



КОГНИТИВНЫЙ
СМЫСЛ
ПОЭТИЧЕСКОГО

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF PHILOSOPHY

Julia S. Morkina

THE COGNITIVE SENSE
OF POETRY



LRC Publishing House
Moscow 2024

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

Ю. С. Моркина

КОГНИТИВНЫЙ СМЫСЛ
ПОЭТИЧЕСКОГО



Издательский Дом ЯСК
Москва 2024

УДК 80
ББК 83.01
М 79

Рекомендовано к печати
Ученым советом Института философии РАН

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник
Института философии РАН *С. С. Неретина*;
доктор философских наук, профессор Школы философии и культурологии
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики» *Е. Н. Князева*

Моркина Ю. С.

М 79 Когнитивный смысл поэтического. — М.: Издательский Дом
ЯСК, 2024. — 256 с.

ISBN 978-5-907498-66-2

Поэтическое творчество рассматривается как один из самых древних, изначальных способов мышления, категоризации и освоения мира человеком. Когнитивная роль метафоры и метафоризации долгое время недооценивалась эпистемологами. Метафоризация является древним способом познания, проявляясь как таковой в самом явлении именования, где служит способом выделения наиболее важного признака именуемого предмета или явления. В таком качестве она анализировалась А. А. Потебней, рассматривавшим слово естественного языка как единицу поэзии, а поэзию, в свою очередь, как способ познания. Таким образом, в отечественной мысли XIX в. уже содержатся идеи, способные дать начало изучению поэтического мышления, которое, как особое направление («когнитивная поэтика»), на Западе зарождается только в 1980-х гг. В книге рассмотрены построения последователей А. А. Потебни (Харьковской лингвистической школы) в области философии поэтического творчества. Представлено также собственное видение поэтического познания и поэзии как когнитивного явления. Данные исследования будут продолжены.

ISBN 978-5-907498-66-2



9 785907 498662 >

УДК 80
ББК 83.01

© Ю. С. Моркина, текст, 2024
© Издательский Дом ЯСК, оригинал-макет, 2024

Оглавление

Введение. Эпистемология поэтического	7
ГЛАВА 1. Множественность поэтических миров	17
Жизненный мир и поэтический мир	18
Поэтический мир и сознание интерпретатора	23
Множественность поэтических миров и их интерпретация	27
Интерпретаторы поэтических миров	31
ГЛАВА 2. Поэтика языка А. А. Потебни	41
Структура и происхождение слова	46
Факты науки и факты поэзии	51
Слово и познание	57
Понимание слова	64
Апперцепция	72
Метафоричность слова	77
ГЛАВА 3. Концепции творчества Харьковской лингвистической школы	86
Лингвистическая теория Д. Н. Овсяннико-Куликовского	86
А. Г. Горнфельд о толковании художественного произведения	90
Элементарные формы поэзии по В. И. Харциеву	98
Художественное творчество как экономия мысли (Б. А. Лезин)	106
Лирика и лирическое чувство	114
Понятие экзистенции в анализе научного и поэтического познания	122
Понятие метафоры и его применение членами Харьковской лингвистической школы	125
ГЛАВА 4. Научное и поэтическое познание	132
Смыслы в культуре	135
Идеальные объекты науки как системы смыслов	140
Научное воображение как необходимый фактор научной деятельности	143

Идеальные объекты науки как образы и метафоры	145
Поэтический образ как идеальный объект.....	150
ГЛАВА 5. Апперцепция и метафора (теоретико-познавательные аспекты поэтики)	160
Апперцепция в научном творчестве	161
Апперцепция в поэтическом творчестве	164
Понятие метафоры в современной эпистемологии.....	168
Теоретико-познавательная нагруженность метафоры: <i>case studies</i>	171
Отражение человеческой экзистенции в поэтическом познании	183
Поэтическое произведение как воспоминание	185
ГЛАВА 6. Исследование иррационального поэзии.....	191
Временная структура поэтического мира.....	197
Стихотворение «Джюльетта» Владимира Мозгового	199
Стихотворение Осипа Мандельштама «Только детские книги читать»	203
Экзистенция сознания и поэтический мир	206
Книга «Возможность» Елены Полюшкиной.....	210
Книга «Земля сырая» Инны Бройд	215
Альтернативный подход к анализу бытия сознания в поэтическом мире	218
ГЛАВА 7. «Временное» и «вечное» в поэтическом тексте	227
Художественное произведение как модель мира (по Ю. М. Лотману)	229
Превзойти культурный запрет	233
Эфемерность социокультурного	236
Марина Цветаева: белизна и чернь.....	240
Список ранее опубликованных работ автора, материал которых использован в данной книге.....	247
Литература.....	249
Summary	255

ВВЕДЕНИЕ

Эпистемология поэтического

Эта книга — результат работы и размышления последних семи лет. В ней, конечно, использованы материалы статей, которые за это время мною издавались (их список дан в конце книги). Но мысль в этих многолетних исследованиях шла в одном направлении. Поэтому захотелось подытожить и суммировать этот материал, эти накопленные размышления, представить как нечто целостное. Данная сумма размышлений на самом деле целостна и повествует о когнитивном значении поэзии, о поэзии как способе мышления и познания, а не только способе бытия поэта и читателя. Как способ бытия и мышления, поэзия, конечно, — практика. Ведь и мышление — практика, практика оперирования со смыслами. И бытие человека в этом мире, его экзистенция, и то, как он с ней справляется и в какое отношение вступает с фактом собственного существования, также является практикой.

На фоне растущего интереса к проблеме творчества в философии представляется актуальным исследовать когнитивные аспекты человеческой креативной деятельности, к которой, в частности, относится поэтическое творчество. А. А. Потемкин сравнивал поэтическую деятельность с научной и рассматривал ее как способ познания. Здесь, анализируя поэтическое творчество с философской точки зрения, я вижу поэзию как особый вид познавательной деятельности человека. Как таковой оно имеет свой предмет — общий горизонт человеческого бытия, вписанного в культуру всего человечества, — и исследует данный предмет своими особыми поэтическими средствами. Этим обусловлена особая достоверность поэтического произведения как содержащего знания о человеческом мире.

Современное состояние философии характеризуется растущим интересом к проблеме творчества. Не остается в стороне и эпистемология, в рамках которой ставятся вопросы о научном творчестве, о роли творчества в познании. В связи с вышесказанным представляется актуальным исследование когнитивных основ поэтического творчества как частного случая человеческой креативности вообще, а также как совершенно особой креативной деятельности. Эпистемология поэтического творчества до сих пор остается слабо разработанной, хотя еще российский и украинский языковед, литературовед, философ XIX в. А. А. Потебня, а также его последователи из Харьковской лингвистической школы осознавали когнитивное значение поэзии (хотя и не использовали данный термин, возникший значительно позже)¹. В настоящее время возрождается интерес к этим работам. Труды членов Харьковской лингвистической школы в современной орфографии систематически публиковались в ежегоднике «Философия творчества» (2018–2023)².

¹ См.: *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.

² См.: *Горнфельд А.* Проза // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 370–371; *Харциев В.* Что такое проза? // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 371–391; *Горнфельд А.* Фигура в поэтической риторике // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 392–397; *Горнфельд А.* Эпитет // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 397–400; *Харциев В. И.* Основы поэтики А. А. Потебни // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 5: Смысловые измерения социокультурных пространств творчества* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2019. С. 219–258; *Харциев В. И.* Основы поэтики А. А. Потебни (продолжение) // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 6: Философско-методологический анализ творческих процессов* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: Голос, 2020. С. 312–365; *Горнфельд А.* Поэзия // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 7: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: Голос, 2021. С. 376–391; *Горнфельд А.* Троп // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 7: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: Голос, 2021. С. 392–396; *Овсянко-Куликовский Д.* Из лекций

Эпистемологическое значение поэзии в первую очередь подчеркивал основатель Харьковской школы А. А. Потебня. Для него сам естественный язык является по преимуществу поэтическим явлением, а слово живого языка он называет «элементарной формой поэзии». Вместе с тем именно как поэтическое явление слово может выполнять когнитивные функции, когда в акте именованя осуществляется познание существенных для именуемого признаков именуемого явления или предмета мира. Именно за счет своей многозначности, метафоричности, иносказательности, подчеркивает Потебня, слово и может выполнять такие задачи, как обеспечение познания мира. Эти идеи во многом в современной эпистемологии оказались забытыми. Поэтизирование познаваемого предмета, использование метафоры и иносказания не рассматриваются традиционно как значимые средства познания. Между тем Потебня, сравнивая поэзию с наукой, подчеркивал, что поэзия помогает мышлению человека, ускоряя это мышление и помогая «объять» мир, бесконечный в пространстве и времени, — «в ширину» и «в глубину»³. Поэзия с ее способностью обобщать жизненные явления в образе, по Потебне, увеличивает скорость апперцепции познающим субъектом такого мира.

Поэзия предстает как особый вид мышления и познания. Немаловажную роль в поэтическом творчестве играет апперцепция, поскольку, чтобы быть в распоряжении автора, поэтические средства должны быть доступны сознанию, даже в той своей части, которая при инсайте приходит из бессознательного. Апперцепируется как тема стихотворения, так и материал, из которого оно создано: поэтические образы, сравнения, метафоры, музыкальный аспект (звукопись, ритм и рифма). Все это, вместе взятое, составляет необыкновенно сложную систему. Система эта существует, однако, не независимо от сознания, а, напротив, только в сознании (как автора, пишущего стихотворение, так и читателя, вос-создающего для себя его смысл). Ранее я уже рассматривала поэтическое произведение с феноменологической точки зрения как

об «основах художественного творчества» // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 9: Философско-методологический анализ творческих процессов* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: Голос, 2023. С. 396–426.

³ *Потебня А. А. Эстетика и поэтика...* С. 520.

сложную систему смыслов, существующих в сознании⁴. Система эта сложна не в пространстве, но (подобно музыкальному произведению) во времени. Во времени ее создания автором и во времени ее восприятия (слово за словом, строчка за строчкой) читателем-интерпретатором. И во всем этом (написании и прочтении поэтического произведения) участвует апперцепция, которая, однако, может следовать за инсайтом, вызванным озарением-постижением смысла, создаваемого автором и вос-создаваемого читателем поэтического произведения. Инсайт, как и прединсайтное состояние, также нуждается в эпистемологическом анализе как феномен, с необходимостью участвующий в любом познании, в том числе и научном. Роль апперцепции и инсайта в каждом конкретном случае написания автором поэтического произведения может варьироваться, но взаимодействие бессознательного и сознания необходимо для любого вида познания.

Попытки анализа взаимодействия сознательных и бессознательных процессов, проходящих в человеческой психике, и влияния этого взаимодействия на сознание предпринимались еще А. А. Потебней и его последователями в 1860–1880-е гг. Так, Б. А. Лезин пишет о человеческом сознании еще на заре начавшейся постановки проблем о сознании и бессознательном в психологической науке. В соответствии с его взглядами, область сознания — узка и ограничена по сравнению с бессознательным. В сознании одновременно могут существовать всего несколько основных ощущений, на которые в данное время направлено внимание. Бессознательное же тем временем обрабатывает огромные пласты информации, хранящейся в человеческом мозге. Без этой обработки не могли бы функционировать когнитивные механизмы, связанные с производством таких типов человеческого знания, как наука, искусство и сам естественный язык.

Лезин задается вопросом: «Что помогает нашей мысли совершать такую непосильную, на первый взгляд, работу?»⁵. Он отвечает на этот

⁴ См.: Моркина Ю. С. Поэтическое творчество: философский анализ. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2017.

⁵ Лезин Б. А. Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 204.

вопрос так: «Огромную работу совершает, сберегая при этом энергию, область бессознательного»⁶.

Похожих взглядов придерживается и П. Энгельмейер⁷, относящий к бессознательным процессам механизмы функционирования интуиции. В соответствии с его взглядами, интуиция действует вне и помимо сознания, но при этом именно деятельность интуиции отвечает за расцвет человеческой культуры: искусств и наук. Человек, как он пишет, — существо предчувствующее. И все же человек, по Энгельмейеру, еще и действующее существо, обладающее сознанием, в которое исследователь помещает разум, рассудок. И (как он замечает) все, происходящее в разуме, «происходит при полном свете сознания»⁸.

Итак, созидая поэтическое произведение, автор практикует особый способ мышления, как и читатель, прочитывая его. Но поэтическая креативность не замыкается на созидании автором и прочтении читателем определенных строк и строф. Поэзия как способ познания — целая стихия, заключающаяся в особой вдохновенной деятельности сознания. Поэзия находится среди способов человеческой деятельности (в том числе познавательной) в особом положении во многом благодаря сочетанию своих средств, каждое из которых может выполнять и выполняет когнитивную функцию. Это и особое метафорическое видение, обусловленное «сдвигами смыслов», и участие таких когнитивных способностей человека, как восприятие, представление, воображение, воспоминание, которые вместе причастны к конституированию сознанием систем смыслов. Поэтический образ (создаваемый воображением) дополняется при восприятии поэтического «лирическим чувством» (или «лирическими эмоциями»).

Потебня пишет:

Поэтический образ может быть назван идеальным... в том самом смысле, в каком может быть названо идеальным представление в слове. Именно идеализация как создание поэтического

⁶ Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 204.

⁷ См.: Энгельмейер П. Эврология, или всеобщая теория творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. VII. С. 76–108.

⁸ Там же. С. 83.

образа состоит в выделении из основного комплекса восприятий, в объединении известных черт и в устранении других, присутствие коих сбивало бы мысль с пути, по которому направляет ее образ. *Это тоже отвлечение, отличающееся от научного лишь видовыми признаками* (курсив мой. — Ю. М.)⁹.

Ученик А. А. Потебни Д. Н. Овсяннико-Куликовский анализирует «лирическое чувство», возникающее у читателя-интерпретатора при чтении поэтического произведения¹⁰. Это чувство — состояние сознания, не содержащее в себе образа, но, по моему мнению, не являющееся для образа «внешним». «Лирическое чувство» может как возникать само по себе при чтении описания чувств лирического героя, так и вызываться образом и сопровождать последний. Особым является и *предмет* исследования (если понимать написание и восприятие поэтического текста как особое исследование). Предмет этот — горизонт человеческого бытия. Даже если в стихотворении речь идет о, казалось бы, «внешних» вещах, относящихся к предметному миру, то благодаря особой функции интериоризации-экстериоризации вещи эти апперципируются как относящиеся к состоянию сознания, воспринимающего эти «внешние вещи». Отсюда положение об *особой достоверности* поэтического, когда реальность бытия человека-личности в мире (культуре) исследуется поэтическими методами и становится предметом *рассмотрения* как для автора, так и для читателя произведения. Особую достоверность передают как поэтические образы-метафоры, так и безобразное «лирическое чувство». При этом познаваемая поэтическими средствами реальность необыкновенно сложна. Поэтическое произведение представляет собой сложную систему смыслов. Но что есть смысл?

Н. М. Смирнова пишет в своем исследовании понятия смысла, что, «будучи одним из центральных понятий (пост)неклассической рациональности, понятие смысла сохраняет высокий уровень

⁹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 340.

¹⁰ См.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 1–20.

контекстуальной полисемии, ситуативной определенности, “концепцио-зависимости”¹¹.

Теперь можно отметить, что эта система смыслов коррелирует с передаваемой произведением реальностью. Так, например, образ черемухи у Беллы Ахмадулиной становится метафорой человеческого бытия, и, «медитируя» над веткой цветущей черемухи в вазе, поэт глубже познает себя, свойства своего сознания, а также, возможно, и бессознательного, проявляющего себя в так называемых «неартикулированных смыслах». О «неартикулированных смыслах» также пишет современный исследователь-феноменолог Н. М. Смирнова¹². Это смыслы, которые «схвачены», «ощущаемы», но еще не вполне выражены в языке. Такие смыслы человек «чувствует в себе» и стремится выразить. Также с этим согласуются результаты исследований И. А. Бесковой, которая настаивает на том, что смыслы «ощущаются» и создаются не только умственно, но всем существом человека, целостной системой <ум-тело>¹³. Благодаря этим целостным смыслам (хотя и не только им) поэтическое произведение невозможно переписать другими словами (например, прозаической зарисовкой) без смысловой потери. «Неартикулированные смыслы» при написании или прочтении поэтического произведения возникают, сопровождая смыслы артикулированные и придавая произведению как феномену сознания особую экзистенциальную глубину. При прочтении уже написанного автором поэтического произведения читатель также как бы «моделирует мир», воспринимая поэтические образы, метафоры, порождаемое произведением «лирическое чувство». Все это как сложная наводящаяся система, вроде микрокосма или фотоаппарата, «наводится» на смыслы (среди

¹¹ См.: Смирнова Н. М. Смысл как идеальная предметность эпистемологии // Смирнова Н. М., Бескова И. А., Майданов А. С. Язык, смысл, творчество. М.: ИФ РАН, 2015. Гл. 1. С. 17.

¹² Там же. С. 37.

¹³ См.: Бескова И. А. Динамика смыслов: зеркальные нейроны в механизмах творчества // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 5: Смысловые измерения социокультурных пространств творчества / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2019. С. 20–61; Бескова И. А. Рождение новых смыслов как творческий процесс // Смирнова Н. М., Бескова И. А., Майданов А. С. Язык, смысл, творчество. М.: ИФ РАН, 2015. Гл. 2. С. 96–135.

которых находятся и неартикулированные), конституированные сознанием читателя. Читатель глубже осознает мир и себя в нем, более того, в его сознании рождаются новые для него смыслы, которые он также «применяет» к своему сознанию. О том, что поэтическое произведение «применяется» читателем к себе и своей экзистенции и при этом извлекаются новые знания, писал ученик Потебни А. Горнфельд¹⁴. Этот тезис во многом предвосхищает известное высказывание Л. Витгенштейна о том, что значение слова есть его употребление в языке. Так, и значение целого художественного произведения есть его «применение» (как формулирует это А. Горнфельд) интерпретатором. Произведение «отвечает на вопросы», которые могут не предвосхищаться автором, на вопросы эпохи, в которой живет читатель, на вопросы, актуальные для интерпретатора как личности. Так складывается «биография» художественного произведения, его «жизнь» после написания и публикации его автором.

Итак, поэтическое творчество — особый вид мышления и познания. Существует предмет «поэтического исследования», которое проводится автором во время написания им стихотворения и читателем во время прочтения поэтического произведения, а затем и в дальнейшей его «жизни» в памяти прочитавшего. Одной из эпистемологических проблем, решение которой нужно найти, является когнитивный разрыв между смыслами, «вкладываемыми» в произведение автором, и смыслами, «извлекаемыми» из произведения читателями-интерпретаторами. Произведение «отвечает на вопросы» своих читателей, но механизм этого явления еще нуждается в философском осмыслении. Исследование познавательного аспекта поэтического как составляющего особую реальность для человека представляется сегодня как нельзя более актуальным. Также актуально и социологическое исследование бытия поэтических произведений как интересубъективных систем значений, циркулирующих в обществе. Необходимы для исследования поэтического и данные когнитивных наук. Благодаря всему вышеизложенному гносеологическое исследование поэтического представляется междисциплинарным проектом.

¹⁴ См.: Горнфельд А. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. VII. С. 1–30.

Эпистемология поэтического может быть создана по аналогии с классической и неклассическими эпистемологиями, исследующими науку. Данная эпистемология представляет теоретико-познавательный анализ поэтического творчества. В настоящее время актуально рассмотреть когнитивный аспект поэтического творчества как особого вида мышления, используя при этом данные теории познания и философии творчества.

ГЛАВА 1

Множественность поэтических миров

Понятие «жизненного мира» было введено Э. Гуссерлем для обозначения той суммы непосредственных очевидностей, которые задают формы ориентации и человеческого поведения. Исследуя взаимоотношение сознания интерпретатора и поэтического произведения, я ввожу понятие «поэтического мира». Существует как поэтический мир отдельного произведения, так и общий поэтический мир всего человечества. При этом сознание *практикует* свое пребывание в этом мире и развивает в процессе такого пребывания определенные навыки действия, заключающиеся в творении новых смыслов. Поэтический мир является частично интерсубъективным и социализированным, частично же для каждого человека глубоко личным и уникальным, существуя в сознании своего интерпретатора. Можно исследовать и сравнить повседневный мир («жизненный мир») и мир поэтический.

Здесь в фокус внимания попадает частный случай мира художественного — поэтический мир. Вернее сказать, поэтические миры. Поэтические миры могут быть рассмотрены как среда действия сознания и мышления человека. При сравнении этих миров с «жизненным миром» далее будет показано, как поэтические миры взаимодействуют и переплетаются в каждом отдельно взятом сознании индивидуального интерпретатора. Жизнь сознания в художественном мире можно увидеть с феноменологической точки зрения. Также возможна примерная классификация интерпретаторов поэтических миров по степени развитости их навыков вхождения в эти миры и пребывания в них.

Жизненный мир и поэтический мир

Поэтический мир является частным случаем мира художественного. Существует как поэтический мир отдельного стихотворения, поэмы, так и поэтический мир определенного поэта. Существует также «общий поэтический мир», включающий в себя поэтические миры всего человечества, наподобие «третьего мира» К. Поппера. Пребывание сознания в поэтическом мире, как и в жизненном мире, предполагает некую втянутость, вовлеченность, переходящую в укорененность. Отдельная эмпирическая личность на протяжении своей биографии может проявлять различные степени вовлеченности в поэтический мир, иногда полностью в него погружаясь, иногда только проявляя к нему интерес. Пребывание сознания в поэтическом мире означает вовлеченность в него. Что же означает эта вовлеченность? Прежде всего, для сознания как для потока смыслов пребывание в поэтическом мире означает захваченность поэтическими смыслами и образами. Эти поэтические смыслы и образы усваиваются и присваиваются сознанием во время его бытия в поэтическом мире.

Понятие смысла имеет широкую трактовку. Так, мы говорим о смысле мира, смысле жизни. Задаемся мы вопросом и о смысле отдельных вещей и человеческих поступков. Человек — такое существо, что для него все как в окружающем мире, так и в нем самом имеет смысл. Человеческий мир, по образному выражению М. Натансона, «светится смыслами». Имеет свой смысл как мир природы, осмысляемый-осваиваемый человеческим обществом и отдельным человеком, так и мир культуры — человеческих артефактов, мир теорий науки, мир человеческого искусства. А. С. Майданов определяет смысл в том числе как «социокультурный ментальный феномен, представляющий собой комбинацию содержательного элемента сознания и интенциональной функции»¹⁵. Мы, в свою очередь, здесь понимаем смысл как некое составляющее потока сознания. Н. М. Смирнова определяет творческую деятельность как *процесс созидания новых смыслов*¹⁶.

¹⁵ Майданов А. С. О смысле вообще и о смысле мифов особенно // Опыт и смысл. М.: ИФ РАН, 2014. С. 45.

¹⁶ См.: Смирнова Н. М. Смысл как идеальная предметность... Гл. 1. С. 97.

И действительно, поэтическое творчество имеет дело со своими специфическими культурными смыслами — поэтическими смыслами.

Связь между сознанием и поэтическим смыслом может становиться для индивида сокровенной. Из разряда смыслов социальных и социализированных, в каком они пребывают, поскольку являются смыслами, выраженными вербально в опубликованном произведении, они переходят в разряд глубоко личностных, порой невербализируемых. Поэтический мир предстает особым миром, который личность читателя-интерпретатора открывает, как ребенок открывает большой мир феноменов. С каждым поэтическим словом, с каждым образом в сознании-потоке читателя вос-создаются или даже полностью создаются заново личностные смыслы, которые для читателя связаны с читаемым произведением. Иногда смыслы поднимаются из глубины смысловых ресурсов, обусловленных «биографической ситуацией» читающего. Такие смыслы связаны для него не только с читаемым произведением, но и с воспоминаниями детства (иногда смутными), с воспоминаниями из прожитой читателем жизни. Смыслы, содержащиеся в произведении интерсубъективно, и личностные смыслы читателя взаимодействуют между собой, создавая сложные системы. Бытие в поэтическом мире, как и пребывание в жизненном мире, означает для сознания наполненность смыслами этого мира. Различие между жизненным и поэтическим мирами состоит в том, что в жизненном мире сознание находится всегда, не может никуда от него деться. Сознание в жизненном мире переживает повседневность и руководствуется здравым смыслом. Поэтический же мир может захватывать и отпускать сознание, вернее, сознание может погружаться в поэтический мир и выходить из него. Нахождение в поэтическом мире для сознания — ситуация не повседневная, требующая определенного творческого настроения, отрешения от других миров, в том числе и от жизненного мира. Это ситуация пограничная, отличающаяся нестабильностью, в том числе неустойчивостью находящегося в этой ситуации сознания. Если в повседневной жизни «накатанные колеи», по которым движется сознание, автоматические действия не только с предметами быта, но и с мыслями, смыслами, образами, с которыми сознание имеет дело в обыденной среде, стабилизируют сознание, то поэтическое творчество, со-творчество с автором, наоборот, привносит в сознание

неустойчивость и неравновесность. В повседневной жизни человек не только действует, но и мыслит исходя из накопившихся в сознании штампов, его мысль ходит по «исхоженным путям» и руководствуется здравым смыслом. Пребывание в поэтическом мире в состоянии творчества требует отрешения от повседневного жизненного мира, ибо законы поэтического мира часто не только не совпадают, но и идут вразрез с законами жизненного мира, и здравый смысл становится бесполезен, необходим какой-то другой способ ориентирования в этом поэтическом мире.

Законы поэтического мира, его смыслы и образы могут не иметь ничего общего с повседневными ситуациями и нашим физическим мезокосмосом — миром средних размерностей и аристотелевской физики, в котором, по Фолльмеру, мы всё еще живем каждый день¹⁷:

Хвораю, что ли, — третий день дрожу,
как лошадь, ожидающая бега.
Надменный мой сосед по этажу
и тот вскричал:
— Как вы дрожите, Белла!

Но образумьтесь! Странный ваш недуг
колеблет стены и сквозит повсюду.
Моих детей он воспаляет дух
и по ночам звонит в мою посуду...¹⁸

(Белла Ахмадулина, «Озноб», 1962)

В поэтическом образе нарушаются законы физики и физического мира, но при этом полнее раскрываются законы мира поэтического, отражающего в данном стихотворении душевный настрой автора. Личность, которая хочет воспринять поэтический мир во всей его полноте, должна войти в определенное состояние творческого сознания,

¹⁷ См.: Фолльмер Г. Эволюционная теория познания. К природе человеческого познания / Пер. Е. Н. Князевой // Эволюционная эпистемология. Антология. М., 2012. С. 200.

¹⁸ Ахмадулина Б. Стихотворения. М.: Эксмо, 2008. С. 58.

в котором плаваются и ослабляются связи между смыслами жизненного мира и становится «все возможно». Состояние это неравновесное и нестабильное, пребывать в нем долго сознание не может, и все же сознание должно снова и снова трансцендировать жизненный мир, чтобы оказаться в поэтическом мире, приобрести способность не только пребывать в нем, но и в нем действовать, ибо для сознания мысль есть действие и то, что происходит в сознании со смыслами: их при-своение и со-творение, их удержание в сознании и образование из них сложных систем, — все это есть *действия* сознания, его практика.

Сознание автора или интерпретатора не просто пребывает, но действует в поэтическом мире, его действие с поэтическими смыслами есть действие мысли. Сознание *практикует* свое пребывание в поэтическом мире и развивает в процессе этого пребывания определенные навыки действия в этом мире. Конечно, если принять во внимание то, что каждый поэт создает свой собственный поэтический мир с собственными внутренними законами, практика пребывания в поэтическом мире будет для сознания интерпретатора многоступенчатой: сначала вживание в поэтический мир одного поэта, затем другого, других, и каждый такой шаг становится практикой пребывания в *общем* поэтическом мире, в поэтическом мире вообще, практикой отрешения от повседневности и действия в непохожих на обыденный мирах. Не только автор в процессе созидания, но и читатель поэтического произведения находится в процессе чтения в пограничной ситуации.

Вместе с тем именно в процессе практики пребывания в поэтическом мире становится все более и более привычным. Со временем пребывания поэтический мир обживается как автором, создающим произведения и поэтому живущим в этом мире, так и читателем-интерпретатором. Обживаясь, поэтический мир становится все более привычным для сознания, и в нем появляются свои «накатанные колеи», привычные способы выражения и восприятия смыслов, привычные ходы мысли, т. е. привычные действия сознания в этом мире. Так поэтический мир, какой-то своей частью оставаясь непривычным и рискованным, другой своей областью входит в жизненный мир как автора, так и читателя.

Жизненный мир интерсубъективен и социализирован, является общим для людей, живущих в нем. Можно вспомнить, что на общность

смыслов жизненного мира для людей, составляющих социум, указывал социальный феноменолог А. Шюц. Он пишет, что каждый человек приходит в уже готовый социальный мир, где всему дано название, и все имеет социальные интересусубъективные смыслы. То же и поэтический мир: значительная часть поэтических произведений публикуется и, таким образом, становится достоянием социума. По поводу таким способом социализированных произведений высказываются критики, да и простые читатели обмениваются мнениями. Возникает целостный дискурс, в котором каждый читатель и автор в принципе могут принять участие. Произведения как живших давно и уже умерших, так и живых авторов сосуществуют в социуме, приобретают в нем особые социальные смыслы. Но жизненный мир не только социализирован и интересусубъективен. Жизненный мир каждого человека содержит личностные смыслы, составляющие вместе с усвоенными человеком социальными смыслами уникальную «биографическую ситуацию» данного человека. Поэтический мир также влияет на эту «биографическую ситуацию», в нее входит все то, что человек читал и писал на протяжении своей жизни, то, как он понимал написанное и прочитанное.

Социальные, воспринятые индивидом, а также личностные смыслы тесно переплетаются в сознании, составляют одно нераздельное целое и этим определяют *личность* человека. Личностно определяющим становится как жизненный мир человека, так и миры поэтический, научный, мир музыки и других искусств, все миры, сосуществующие в человеческом обществе и для каждого индивидуализированного человека. Личность всегда имеет уникальную «биографическую ситуацию» и распоряжается своим неповторимым набором смыслов, образов, а также образует сложные системы этих смыслов и образов в процессе осмысления мира. Поэтический мир является частично интересусубъективным и социализированным, частично же для каждого человека глубоко личным и уникальным, но и в том, и в другом аспекте своего существования он является личностнообразующим. Личность в процессе его усвоения конституирует его заново в своем сознании. По поводу поэтического мира можно придерживаться конструктивистской позиции, ибо без вос-создания заново в сознании каждого читателя он бы не существовал. Вместе с тем сознание читателя действует в этом мире как в уже готовом и данном, собственные

акты конституирования этого мира, как правило, не рефлектируются сознанием читателя.

Как и жизненный мир, поэтический мир проживается во времени. Каждое поэтическое произведение воспринимается и конституируется сознанием во времени его прочтения, а вся последовательность ознакомления сознания со всеми поэтическими произведениями складывается на протяжении всей человеческой жизни.

Рефлексия поэтического мира, впрочем, иногда производится критиками и отдельными читателями, и ее результаты включаются в целостный дискурс. Дискурс, связанный с поэтическим миром, имеет место в обществе и также разворачивается во времени существования данного общества. Отдельные поэтические произведения, новые имена в поэзии вступают со временем в круг этого дискурса и ассимилируются как целостным социумом, так и составляющими его личностями. Каждое новое ассимилированное личностью произведение включается в его целостное поле смыслов, изменяя его конфигурацию, но никогда не нарушая его целостности.

Поэтический мир и сознание интерпретатора

Поэтический мир отличается от мира повседневности, прежде всего, тем, что жизнь, пребывание в нем требует особого творческого состояния сознания, а точнее, творческого состояния целостной личности, поставленной перед произведением. Здесь можно вспомнить, что И. А. Бескова рассматривает человека как целостную систему <ум-тело>. Скобки здесь означают целостность, неразрывность умственной и телесной составляющих в человеке. Исследователь пишет, что мыслительные процессы, психические, эмоциональные и духовные состояния сознания человека тесно переплетены с его телесностью и составляют единое целое¹⁹. Но если повседневный жизненный мир как связующая субстанция для человеческой личности связывает вместе все его бытие, то мир поэтический часто как бы дробит сознание и целостного

¹⁹ См.: Бескова И. А. Личность творца в зеркале творческого прозрения // Творчество: эпистемологический анализ. М.: ИФ РАН, 2011. С. 70.

человека на части. Состояния, которых он требует от находящегося в нем сознания, как бы разобщены, меняются от произведения к произведению: от картины к картине, от стихотворения к стихотворению. Интерпретатор, листаящий томик стихов от стихотворения к стихотворению, входит в созвучные произведениям состояния сознания как бы дискретно, преодолевая разрывы и пустоты между ними. Так же, преодолевая разрывы и пустоты, творит художник.

Особое творческое состояние, в котором сознание должно находиться, чтобы творить и воспринимать поэтические произведения, является состоянием пограничным, рискованным для сознания, как пограничной является и ситуация преодоления пустот между произведениями. Помещенное перед художественным произведением сознание по мере вживания в него творит в себе смыслы и системы смыслов. Эти смыслы не привносятся извне, но индуцируются в самом сознании при помощи ассоциативных связей. При этом по поводу такого вербального по своей сути произведения (ибо материал поэзии — слово), как стихотворение или поэма, в сознании часто возникают смыслы неартикулированные, невербализованные²⁰. Поэтому восприятие произведения для сознания есть разновидность инсайта. При этом если для сознания автора инсайт тесно связан с возникающей в нем идеей произведения и заканчивается созданием этого произведения, то воспринимающее сознание испытывает на себе состояние более пассивное, произведение как бы «ведет» его за собой, и все же момент, когда из отдельных деталей (слов, фраз, цветов, фигур, форм, звуков) сознание «вдруг» извлекает целостное впечатление от произведения, является полноценным творческим инсайтом, и, соответственно, ему предшествует прединсайтное состояние, также неустойчивое и рискованное, состояние поиска новых смыслов и связей. После инсайта воспринимающее сознание находится в состоянии своеобразного единства с воспринимаемым произведением, созерцание которого становится вдруг для сознания легким, не требующим дополнительных усилий, сознание как бы «бродит» по произведению, открывая в нем всё новые и новые смыслы, которые складываются в системы смыслов. Все произведение предстает сознанию как сложная система смыслов. Но смыслов,

²⁰ См.: Смирнова Н. М. Смысл как идеальная предметность... Гл. 1. С. 37.

не привнесенных извне, а рождающихся в самом сознании по поводу созерцаемого произведения. И поскольку само сознание всегда есть сознание о чем-то (Э. Гуссерль), оно интенционально и составляет неразрывное единство с рождающимся и существующим в нем смыслами, а значит, и с поэтическим произведением, понятым им определенным образом. Произведение, таким образом, становится *состоянием сознания*, состоянием, частью поддающимся, а частью и нет, артикуляции и вербализации. Поэтическое произведение проникает в самые потаенные уголки сознания и заполняет их, поскольку оно вызывает появление неартикулированных смыслов, и в конечном итоге предстает как *состояние сознания*. В этом модусе своего существования оно и выполняет свои основные художественные функции.

И жизненный мир повседневности, и художественный мир, таким образом, состоят для сознания из смыслов — смыслов, являющихся сознанию и раскрывающихся поочередно. Смыслов, составляющих с сознанием одно целое, и систем смыслов, предстающих как состояния сознания. Такие состояния могут быть для человека как для целостной личности более или менее комфортными, состояния сознания могут длиться в течение разных временных промежутков, занимать все сознание или только некоторую его часть. От всего этого зависят сила и глубина восприятия произведения или степень участия сознания в повседневности. Состояния повседневности при этом очень часто переживаются личностью как более комфортные, в то время как состояния восприятия поэтических произведений могут быть как комфортными (ощущение гармонии, красоты, успокоения), так и дискомфортными (если произведение передает смыслы, напоминающие сознанию о трагической природе его экзистенции). Трагические произведения как состояния сознания ведут к катарсису, и поэтому от пребывания в таких состояниях сознание тоже в конечном итоге получает эстетическое наслаждение.

Итак, повседневное существование, участие сознания в жизненном мире повседневности непрерывно и комфортно для сознания, в его реальности нет ничего ранящего или пугающего (если оно возникает, то сознание этим возникающим уже выходит за границы обжитого повседневного мира). Но художественные произведения в качестве среды существования сознания изначально не обжиты,

могут отталкивать и вызывать непонимание. Но если сознание сосредоточивается на них, то они могут полностью его захватить, целиком стать состояниями сознания, и тем самым они также обживаются и входят в человеческую ойкумену. Тем не менее если мир повседневности непрерывен, то существование сознания в состоянии созерцания художественных произведений — дискретно. Для того чтобы воспринимать поэтическое произведение, нужно частично или даже полностью выйти из состояния созерцания предыдущего произведения. Степень такого выхода может быть различной и зависеть, например, от того, одному или разным авторам принадлежат произведения, переход между которыми должно осуществить сознание, насколько произведения сходны или различны по идее, колориту, тональности. Всегда определенное множество произведений, созданных одним автором, может рассматриваться как одно большое произведение: цикл стихотворений, одно большое стихотворение, одна книга. Но, если несколько произведений созданы разными авторами, да еще в разные эпохи, смысловой разрыв между ними может быть очень глубок, сознание вынуждено переходить к следующему произведению, возвращаясь на какое-то время полностью к повседневному состоянию. Интерпретатор вспоминает о том, кто он, где находится, сознание на какое-то время возвращается к состоянию повседневного существования, которое длится непрерывно либо целиком как единственный мир существования сознания, либо параллельно с существованием сознания в художественном мире как своеобразная подложка, страховка: если сознание «срывается» с крутизны поэтических смыслов, оно мгновенно оказывается полностью в повседневном состоянии, вновь обретая почву и душевный уют.

Конечно, бывают пограничные ситуации, попадая в которые сознание окончательно выпадает из повседневного мира. Таковы состояния сознания при непосредственной опасности для жизни или при смерти близкого человека. Но художественный эффект, эффект именно искусства и состоит в определенной искусственности вызванных им состояний, именно в переживании определенной «невзаправдашности», в возможности всегда вернуться из состояния сознания, в которое ввергает произведение, в повседневное состояние, в свободе воспринимать или не воспринимать художественное произведение, в атмосфере

игры, а именно игры со смыслами и состояниями сознания. Сознание свободно ввергается в состояние восприятия произведения, оно поставлено перед произведением и вот уже живет в нем, оно — само это произведение, но вот интерпретатор отрывается от книги и видит пол, окна и стены комнаты, в которой находится, и вот он уже живет в следующей книге, похожей или не похожей на предыдущую. Свобода переживания произведений и обеспечивает собственно художественный эффект, когда интерпретатор есть и само рассматриваемое произведение, и его со-автор в активном творчестве.

Множественность поэтических миров и их интерпретация

Проблему художественного творчества и интерпретации художественных произведений можно рассматривать в терминах множественности миров. Жизненный мир повседневности существует для повседневного сознания в те моменты, когда оно просто живет повседневной жизнью. Мир повседневности отличается стабильностью, шаблонностью, когнитивные акты в нем идут по «накатанным колеем». Совсем другое дело — мир художественного произведения. Этот мир существует в нескольких версиях, вернее, существует множество миров одного художественного произведения: это мир, созданный сознанием его автора, а также все миры, создаваемые сознаниями его интерпретаторов. Между этими мирами существует разрыв, имеющий когнитивную природу: если создание миров интерпретаторов художественного произведения является одновременно познанием этого произведения, то мир, созданный непосредственно сознанием автора, для сознания интерпретаторов до конца не познаваем, хотя интерпретаторы могут строить гипотезы относительно него.

Можно иметь дело как с миром каждого отдельного поэтического произведения, так и с миром каждого отдельного автора в целом. И для того, и для другого существуют как «авторские» версии, так и версии всего множества интерпретаторов. Сознание имеет дело с отдельным произведением или со всей множественностью произведений каждого отдельного автора. Существует для сознания интерпретатора

и «поэтический мир вообще» — мир всех поэтических произведений, с которыми он знаком, и «мир искусства», как и «мир науки», «мир философии». Сознание может перемещаться между всеми этими мирами в процессе жизни человека, его повседневных дел и знакомства с произведениями искусства, научными и философскими построениями.

Можно вспомнить, что Ж. Делёз и Ф. Гваттари различают философские понятия — концепты; научные понятия — функтивы; и понятия искусства — перцепты и аффекты. Делёз и Гваттари так объясняют понятие концепта, одного из главных составляющих философии:

Не существует простых концептов. В концепте всегда есть составляющие, которыми он и определяется. Следовательно, в нем имеется шифр. Концепт — это множественность, хотя не всякая множественность концептуальна. Не бывает концепта с одной лишь составляющей: даже в первичном концепте, которым «начинается» философия, уже есть несколько составляющих...²¹

Интересно отметить, как Делёз и Гваттари характеризуют перцепты и аффекты — составные части творческого произведения:

Искусство и философия оба сталкиваются с хаосом и рассекают его, но это сечение делается в разных планах и заполняется тоже по-разному — в первом случае космическими созвездиями, то есть аффектами и перцептами, во втором случае комплекциями имманентности, то есть концептами²².

То, что сохраняется, вещь или произведение искусства, — это блок ощущений, то есть составное целое перцептов и аффектов. Перцепты — это уже не восприятия, они независимы от состояния тех, кто их испытывает; аффекты — это уже не чувства или переживания, они превосходят силы тех, кто через них проходит. Ощущения, перцепты и аффекты — это существа, которые

²¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с франц. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009. С. 21.

²² Там же. С. 76.

важны сами по себе, вне всякого опыта. Они, можно сказать, существуют в отсутствие человека, потому что человек, каким он запечатлен в камне, на полотне или в цепочке слов, сам представляет собой составное целое перцептов и аффектов. Произведение искусства — это существо-ощущение, и только; оно существует само в себе²³.

Итак, *понятия* поэтических произведений создают мир этих произведений. Мир художественного произведения состоит из художественных понятий, а те, в свою очередь, являются сложными системами смыслов. Мир произведения не повседневен в том смысле, что для его восприятия сознанием интерпретатора необходимо, чтобы это сознание временно «покинуло» обжитый повседневный мир. Для пребывания сознания в поэтическом мире необходимо его особое состояние — творческое состояние, состоящее как в отрыве от повседневности, так и в готовности воспринимать и творить новое, еще не изведенное.

Художественный мир всегда имеет «запас необжитости», его законы могут прямо противоречить закономерностям повседневного мира, ибо повседневному миру присущи не законы, но закономерности, законы же открывают наука и искусство. Поэтический мир имеет свои законы, не согласующиеся, расходящиеся с повседневными закономерностями. Познание мира произведения требует от сознания познания его законов. Таковое познание, впрочем, может быть неявным, нерелективным, выражающимся в смутных ощущениях сознания интерпретатора на уровне интуиции. Как бы то ни было, сознание интерпретатора «входит» в мир произведения и начинает действовать в нем, оперируя с образами и понятиями данного произведения, воспринимая его смыслы. В этом смысле поэтический мир становится его «жизненным миром» на время пребывания и действия в нем, частично «обживается». Его отличие от повседневного мира, однако, состоит в том, что его обживание не исключает постоянной его «необжитости», сознание, схватывая его, все же не познает сразу все возможности этого мира. Продвигаясь вперед по пути познания

²³ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 189.

поэтического мира, сознание создает его, воспринимая его образы и понятия, но художественные средства, с помощью которых произведение было создано, допускают бесконечное продвижение сознания по пути его познания, произведения никогда не могут быть исчерпанными полностью. При этом «неисчерпанность» каждого художественного произведения, бесконечность его мира напрямую зависят от неисчерпаемости творческих и смысловых ресурсов самого сознания: каждый образ, каждое слово, из которых состоит произведение, каждое его понятие допускают всё новые и новые трактовки, располагают к бесконечному обживанию мира художественного произведения, но не допускают завершенности его познания. Этим фактором — потенциальной необживаемостью — отличается мир художественного произведения от полностью знакомого и обжитого мира повседневности. Если в мире повседневности у сознания возникает когнитивная проблема, связанная с познанием этого мира, она либо быстро решается, либо сознание, отягощенное этой проблемой, «выпадает» из мира повседневности. Мир же поэтического произведения снова и снова ставит перед сознанием когнитивные проблемы, требуя своего познания и никогда при этом не оказываясь познанным в полной мере. Кроме того, если действия сознания в этом мире являются когнитивными актами, то сознание может пребывать в нем и действовать бесконечно. Но эта особенность художественного мира означает, что сознание может пребывать в нем только в определенной степени «озадаченным», в постоянном нестабильном состоянии все нового и нового познания-творчества. Это состояние представляет собою как определенный когнитивный «дискомфорт», испытываемый сознанием, так и радость интерпретатора, которую ему доставляет познание поэтического мира. В любом случае, художественный мир в его когнитивном аспекте кардинально отличается от мира повседневности, и пребывание в этом мире сопряжено с определенными когнитивными трудностями и представляет собой потенциально бесконечное их преодоление. При этом я не говорю сейчас о когнитивном разрыве между миром автора и миром интерпретатора произведения. Создав произведение, автор позволяет ему «зажить своей жизнью», «стоять явленным перед интерпретатором». Так что определенный когнитивный разрыв существует также между самим этим произведением,

созданным с использованием определенных художественных средств, и сознанием интерпретатора, «помещенным перед» этим произведением и постепенно строящим для себя его мир.

Интерпретаторы поэтических миров

Интерпретатор — главное лицо, имеющее дело с мирами поэтических произведений. Выстраивая эти миры в своем сознании, интерпретатор входит в состояние со-творчества с автором. Само существование художественного мира, вся его онтология напрямую связана с сознанием автора и интерпретатора. Здесь я вкратце приведу свою классификацию интерпретаторов, не претендующую ни на полноту охвата вопроса, ни на его исчерпанность. Место каждого индивидуального интерпретатора в этой классификации будет зависеть от взаимодействия в его сознании повседневного жизненного мира и мира поэтического.

Наивный интерпретатор

Наивным интерпретатором можно назвать того, кто не связывает свою жизнь всерьез с творчеством и с художественными произведениями ни как их автор, ни как, собственно, интерпретатор. Художественные произведения лишь случайно попадают на его жизненный путь. Возможно, в реальности нельзя встретить такого наивного интерпретатора во всей его наивности, но он нужен здесь как теоретический конструкт, как идеальный объект для проводимого сравнительного анализа. Встречаясь с поэтическим произведением, наивный интерпретатор не строит отдельный мир данного произведения, но включает его в свой повседневный мир. Он не анализирует и даже просто не воспринимает особые художественные средства данного произведения. На его сознание не имеют влияния и особые законы рассматриваемого произведения. Его сознание в произведение не «входит», но полностью остается снаружи. Вместе с тем он рассматривает произведение в свете своих повседневных закономерностей, приписывая ему смыслы подобно тому, как он приписывает смыслы бытовым предметам, а также поступкам окружающих людей. Так, произведение

становится частью его повседневного мира. Переходя к следующему произведению (если так случается, что на его пути встречается следующее произведение), он не должен при этом долго «выходить» из произведения предыдущего, он не замечает разрывов между ними и того, что за каждым из них может стоять для интерпретации целый отдельный мир. Для наивного интерпретатора все поэтические произведения рядоположены и все входят как части в повседневный мир. Не замечает он различия законов данных произведений, не воспринимает (как искусственный интерпретатор, о котором пойдет речь далее) каждое произведение в качестве мира, подчиненного особым законам и в связи с этим целостного внутри себя и отделенного от других миров. Наивный интерпретатор воспринимает любое произведение в свете своих повседневных закономерностей и, исходя из этих закономерностей, приписывает ему смыслы. Этот процесс протекает так же неререфлексивно, так же «по накатанным колеям», как это происходит в повседневной жизни наивного интерпретатора. Ему не приходится при переходе от повседневного мира к миру поэтического произведения менять стиль мышления, его сознание также не впадает в творческое состояние, поднимающее его над бытом и вместе с тем лишаящее опоры. Равным образом наивный интерпретатор не ведает о когнитивном разрыве между художественным миром автора произведения и своим собственным миром. Но, как в повседневной жизни, сознание приписывает смыслы, мысли, черты характера встречающимся на пути другим людям, смыслы, мысли и черты характера, которые не обязательно этим людям присущи, но которые сознание предпочитает им приписывать, чтобы избежать когнитивных проблем, связанных с познанием их истинных мотивов и смыслов, так и при столкновении с поэтическим произведением сознание наивного интерпретатора реконструирует мир автора, не задаваясь вопросом, истинна ли и правомерна ли такая реконструкция. Для наивного интерпретатора повседневность становится тем, что «цементирует», связывает воедино все произведения искусства, с которыми ему приходится встречаться в жизни, при этом повседневность его сознания становится условием для его целостности, от которой он испытывает чувство комфорта и морального (а также когнитивного) удовлетворения. Сознание его движется всегда внутри повседневного мира и подчинено его закономерностям.

Но так же, как *абсолютно* наивный интерпретатор — это лишь теоретический конструкт, идеальный объект, в своем чистом виде не встречающийся в реальной жизни, то же можно сказать и о «полностью не-наивном» интерпретаторе. В реальной жизни отношения, как правило, гораздо сложнее, чем те, которые можно легко прописать на бумаге, анализируя собственные теоретические конструкты. Здесь можно сказать о том, что наивный интерпретатор «живет» в каждом из нас, в любом интерпретаторе, даже абсолютно не-наивном. Достаточно обратить внимание на то, что художественные произведения, созданные за все века всем человечеством, очень различаются по стилю и по их собственным законам и, соответственно, кардинально различаются стили мышления и когнитивные навыки интерпретатора, требующиеся для того, чтобы «войти» в мир каждого отдельного произведения. Таким образом, даже для самого искушенного интерпретатора какие-то из произведений будут «близки», а какие-то — нет. Обычно даже профессиональный интерпретатор (о котором речь пойдет далее) «специализируется» на восприятии произведений какого-либо одного вида искусства или какого-то одного времени. Встречаются также и интерпретаторы, специализирующиеся на одном авторе. При восприятии же произведений других авторов сознание такого интерпретатора испытывает нехватку когнитивных навыков и «опускается» в повседневный мир, откуда таковые навыки черпает.

В эмпирической реальности нет абсолютно наивного интерпретатора, но нет и абсолютно не-наивного: любой интерпретатор сочетает в себе черты опытного и даже профессионального интерпретатора с чертами интерпретатора наивного. Наивность интерпретации также может стать защитной реакцией сознания на произведение, требующее особенно больших усилий для своего восприятия, особенно большого отрыва от повседневности, особо нестабильного состояния сознания воспринимающего. Такое произведение всегда ставит сознание перед выбором: довериться ли ему и построить нестабильный и опасный для сознания мир, грозящий потерей опоры и самоидентификации, либо «закрыть глаза» на необычность такого мира, «пройти мимо» по накатанной колее повседневной жизни. Определенная доля «наивности», участия повседневной жизни в восприятии художественного произведения всегда присуща сознанию интерпретатора. Повседневность — то, что

«цементирует» сознание и делает его целостным, не дает сознанию «распасться» при переходе от одного мира поэтического произведения к другому. В связи с этой идеей и построен такой идеальный объект, как наивный интерпретатор. Каков же интерпретатор не-наивный?

Опытный интерпретатор

Отношения опытного интерпретатора с произведением как со средой обитания сознания кардинально иные, чем таковые наивного интерпретатора. В отличие от наивного интерпретатора, опытный интерпретатор конституирует для себя мир произведения, отрешаясь при этом от повседневного мира. Как уже упоминалось, мир каждого поэтического произведения имеет свои законы, отличающиеся от закономерностей повседневного мира. И законы эти лишь частично задаются автором произведения при помощи используемых им художественных средств. Не в последнюю очередь авторство законов художественного мира принадлежит опытному интерпретатору, воспринимающему произведение как целое, как единый мир. Жизнь и действия сознания в этом мире и определяются схватываемыми сознанием опытного интерпретатора законами этого мира, пусть законы эти схватываются с различной степенью рефлексивности: от почти полного осознания к законам *taken for granted*. Но с какой бы степенью рефлексивности ни схватывались сознанием опытного интерпретатора законы поэтического мира, жизнь сознания в этом мире подчиняется им.

Опытный интерпретатор — тот, кто имеет опыт, кто искушен в восприятии художественных миров, кто сознательно практикует такое восприятие: много читает, посещает картинные галереи, слушает музыку, смотрит художественные фильмы и т. д. Опытный интерпретатор, таким образом, не рождается опытным, но становится таковым в результате многолетней практики. При всей своей опытности, он, как правило, «специализируется» на одном-двух видах искусства, он не может охватить все художественные миры, созданные за все века всем человечеством. Но при восприятии определенных поэтических произведений даже опытный интерпретатор может оставаться наивным. В чем же «не-наивность» опытного интерпретатора? В определенной степени «бесстрашия»: опытный интерпретатор не боится оторваться от своего повседневного мира, подняться над ним, вступить в мир,

радикально отличающийся от повседневности. Перед ним раскрывают свои миры множество художественных произведений. Миры эти в разной степени отличаются от повседневного мира, но для пребывания в каждом из них от повседневности необходимо отрешиться. Сознание, пребывающее в мире поэтического произведения, в определенной степени теряет свою стабильность, которую обеспечивала ему повседневность. Оно оказывается в «когнитивно-неудобном» мире, в мире-загадке, который не познан и не освоен и который сознанию еще только предстоит познать. В отличие от повседневного мира, который кажется «когнитивно-прозрачным», полностью понятным, в мире художественного произведения сознание поджидает неизвестное. Не в последнюю очередь опытного интерпретатора, как именно опытного, характеризует умение осознать, что он не все понимает в мире, в который вступил, и желание познать этот мир таким, каков он есть, не приспособлявая его к себе, как было бы когнитивно удобнее, и как поступает сознание с повседневной реальностью, но пытаюсь самому «вжиться», «вписаться» в этот мир.

Мир художественного произведения всегда представляет собой загадку для сознания опытного интерпретатора, он манит его к себе именно своей свежестью и неразгаданностью, отношения интерпретатора с миром поэтического произведения имеют когнитивную природу, природу познания и требуют от опытного интерпретатора определенных когнитивных навыков. И можно считать, что опытный интерпретатор хотя бы частично уже имеет такие навыки (иначе его нельзя было бы назвать опытным, иначе он не практиковал бы пребывание в художественных мирах в течение многих лет своей жизни). Опытный интерпретатор вырабатывает свои собственные приемы мышления, позволяющие ему познавать миры художественных произведений. Когнитивные навыки, а также накапливающиеся в распоряжении его сознания в течение многих лет смыслы составляют определенный «баланс» сознания. Сознание опытного интерпретатора располагает «смысловыми ресурсами» — смыслами, накопившимися за многие годы жизни сознания. Оно поэтому не представляет собой «чистого листа», когда входит в контакт с миром произведения. Оно отрывается от повседневного мира, но отчасти остается во всех мирах художественных произведений, встретившихся ему ранее. Чем менее

отличается новое поэтическое произведение от встретившихся ранее, тем меньше для сознания интерпретатора «когнитивное неудобство» нового произведения, тем вероятнее, что для его познания будут подключены выработанные ранее мыслительные ходы, и тем меньше будет степень нестабильности сознания, входящего в новое произведение. Этим закономерностям обязан своим существованием феномен «неприятия» сознанием опытного интерпретатора произведения, слишком сильно отличающегося от тех, с которыми он сталкивался ранее. И тем более делает ему чести, если он все же «рискнет» своим когнитивным удобством и стабильностью сознания и вступит в новый, неизведанный художественный мир.

Рассмотрение природы опытного интерпретатора приводит к парадоксу: с одной стороны, его умудренность состоит именно в опыте общения с неизведанным, пребывания в нестабильном творческом состоянии сознания, искушенности в постоянном познании новых законов новых миров. С другой стороны, опытность эта чревата накоплением хотя и высокоинтеллектуальных, но все же стереотипов, уже испытанных ходов мысли, ранее созданных смыслов. Сознание опытного интерпретатора балансирует на грани между абсолютно новым и неизведанным и уже полностью «освоенным». Эмпирически, в зависимости от психологических факторов и типа личности, опытный интерпретатор будет выбирать свой баланс, свое соотношение риска и интеллектуальной страховки, каждый новый мир поэтического произведения предстанет перед ним в своем соотношении новизны и повторения, пребывание в нем будет представлять собой свою особую меру риска.

Опытный интерпретатор опытен как со-автор художественных миров, ибо, познавая каждый новый мир, сотворенный автором, интерпретатор осуществляет в своем сознании акт со-творчества. Он использует художественные средства и приемы, заданные автором для конституирования своего собственного мира художественного произведения. Он познает то, что творит сам в своем сознании. Есть также отдельный тип опытных интерпретаторов — это те, которые сами что-либо творят как авторы. Такого рода люди становятся особо искусными как интерпретаторы чужих произведений. Они знают изнутри, на практике, как осуществляется процесс творчества произведения, и потому особо искусны и как интерпретаторы-соавторы.

Но в рамках данной работы мы опускаем их рассмотрение как совершенно особого типа интерпретаторов.

Профессиональный интерпретатор

Замыкает тройку конструкторов, связанных с интерпретацией художественных произведений, понятие *профессионального интерпретатора*. Профессиональный интерпретатор, наряду с наивным интерпретатором и опытным интерпретатором, является, в первую очередь, понятием, идеальным объектом, созданным для анализа процесса интерпретации художественных произведений как процесса когнитивного, связанного с познанием миров этих произведений и конструированием этих миров в сознании интерпретатора, когда конструирование и познание максимально сближаются, и для конструирования миров художественных произведений используются когнитивные способности интерпретаторов, связанные со стилем их мышления, с опытом в познании художественных миров и с накопленными за время жизни смысловыми ресурсами. Профессиональный интерпретатор как идеальный объект так же, как полностью наивный или только опытный интерпретатор, является абстрактным конструктором. В реальности при интерпретации художественного произведения эти типы смешиваются в лице реального индивидуального интерпретатора, причем смешение это происходит в различных пропорциях, обуславливая все тонкости и нюансы конкретной реальной интерпретации, каждый раз неповторимой, ибо, даже если один и тот же индивидуальный интерпретатор созерцает одно и то же поэтическое произведение в течение определенного времени, его интерпретация, мир произведения, конструируемый его сознанием, изменяется по мере того, как он все внимательнее вчитывается в представленное произведение, его сознание действует в мире этого произведения, обживает его, все более близко познает. Меняется степень рефлексивности, с которой он смотрит на данное произведение, и в зависимости от целей, преследуемых интерпретатором при интерпретации. Так что один и тот же человек может предстать в разных случаях и как наивный, и как опытный, и как профессиональный интерпретатор.

Действия сознания интерпретатора в мире художественного произведения имеют когнитивную природу, это действия мысли, оперирующей

с выразительными средствами данного произведения в рамках законов мира этого произведения. Это конкретные мыслительные ходы, которые обуславливаются законами данного произведения, с одной стороны, и опытностью сознания в интерпретации таких произведений, его накопленными смысловыми ресурсами — с другой. Сочетания всех этих факторов и обуславливают неповторимость каждой индивидуальной интерпретации, неповторимость каждого вновь конституированного мира. Поэтому и становится возможным анализ процесса интерпретации поэтических произведений в терминах множественности миров, ибо миры даже одного и того же произведения в процессе его интерпретации могут бесконечно множиться, совпадая в каких-то одних своих частях и расходясь в других. Потенциально богатство и разнообразие этих миров безгранично.

Но вернемся к понятию профессионального интерпретатора. Профессиональный интерпретатор (критик) — тот, кто видит в интерпретации художественных произведений, в действиях своего сознания внутри их миров свою работу, кто из интерпретации художественных произведений, из опыта пребывания в них своего сознания делает себе профессию. Эта его работа будет состоять, в первую очередь, в том, чтобы перевести все смыслы, возникающие в сознании в процессе интерпретации, все чувствуемые сознанием законы мира произведения в максимально артикулированную и рефлексивную форму. Если сознание наивного или опытного интерпретатора действует в мире произведения часто интуитивно, «на ощупь», не артикулируя множество смутных возникающих ощущений и впечатлений, то дело профессионального интерпретатора заключается в артикуляции таких смысловых ощущений, приписывании им определенных закономерностей, например, выводя их из анализируемых художественных средств, использованных автором при создании произведения. Все эти средства подробно разбираются профессиональным интерпретатором, старающимся конституировать свой собственный мир разбираемого произведения с максимальной степенью рефлексивности. Конечно, в процессе познания мира произведения профессиональным интерпретатором поначалу возникают и интуитивные ходы мысли и неартикулированные смыслы — так интерпретатор получает первое впечатление от произведения, но впечатление это далее подвергается строгой рефлексии и разбору.

Еще одна отличительная особенность профессионального интерпретатора (критика) в том, что интерпретация его оформляется в письменном или устном виде для Других, для социума. Профессиональный интерпретатор не оставляет свое впечатление от произведения «при себе», но стремится сделать его интерсубъективным, доступным для Других, для социума. Отчасти поэтому он и стремится к максимальной рефлексивности действий сознания в мире произведения. Профессиональный интерпретатор подробно анализирует художественные средства, примененные при создании каждого произведения, стремится сделать явными его законы, в том числе — вывести их из художественных средств, анализирует каждый ход мысли, пытаюсь в том числе реконструировать смыслы, которые вкладывал в произведение его автор. Итак, его задача — интерсубъективная явленность произведения, все, что он может из своего впечатления от произведения сделать интерсубъективным — он стремится таковым сделать. Подробный разбор того, как автор произведения добивается возникновения у интерпретатора неартикулированных смыслов, делает таковые смыслы отрефлектированными и артикулированными. Профессиональный интерпретатор стремится реконструировать мир автора произведения, но вместо этого (или вместе с этим) творит свой особый мир, мир второго порядка, мир критического разбора данного произведения. Мир этот, в свою очередь, созерцается и познается сознаниями читающих критический разбор индивидов. Интересно, что в процессе рассматривания, познания такого мира критического разбора в сознании рассматривающего, в свою очередь, тоже могут возникнуть неартикулированные смыслы и интуитивные ощущения.

Итак, профессиональный интерпретатор квалифицированно и максимально рефлексивно строит для себя мир поэтического произведения, подробно разбирая каждое действие сознания в этом мире, каждый ход мысли, стремясь сделать конституирование такового мира интерсубъективным, и для этого также и рационализируя построение такого мира, пытаюсь не оставить места неартикулированным смыслам и смутным ощущениям, а если они всё же у него возникают, пытаюсь рационально объяснить их возникновение. Но, как уже было отмечено, полностью профессиональный интерпретатор — это идеальный конструкт. При реальной интерпретации даже критик может сочетать

в себе черты профессионального и наивного интерпретатора. Даже критик какие-то свои индивидуальные смыслы оставляет «при себе», от чего-то в построенном им мире отрешается, на чем-то сосредоточивается более, его интерпретация интерсубъективна, но не полна, так же как интерпретации наивного и опытного интерпретаторов.

* * *

Проблема создания и восприятия-интерпретации поэтических произведений может анализироваться в терминах множественности миров: сознание интерпретатора имеет дело как с собственным жизненным миром повседневности, так и со всеми мирами каждого художественного произведения, каждого автора, каждого вида искусства. Такие множественные миры имеют между собой иерархические соподчинения: художественный мир всего человечества распадается на миры разных видов искусства, а те в свою очередь на миры отдельных авторов, миры отдельных авторов — на миры конкретных художественных произведений. И все эти миры не являются чем-то изначально жестко заданным, их все строит для себя само сознание интерпретатора, строит с большим или меньшим отрывом от построенного им же повседневного жизненного мира. Художественные средства, которыми пользовался автор при создании произведения, для сознания интерпретатора становятся аттракторами, направляющими собственную деятельность этого сознания. Сознание живет и действует в мире художественного произведения, который строит само. В данной главе анализируется феномен такого построения миров и дается краткая классификация интерпретаторов по степени вовлеченности в творческое состояние, состояние со-творчества с авторами.

ГЛАВА 2

Поэтика языка А. А. Потебни

В этой главе будет реконструирована теория русского и украинского мыслителя XIX в. А. А. Потебни (1835–1891). Конечно, его взгляды широко известны, поскольку Потебня — классик, и все его работы хорошо знакомы лингвистам. Но для философии поэтического творчества они кажутся несколько забытыми, потерянными. Изложенные более ста лет назад мысли известны, но выводы из них в современной философии поэтического творчества и в эпистемологии кажутся непримененными. Работы в русле современного, недавно возникшего направления — когнитивной поэтики — пишутся так, как будто этих мыслей не было еще сто лет назад. Поэтому здесь хочется о них напомнить. А. А. Потебня строит теорию того, как создается слово (язык) и поэтическое произведение. Он анализирует слово естественного языка как элементарную поэтическую единицу, как явление поэзии. Также интересны мысли А. А. Потебни по поводу проблемы интерсубъективности (также современной проблемы, решение которой сейчас отдано эпистемологии и феноменологии). Он рассматривает, как понимается язык и поэтическое произведение Другим (не-автором). Хочется вспомнить, что Потебня исследовал когнитивное значение поэтического произведения как для самого автора, так и для читателя-интерпретатора. А. А. Потебня сравнивает поэтическое произведение с научной теорией.

Известный языковед, литературовед, философ XIX в., А. А. Потебня рассматривал слово как элементарную форму поэзии. Его труды по поэтике языка, равно как труды его последователей (Харьковская школа), известны. Язык, считал он, поэтичен по своей сути, слово — это самая

простая, элементарная форма поэтического произведения. Слово как поэтическое произведение зародилось в доисторические времена и продолжает и по сей день заново зарождаться в каждом говорящем и слушающем.

Среди предшественников Потебни — В. Гумбольдт, Г. Штейнталь, Ф. И. Буслаев, В. Г. Белинский, И. В. Гёте, Г. Э. Лессинг. Часто А. А. Потебня не пересказывает их труды своими словами, но берет обширные цитаты, говорящие сами за себя. Здесь я в какой-то степени перенимаю этот принцип, уже по отношению к А. А. Потебне, и в цитатах показываю его отношение к той или иной проблеме.

Его манера письма — сжатость, концентрированность определений и описаний процессов (например, создания слова, процесса понимания, функционирования науки). Такие предельно сжатые творческие выкладки перемежаются примерами (из языкознания, теории поэтического творчества, теории познания и др.). Поэтому я буду часто обращаться к цитатам из трудов А. А. Потебни, сжатость хода мысли в которых делает их невозможными к пересказу (по крайней мере, без искажения и лучше, чем у самого автора). Конечно, его взгляды неизбежно будут рассмотрены «с высоты современности», и можно только удивляться актуальности исследований А. А. Потебни для языкознания и теории поэтического творчества нашего времени.

Современный исследователь Н. М. Смирнова пишет: «Принципиальную трудность в изучении формальных структур естественных языков привносит тот факт, что сам язык выступает конститутивным фактором жизненного мира человека. Еще В. Гумбольдт показал, что разные языки моделируют различные образы мира, укорененные в культурной истории языкового сообщества»²⁴. И это отдельная проблема для исследователя языка, подобного А. А. Потебне.

А. А. Потебня в своих работах не раз и не два подчеркивает: слово — элементарная форма поэзии, оно по своей сути представляет собой поэтическое произведение. Как создается и воспринимается слово, служа при этом познанию мира, так поэтическое произведение является способом познания. Как слово в глубинной сущности своей

²⁴ Смирнова Н. М. Смысл и творчество. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. С. 55.

состоит из трех частей: внешняя форма (сочетание звуков), внутренняя форма (представление²⁵) и значение; так из этих же частей состоит поэтическое произведение. И слово, и поэтическое произведение несут когнитивную нагрузку при своем создании: говорящий и пишущий познают как внешний мир в его предметности, так и собственное я. И понимание как слова, так и поэтического произведения есть вызываемое звуковым рядом говорящего или пишущего собственного движения мысли в сознании понимающего. Так что передача мысли посредством слова или поэтического произведения состоит в некоей синхронизации движения мысли в сознании говорящего или пишущего и слушающего или читающего. Происходит вос-создание слова или поэтического произведения в сознании интерпретатора. По А. А. Потебне, понимание происходит так: смысл слова не передается напрямую от говорящего к слушающему, но произнесенное говорящим слово индуцирует рождение смысла в сознании слушающего из его собственного смыслового запаса, смысловых резервов. Поэтому как произнесение (рождение) слова говорящим, так понимание его (рождение заново) слушающим является творческим актом: в словесном общении происходит *движение мысли*.

Но, более того, это не только творческий акт — это акт поэтический, поскольку слово, повторим, — элементарная форма поэзии. А. А. Потебня в своих работах исследует и более сложные поэтические формы. В качестве поэтических произведений им рассматриваются народные песни, пословицы, поговорки, басни, а также авторские поэтические произведения. Но материалом всех сложных форм поэзии остается язык. Поэзия не возникает эмерджентно при творении автора (или народа) на родном языке — поэзия уже присуща языку, составляет самую его суть. Поэтична сама структура слова. Язык, слово, согласно взглядам А. А. Потебни, зарождаются в доисторические времена, и уже тогда структура слова такова, как и в наше время. Однажды начавшись в доисторическое время, словотворчество, языкотворчество продолжается в недавнем прошлом и в настоящем времени, как

²⁵ Следует отметить, что «представлением» как одной из частей слова (его внутренней формой) А. А. Потебня называет «ближайшее этимологическое значение слова» или метафорический образ, который ложится в основу именованного.

продолжается и поэтическое творчество. Наряду с поэтизацией действительности, продолжающейся во все времена, идет и процесс образования прозы.

Процесс образования прозы представляет собой «затирание», «затаскивание» слов, выражений до прозаического состояния, характерного для повседневности. И хотя сам А. А. Потебня не рассуждает о повседневности, но только о «затирании» поэтических слов и выражений, об уходе с этим «затиранием» из них поэзии, можно продолжить его мысль. Рождение слова (как в доисторическое время, так и в наши дни) является актом творческим и поэтическим. Оно связано с выходом из повседневности, «приподниманием» сознания над обыденностью повседневного человеческого мира с ее здравым смыслом («расповседневниванием»). Прозаизация — «затирание» поэтической составляющей слова, языка в целом — означает возвращение говорящего и слушающего в повседневность, где мысль (движение мысли, по выражению А. А. Потебни) движется по «накатанной колее». Даже метафора перестает таковой быть: она перестает порождать новые глубокие смыслы. Мысль «скользит по поверхности» произносимых слов, не задаваясь вопросом об их изначальном поэтическом происхождении. Здесь следует также оговориться, что поэзия для Потебни — именно когнитивное явление, способ познания, а не литературный жанр. Он понимает поэзию расширительно, относя к явлениям поэтическим также и художественную прозу (Гоголя, Пушкина и др.). К прозе же он относит язык современной ему науки, а также затертые от долгого употребления слова естественного языка, которыми мы пользуемся в повседневности, порой бездумно.

Итак, поэзия, по А. А. Потебне, как и наука, есть способ познания. Наблюдая, как А. А. Потебня анализирует слово в качестве поэтического произведения и поэтическое произведение как слово, как он сравнивает поэзию как форму познания с наукой, анализируя их сходство и различие, можно утверждать, что слово (язык), поэзия (поэтическое произведение) и наука (познание, научность) являются базовыми ценностями А. А. Потебни как философа, психолога, лингвиста, мыслителя. Он говорит о том, что элементам слова с живым представлением соответствуют элементы поэтического произведения, т. к. такое слово (с живым представлением) само по себе есть

уже поэтическое произведение. Единству членораздельных звуков (внешней форме слова) соответствует внешняя форма поэтического произведения.

Способ восприятия поэтических произведений в отличие от других искусств обусловлен уже внешней формой поэзии. Представлению в слове соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении. Отличие поэзии от прозы А. А. Потебня видит в том, что составная часть в слове, называемая им представлением (или «внутренней формой»), жива в поэтическом произведении. Внутренняя форма поэтического произведения происходит из образов или (как А. А. Потебня иногда пишет) идеи. Как слово побуждает к пониманию себя через свое представление, так и поэтический образ вновь и вновь создает свое значение — идею. Каждый раз рождение смысла заново происходит в новом контексте и из новых элементов. Субстанция, из которой все создается, — поток сознания.

Свойства поэтического произведения (для создания которого непременно требуется *изучение*), пишет А. А. Потебня, — относительная неподвижность образа (A) и изменчивость его значения (x_1, x_2, x_3). Значение поэтического произведения вместе с каждым актом прочтения и понимания читателем-интерпретатором изменяется, «вновь оживает». Толкуемый образ (A) один, но интерпретаторов множество, так что утверждение о том, что сочетание и полное соответствие образа и идеи изначально находится в самом художественном произведении, есть миф.

Познание — основная ценность европейской культуры Нового времени, но не только — из базовых ценностей многих времен, многих эпох, многих мыслителей можно особо выделить познание как человеческую деятельность, обладающую безусловной ценностью. Познание не теряет своей ценности и для А. А. Потебни, анализирующего язык и поэтические произведения, также представляющие собой индивидуальные ценности для него как для исследователя. Ценности при разворачивании теоретической системы имеют свойство тяготеть друг к другу, так, например, если язык (слово) и поэтические произведения ценны для А. А. Потебни, и ценны также наука и познание, то слово и поэтическое произведение он будет сравнивать с наукой, и в своем анализе он будет разбирать их роль в процессе познания.

Отметим, что знание этого простого закона человеческого мышления отнюдь не умаляет ценности получаемой с его помощью теоретической системы. И поскольку познание продолжает быть ценностью как для классической, так и для неклассической и постнеклассической науки, анализ А. А. Потебни будет и сегодня, и завтра так же актуален.

Структура и происхождение слова

Как исследователь А. А. Потебня ставил перед собой ряд проблем, некоторые из которых распадалась на частные задачи, часть соединялась в более фундаментальные.

Объектом для его исследования стал язык: его основы, структура, функционирование слова. Исследуя слово, А. А. Потебня выделяет в нем внешнюю и внутреннюю форму. Он различает в слове: *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук (то, что в современной лингвистике называется фонемой, др.-греч. φώνημα 'звук'), *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание²⁶.

Элементы, из которых, по А. А. Потебне, состоит слово как сложное поэтическое явление, это звучание слова (его внешняя форма), внутренняя форма (то, что А. А. Потебня называет также представлением) и значение. Представление слова (внутренняя форма) есть его смысл, «ближайшее этимологическое значение», ассоциация, метафора. Так, например, при образовании слова *корова* внешней формой было его звучание (*crava* на древнеславянском), значением — означенное животное, а представлением — «рогатое животное», «нечто рогатое», ассоциировавшееся с оленем («рогатый» (греч. κέραός), эпитет оленя (*cervus*)). Ведь, по версии А. А. Потебни, имеется связь между *кравой* (*crava*, 'корова') и латинским существительным *cervus* («цервус») — 'олень', эпитет которого — «рогатое животное» (греч. κέραός). Так, *cervus* по-латыни не только олень, но и виллообразные, ветвистые колья (рогатки) (род заграждений против неприятельских атак). Из этого

²⁶ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 175.

видно, что рога рассматриваются как основной признак оленя. Этимологически слово *crava* — ‘корова’ изначально обозначает «рогатое животное»²⁷.

Внутренняя форма, — говорит А. А. Потебня, — есть тоже центр образа, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными. Это очевидно во всех словах позднейшего образования с ясно определенным этимологическим значением (бык — ревуший, волк — режущий, медведь — едящий мед, пчела — жужжащая и проч.), но не встречает, кажется, противоречия и в словах ономато-поэтических, потому что чувство, вызывающее звук, есть такая же стихия образа, как устраняемый от содержания колорит есть стихия картины²⁸.

С помощью представления словом выражается некий признак. А. А. Потебня говорит в связи с представлением слова об апперцепции, которая, по его мнению, отличается от простой ассоциации.

Слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы, значения и звука, есть, прежде всего, средство понимать говорящего, апперципировать содержание его мысли. Произнесенное слово, звук вызывает в сознании слушающего собственное движение мысли. Оно апперципируется, являясь по сути своей метафоричным, внешняя форма, услышанная слушающим, вызывает в его сознании внутреннюю форму — представление, то есть метафору.

А. А. Потебня поясняет свою мысль:

При некотором внимании нет возможности смешать содержание с внутренней формой. Например, различное содержание, мыслимое при словах *жалованье*, *аппиит*, *pensio*, *gage*, представляет много общего и может быть подведено под одно понятие платы; но нет сходства в том, как изображается это содержание в упомянутых словах: *аппиит* — то, что отпускается на год, *pension* — то, что отвечает, *gage* (по Дицу, слово германского

²⁷ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 301.

²⁸ Там же. С. 146.

происхождения) первоначально — залог, ручательство, вознаграждение и проч., вообще результат взаимных обязательств, тогда как *жалованье* — действие любви (сравни синонимические слова *миловать* — *жаловать*, из коих последнее и теперь еще местами значит *любить*), подарок, но никак не законное вознаграждение, не «*legitimum vadium*», не следствие договора двух лиц²⁹.

Согласно А. А. Потебне, внутренняя форма отличающихся этой формой слов каждый раз по-своему направляет мысль, воспринимается говорящим и слушающим. Внешняя же форма «нераздельна с внутренней» и меняется вместе с ней.

Он приводит пример из другого вида искусства. Представим себе мраморную статую, говорит он. «Статуя из мрамора» в данном случае будет внешней формой так же, как для слова или поэтического произведения внешней формой будет сочетание звуков, как бы материальная сторона, как бы плоть слова или поэтического произведения. Смысл статуи — «женщина с мечом и весами» — будет ее внутренней формой так же, как слово или поэтическое произведение имеет внутреннюю форму для говорящего и слушающего или для пишущего и читающего. Кроме внешней и внутренней форм, слово и поэтическое произведение имеют содержание. Так, в случае со статуей содержанием будет правосудие, которое представляет женщина с мечом и весами. Вместо «содержание» А. А. Потебня рекомендует употреблять слово «идея». Он утверждает:

Идея и содержание в настоящем случае для нас тождественны, потому что, например, качество и отношения фигур, изображенных на картине, события и характеры романа и т. п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время создания³⁰.

²⁹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 175.

³⁰ Там же. С. 41.

Разница между образом и содержанием ясна. Мысль о необходимости смерти и о том, «что думка за морем, а смерть за плечами», одинаково приходит в голову по поводу каждой из сцен пляски смерти; при большой изменчивости образов содержание здесь относительно (но только относительно) неподвижно. Наоборот, одно и то же художественное произведение, один и тот же образ различно действует на разных людей и на одно и то же лицо в разное время его жизни, точно так, как одно и то же слово каждым понимается по-своему; здесь относительная неподвижность образа при изменчивости содержания³¹.

А. А. Потебня проводит здесь сравнение со словом. Внешняя форма слова тоже не есть звук как материал, но звук, уже сформированный мыслью; между тем сам по себе этот звук не есть еще символ содержания.

Так, А. А. Потебня постоянно приводит в соответствие то, что он как лингвист говорит о слове, и то, что он как литературовед говорит о поэтическом произведении. Поэтическое произведение так же, как слово, имеет внешнюю форму (звуковая плоть, звукопись, музыка звучания), внутреннюю форму (представление, выражение определенной мысли в метафоричности произведения) и содержание, т. е. идею. Внешняя и внутренняя формы взаимосвязаны. При этом А. А. Потебня часто, иллюстрируя свои мысли из области языкознания, приводит в пример поэтическое произведение, и, наоборот, прообразом поэтического произведения для него является слово. Внешняя форма слова и поэтического произведения, его звуковая плоть, объединенный в одно целое звучание ряд звуков в сознании говорящего и слушающего вызывают проявление внутренней формы — определенной мысли. При этом в случае со словом внутренняя форма может забываться, так что у слова остается только внешняя форма и содержание. Так происходит со словами, которые мы постоянно употребляем, но этимология которых для нас при этом употреблении не является явной, и ее могут знать только лингвисты.

Относительно происхождения слов, времени, когда они еще не утратили своей этимологии — внутренней формы — и их значения в силу этого играли разными красками и оттенками смыслов, у А. А. Потебни есть очень поэтичный пассаж:

³¹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 176.

Это дает нам право предположить, что в то время, когда слово было не пустым знаком, а еще свежим результатом апперцепции, объяснения восприятий, наполнявшего человека таким же радостным чувством творчества, какое испытывает ученый, в голове коего блеснула мысль, освещающая целый ряд до того темных явлений и неотделимая от них в первые минуты, — что в то время гораздо живее чувствовалась законность слова и его связь с самим предметом. И в самом деле, в языке и поэзии есть положительные свидетельства, что, по верованиям всех индоевропейских народов, слово есть мысль, слово — истина и правда, мудрость, поэзия. Вместе с мудростью и поэзией слово относилось к божественному началу. Есть мифы, обожеествляющие самое слово.

Слово есть самая вещь, и это доказывается не столько филологической связью слов, обозначающих *слово* и *вещь*, сколько распространением на все слова верованием, что они обозначают самую сущность явлений³².

Поэтому, по А. А. Потебне, поэзия есть знание, она несет когнитивную функцию. Как слово имеет три части, так и поэтическое произведение состоит из тех же частей, но здесь вместо «содержания» мыслитель употребляет слово «идея». Идея поэтического произведения для А. А. Потебни представляет собой ряд мыслей, ряд этот, как можно предполагать, находится в постоянном движении: при чтении произведения мысли в сознании сменяют одна другую, это даже не обычная смена одного другим — каждая мысль порождается предыдущей и порождает последующую. Поэтическое произведение разворачивается во времени: во времени его написания автором или во времени его прочтения читателем-интерпретатором. При этом внешняя форма произведения, его внутренняя форма и идея тесно взаимосвязаны, одно всегда означает и подразумевает другое. Если слово может потерять свою внутреннюю форму при забвении своей этимологии, так что останется только внешняя форма (звук) и содержание (значение) — метафорический же смысл слова забудется, потеряется, то с поэтическим произведением такое может произойти лишь отчасти. Трудно себе

³² Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 173.

представить поэтическое произведение, потерявшее свою внутреннюю форму при оставшейся идее (содержании), и если произведение представляет собой течение мыслей в сознании своего интерпретатора, то на каждом месте, пассаже, потерявшем внутреннюю форму, мысль будет спотыкаться, теряться и течение мыслей не будет аутентичным и свободным. В каждом поэтическом произведении, растерявшем внутренние формы своих пассажей, будет образовываться «когнитивный вакуум», и оно начнет хуже пониматься читателем. Помимо идеи, согласно А. А. Потебне, поэтическое произведение состоит из поэтических образов. Я уже приводила пассаж мыслителя, где отличается идея от образа, но и то, и другое для него является неизываемой частью поэтического произведения, то и другое порождает движение мысли в сознании как автора, так и читателя произведения. Несмотря на то, что по поводу трехчастного состава слова и поэтического произведения можно вспомнить и привести в пример более поздние изыскания, мысли А. А. Потебни относительно внутреннего содержания слова, которое может быть потеряно, относительно идеи и образа поэтического произведения и сейчас являются актуальными. Его соображения, касающиеся идеи произведения как мыслительного движения, а мыслей как состояний сознания, актуальны для современной философии поэтического творчества.

Рассмотрим далее также актуальные мысли языковеда о когнитивной функции поэзии и поэтического творчества.

Факты науки и факты поэзии

Тщательно исследуя структуру и функционирование слова как поэтической единицы, А. А. Потебня ставит не менее фундаментальный вопрос о сходстве и различии, а также соотношении поэзии (поэтического слова) и науки. Что есть факты науки и что — факты поэзии? Что такое факт вообще?

Поэтические произведения А. А. Потебня сравнивает с научными достижениями. Так, по А. А. Потебне, научное доказательство представляет собой разложение общего положения на частные элементы, из которых оно состоит.

Математические доказательства, замечает А. А. Потебня, представляют собой ряды умственных идей и были бы тавтологиями, если бы не обратный порядок положений, которые при этих доказательствах употребляются. Совершенным А. А. Потебня считает то доказательство, которое разлагало бы общее положение без остатка. Но такое доказательство возможно только в науках, в которых элементы, из которых получают обобщения, равны между собой и носят идеальный характер. Совершенное доказательство, считает он, возможно только в математике и иногда в логике (настолько, насколько она математична). В других же областях знания доказательства имеют тот же характер, но меньшую точность. Так, приводя известный силлогизм «все люди смертны»³³, А. А. Потебня отмечает его меньшую точность по сравнению с математическими доказательствами. «Все люди», в том числе жившие задолго прежде и родящиеся в далеком будущем, — не даны нам. Это «понятие для нас неразложимое без остатка»³⁴. Мы также останавливаемся и запинаясь на вопросах, что такое жизнь, смерть.

А. А. Потебня считает, что «лишь то, что человек создал в своей мысли сам, он может разложить без остатка. Точность доказательства уменьшается по мере того, как увеличивается неопределенность числа слагаемых и неравенство их между собою»³⁵.

Науки различаются между собой точностью доказательств, но идеальное доказательство — математическое. Оно состоит в нисхождении от общего к частному, ибо разлагает общее положение на те положения, из которых оно создано. Противоположное этому движению А. А. Потебня называет не доказательством, а построением общего положения.

От понятия научного *доказательства* А. А. Потебня отличает понятие научного *примера*, который отличается от доказательства только как часть от целого. По его мысли, чем более могут быть «равны» между собой элементы научного доказательства как системы суждений, раскладывающих научные утверждения на такие элементы, тем более безразличен пример, который можно взять для пояснения такого

³³ «Все люди смертны. Сократ человек. Следовательно, Сократ смертен».

³⁴ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 501.

³⁵ Там же.

доказательства. Так, в геометрической теореме о двух равных между собой треугольниках можно взять как пример два любых треугольника, удовлетворяющих условиям теоремы. В других же науках, например в биологии, «элементы доказательства» (например, живые организмы) «более неравны», по А. А. Потебне, эмпирически различаются. Хотя и здесь вместе с доказательством того, что все птицы есть «животные с симметрическим строением тела», можно привести как пример практически любую птицу.

Чем несовершеннее обобщение, т. е. чем менее «равны» между собой «элементы», участвующие в доказательстве, тем труднее найти подходящий к доказательству пример и тем тщательнее приходится его разыскивать. Здесь для доказательства этого положения А. А. Потебня приводит пример из науки, которую хорошо знает — из современного ему языкознания: существует наблюдение, говорит он, что конечные звуки *ъ* и *ь*, которые во времена А. А. Потебни уже не произносятся, когда-то произносились как целый слог: *дворъ*, *волкъ*, *червь* и т. д. Если ученый захочет из этого утверждения вывести положение о том, что любое русское слово, кончающееся на согласный звук, когда-то имело на конце гласный звук, то множество примеров будут безразличны к этому положению. Но другое множество примеров вызывает вопрос: не возникло ли данное слово с согласной на конце (или не было ли оно заимствовано из другого языка) в то время, когда закон звучащей гласной на конце уже не действовал? Именно потому, что обобщение в такой науке, как языкознание (в отличие от математического), несовершенно, выбор примера для его иллюстрации безразличен.

Далее А. А. Потебня вводит в свои рассуждения понятия научного факта, а также закона:

Мы говорим, что то или другое подтверждается *фактом*, находит *фактическое* подтверждение. Что такое факт? Если то, о чем мы говорим, есть общее положение, то в настоящем случае фактом называется то, что мы только что назвали *примером*, и мы можем сказать, перефразируя сказанное выше, поставив вместо *примера* — *факт*, что обобщение одинаково выражается во всех фактах, послуживших для его построения. Если мы произведению своей мысли приписываем внешнее существование, то вместо

*обобщения мы можем употребить слово закон. Сказанное выше можно выразить еще иначе: факт, понимаемый в указанном выше смысле, возникает одновременно с своим обобщением, или законом*³⁶.

Такой научный факт, возникающий вместе со своим обобщением, А. А. Потебня называет *отвлеченным фактом*. Конкретным фактом он называет смещение признаков, частью вошедших в обобщение, частью не вошедших в него. Такой факт может своими множественными признаками входить одновременно в несколько или даже в большее число обобщений. Чем более в факте признаков, тем в большее число обобщений он может войти. Если внимательно посмотреть на классификацию фактов А. А. Потебней, то можно уловить в этой классификации «предчувствие» дальнейшего развития теории науки. Так, «отвлеченный факт», по А. А. Потебне, коррелирует с «теоретическим идеальным объектом» В. С. Степина, «конкретный» же факт — с «эмпирическим идеальным объектом». «Отвлеченный факт» целиком вбирается обобщением, как теоретический идеальный объект — теорией. «Конкретный» же факт ведет себя как эмпирический идеальный объект, может входить сразу в несколько обобщений и иллюстрировать несколько научных законов. При этом А. А. Потебня считает, что по отношению к конкретным фактам законы или обобщения постоянны, неподвижны, а конкретные факты, из которых они добыты, изменяются.

Таковы, по А. А. Потебне, и факты, и законы науки, и доказательство (обобщение) в науке. В поэзии же, в поэтическом творчестве как в одном из способов познания, «элементы», из которых состоит обобщение, никогда не бывают «равными». Сравнивая поэтическое произведение с наукой, в качестве примера поэтического произведения А. А. Потебня приводит басню. Если мы станем анализировать басню, например, научающую быть кротким, то:

Из круга каких явлений взято это обобщение? Как мы будем проверять его? У нас имеется, с одной стороны, человек, а с другой — кротость; доказывается, что кротость должна существовать в каждом человеке. Здесь не может быть точной проверки, потому

³⁶ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 503.

что невозможно разложение обобщения на все составные элементы его: все эти элементы не равны между собою. Это существенное и самое важное³⁷.

Кроме того, такие положения, как заключенные в басне, положения нравственные, — точных доказательств не допускают. Что же пишет А. А. Потебня о поэтическом произведении как доказательстве и способе познания?

*...Басня не может быть доказательством одного отвлеченного положения, потому что она служит средоточием многих отвлеченных положений. Стало быть, каждый раз, когда мы попытаемся сделать басню таким доказательством, она будет доказывать больше, чем требуется. Согласно со сказанным о двойственном значении слова *факт* — рассказ, заключенный в басне, есть факт не отвлеченный, а конкретный³⁸.*

Хорошим же примером может служить только отвлеченный факт («теоретический идеальный объект»). Факты же, входящие в состав поэтического произведения, есть факты *конкретные* («эмпирические идеальные объекты»). Здесь можно прокомментировать: поэтическое произведение есть, несомненно, способ познания, что и отмечено Потебней. Как будет показано в следующих главах, поэтический образ носит сущностные черты научного идеального объекта — он отвлечен от эмпирии, идеализирован. Вспоминая В. С. Степина, можно сказать, что поэтический образ так же, как идеальные объекты науки, есть идеальный объект, существующий в сознании автора и интерпретаторов. И здесь интересно снова обратиться к А. А. Потебне: у него получается, что элементы поэтического произведения никогда не «равны» между собой, и, следовательно, если оно и есть обобщение (сродни доказательствам в науке), то это обобщение не отвлеченное, а конкретное, и, соответственно, поэтическое произведение состоит (можно провести параллель) не из теоретических идеальных объектов, но из эмпирических

³⁷ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 504.

³⁸ Там же. С. 506.

идеальных объектов как поэтических образов. Это спорное положение. С моей точки зрения, поэтическое произведение тяготеет как раз к большей идеализации своих объектов-образов, благодаря которым познается общий горизонт человеческого существования (включающий концептуализированную природу, культуру, в которую такая природа входит как часть, факты бытия человеческой личности). По А. А. Потебне же, здесь можно увидеть несовершенное обобщение разнородных элементов.

Как иносказание именно в силу того, что оно говорит другое, а не то, что находится в обобщении, оно научным доказательством ни в каком отношении не может быть. Правильное обобщение этого иносказания, то есть превращение из частного в общее, если оно возможно, никак не может нам дать в результате того обобщения, которое следует доказать, опять по той же причине, что басня по отношению к обобщению есть иносказание³⁹.

Отвлекаясь от конкретного примера — басни, — А. А. Потебня высказывает ряд мыслей, реабилитирующих поэтическое произведение, которое, по его мнению, «обобщением быть не может», не может также служить доказательством на манер научного. Он утверждает, что всякое поэтическое произведение (как всякое слово в момент своего возникновения) есть иносказание⁴⁰.

Иносказание не может быть доказательством общего положения. Но, говорит мыслитель, это не отнимает у иносказания когнитивную роль, т. к. *деятельность человеческой мысли*, по А. А. Потебне, распадается на два постоянно сменяющих друг друга рода деятельности: на построение обобщений из частных и на разложение этих обобщений снова на частности. Так, иносказание, не могущее играть существенной роли в анализе при научном доказательстве, имеет огромное значение для синтеза, сложения, по А. А. Потебне. Он пишет также о том, что роль поэзии в человеческой жизни есть роль синтетическая; она помогает *делать* обобщения, а не доказывать эти обобщения. Поэзию он видит как родственную научной деятельности человека. Разница (как

³⁹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 507.

⁴⁰ Там же.

он ее видит) в том, что научное построение стремится связывать равные компоненты, однородные факты привязывать к однородным. Но как добывать эти однородные факты? Только их близкое рассмотрение может показать эту однородность. Но как ее уловить? Способом этого улавливания А. А. Потебня считает иносказание. Иносказательный рассказ басни (как примера поэзии) служит средоточием многих частных случаев, к которым применяется. Применение одного и того же басенного рассказа ко многим частным случаям жизни устанавливает «равенство» между отдельными случаями и возводит их к отвлечению.

Итак, творчество слова есть познание. А познание может быть созданием познаваемого, его истины. Иносказание играет в процессе познания очень важную роль.

Слово и познание

А. А. Потебня представляет свое решение проблемы соотношения поэзии и науки. Но, по его мнению, несмотря на то, что поэзия далека от фундаментальной науки, каковой А. А. Потебня видит математику, всё же он ставит вопрос о том, как при помощи слова может происходить познание. Ведь язык, слово даны нам для познания мира и общения друг с другом. Как происходит интерсубъективное общение, по Потебне, будет сказано ниже. Необходимо сначала разобрать познание предметов мира при помощи слова.

Потебня рассматривает создание (слова или поэтического произведения) как уравнение. Вновь познаваемое, то, что создается, познается заново, он определяет через x . То же, что, познанное прежде, участвует в познании нового x , он обозначает как A . Итак, согласно Потебне:

Самый процесс познания есть процесс сравнения. Названные комплексы мысли разделяются на x , вновь познаваемое, и A , прежде познанное, при помощи чего познается это вновь познаваемое. Третий элемент, возникающий, мы назовем a , в знак того, что мы берем его из A . Эти комплексы всегда между собою разнородны. Возникающее слово всегда иносказательно, потому

что *x* отличается от *A* и главным образом потому, что *a* отличается от *A*, а равно и от *x*; так как если я буду представлять себе корову только *рогатою* (*a*), то я оставлю целую массу признаков без внимания; это *a* по отношению к целой массе признаков будет иносказанием⁴¹.

Тот признак, по которому во вновь создаваемом слове обозначается вновь познаваемое (т. е. *a*), Потебня и называет представлением, одним из трех составных частей слова. Создаваясь, слово изменяет сознание. Когда создается слово, тогда в говорящем происходит изменение того состояния мысли, которое существовало до создания или слышания этого слова.

Это созидание в то же время не есть созидание из ничего, которое «мы не можем себе представить». Создание слова в сознании означает определенное «движение мысли», изменение уже существующего состояния сознания. Сегодня можно описать этот процесс, который стремится обозначить А. А. Потебня, так: существует сознание индивида, поэта, автора, говорящего. В результате мыслительного движения в сознании индивида «всплывает» слово, которое нужно сказать. Слово это, по А. А. Потебне, состоит из звука, представления и значения. Сознание слушающего воспринимает звук, и известное представление, связанное со словом, также в нем проявляется. Происходит «движение мысли». Это верно и для сознания читающего — сочетание звуков порождает в нем «движение мысли» и вызывает к жизни известное представление, связанное с прочитанным словом, а также сознание слушающего воспринимает указание на значение слова. Так, в сознании и говорящего, и слушающего происходит «движение мысли», т. е. преобразование, трансформация существующего состояния сознания в другое, несущее в себе говоримое или слышимое слово, его смысл. Термин А. А. Потебни «движение мысли» становится актуальным и может быть вписан в современную философию творчества, если под движением мысли понимать изменение состояния сознания из положения *A* (не содержащего, не несущего определенного смысла определенного слова) в положение *B* (состояние сознания, в котором говоримое или

⁴¹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 540.

слышимое слово всплыло в единстве своих трех частей: звука, представления, значения). Состояние *Б* отличается от состояния *А*, если рассматривать созидание в сознании определенного слова.

Потебня рассматривает созидание слова не только как единичный акт словотворчества и называния, произошедший однажды в человеческой культуре, со времени которого существует определенное слово. Как *созидание* слова заново Потебня обозначает каждое новое *употребление* уже существующего слова. В сознании говорящего в этот момент происходит «движение мысли» и создается слово, создается при помощи сравнения: *x* проходит сравнение с *А* и приобретает признак *a* как свое представление. Еще раз напомним пример Потебни — происхождение слова *корова* от латинского слова *cervus*, означающего ‘олень’. Согласно Потебне, здесь вновь познаваемое (*корова*, *x*) познается через прежде познанное *А* («рогатое животное»), при этом происходит отвлечение от множества других признаков коровы, и «рогатое животное» становится представлением слова, звучащего как «корова» и имеющего корову своим значением. Множество слов, образовавшихся по этому принципу, уже утратили свое изначальное представление и не вызывают в говорящем или слушающем признака *a* как представления. Но Потебня подчеркивает в своих работах, что *созидание* слова имело место не только в доисторическом мире, но каждое употребление слова — это также его созидание, сопровождающееся «движением мысли» создающего (говорящего), чье сознание творчески изменяется в процессе воспоминания и произнесении слова. Так, в связи с этим вспоминается утверждение Л. Витгенштейна о том, что «значение слова есть его употребление». При каждом употреблении определенного слова в сознании происходит движение мысли, связанное с созданием звука, представления и значения. Сознание творчески изменяется. Более того, творчеством, творением слова Потебня называет не только каждое его употребление говорящим, но и каждое его восприятие слушающим, также являющееся творческим изменением сознания.

Мысль не рождается из ничего, но происходит из мысли, поскольку каждое творчески измененное состояние сознания происходит из его предыдущего состояния, сознание, содержащее вновь созданное слово, из сознания, еще его не содержащего, но готового к переменам своего состояния. То, что как бы в миниатюре Потебня говорит о творении

и восприятию каждого слова, верно и для творения и восприятия поэтического произведения, только процессы, происходящие при этом в сознании, его «движении мысли» будут на порядок сложнее. Но вернемся к творчеству слова как сравнению и иносказанию. В соответствии со взглядом Потебни: «*Название словом есть создание мысли новой в смысле преобразования, в смысле новой группировки прежнего запаса мысли под давлением нового впечатления или нового вопроса*»⁴².

Слово не может пониматься как выражение и средство сообщения готовой мысли; оно сопровождается в сознании работой мысли. И эту работу слово производит, прежде всего, в сознании мыслящего. Если оно сообщает мысль слушающему, то единственно потому, что оно в слушающем производит процесс создания мысли, аналогичный тому, который происходил прежде в говорящем.

Здесь можно вспомнить описание Э. Гуссерлем аналогизирующей апперцепции. Э. Гуссерль рассматривал конституирование сознанием другого сознания через телесные проявления Другого: посредством аналогизирующего восприятия для меня появляется другой (т. е. отличный от меня) поток сознания. Э. Гуссерль пишет, что в сфере принадлежности Я обнаруживает свое тело как объект с особыми свойствами — оно может им управлять. Я при этом постигает себя как психофизическое единство. По аналогии, видя тело Другого, Я воспринимает его как Другого, обладающего сознанием. Опыт сознания Другого открывается мне через уподобление моему собственному⁴³.

То, что верно, по Э. Гуссерлю, для конституирования в моем сознании Другого как обладающего сходными телесными проявлениями и также сознанием, может быть применено при анализе апперцепции моим сознанием слова, сказанного Другим или созданного Другим поэтического произведения, слова которого будут подобием плоти, телесным проявлением будет их звучание, представление же и значение каждого слова будет конституироваться по аналогии с всплывающими в моей памяти прежними употреблением и восприятиями данных

⁴² Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 540.

⁴³ Цит. по: Смирнова Н. М. Когнитивный анализ феноменологической концепции интерсубъективности // Интерсубъективность в науке и философии / Под ред. Н. М. Смирновой. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2014. С. 61.

слов. Так будет происходить в сознании апперцепция поэтического произведения. Другой здесь будет конституироваться дважды: как простая совокупность сложной системы смыслов, которую представляет собой произведение (в моем сознании) как «Другого во мне», а также как живой (или живший) поэт, написавший произведение и через лирического героя представляемый мною как читателем. Осуществляя «сдвиги смысла», я могу воспринимать сказанное о лирическом герое как сказанное обо мне и приписывать себе все характеристики лирического героя (познавая самого себя) или через того же лирического героя познавать поэта как эмпирического Другого, как историческую личность. И все эти сложные феноменологические конституирования (слова, его представления и значения поэтического произведения как сложной системы смыслов, автора как Другого) начинаются с произнесения слова как его созидания (творчества) и также с восприятия произнесенного слова как его вос-создания через процесс сравнения (по А. А. Потебне): новое слово (x), сравниваемое с чем-то уже известным (A), приобретает как свое представление признак a , взятый от известного A , от других же признаков данного A при создании слова происходит отвлечение, так что данное сравнение в когнитивном плане представляет собой абстракцию.

Итак, по А. А. Потебне, понимание как слова, так и поэтического произведения — не простая передача мысли от одного сознания другому. Он описывает:

Слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть прежде всего средство понимать говорящего, апперцептировать содержание его мысли. Членораздельный звук, издаваемый говорящим, воспринимаемый слушающим, пробуждает в нем воспоминание его собственных таких же звуков, а это воспоминание посредством внутренней формы вызывает в сознании мысль о самом предмете. Очевидно, что если бы звук говорящего не воспроизвел воспоминания об одном из звуков, бывших уже в сознании слушающего и принадлежащих ему самому, то и понимание было бы невозможно. Но для такого воспроизведения нужно не полное, а только частичное слияние нового восприятия с прежним. При единстве человеческой природы некоторое

различие в рефлексивных звуках, издаваемых разными неделимыми, не могло мешать созданию слова, точно так как и теперь разнообразные оттенки в произношении отдельного слова, переданного нам прежними веками, не мешают пониманию. Так как чувство вообще обуславливается совокупностью личных свойств человека, то и различие внутренней формы ономато-поэтического слова должно быть признано *a priori*; но и оно, подобно разнообразию звуков, не переходя известных пределов, не обнаруживаясь заметным образом в разнице звуков, не существует для сознания и не мешает пониманию⁴⁴.

Мысль Потебни кажется мне близкой, т. к. я и прежде отмечала, что смысл (слова, поэтического произведения) не передается, подобно вещи, из рук в руки. Потебня пишет, что понимание (как поэтического произведения, так и слова как поэтического произведения) состоит вовсе не в *передаче* смысла, но осмысленное для говорящего слово возбуждает в сознании слушающего его собственные смыслы. Смыслы же слова для говорящего и для слушающего, как для любой взятой пары людей — различны.

По Потебне, все свойства поэтического произведения соответствуют свойствам слова. Так, значение слова соответствует значению поэтического произведения — идее, как Потебня его называет.

Итак, Потебня решает по-своему проблему о том, как с помощью поэтического слова, поэзии внутри слова (представления) происходит познание элементов мира.

А. А. Потебня критикует общераспространенное в его время мнение, что слово нужно для того, чтобы *выразить* мысль и *передать ее другому*. Но разве сама мысль передается Другому? Мысль есть нечто, совершающееся внутри мыслящего человека и не подлежащее прямой передаче. Относительно передачи мысли — понимания — Потебня ставит вопрос (и это та же современная проблема интересубъективности поэтических произведений): как передать Другому то, что совершается внутри человека? Разве можно это взять, выложить из своей головы и переложить в голову слушающему или читающему?

⁴⁴ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 139.

Для того, чтобы понять, что происходит при так называемой передаче мысли, — пишет Потебня, — нужно обратить внимание на то, нужно ли, прежде всего, слово для передачи мысли? Мыслим ли мы только словами? Действительно ли у нас до слова не происходит никакой мысли? Заключается ли в слове вся сумма мысли, возможная для человека?⁴⁵

Потебня так отвечает на этот вопрос: существуют формы искусства (они же формы познания) и не использующие слова. Таковы музыка, живопись, архитектура. Итак, вне слова и до слова существует мысль, но слово означает течение в развитии мысли. Описывая механизм понимания слова и поэтического произведения, мыслитель обращается к высказыванию Вильгельма Гумбольдта о том, что всякое понимание есть непонимание. Произнося любое слово (например «стол»), мы подразумеваем весь наш прежний опыт понимания и употребления данного слова. Неосознанно мы можем иметь в виду все столы, которые видели в своей жизни и о которых говорим, употребляя данное слово. Мысль эта сродни мысли А. Шюца о «биографической ситуации». Под «биографической ситуацией» А. Шюц понимает весь опыт индивидуального сознания на протяжении прожитой этим сознанием жизни. Биографическая ситуация, по А. Шюцу, участвует в понимании слушающим и в употреблении говорящим слов и фраз⁴⁶. Согласно Потебне, который предвосхищает эту мысль феноменолога, говорящий видел в своей жизни столы *a, b, c*, а слушающий — *d, f, e*. Кроме того, в воспоминаниях присутствует определенный порядок: индивид не просто видел такие-то столы, но он в своей жизни видел их в таком-то порядке.

Итак, А. А. Потебня решает по-своему проблему того, как с помощью поэтического слова, поэзии внутри слова (представления) происходит познание элементов мира. Как же происходит интерсубъективное понимание самого слова?

⁴⁵ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 537.

⁴⁶ Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом / Сост., философ. пер., общее и науч. ред., послесл. Н. М. Смирновой. М.: Росспэн, 2004.

Понимание слова

Проблемы *понимания* слова: говорящего или пишущего — слушающим или читающим, — проблемы интерсубъективности, своеобразно решаемой Потемней, я уже вкратце касалась в предыдущих разделах. Далее можно более подробно рассмотреть анализ этого вопроса, проведенный Потемней.

Проблема интерсубъективности, понимания одним индивидом Другого: слушающим — говорящего, читающим — пишущего, является актуальной современной проблемой и разрабатывается в наше время как в феноменологии, так и в эпистемологии. В частности, в 2014 г. вышла книга «Интерсубъективность в науке и философии» (под редакцией Н. М. Смирновой)⁴⁷. Свое видение проблемы интерсубъективности в ней представляют такие современные философы, как А. Ф. Зотов, О. А. Зотов, Н. М. Смирнова, А. Ю. Алексеев, А. Ю. Антоновский, В. И. Аршинов, Д. И. Дубровский, Е. Н. Князева, Л. А. Маркова, А. Н. Павленко, Е. Н. Шульга.

Современный феноменолог Н. М. Смирнова пишет: «Специфическая трудность конституирования Другого как обладающего собственным потоком сознания состоит в том, что чужой поток сознания не может быть дан мне в опыте непосредственно»⁴⁸. Э. Гуссерль рассуждает о том, что этот поток мыслим по аналогии с данным мне моим собственным, говоря об аналогизирующей апперцепции.

По А. А. Потемне, если бы сумма наших мыслей была неразрывно связана со словом, то в результате получилось бы, что содержание слова для меня и для Другого совершенно различно. Интерсубъективность Потемня понимает так:

Несомненно то, что мы производим друг в друге аналогичные движения, колебания, дрожания мысли такими средствами, как язык, музыкальный звук, графический образ и т. д. *В понимающем*

⁴⁷ См.: Интерсубъективность в науке и философии / Под ред. Н. М. Смирновой. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2014. С. 372.

⁴⁸ Смирнова Н. М. Когнитивный анализ... С. 61.

*происходит нечто по процессу, то есть по ходу, а не по результату сходное с тем, что происходит в самом говорящем*⁴⁹.

В говорящем, в его сознании, слово «создается», и при этом происходит определенное «движение мысли». Сказанное слово порождает также «движение мысли» в слушающем, и в результате в его сознании также происходит создание слова, мысли. Как уже не раз было отмечено, то, что говорит Потебня о слове, он говорит и о поэтическом произведении, и наоборот. Так, анализируя процесс понимания слова, он говорит и о понимании поэтического произведения как некоего более сложного, чем слово, «движения мысли». Он пишет, что поэтическое произведение, будучи таким же объективированием мысли, как слово, прежде всего нужно не для слушателей, не для публики, а для самого поэта. Оно есть *созидание* мысли в смысле преобразования запаса ментальных ресурсов, который имелся у поэта до этого созидания.

Потебня так решает проблему интерсубъективности: если слово, звук будит во мне мысль, то, стало быть, эта мысль во мне уже находилась в другом виде, неорганизованная, некристаллизованная. Отсюда мыслитель заключает об исключительной ценности для нас личности поэта, в котором рождается поэтическое произведение. Процессы, происходящие в душе поэта, есть в каком-то смысле процессы в наших душах, в душах читающих и воспринимающих, и личность поэта исключительна, заключая в себе элементы, которые (может быть, в другом порядке) содержатся в наших душах как душах воспринимающих поэзию личностей.

Итак, сложное поэтическое произведение представляет собой даже не сложную мысль, а сложное течение мысли, происходящее в сознании автора. Слова, из которых состоит поэтическое произведение, обнаруживают свой смысл, свои представления и значения. Продолжая эти мысли, можно сказать, что поэтическое произведение есть сложная система смыслов слов, являющихся его материалом. Слова, из которых складывается поэтическое произведение, каждое имеет свой смысл, свои представление и значение, по Потебне. Кроме того, и целостное

⁴⁹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 539.

произведение имеет свои более сложные представление и значение. Течение, движение мысли в сознании произносящего слово или создающего поэтическое произведение следует за значением и представлением, а также (конечно) и за звучанием создаваемого слова или произведения. Звукопись поэтического произведения (Потебня об этом не говорит, но возможно это домыслить) относится к до-словесному мышлению, воспринимается как определенная музыка, стихотворение есть в этом смысле музыкальное произведение. Но на музыку накладываются представления и значения употребленных слов. Мысль создающего движется вдоль них. Потебня пишет даже, что поэтическое произведение важнее для автора, создающего его, чем для читателя-интерпретатора. Создание поэтического произведения является для автора личностнообразующим так же, как для понимающего его читателя. Личность автора, отмечает мыслитель, очень важна.

Как же происходит понимание произведения и почему оно интерсубъективно? Если я (автор, говорящий) видел в своей жизни столы *a, b, c*, а слушающий (читатель-интерпретатор) — *d, f, e*, то в сознании, как моем, так и читающего, слово *стол* обладает определенными смыслами, организованными в определенный порядок. Слово *стол* имеет представление и значение не только для меня, но и для читателя, для слушающего тоже, просто это другие представление и значение, другой порядок. «Движение мысли» происходит в сознании автора, складывающего слова и смыслы в определенный порядок. Это движение мысли возбуждает («всколыхивает») сознание читателя, в котором слова, выстроенные автором в определенный порядок, также порождают «движение мысли» или складываются в сложную систему смыслов (в моей терминологии). Произведение, как и слово, поэтому интерсубъективно, имеет смысл для говорящего и слушающего, пишущего и читающего. Оно при своем создании и интерпретации «обращается к биографической ситуации» (А. Шюц) автора и читающего, возбуждает в том и другом «движение мысли» (А. А. Потебня). Произведение как способ познания позволяет познать целостный горизонт человеческого мира.

Итак, по А. А. Потебне, всякое создание нового слова из прежнего создает вместе с новым значением и новое представление. Поскольку слово состоит из *внешнего знака, представления и значения*, постольку

такое трехчастное строение слова становится в том числе решением проблемы интерсубъективности.

Знак, отсылающий к значению, поэтому, согласно Потебне, двоякий: как звук и как представление. Звук и значение присущи слову навсегда, неотъемлемо, представление же со временем может теряться. Представление было элементом каждого слова на заре создания этого слова, поэтому следы представления в слове иногда ясны каждому, иногда только лингвистам, иногда же — навсегда затеряны в истории. Но, так или иначе, слово со своими тремя элементами выполняет для сознания когнитивную функцию: в любом случае (потеряно представление или нет) при помощи слова совершается познание. Потебня обозначает познание как приведение в связь познаваемого, которое он обозначает как *Б*, и познанного прежде — он обозначает его как *А*. При познании *Б* (познаваемое) приводится в связь с *А* (прежде познанным) при помощи признака *а*, взятого у *А* и приписываемого *Б*. «Жизнь слова — по-витгенштейновски говорит А. А. Потебня, — состоит в его употреблении, то есть в применении к новым случаям»⁵⁰.

Такое новое применение слова и становится познанием, когда познаваемое нарекается именем, имеющим звучание, значение и представление. Потебня усматривает в каждом вновь возникающем слове *действие мысли* по сравнению двух «мысленных комплексов», связанных — один с вновь познаваемым, другой же — с прежде познанным. Слово возникает из сравнения, в котором и участвует внутренняя форма слова — представление. Так, представление о корове как рогатом животном является сначала неотъемлемой частью слова *корова* в его происхождении. При возникновении данного слова комплекс мыслей, связанных с *Б*, с познаваемым, с коровой, приходит в связь с комплексом мыслей, связанных с другими рогатыми животными, например, с оленем. «Рогатое животное» здесь становится внутренней формой слова, его представлением. Слово рождается из двух комплексов мыслей, приводимых в связь при помощи *сравнения*. И здесь также актуальной, и даже передовой, видится мысль о познании как приведении в связь «комплексов мыслей» (систем смыслов) в сознании порождающего данное слово и в сознании всех пользующихся данным

⁵⁰ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 309.

словом. «Значение слова есть его употребление» (Л. Витгенштейн). Согласно тому, что можно вычитать у Потебни, каждое созидание слова заново представляет собой движение мысли в сознании создающего. В нем приводятся в соответствие, в связь «комплексы мыслей» (или, как можно выразиться, системы смыслов). Создание слова происходит в сознании и является актом познания, который, по А. А. Потебне, представляется как сравнение нового познаваемого (X) с прежде познанным (A). Акт сравнения с участием внутренней формы слова (представления) происходит не только в доисторическом времени при созидании каждого слова заново, но и при каждом его употреблении, которое мыслитель видит как новое созидание слова.

Акт приведения в соответствие двух комплексов мысли (двух систем смыслов) в сознании происходит при каждом новом употреблении слова как говорящим, так и слушающим. Далее, пишет Потебня, так как комплексы мыслей, из которых рождается слово, всегда так или иначе разнородны — всякое возникающее слово всегда *иносказательно*, причем в двояком отношении: как по различию X и A , так и по различию a и A . Течение мысли в создаваемом слове направлено от A к X — так считает Потебня, — и познаваемое для него не есть только отношение X и A , но и само X . Представление как элемент слова дает сознание единства сравниваемых комплексов мысли, также оно облегчает обобщение посредством идеализации, также представление создает категорию объектов мысли. «Представление замещает собою образ»⁵¹. Образ может переходить, согласно динамике движения мыслей в сознании, в *понятие*. При этом происходит установление связей между мыслями, их подчинение и соподчинение (классификация).

Уже при самом возникновении слова между его значением и представлением возникает дисбаланс, который со временем, со все новыми и новыми употреблениями слова увеличивается. Каждое слово *иносказательно* и возникает из *идеализации* — отвлечения признака a от A и приписывания его B . Значение слова от употребления к употреблению расширяется, представление же при этом только тормозит мыслительный процесс и в конце концов теряется. И все же название объекта X словом (вначале иносказательным, описывающим один

⁵¹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 302.

признак *a*, присущий *A*, но отвлекающийся от него в пользу *X*), такое название, употребление слова есть познание объекта *X* и вместе с тем комплексов мыслей, завладевающих сознанием. «При помощи слова человек снова узнает то, что уже было в его сознании. Он одновременно и творит новый мир из хаоса впечатлений и увеличивает свои силы для расширения пределов этого мира»⁵².

Проблему составляет также существование слова с «потерянным», затертым представлением. Потебня относит такие слова к прозаическим явлениям, однако слова, существующие в языке в настоящий момент, он делит на безобразные (т. е. слова с потерянным представлением) и слова с ясным представлением и явным *иносказанием* — образные. Развитие языка он описывает как затемнение представлений слов и возникновение в силу этого новых образных слов. То есть, когда изначальное представление уходит в прошлое, слову придается законами языка новое представление, так что слово в силу затемнения первоначального представления может стать как безобразным, так и образным с новым ярким образом. Приведем один из его примеров: слово *донник* этимологически происходит от болезни «дена», при которой донник употреблялся. Это представление было забыто, и теперь мы слышим в слове *донник* — дно.

Мы говорим, — замечает Потебня, — не только тогда, когда думаем, что нас слушают и понимают, но и про себя и для себя. Хотя мысль бывает и до слова, и бессловесной, как в музыке, живописи, архитектуре, слово организует мысль, а вместе с ней и познание. Познание, таким образом, происходит посредством слов, а всякое созидание нового слова есть познание и всякое употребление уже созданного слова есть его созидание заново, а значит, — тоже познание. Произносящий слово познает предмет, о котором оно говорит. Произносящий слово своим высказыванием будит в слушающем, в сознании индивида «движение мысли», когницию.

Итак, говорим мы не только для других. Говорение для другого, «движение мысли» в двух сознаниях — говорящего и слушающего, т. е. интересубъективность слова и поэтического произведения, уже разбиралось. Что же говорит мыслитель о речи для себя. «Чем сложнее

⁵² Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 302.

то, что намерены сказать другим, тем явственнее для нас различие и одновременность двух моментов речи: первого, когда обдумываем и говорим для себя, и второго, когда говорим другим. То же различие, только менее осязаемое и в простейшем слове»⁵³.

Ранее я сосредоточивалась на сходстве процессов, проходящих в говорящем при говорении и в понимающем при понимании, и писала, что в том и в другом случае происходит, по А. А. Потебне, внутреннее «движение мысли» — совмещение и соотношение комплексов мыслей в сознании, иными словами, рождение и взаимодействие систем смыслов. А. А. Потебня говорил также о зеркальности процессов, проходящих в говорящем и в слушающем, подчеркивал, что в том и другом случае происходящие процессы означают именно познание. Но речь говорящего для себя и для слушающего Другого различается.

Действие речи на самого говорящего, — пишет А. А. Потебня, — и действие ее на слушающего и понимающего, а именно *понимание* — необходимо различать, что также представляет собой исследовательскую проблему. Притом он считает, что *элементы* слова или поэтического произведения тождественны, но *действие* его на автора и на читателя необходимо строго различать. Вот как он высказывается о действии слова на говорящего:

Мир является нам лишь как ход изменений, происходящих в нас самих. Задача, исполняемая нами, состоит в непрерывном разграничении того, что мы называем своим *я* и всего прочего не-*я*, мира в более тесном смысле. Познание своего *я* есть другая сторона познания мира, и наоборот⁵⁴.

Поэтическое произведение, таким образом, будучи по сути своей когнитивным, направленным на познание, при действии на своего автора обслуживает не только познание внешнего мира, но и самопознание, познание своего *Я*. «Но как возможно самопознание, — спрашивает А. А. Потебня, — когда *я* есть непрерывное течение

⁵³ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 305.

⁵⁴ Там же.

(мыслей. — Ю. М.), когда познаваемое в мгновение познания уже ушло, уже неуловимо?»⁵⁵

Здесь Потебня делает поистине гуссерлианский шаг. Мы познаем в себе, — считает он, — не свое настоящее состояние сознания, но прошедшее, в ретроспекции. Он пишет:

Непосредственное самопознание невозможно. Первообразное невольное действие, предполагаемое самопознанием, состоит в том, что непрерывно утекающее состояние нашего я оставляет более ощутительный след в членораздельном звуке. Воспроизведение звука облегчает, впрочем, всегда неточное воспроизведение мысли. Звук становится намеком, знаком *прошедшей мысли*. В этом смысле слово *объективирует мысль*, ставит ее перед нами, служит тем *делом*, без которого невозможно самопознание, как первоначально, до приобретения навыка, невозможно считать, не указывая на считаемые вещи или не передвигая их, невозможно играть в шахматы, не передвигая фигур⁵⁶.

Таким образом, слово (говоримое и слышимое самим говорящим), как и поэтическое произведение, являясь звучащим, объективированным, служит самопознанию автора. Слово, поэтическое произведение понимаются слушающим или читающим. Слово и поэтическое произведение служат познанию человеческого горизонта, и комплекс мыслей при этом образует течение в сознании как потоке (о котором говорят более поздние исследователи). При понимании (слова ли, поэтического ли произведения) — в двух сознаниях (говорящего и слушающего, автора и читателя) «движение мысли» обуславливает познание предмета, о котором говорится.

Как быть, однако, с поэтическим произведением, образы которого рождались у автора не в связи с объектами внешнего для него мира, но в связи с движением мыслей и чувств в сознании? Как можно понять Потебню, такие образы, во-первых, обуславливают самопознание автора, объективируя в звуке и «ставя перед ним» факты его душевной

⁵⁵ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 305.

⁵⁶ Там же. С. 306.

жизни. Неуловимые без рефлексии и объективации, застывая в произведении, они становятся доступными для рефлексии. Во-вторых же, передаваясь в объективированном виде Другому (слушателю или читателю), они обуславливают познание фактов внутренней жизни автора, а также собственной душевной жизни интерпретатора. Современный автор С. А. Филипенко, вслед за М. Полани, рассматривает формирование личностных смыслов как основу творчества⁵⁷. Это также перекликается с заключениями А. А. Потемни о личном движении мысли в сознании как при говорении (творчестве), так при слушании (со-творчестве). Проблематизируя самопознание, мыслитель делает доступным его механизм — через объективацию фактов душевной жизни в поэтическом произведении. Его описание познания через изменение «комплексов мыслей» в *сознании* заставляет вспомнить трансцендентально-феноменологический подход, созданный Э. Гуссерлем. Это описание механизмов понимания, познания и самопознания кажется порой предельно точным, актуальным для современной эпистемологии поэтического творчества. Там же, где можно с ним не согласиться, чаще речь идет только о терминах, но не о всем здании анализа, выстроенном Потемней. Его мысли о познании и об интерсубъективности выглядят современно, особенно если, как я иногда делаю, заменить термины на равнозначные, но введенные в философию позже.

Апперцепция

Потемня рассматривает слово как элементарную форму поэзии и как средство апперцепции, несущее когнитивную функцию⁵⁸.

⁵⁷ См.: Филипенко С. А. Формирование личностных смыслов как основа творчества // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтеЛЛ, 2017. С. 238–255.

⁵⁸ Отметим, что апперцепция — это понятие, выражающее осознанность восприятия, а также зависимость восприятия от прошлого духовного опыта и запаса накопленных знаний и впечатлений. Впервые понятие апперцепции ввел Г. Лейбниц. А. А. Потемня отличает апперцепцию от простого восприятия и подразумевает под ней особое, вдумчивое восприятие, схватывание сознанием, осознаваемое

При создании слова, а равно и в процессе речи и понимания, происходящем по одним законам с созданием, полученное уже впечатление подвергается новым изменениям, как бы вторично воспринимается, то есть, одним словом, *апперципируется*⁵⁹.

Одно и то же восприятие, по Потебне, может апперципироваться по-разному. В приводимых им примерах из области русской литературы он различает «две стихии апперцепции»: с одной стороны, воспринимаемое и объясняемое, с другой — ту совокупность мыслей и чувств, которой подчиняется воспринимаемое и посредством которой оно объясняется. Так, «дама приятная во всех отношениях, находя, что покупка Чичиковым мертвых душ выдумана только для прикрытия и что дело в том, что Чичиков хочет увезти губернаторскую дочку, по-своему апперципирует, то есть объясняет, понимает представления Чичикова и мертвых душ»⁶⁰.

В некоторых из приведенных им примеров он сам замечает слияние объясняемого и объясняющего. Слияние одних впечатлений с другими, когда мы смотрим на что-то привычное, думаем о чем-либо привычном, погружены в повседневность, препятствует апперцепции этих впечатлений. Так, если бы дама из «Мертвых душ», думая о чем-то своем, смотрела в окно кареты, она видела бы там дома, проходящих людей, которые в ее мыслях слились бы со много раз виденными подобными пейзажами, и апперцепция (по Потебне, объяснение того, на чем останавливалось бы внимание) была бы невозможна.

Таким образом, ряд известных нам предметов a' , b' , c' , которые исподволь представляются нашему зрению, до тех пор могут не замечаться, пока беспрепятственно сливаются с прежними

в понятиях. В современной психологии апперцепция понимается как зависимость каждого нового восприятия от общего содержания психической жизни человека. Апперцепция толкуется в психологии как осмысленное восприятие, благодаря которому на основании жизненного опыта выдвигаются гипотезы об особенностях воспринимаемого объекта.

⁵⁹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 122.

⁶⁰ Там же.

представлениями a, b, c ; если вместо ожидаемого представления d появится не соответствующий ему предмет d' , а неизвестный нам x , то восприятие этого последнего встретит препятствие к слиянию с прежним и может апперципироваться⁶¹.

Повседневность, таким образом, состоит в отсутствии апперцепции: мы совершаем каждодневные простые действия, видим изо дня в день одни и те же предметы, и наши прошлые впечатления от них *сливаются* с нынешними, их апперцепции не происходит. Но (оговаривается Потебня) апперцепция может состоять как в простом признании препятствия плавному движению повседневных мыслей, так и, вызываясь этим препятствием, в то же время сниматься им.

Спрашивая: — Это что такое? — и не имея в мысли ни малейшего указания на ответ, мы, тем не менее, судя по употребленным нами словам, уже апперципируем впечатление как предмет (это что), имеющий известные качества (такое). Препятствие к слиянию так мало составляет сущность апперцепции, что, напротив, самая совершенная апперцепция та, которая не встречает препятствий, то есть, например, мы лучше всего понимаем ту книгу, которая нами легко читается⁶².

Апперципируемое может быть не совокупностью признаков, а простейшим чувственным восприятием или одновременно рядом таких восприятий; а апперципирующее может быть не сложным душевным явлением, а одним каким-нибудь несложным чувством или немногими актами познавательной способности. Потебня дает такое определение апперцепции: «Апперцепция — везде, где данное восприятие дополняется и объясняется наличным, хотя бы самым незначительным, запасом других»⁶³.

Сознание может апперципировать как истину, так и вымысел или мнение. Так, в «Мертвых душах» почтмейстер, задавший вопрос «Кто

⁶¹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 123–124.

⁶² Там же. С. 124.

⁶³ Там же. С. 125.

такой Чичиков?», отвечает на него: «Это капитан Копейкин». Чичиков апперципируется им как капитан Копейкин. Дон Кихот апперципирует крылья ветряных мельниц как великанов, а стадо овец как неприятельское войско, в то время как Санчо Панса то же восприятие апперципирует только как мельницы и баранов. Здесь можно только оговориться, что восприятие Санчо Пансы ни в коем случае не тождественно восприятию Дон Кихота, хотя и смотрят они на одни и те же вещи. Апперципируемое восприятие как бы заранее сливается со своей апперцепцией, и мы видим уже результат данного слияния. Так, в «Мертвых душах», когда одна из дам находит, что на губернаторской дочке румяна в палец толщиной, другая же дама утверждает, что губернаторская дочка — статуя и бледна как смерть, Потебня пишет, что обе они различно апперципируют предмет.

Можно было бы возразить Потебне, что в силу отсутствия зазора между воспринимаемыми впечатлениями и их апперцепцией, в силу единства такого впечатления и апперцепции нельзя утверждать, что сознания, по-разному апперципирующие один и тот же предмет, могут воспринимать его сходно.

Потебня дает еще одно определение: «...она (апперцепция. — Ю. М.) есть участие известных масс представлений в образовании новых мыслей»⁶⁴.

Он утверждает, что *сила* апперципирующих масс может быть различной и изменяться в сознании.

Чем более я подготовлен к чтению известной книги, к слушанию известной речи, чем сильнее, стало быть, апперципирующие ряды, тем легче произойдет понимание и усвоение, тем быстрее совершится апперцепция⁶⁵.

Потебня различает сознание и бессознательное. Так, он пишет:

Вообще в каждое мгновение жизни все, что есть в душе, распадается на две неравные области: одну — обширную, которая

⁶⁴ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 126.

⁶⁵ Там же.

нам неизвестна, но не утрачена для нас, потому что многое из нее приходит нам на мысль без новых восприятий извне; другую — известную нам, находящуюся в сознании, очень ограниченную сравнительно с первой⁶⁶.

Сознание мыслитель отличает от самосознания, которое приходит к человеку сравнительно поздно. Он определяет сознание как постоянное свойство душевной жизни человека, представляющее собой «совокупность актов мысли, действительно совершающихся в данное мгновение»⁶⁷.

В этом определении можно уже усмотреть современное видение сознания как потока. Потебня говорит о мыслях, о совокупности мыслей, однако он должен был понимать, что человеческая мысль не статична. Уже определение сознания как совокупности мыслей, «совершающихся в данное мгновение», подразумевает, что в иное мгновение совокупность эта иная. Он отмечает также, что ряд мыслей приходит в сознание из бессознательного, изменяясь при этом, и что мы не можем определить, как именно они изменяются, поскольку не можем сравнить наше бессознательное и сознание. Итак, сознание, согласно А. А. Потебне, как его мысли можно увидеть с более современной точки зрения, есть поток, течение мыслей, сменяющих одна другую и составляющих сложные системы во времени. Степень влияния одних мыслей на другие может зависеть или от силы сопровождающего их чувства, или от их ясности.

Сознание апперципирует свои впечатления, и, таким образом, в нем рождаются мысли. Слово является средством такой апперцепции, отдельные слова и системы слов образуют мысли, протекающие в сознании, служат апперцепции восприятий.

Итак, Потебня в своем учении об апперцепции суммирует результаты своих предшественников и современников и предвосхищает современное учение о сознании как потоке. Для него этот поток — течение мыслей и восприятий. Путем апперцепции — «объяснения», приписывания восприятию определенных свойств — возникают мысли, течение которых и можно назвать сознанием. Потебня вносит

⁶⁶ Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 127.

⁶⁷ Там же. С. 128.

вклад в психологическое учение о бессознательном, рассматривая переход мыслей из бессознательного в сознание как динамический процесс, изучение которого затруднено сущностными характеристиками бессознательного как непознаваемого и в силу этого не могущего попасть в поле зрения при интроспекции. Проявление сущности и слова, и поэтического произведения, по А. А. Потебне, во влиянии на сознание как на течение мыслей. Слово (как и поэтическое произведение) участвует в апперцепции, словом восприятию приписывается «объясняющее» это восприятие. Апперцепция рассматривается А. А. Потебней как психологический процесс. Апперципировать можно как истину, так и мнение, ложное высказывание. (Так, он приводит многочисленные примеры из «Мертвых душ», когда бурлящий свет наперебой высказывает мнения о том, кто такой Чичиков и зачем ему мертвые души.) Апперципировать, однако, можно и истину. В стремлении апперципировать истину заключается психологическая сущность науки и философии. В апперцепции когнитивно обогащающих сознание объяснений событий и явлений человеческого горизонта можно было бы усмотреть и сущность самой поэзии, поэтического произведения: слова как поэтического произведения и поэтического произведения как слова.

Метафоричность слова

Апперцепция слова обусловлена его метафоричностью. Ведь в трехчастной структуре слова: внешняя форма — внутренняя форма (представление) — значение слова — за словообразование отвечает именно представление, а оно иносказательно, метафорично. Так, «восток» — сторона, из которой солнце «вос-текает», «запад» — куда оно «за-падает», и т. д. Каждое новообразуемое слово (или уже образованное, но с еще свежей памятью о своем возникновении) является элементарной формой поэзии и как таковое метафорично. Метафора стоит в центре структуры каждого новообразованного слова и является, строго говоря, фактором его образования. Так, слова «восток», «запад» не образовались бы, не будь в их центр помещена образная метафора «вос-теkania» и «за-падания».

В современной эпистемологии употребление метафоры воспринимается как «сдвиг смысла»⁶⁸. Такой позиции придерживается, в частности, Н. М. Смирнова, подробно разбирая проблемы эпистемологии метафоры в своей книге «Смысл и творчество». Если вернуться к Потепне, сдвиг смысла происходит, когда новое слово образуется, а также когда слово теряет свою иносказательность и метафоричность в процессе долгого употребления, когда внутренняя форма, представление слова коллапсирует с его значением и более не всплывает в сознании говорящего и слушающего. Тогда слово из поэтического становится прозаическим.

Почему Потепня назвал иносказание, метафорический элемент в структуре слова его «внутренней формой»? Очевидно, оттого, что без этого элемента, без внутренней формы слово никогда не могло возникнуть. Метафора оказывается первичной в процессе словообразования. Слово как поэтическая единица образуется как раз за счет «сдвига смысла», его перемещения с уже известного (олень, «рогатое животное») на познаваемое (корова). Метафоричность слова в концепции Потепни является условием его функционирования, имея смысл для человека, образующего и говорящего данное слово, оно в силу своей метафоричности может обретать смысл для воспринимающего, слушающего. Смысл этот напрямую связан с метафорой: говорящий *stava* — имеет в виду нечто рогатое. Он создал это слово, воспользовавшись метафорой оленя. В сознании слушающего при этом происходит «движение мысли», индуцированное услышанным словом. Слушающий распознает в созданном слове метафору и обращается к ресурсам собственного сознания, к собственному опыту познания мира. А если при этом говорящий показывает на называемый предмет, в слушающем зарождается новое слово — новый элемент поэтической речи с метафорой в центре — внутренней формой слова. Слово рождается здесь за счет сдвига смысла, и за счет этого же сдвига оно функционирует.

Метафоричность языка, метафоричность слова как элементарной формы поэзии для Потепни означает немаловажный факт: при помощи метафоры совершается познание мира (человеческого горизонта в феноменологической терминологии).

⁶⁸ См.: Смирнова Н. М. Смысл и творчество... С. 170.

Вначале познание в языкотворчестве осуществляется через метафорическое присвоение предмету или явлению *Б* признака предмета или явления *А* (признак этот обозначается через *а*). Являясь метафорой, признак *а* обеспечивает познание явления или предмета *Б*, теперь человек может его назвать словом и определить через этот признак. Или, как описывает этот процесс Потебня: действие мысли во вновь возникающем слове есть сравнение двух «мысленных комплексов» (отметим, что «мысленные комплексы» здесь означают предметы или явления, воспринятые сознанием и существующие в сознании в виде систем смыслов, что роднит такую терминологию с феноменологией). Итак, при возникновении или произнесении и восприятии слова происходит сравнение двух «мысленных комплексов»: вновь познаваемого (*X*) и прежде познанного (*A*) посредством представления-метафоры (*a*).

Поскольку такие комплексы всегда разнородны, то возникающее слово всегда иносказательно. Иносказание это двоякое: как по различию *X* и *A*, так и по различию *A* и *a*. Течение мысли при этом направлено от *A* к *X*, и интерес сосредоточен на *X*. Познаваемое есть не только отношение *X* к *A*, но и само *X*. Представление, метафора обеспечивает единство данных сознанию комплексов и через устранение несущественного (идеализацию) облегчает обобщение. Представление замещает собою образ, увеличивая быстроту мысли посредством соединения представления с другими представлениями. Тем самым производится расчленение образа, превращение его в понятие. При этом представление широко употребляемого слова как бы «обедняет» это слово — в значении заключено всегда больше, чем в представлении. Происходит постоянная борьба мысли со словесным материалом. Представление как метафора, обеспечивающая появление слова на свет и познание с его помощью называемого объекта, постоянно «сдает позиции» — происходит новый сдвиг смысла от метафорического представления к конкретному и эмпирически более богатому признаками значению.

* * *

Язык, — говорит А. А. Потебня, — изначально поэтичен. Слово (при своем зарождении) — элементарная единица поэзии, и не в последнюю очередь это обусловлено его трехчастной структурой с иносказанием,

метафорой в центре. Отсюда напрашивается вывод об изначальной поэтичности, лежащей в основе восприятия человеческого мира. Поэзия, или поэтика, изначально присуща ему, причем как его вербальному, так и невербальному аспекту. Глубоко поэтичны изначальные смыслы-ощущения, являясь метафорой самого человеческого бытия. Изначально метафоричен и иносказателен язык как один из основных факторов конституирования человеческого мира. Иносказательность, метафоризация становятся механизмом образования и трансформации человеческого мира. Внешняя часть слова в языке ответственна за его звучание, а звук речи — фактор общекультурный. Внутренняя же форма слова — представление — влияет на восприятие поэтики речи, а значит, поэтики самого человеческого бытия («Язык — дом бытия» — М. Хайдеггер).

Механизм познания мира и предметов этого мира через метафорическое именование, через вычленение главного признака познанного предмета и перенесение его в процессе сравнения на познаваемый предмет — один из основных способов познания мира, и способ этот поэтичен (иносказателен и метафоричен). Иносказательность, метафора становятся инструментом не только познания повседневного мира или познания мира и языка ребенком — метафора широко употребляется в науке (ср. М. Хессе). Являясь метафорическим по своей сути, процесс познания человеком своего горизонта — поэтичен. Уместно провести параллель с теорией научных революций Т. Куна. Такие революции могут рассматриваться как сдвиги смыслов, происходящие по отношению к привычным для научного сообщества теориям и взглядам. Происходит новая метафоризация научных фактов и законов. Этот процесс сродни описанному А. А. Потембей рождению нового слова (возможно, со старой внешней формой, но с новым представлением и значением). Это поэзия. «Нормальная наука» же соответствует прозаизации, по А. А. Потембе, когда внутренняя форма слова — представление (метафора) — «затирается» и перестает функционировать при говорении и восприятии данного слова. Такое слово имеет только звучание и значение. Отсюда — спад креативности при употреблении данного слова, а также спад креативности при решении рутинных научных задач — невозможность крупных прорывов в науке, которые бывают обусловлены метафоризацией научных

теорий — истинно поэтическим фактором. Сам Потебня сравнивал поэзию и науку, находя в них немало общих черт.

Итак, метафоризация — один из основных путей трансформации человеческого мира, заключающейся в познании и творчестве (а также познании как творчестве и творчестве как познании). Рождение метафоры в поэзии, науке и языке становится важным фактором конституирования мира.

Поэзия. Что это такое? Согласно Потебне, это один из видов человеческого мышления наряду с религией и наукой. Это не литературный жанр, но когнитивное явление, способ бытия и познания. Многие последователи Потебни вслед за ним понимают поэзию расширительно по сравнению с более поздними изысканиями. Поэзия для них не только стихи и даже не столько стихи. Поэзия зарождается в человеческом сознании вместе с развитием самого сознания в доисторическую эпоху, вместе с развитием человека и его языка. Сам язык сущностно поэтичен. Слово как поэтическое произведение рождается в говорящем так, как и в первый раз родилось на заре зарождения языка. Внутренняя форма слова есть смысл, осмысленность слова, ассоциация. Так, в слове «защита» внутренней формой будет «щит», за-щитом. При своем зарождении, по Потебне, все слова имеют представление, и это представление — основной фактор поэтичности языка в самый момент его зарождения. После долгого использования поколениями людей представление слова может стираться, исчезать. Так, теперь уже только лингвисту придет в голову, что «восток» — это место, откуда солнце «востекает», а «запад» — куда оно «западает».

Наряду со словом, являющимся, по Потебне, самой элементарной и ранней формой поэтического произведения, Потебня описывает и собственно поэтическое произведение. Слово с живым представлением является элементарной формой поэзии, как слово со стертым представлением — прозы. По Потебне (как и с точки зрения многих его последователей), поэзия появилась исторически и логически раньше прозы. Она эволюционировала вместе с элементарными формами науки и продолжает оставаться вместе с наукой одной из основных форм человеческого мышления. Поэтическое произведение состоит из трех частей. Это внешняя форма или сочетание звуков всего произведения — в нем проявляется его музыкальная составляющая. Затем

внутренняя форма — представление (которое Потебня называет еще идеей) и, собственно, значение поэтического произведения. Такая конструкция обеспечивает изначальную *метафоричность* поэтического произведения, его *иносказательность*, составляющую самую суть поэзии. Произведение будет оставаться поэтическим и будить в своих интерпретаторах «движение мысли», пока жива его внутренняя форма, представление, идея. С затиранием внутренней формы слов и произведений они из поэтических становятся прозаическими. Так, еще раз отметим, что, по Потебне и его последователям, поэзия рождается и существует раньше прозы, так что проза — это некая не-поэзия с затершимися представлениями слов и всего произведения.

Что же тогда является прозой и что — поэзией? Слово с живым представлением — самая элементарная форма поэзии, возникающая вместе с возникновением языка в доисторическую эпоху. Кроме того, если следовать мысли Потебни, под определение поэзии попадают народные песни и все совокупное народное творчество: загадки, пословицы, поговорки, басни (хотя многие басни уже не являются народными, имеют своего автора). Так, в книге «Эстетика и поэтика»⁶⁹ мыслитель детально анализирует басню как поэтическое произведение по преимуществу, сравнивая ее как способ поэтического мышления с научным мышлением и подчеркивая тот общий для поэзии и науки факт, что та и другая имеют своей целью поиск истины. Потебня анализирует обобщения в науке и в баснях как в поэтических произведениях, имеющих когнитивную природу, и описывает, как в той и другой форме мысли протекает процесс обобщения. В басне, как и в других формах поэтических произведений:

...иносказание служит средоточием, около которого собираются (мыслью) отдельные случаи, из которых потом получается обобщение или, если угодно, нравоучение. Из этого следует... что басня есть средство познания, обобщения, нравоучения, и как средство не может следовать за тем, что им достигается, а должно предшествовать ему...⁷⁰

⁶⁹ См.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика...

⁷⁰ Там же. С. 511.

Образ в басне предшествует истине, а потому «басня есть более элементарный, более простой, более общераспространенный, как говорят, популярный способ познания, чем научный»⁷¹. Как примеры *поэтического произведения* у Потебни фигурируют наряду с произведениями народного творчества и баснописцев и произведения индивидуальных русских писателей-классиков: Гоголя (прежде всего с его поэмой «Мертвые души»), Пушкина, Достоевского. А его последователи рассматривают также произведения Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина и др. как произведения по преимуществу поэтические.

Концепции А. А. Потебни нашли выражение в постановке и решении проблем, связанных с концептуализацией поэтического творчества, его учениками.

Например, важнейшие положения теории и психологии творчества были сформулированы Д. Н. Овсянико-Куликовским, подчеркивавшим, что понимание художественного произведения есть повторение процесса его творчества⁷². Это положение рассматривалось прежде А. А. Потебней.

В. Харциев анализирует элементарные формы поэзии. Вопрос о том, что является элементарной формой поэзии, также можно поставить в ряд проблем философии творчества. Целью своей работы он сам считает изложение учения А. А. Потебни, реконструируя которое, он, однако, перерабатывает материал, привносит от себя логику и порядок рассмотрения основных положений и «пропускает через себя» сами основные положения. В. Харциев делает акцент на необходимости изучения элементарных форм поэзии. Народ живет, и живет ткань языка, включающая в себя творчество многих говорящих на этом языке существ. Историю поэтического творчества В. Харциев описывает как историю языка, которую, вслед за А. А. Потебней,

⁷¹ См.: *Потебня А. А. Эстетика и поэтика...* С. 511.

⁷² См.: *Овсянико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах...* 1911. С. 1–20; *Овсянико-Куликовский Д. Н. Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюции поэзии // Вопросы теории и психологии творчества.* Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 20–32.

он рассматривает как историю элементарных, самых простых форм поэтического творчества⁷³.

Б. А. Лезин также является последователем А. А. Потебни (а также А. Н. Веселовского). Данный исследователь рассматривает художественное творчество как особый способ экономии мысли⁷⁴.

Процесс художественного творчества, по Лезину (как и по Потебне), начинается с элементарной единицы поэтического творчества — слова. Лезин признает за словом первенство и элементарность творческой поэтической формы, вслед за Потебней и другими его последователями, для которых рождение слова также является актом поэтического творчества, а само слово — элементарным поэтическим произведением.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский рассматривает язык и поэзию в исторической перспективе, начиная свой анализ с доисторических времен, он даже сосредотачивается на исторической перспективе больше, чем Потебня. От Потебни он перенял также упор на такие науки, как языкознание и психология, для анализа языка и поэтического творчества. Проблема состоит в том, как определить искусство? К решению этой проблемы ученики Потебни подходят пошагово. Так, искусство, по Овсяннико-Куликовскому, создается актами мышления⁷⁵.

Т. И. Райнов предлагает проанализировать проблему влияния результатов философского творчества на ум и душу воспринимающего субъекта. Он делает это в статье «Лирика научно-философского творчества»⁷⁶, аналитическое содержание и выводы которой актуальны в наше время и требуют осмысления с точки зрения современной философии. Как и Овсяннико-Куликовский, Райнов исследует сущность лирического чувства, только это лирическое чувство возникает не у читателя поэтического произведения, а у субъекта, воспринимающего

⁷³ См.: Харциев В. Элементарные формы поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 347–398.

⁷⁴ См.: Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 202–243.

⁷⁵ См.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 1–20; Овсяннико-Куликовский Д. Н. Лингвистическая теория... С. 20–32.

⁷⁶ См.: Райнов Т. Лирика научно-философского творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 294–316.

философский труд. Так же как и Б. А. Лезин, Т. И. Райнов обращается к принципу экономии в мышлении. Поставленная им проблема касается эмоции, возникающей в сознании при чтении философского или научного труда, как и при чтении поэтического произведения — такого особого вида эмоций, как интеллектуальные эмоции.

Так, учение Потебни становится стволom для многочисленных ветвей (исследований членов Харьковской школы и других мыслителей, писавших о Потебне). Многие его мысли, как и постановки проблем — актуальны для современной философии поэтического творчества.

Далее следует рассмотреть теоретические построения последователей А. А. Потебни — Харьковской лингвистической школы. Многие в них представляется особо актуальным в настоящее время для философии творчества, в т. ч. поэтического.

ГЛАВА 3

Концепции творчества Харьковской лингвистической школы

В начале XX в. теоретические труды А. А. Потебни по поэтике и языкознанию были переизданы и истолкованы его учениками. Среди его учеников — В. И. Харциев, Б. А. Лезин, Д. Н. Овсянико-Куликовский, А. Г. Горнфельд, Т. И. Райнов, П. К. Энгельмейер. Труды каждого из них можно рассмотреть с точки зрения их актуальности и своевременности для философии поэтического творчества и поэтики. Последователи А. А. Потебни образовали так называемую Харьковскую лингвистическую школу. Сборник «Вопросы теории и психологии творчества», в котором публиковались потебнианцы, является непрерывным изданием, выходящим под редакцией Б. А. Лезина с 1907 по 1923 г. в Харькове. В первых выпусках сборника разрабатывались преимущественно психологическая поэтика А. А. Потебни и историко-сравнительная поэтика А. Н. Веселовского. Со временем тематика сборников расширялась. Потебня разрабатывал теорию поэтики естественного языка⁷⁷. Его ученики продолжили его дело.

Лингвистическая теория Д. Н. Овсянико-Куликовского

Овсянико-Куликовский также разрабатывает «лингвистическую теорию» происхождения искусства и эволюции поэзии. Его «лингвистическая

⁷⁷ См.: *Потебня А. А. Эстетика и поэтика...*; *Потебня А. А. Теоретическая поэтика*. М.: Высшая школа, 1990.

теория», как он сам ее обозначает, — это гипотеза о происхождении искусства в целом и поэзии в частности. Разрабатывая эту гипотезу, он замечает, что в языке содержится много поэтических элементов. Это и образы вообще, и те образы, которые известны под названием тропов (метафора, метонимия, синекдоха), и — лиризм, входящий в состав человеческой речи. Язык Овсяннико-Куликовский понимает не как материал поэзии, но как ее орган: «Поэзия относится к языку, как функция к органу»⁷⁸. Он пишет:

Художественное творчество возникло силою эволюции языка; развитие творчества заключено в пределах эволюции языка, т. е. искусство, возникшее из языка, не обособилось от него, не пошло по своему особому пути развития, а осталось, если можно выразиться, в недрах языка⁷⁹.

В соответствии с этим он указывает, что поскольку всякое сказанное слово есть факт языка (как и целая фраза), то любое поэтическое произведение, сколь угодно *сложное*, останется *фактом языка*. Овсяннико-Куликовский ссылается на Вильгельма Гумбольдта, который указывал на то, что язык есть деятельность, работа, и что этой работе присущ признак художественности. Согласен в этом он также с Потбней, указывающим на то, что всякое слово языка есть поэтическая единица, элементарное поэтическое произведение, всякое образование слова — это поэтическое творчество. Но далее исследователь высказывает очень спорное положение. Он указывает на то, что лингвистическая теория «претендует объяснить происхождение и природу не только поэзии, но и других искусств, исходя из мысли, что явления одного порядка должны иметь одно и то же происхождение, одну и ту же природу»⁸⁰. В соответствии с этой мыслью он отмечает, что другие искусства (живопись, скульптура, музыка) должны рассматриваться наряду с поэтическим искусством как однопорядковые с ним и, таким образом, их происхождение, их элементарные формы должны

⁷⁸ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Лингвистическая теория... С. 21.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же. С. 22.

также брать начало в языке. Произведения живописи и скульптуры, по Овсяннику-Куликовскому, такие же факты языка, как и поэтические произведения, наряду с лирическим стихотворением, поэмой, драмой, повестью, романом.

Даже произведения музыки и архитектуры Овсяннику-Куликовскому, стараясь быть последовательным, причисляет к фактам языка, причем не языка в расширительном смысле, причастность всех искусств к которому вполне можно допустить, — языка как всех знаковых систем человечества, — но он имеет в виду язык в узком смысле этого слова — язык естественный. Овсяннику-Куликовскому считает, что его мысль не будет так парадоксальна, если рассматривать *процесс* художественного творчества, а не его готовый результат. Художник, пишет он, творит образы, которые и выражаются в его художественном произведении. Образы же эти, считает он, изначально, при своем рождении имели вербальную природу, т. е. художник мог их описать и описывал для себя словами. Это образы-типы, образы-портреты, образы-символы, различные сочетания образов. По Овсяннику-Куликовскому, любое художественное произведение, будь то картина, скульптура, архитектурное сооружение и т. д., есть *перевод* изначально *словесно* сформулированных образов на «язык» пластики, живописи и даже музыки. Все образное в искусстве для него по существу словесно и составляет явление языка. Овсяннику-Куликовскому рефлектирует над лирикой в искусстве, рассмотренной им при анализе «лирического чувства» (об этом анализе будет сказано далее). Лирика, по его мнению, может принимать разные формы, развиваясь из одного синкретического источника на протяжении эволюции человека и его языка.

В настоящее время, по Овсяннику-Куликовскому, мы имеем: словесную лирику, музыкальную, живописную, архитектурную лирики. Лиризм произведения, по его понятиям, означает также его определенную ритмическую организацию — лирика представляет собой определенный ритмизм, «психологический ритм». Делая экскурс в доисторическое время эволюции человечества и его языка, он пишет:

Едва ли можно сомневаться в том, что первобытная лирика предшествовала возникновению членораздельности звуков речи (выработке артикуляции) и постепенно слагавшейся

и упрочивавшейся ассоциации — звуковых комплексов с различными представлениями. Первобытный «лиризм» по необходимости входил в состав этих ассоциаций, — и в течение долгих веков язык человеческий являлся не столько орудием повседневного обмена, сколько языком приподнятых душевных состояний, эмоций, по большей части коллективных, и, наконец, спутником совместной работы. Иначе говоря, он был *примитивным искусством* и при том — лирическим⁸¹.

Возникшие из первобытной лирики архаические искусства (пение, поэзия, музыка) он признает «фактами архаического языка»⁸². Первобытная синкретическая поэзия понимается Овсяннико-Куликовским как факт языка, но языка архаического, стоящего на нижней ступени развития. *Национальные* язык и поэзию он признает следующей ступенью развития языка и поэзии. Исследователь, пишет он, должен задаться вопросом о переходе поэзии из донациональной фазы в фазу национальную и в связи с этим поднять также вопрос о возникновении национального языка и национальной психологии. Он может проследить также «развитие функции речи, как орудия создания индивидуальной мысли»⁸³. Подводя итог своему изложению лингвистической теории происхождения искусства, Овсяннико-Куликовский пишет:

Теория происхождения искусства из языка не отрицает существования доязычных и дочеловеческих прецедентов искусства. Но теория ставит вопрос так: эти прецеденты могли превратиться в настоящее искусство только в языке человеческом, и их эволюция, как искусства, начинается с того момента, когда язык стал выражением представлений и когда в нем явственно обозначились две стороны: поэтическая и *прозаическая*⁸⁴.

⁸¹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Лингвистическая теория... С. 24–25.

⁸² Там же. С. 25.

⁸³ Там же. С. 29.

⁸⁴ Там же. С. 31.

Итак, Овсянико-Куликовский как последователь Потебни рассматривает поэзию и ее происхождение в рамках лингвистического и психологического подходов.

А. Г. Горнфельд о толковании художественного произведения

Свои взгляды на творчество и его понимание выработал и А. Г. Горнфельд. Ранее, пишет он, истолковать художественное произведение, понять его значило для исследователя отыскать *идею, вложенную* в произведение автором.

Здесь, как и в случае спора о научном законе, вспоминает Горнфельд, казалось бесспорным, что существует единое, единственно верное толкование художественного произведения, а именно то, которое известно автору и которое сам автор дает своему произведению. Можно ли спорить о едином смысле художественного произведения, о его единственном смысле, задается вопросом исследователь и отвечает: «Мы выросли в убеждении, что можно и должно». Старые учебники словесности (старые уже для него) повторяют слова о том, что поэт выражает идею не отвлеченно, но в живых образах, создаваемых его фантазией, но при этом выражаемая в ярких образах идея — одна, и она отличается определенностью и по прочтении поэтического произведения в сознании читателя остаются «мысли, чувства и образы, группирующиеся около одной общей идеи»⁸⁵.

В новейшем (для его времени, разумеется) из учебников, пишет Горнфельд, утверждается, что, кроме своего содержания, сочинение может заключать в себе идею, т. е. мысль, которая должна *являться* в сознании читателя или «на основании» сочинения или «под его влиянием». При этом если мысль является «на основании» произведения, то она может быть из него логически выведена, если же «под влиянием», то она внушается читателю посредством воздействия произведения на его душу. Иногда, как это бывает в басне, автор сам ясно высказывает идею произведения. Пример басни здесь особенно поучителен. Ведь

⁸⁵ Горнфельд А. О толковании художественного произведения. С. 3.

именно на примере басни А. А. Потебня показал, как могут быть разнообразны и разноплановы толкования и применения поэтического произведения. Горнфельд отмечает:

Если басня принадлежит к художественным созданиям, то во всяком случае нравоучение ее автора для нас не обязательно. Это один из возможных выводов, не больше. Мы применяем ее как поговорку, там где она подходит, совершенно не справляясь с тем, какой конкретный случай, какой вывод, какую идею имели в виду ее создатель — индивидуальный художник или творец-народ⁸⁶.

Итак, последователь Потебни отвергает изложенную в «старых», а также современных ему учебниках словесности мысль о единственно возможном и верном толковании поэтического произведения и о том, что оно ясно ведомо автору, создавшему данное произведение.

Горнфельд обращается к идеям Потебни относительно многообразия возможных толкований и применений любого поэтического произведения, как и любого слова в языке (Потебня ведь признает любое слово естественного языка элементарной формой поэтического произведения). Для Потебни (Горнфельд признает его учение передовым для современной ему теории искусства) любое художественное произведение символично (как и любое слово естественного языка) и иносказательно. Поэтому многообразие его толкований и применений бесконечно. Если бы было возможно единственно верное прозаическое толкование поэтического произведения (а прозой Потебня называет слова и произведения, потерявшие свое иносказательное, образное представление и состоящие на настоящий момент только из фонемы и значения), если бы в прозе возможно было единственно верно истолковать поэтическое произведение, то само произведение было бы не нужно. Если бы идею поэтического произведения можно было исчерпать в форме единой абстракции, то собственно поэтической мысли здесь не было бы применения, невозможны и не нужны были бы образы, символы, иносказания, составляющие, по Потебне, саму суть поэзии в слове. То, что сказано в образе и посредством образа, пишет далее

⁸⁶ Горнфельд А. О толковании художественного произведения. С. 4.

Горнфельд, не существует и не может существовать в сознании поэта в форме отвлеченной идеи. Иначе поэт выражал бы в своем произведении не поэтический образ, но эту сухую отвлеченную идею, и собственно поэтическому здесь не было бы места. Идею же, по Горнфельду, в произведение вкладывает тот, кто его воспринимает, толкует, «кто им пользуется для уяснения жизненных явлений»⁸⁷. Толкований же таких и разъяснений, а также применений для уяснения жизненных явлений может быть столько, сколько у поэтического произведения читателей, каждый из которых является личностью и имеет право на собственное истолкование художественного произведения.

Исследователь приводит как свидетельство слова Гёте о том, что он последний (как поэт) нигде в своих произведениях не стремился к воплощению заранее готовой абстракции, но воспринимал и поэтически перерабатывал *жизненные впечатления*, пестрые и разнообразные, какие только могло доставить ему воображение. Гёте как поэту оставалось переработать поднесенные воображением жизненные впечатления и постараться подать их так, чтобы читатель воспринял их настроение так же, как воспринимал его сам поэт. Гёте писал: «...чем недоступнее рассудку произведение, тем оно выше»⁸⁸. Ближайшее и необходимое следствие такой иррациональности поэтических произведений, на которую указывает Гёте, по Горнфельду — равноправие их различных толкований. Здесь Горнфельд снова цитирует Потебню, который утверждал:

Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать «идею» его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании⁸⁹.

Нет ни единственно верного объективного содержания, пишет Горнфельд, ни раз и навсегда данного смысла поэтического произведения,

⁸⁷ Горнфельд А. О толковании художественного произведения. С. 5.

⁸⁸ Там же. С. 6.

⁸⁹ Цит. по: Там же.

ни единственной известной автору идеи произведения. Есть лишь образ как неподвижная форма для всего этого. Образ сам по себе неподвижен, но он рождает в читателе содержания. Здесь Горнфельд снова придерживается учения Потебни, считавшего, что при понимании поэтического произведения, появившегося вследствие движения мысли в сознании автора, в читателе происходит его собственное движение мысли, ассоциирующейся с прочитанным произведением. Смысл не передается из рук в руки, но заново индуцируется в сознании читателя и зависит от содержания и возможностей этого сознания. Идея о многообразии возможных интерпретаций поэтического произведения как никогда актуальна для современной философии. Интересным является утверждение Горнфельда о неподвижности поэтического образа как единой формы для множества различных толкований. Поэтический образ при этом как бы помещается им в «третий мир».

Горнфельд замечает:

Совершенно ясно, что художественное произведение есть некое органическое целое, система, элементы которой находятся в теснейшей зависимости друг от друга. В этой системе нет ничего более или менее важного, более или менее выразительного; каждая — и самая ничтожная — ее часть говорит о целом, говорит за целое⁹⁰.

Итак, рассмотрение художественного произведения как целостной и сложной системы актуально для анализа понятия смысла в поэтическом творчестве. Поэтическое произведение можно рассматривать как сложную идеальную систему смыслов.

Причем законом для соотнесения между собой элементов художественного произведения (ритма, содержания, образов, сюжета, тенденций) является внутренняя логика этих элементов, соединяющихся между собой органически и органически друг другу соответствующих. Так, поэтическое произведение, по Горнфельду, представляет собой сложную и целостную систему. Форма и содержание здесь органично соответствуют друг другу, образуя единое целое, определяемое единым

⁹⁰ Горнфельд А. О толковании художественного произведения. С. 7.

законом целесообразности или законом стиля. Он приводит пример из театрального искусства: «подмостки означают мир» потому, что спектакль в целом есть «целокупная система», в которой уравновешены все отдельные элементы, и воплощается единый замысел — выдерживается закон стиля. И даже если пьеса не похожа на жизнь, даже если имеет место гротеск — действует закон стиля и пьеса представляет на театральных подмостках созданный режиссером особый мир, по-своему задевающий зрителя.

Помимо статики художественного произведения, поэтического в том числе, по Горнфельду, имеет место и его динамика.

Для исследователя особую ценность представляет мысль о том, что поэтическое произведение живет, и живет своей собственной жизнью. Раз созданное своим автором, оно затем приобретает автономию. Родившееся в сознании автора и воплощенное в материальном носителе, оно становится от автора независимым. За дальнейшую жизнь произведения, заключающуюся в том числе в динамическом изменении его смысла, отвечают интерпретаторы — со-творцы произведения. Произведение становится «орудием творчества воспринимающих». Это произведение, по Горнфельду, необходимо нам потому, что оно содержит ответы на наши вопросы: такие вопросы, которые художник, автор не ставил себе и которые он не мог даже предвидеть.

Смысл единожды написанного и отрешенного затем от автора поэтического произведения изменяется в соответствии с динамикой его самостоятельной жизни. Смысл определяется многочисленными восприятиями и толкованиями, даваемыми всеми прошлыми, настоящими и будущими читателями-интерпретаторами, которые задают всё новые вопросы и ищут в толкуемом произведении ответы на них. «Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения»⁹¹.

Так, поэтическое произведение имеет свою *историю* не в смысле истории его написания, но в смысле истории его жизни после его создания, жизни в умах поколений воспринимающих читателей. Горнфельд сокрушается, что эта история еще не написана, более того, почти

⁹¹ Горнфельд А. О толковании художественного произведения. С. 8.

невозможно ее написать, ибо читатели-интерпретаторы очень редко оставляют письменные свидетельства своего восприятия, толкования, применения произведения (исключение составляют критики, но Горнфельд считает сведения, данные ими, — неполными и отрывочными).

Итак, произведение живет своей жизнью и имеет свою историю после его создания автором. Горнфельд замечает, что на протяжении этой истории различные толкования произведения не просто сменяют друг друга, но одно из другого вытекает, одно другое дополняет, они «чередуются в зависимости от смены общественных настроений»⁹². Наиболее неуловима из всех историй художественных произведений история музыкальной интерпретации. Но жизнь поэтического произведения в сознании интерпретаторов также почти неуловима — настолько, насколько неуловим для нас внутренний мир человека, эмпирического субъекта, не оставляющего письменных свидетельств своих состояний сознания. В то же время жизнь эта имеет как микро-историю — историю жизни поэтического произведения в отдельном человеческом сознании, сознании «не критика», не оставляющего письменных свидетельств своих душевных движений, — так и макроисторию — его жизнь в коллективном сознании целого народа, когда сменяющие друг друга поколения приписывают произведению, его образу как неподвижной форме всё новые и новые содержания-смыслы. Эта история зависит от жизни многотысячных человеческих масс, и она также остается трудноуловимой — о ней тоже можно судить только по единичным письменным отзывам профессиональных критиков.

Итак, по Горнфельду, любое, даже самое великое произведение великого автора, даже безусловного гения, — лишь семя, которое может упасть на каменистую почву и не дать ростка. Жизнь и историю произведению дают поколения интерпретаторов, оно живет только в употреблении, *применении* читателями для ответов на их собственные вопросы, подчас неведомые автору и не предвиденные им. Толкование поэтических произведений многочисленны, как многочисленны их читатели, поэтому не существует единственного привилегированного толкования произведения. Горнфельд, однако, оговаривается, что такие толкования не могут быть полностью произвольны, но должны

⁹² Горнфельд А. О толковании художественного произведения. С. 9.

допускаться неподвижным образом-формой. Образ же этот, в свою очередь, зависит от замысла автора. Этой своей оговоркой Горнфельд делает свои построения менее стройными и логичными, но зато они оказываются как-то согласованными с повседневным здравым смыслом. Но можно ли им руководствоваться при анализе поэтических произведений, как читатели, так и авторы которых над повседневностью с ее здравым смыслом поднимаются?

В том, как Горнфельд рассматривает первобытное общество и зачатки в нем сознания и искусства, видится влияние марксистского учения об общественных формациях, оказавшего влияние даже в еще большей степени и на работы других членов Харьковской школы.

О смене в исторической последовательности мифического мышления поэтическим члены Харьковской школы говорили неоднократно. Как и о буквальном восприятии членами первобытного общества мифических образов. Об этом в своих работах много говорит и Горнфельд: «идет холера» — на языке мифа означает, что ее можно остановить, идущему ведь можно преградить дорогу. Исследователь указывает на постепенное вытеснение в истории буквального мифического мышления поэтическим, когда те же самые выражения начинают восприниматься иносказательно, как метафоры.

Вместе с тем Горнфельд привносит в кажущуюся четкой и последовательной картину традиционного для его времени понимания процесса индивидуации, отделения личности от сообщества в историческом процессе, появления индивидуальной поэзии, свои наблюдения, ссылаясь на последнее слово теории творчества. Безличность древнего эпического поэта (видевшегося ранее как простой «транслятор» традиционных сказаний) оказывается, с его точки зрения, преувеличенной. Вместе с тем еще более преувеличена свобода личного творца. Горнфельд указывает на связанность последнего не только общественным устройством, культурной традицией, но и самим языком, в котором он творит. То, что делает такой поэт-творец, — порождение условий времени, его атмосферы и его запросов. Усложняя диалектику общественного и индивидуального по отношению к поэзии, ее зарождению и развитию, исследователь вносит свой вклад в теорию творчества. Указывает он также и на условность прежней классификации поэтических форм: «Эпос, лирика и драма сменяли друг друга в истории

поэзии... но никак не следует видеть в них раз навсегда данные формы поэтического творчества»⁹³.

Поэтическое мышление, наряду с мышлением научным, начиная с Потебни, членами Харьковской школы начинает рассматриваться с эпистемологической точки зрения, как дающее особое по сравнению с наукой и очень важное знание о мире.

Так, Горнфельд соглашается с Потебней (ссылаясь при этом на Гербера), что слова естественного языка есть тропы и являются поэтическими произведениями⁹⁴. Читатель помнит, что Потебня рассматривал слово как «элементарную форму поэзии», иносказательную, метафоричную и дающую знание о предметах и явлениях мира⁹⁵.

Горнфельд рассматривает такое явление, как троп, с внутренней для поэтического мышления перспективы: это не внешний прием риторики, приукрашающий уже готовую мысль, которую можно выразить и в прозе. Поэт *мыслит* тропами, образами, а не придумывает их⁹⁶. И это является особым видом мышления, имеющим свои эпистемологические характеристики.

Поэзия как особый вид мышления (как «умственная работа»), мышления тропами, образами, становится способом познания наряду с наукой, причем особого способа познания, от науки отличного. В тропе, образе — концентрируются знания о «жизненных проявлениях», и эта образная «концентрация знаний» в некоторых случаях и для некоторых целей может оказаться ценнее однозначного научного понятия. Горнфельд развивает собственную диалектику однозначного (прозаического) и многозначного (поэтического), которая также идет еще от Потебни. Потебня и Горнфельд убедительно показывают, что во многих случаях многозначное поэтическое слово эпистемологически ценнее однозначного прозаического, выраженного в сухой схеме. Оно объемлет в себе и передает больше знаний о явлениях. Поэзия, как он пишет,

⁹³ Горнфельд А. Поэзия // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 408.

⁹⁴ Там же. С. 399.

⁹⁵ См.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика...

⁹⁶ См.: Горнфельд А. Троп // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 343–346.

может предвосхищать выводы науки, усложняя мысль людей, и поэтому она занимает «царственное» положение среди других искусств.

Ни растущий перевес прозаических стихий в языке, ни мощный расцвет науки, ни возможные преобразования общественно-го уклада не грозят существованию поэзии, хотя могут повлиять решительным образом на ее формы. Роль ее по-прежнему громадна; задача ее аналогична с задачей науки — свести бесконечное разнообразие действительности к возможно меньшему числу обобщений, — но средства ее подчас шире⁹⁷.

Концептуальность работ Горнфельда лучше воспринимается в общем контексте трудов всей Харьковской школы. Знакомясь с работами членов Харьковской лингвистической школы, посвященными проблематике творчества (не только поэтического, но и научного и философского, как, например, в работах Т. Райнова), обнаруживаешь необыкновенную актуальность написанного более ста лет назад для современной философии, в том числе эпистемологии (как классической, так и неклассической). Многое новое оказывается «хорошо забытым старым». Многие кажущиеся сугубо современными идеи высказаны уже тогда. Анализ феномена творчества этими мыслителями отнюдь не «наивен», напротив, стараясь разобраться в анализируемом предмете, они вскрывают внутреннюю противоречивость многих традиционных (еще и для нашего времени), устоявшихся представлений. Горнфельд убедительно показывает, что в теории творчества «не все так просто», предвосхищая современные идеи о сложности, и даже сложности таких явлений, как поэтическое творчество и его результат — поэтическое произведение. А также о сложности общественных процессов, связанных с познанием.

Элементарные формы поэзии по В. И. Харциеву

Другой последователь Потебни — В. И. Харциев — рассматривает «элементарные формы поэзии». Целью своего исследования он сам

⁹⁷ Горнфельд А. Троп. 1911. С. 408.

считает изложение учения Потебни, пересказывая которое, он, однако, перерабатывает материал, привнося от себя логику и порядок рассмотрения основных положений и «пропуская через себя» сами основные положения. *Элементарные формы поэзии* составляют более сложные формы поэзии и языка. Народ живет, и живет ткань языка, включающая в себя творчество многих говорящих на этом языке существ. Историю поэтического творчества исследователь делит на три этапа. Это история языка (первый этап), которую, вслед за Потебней, он рассматривает как историю элементарных, самых простых форм поэтического творчества. По Харциеву, живая ткань языка, образовавшаяся уже на заре человечества в доисторическую эпоху, живет и сейчас, образуя единую поэтическую субстанцию. Также (второй этап) это история *народной* словесности, *национальной* поэзии и (третий этап) история *литературы*, творений гениев-одиночек, выделившихся из народа. Он пишет:

История языка, история народной словесности и история литературы не должны составлять трех каких-то обособленных самодовлеющих дисциплин, а должны слиться в одну науку о национальном художественном слове. Язык, народная поэзия безымянная и народная поэзия «именная» должны рассматриваться как известное единство проявлений человеческого духа, а единицей меры должны служить те элементарные процессы, которые установило языкознание, делая свои наблюдения над живым разным, поэтическим словом⁹⁸.

Современная эпоха — не доисторическая, это эпоха «гениев-одиночек» (вернее, не только гениев, но любых людей, создающих что-то в области словесности). Но «элементарная» поэзия живет и в наше время. Это язык. Новые слова и обороты возникают в языке постоянно, между тем никто не может указать их авторства, это — народное поэтическое творчество. На примере языка становится видно, что языковое народное творчество не прекращается и на высших ступенях развития человеческого общества, одной из которых автор

⁹⁸ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 348.

считает современный ему российский социум. Хотя собственно поэтическое народное творчество, как считает исследователь, на таких высших ступенях уже прекращается. Перестают сочиняться народные песни, басни, сказки, которые при этом не совсем исчезают из обихода, но ими пользуются индивидуальные поэты, включая их в свои личные произведения.

Итак, три ступени развития поэтического творчества: история языка, история народной словесности, история литературы. Характерным признаком народной словесности, по Харциеву, является относительное постоянство внешней формы (размера, слога), постоянство приемов, способов изображения, эпитетов. Но и здесь, пишет он, разница между народной поэзией и высокой литературой — только в степени: некоторое постоянство, шаблон свойственны и индивидуальной литературе. Он также пишет: «Органически спаянная с языком, народная поэзия в своих сложных произведениях, песне, сказке, исторической песне, былине непосредственно примыкает к литературно-художественной деятельности народа, общества, выражающейся в романе, повести и т. п. Простейшие формы народной поэзии — половица, поговорка, примета, загадка — приближают нас к элементарным формам поэзии, наблюдаемым в отдельных словах»⁹⁹.

По Харциеву, появление письменности способствовало большей рефлексивности народного творчества, а затем индивидуальной литературы. Устная речь имеет дело теперь лишь с простейшими, элементарными формами поэзии, письменной речи достались сложные поэтические произведения. Но устное поэтическое творчество, наряду с письменностью, совершается по одним и тем же законам, установленным наукой о языке. Язык и элементарную единицу языка — слово — исследователь понимает, вслед за Потебней, как изначальное, элементарное проявление поэзии. Он, как и Потебня, повторяет слова Вильгельма Гумбольдта о том, что поэзия и проза суть явления языка. Слово — та элементарная форма, та клеточка, из которой образуется вся ткань как «примитивной» народной поэзии, так и сколь угодно сложного литературного поэтического произведения, а также, по Харциеву, произведения научного творчества.

⁹⁹ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 351.

Делая экскурс в доисторическую эпоху, Харциев утверждает, что деятельность человека по характеру и результатам можно разделить на две части: создание *слова* и создание *орудия* — это два различных процесса, происходивших параллельно в доисторическом обществе. Он пишет:

Человек создает слово и при помощи его как бы вновь узнает то, что уже было в его сознании, разлагает движение мысли на отдельные акты, суждения, делает их как бы объектами своего сознания, творит мир из хаоса впечатлений, классифицирует, распределяет по общим категориям вещи, качества, действия и т. п. Хаотическая мысль преобразуется в стройную систему причин, действий, объяснений новых явлений по установившимся формулам: камню, дереву приписывается свойство мыслить, действовать, обладать желаниями, волей¹⁰⁰.

При этом происходит сравнение прежде познанного с познаваемым в данный момент. Это утверждение сродни учению Потебни о происхождении слова путем сравнения, сопоставления, которому служит внутренняя форма образующегося слова, его представление.

Доисторическое время человечества исследователь представляет как заключавшее две стадии развития языка и взгляда на окружающую действительность. На первой стадии язык порождает мифы, человек воспринимает буквально те обороты речи, которые далее станут тропами, иносказанием. Миф облегчает жизнь человека, и на почве мифических представлений создается наука — объяснение вещей и явлений, — возникают сложные мифы и легенды, сложные мифические образы. При этом, по Харциеву, образы эти еще не являются поэтическими именно потому, что еще не знают тропов и иносказаний. То, что в слове Потебня называет внутренней формой, представлением, еще слито здесь со значением слова. *Назвать* явление или вещь означает *вызвать* его.

Но затем совершается переход от мифа к поэзии, появляется восприятие иносказательности. Когда же мысль освобождается от приемов

¹⁰⁰ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 353.

мифического мышления, поэзия в языке занимает господствующее положение. Харциев придерживается учения Потебни о возникновении слова и трех составных элементов слова: внешней формы, внутренней формы и значения, при этом, как он отмечает, внешняя форма слова — звуковые комплексы — остается относительно неизменной в истории употребления слова, в то время как значение отличается большей подвижностью. Так, он приводит примеры, взятые наугад из словаря. Здесь можно привести один такой пример:

На самом деле, мы в каждом отдельном случае, изменяя значение слова, должны видеть образование *нового слова*, лишь однокоренного с другим, известным нам словом: *подошва* (обуви), *подошва* (ступни), *подошва* (горы), *подошва* (кусок плотной кожи), сюда же сильно изменившаяся *почва* (= подъяшва) и т. п. Этот процесс образования *новых слов* совершается в языке постоянно, непрерывно¹⁰¹.

При этом, по Харциеву, каждое новое значение слова, звучащего определенным образом, уже представляет собой новое слово, с общей для первого и второго слова внешней формой, но другими внутренней формой и значением. Он, вслед за Потебней, отмечает, что в основе формирования каждого нового слова лежит сравнение вновь познаваемого предмета с уже познанным и приписывание познаваемому признака, заимствованного у познанного. Так, слово *подошва* (горы) образуется из слова *подошва* (ступни) проведением сравнения горы со стоящим человеком и отмеченным сходным положением (внизу) подошвы горы и ступнями стоящего человека. При этом происходит отвлечение от всех прочих признаков, как горы, так и человека.

Этот процесс движения мысли при назывании предмета обеспечивает, по Харциеву, «огромную экономию мысли», мыслительной энергии, «трата сил уменьшается, сила мысли увеличивается»¹⁰². Когда я говорю, пишет исследователь, я хочу назвать то, чему в мысли слушающего указывается место в ряду его мысленных комплексов.

¹⁰¹ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 354.

¹⁰² Там же. С. 355.

Ни в говорящем, ни в слушающем в момент речи и понимания нет полноты содержания. Так, назвав часть горы подошвой, мы не мыслим всей полноты *представления* этого слова. Здесь наблюдается основной принцип образных слов — «часть вместо целого». Здесь также сказывается другой принцип теории слова, который постоянно наблюдается в языке — «одно вместо другого» по сложности во времени или в пространстве. В анализе Харциева весь язык, вся совокупность употребляемых человеком слов, предстает как «одна сплошная метонимия»¹⁰³.

Быстро думая и говоря, мы обходимся словами, не вникая в сложные структуры их внутренних форм — представлений, — а то и просто пользуемся словами с затертыми, исчезнувшими для нас представлениями. Употребление одних слов вместо других или употребление слов без представления вместо употребления слова с «живым» представлением, по Харциеву, обеспечивает общую *метонимичность* языка. Присматриваясь к ткани языка, пишет Харциев, древние, в том числе и Аристотель, различали речь неукрашенную, простую, и речь образную, украшенную. Он пишет, что еще и в его время в учебниках лингвистики тропы, поэтичность речи рассматриваются как «украшения» изначально прозаических мыслей. Но Харциев в корне не согласен с таким взглядом на поэтичность языка. Язык поэтичен изначально, уже его элементарная форма — слово — при зарождении всегда имеет свое представление (внутреннюю форму), а значит, является поэтическим и иносказательным с самого начала. Представление (внутренняя форма) теряется уже *после* образования слова, стирается в процессе многочисленных употреблений данного слова. Метонимия, как пишет автор, является одной из элементарных форм законов образования и функционирования языка. Она используется не только сознательно и не только авторами на литературной ступени развития языка. Конечно, она используется авторами литературных поэтических произведений, используется сознательно, но кроме этого использования есть изначально метонимичность языка, когда слово без представления употребляется вместо слова с представлением, когда одно применяется вместо другого и когда комплекс восприятия заменяется звуковым образом. Он пишет:

¹⁰³ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 356.

Другими словами, по отношению к слову возможны два вопроса: *что* оно значит и *как* оно значит. В связи с этим и отношение говорящего и слушающего к словам двоякое: в одних случаях он не знает ничего, кроме звуков, связанных с известным значением, заменяющих в речи представления, самая связь для него неизвестна, т. е. неизвестно, *как* произошло название явления, *как* образовалось значение данного слова; в других случаях он сознает, чувствует не только *что* значит, но и *как* установилась эта связь звукового комплекса с комплексом мысленным¹⁰⁴.

Харциев вспоминает учение древних о тропах. Сам он в качестве элементарных форм функционирования языка как поэтического явления в качестве основных законов этого функционирования, наряду с метонимией, упоминает синекдоху и метафору. Язык, по Харциеву, изначально метонимичен, «синекдохичен» и метафоричен. Синекдохой называется принцип *pars pro toto* — ‘часть вместо целого’.

Итак, образное мышление в слове представляет два вида, важные в историческом отношении: а) мышление мифическое, когда образ переносится *implicito* в значение (солнце — колесо, значит в нем есть спицы, ось, другое колесо, кузов, кони и возничий), и б) мышление поэтическое, когда образное выражение становится иносказательным, обладает большей силой преобразования мысли, и такое перенесение черт образа в значении отсутствует. Отношение мифического и поэтического мышления таково, что по времени первое предшествует второму, первое есть разновидность второго¹⁰⁵.

Развитый язык поэтичен и иносказателен. Так:

Случай образца: «человек предполагает, а Бог располагает»: — образ есть *единица* — лицо, человек, а значение — множество, общее понятие — всякий человек, люди. Содержание

¹⁰⁴ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 357.

¹⁰⁵ Там же. С. 360.

А (человек) со всеми своими признаками заключено в Х (люди), или, наоборот, Х обнимает все А без остатка. В этом Х, если мы его представим себе, было бы одновременно с представлением заключено и А. Это — ассоциация по одновременности: часть вместо целого¹⁰⁶.

Синекдоха, по Харциеву, как и метонимия, и метафора — один из основных и элементарных законов функционирования языка. Употребляя слова с «живыми» представлениями, т. е. слова, не потерявшие своей поэтической структуры, мы часто, не замечая этого, употребляем то метонимию, то синекдоху, то метафору. Язык иносказателен. Употребляя же слово со стершимся представлением, мы тоже часто употребляем одно слово вместо другого или часть вместо целого. Итак, изначально метонимичность, «синекдохичность», метафоричность языка.

В своем анализе Харциев останавливается и на употреблении *эпитетов*.

Когда мысль исходит от частного к общему и не имеет целью устранение из мысли видов, не заключающих в себе признака, указанного эпитетом, а замещает посредством определенного образа сравнительно неопределенное общее понятие, то мы имеем налицо *эпитет поэтический*¹⁰⁷.

Когда мысль исходит из общего понятия и эпитет производит в сфере этого общего понятия логическое деление, исключая из мысли виды, не заключающие в себе признака, указанного эпитетом, то будем иметь *эпитет прозаический*: Великая и Малая Россия, деревья хвойные и лиственные и т. п.¹⁰⁸

Он, вслед за Потембней, делит эпитеты на априорные и апостериорные, замечая, что такое деление до некоторой степени совпадает с делением всей области поэзии на поэзию народную (устную) и «поэзию образованных классов» (письменную, литературную).

¹⁰⁶ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 361.

¹⁰⁷ Там же. С. 366.

¹⁰⁸ Там же.

Когда эпитет прилагается к определяемому в силу нового наблюдения, личного, индивидуального, когда он добывается, а не получается в готовом виде, то это будет эпитет *a posteriori*: *уединенные поля* — здесь метонимия (уединяется некто, пребывающий в полях), скрытая под синекдохой эпитета; *сумрачная дубрава*, *тихий ручей* и т. п.

Когда эпитет прилагается к определяемому, не на основании нового, свежего восприятия, личного наблюдения, и в силу предания, традиции, когда он является *прежде добытым*, то это будет эпитет *a priori*, или так называемый *постоянный* эпитет: *добрый конь*, *красная девица*, *родимый батюшка* и т. п.¹⁰⁹

Поэтический эпитет по своей сути, считает исследователь, сходен с синекдохой (часть вместо целого). Явления языка при употреблении поэтического эпитета, процесс мысли, который наблюдается при этом, Харциев находит сходным с синекдохой («синекдохичность» языка). Указанные тропы — метонимию, синекдоху, метафору — он рассматривает подробно с точки зрения их употребления в литературной поэзии: у Тютчева, Тургенева, Л. Н. Толстого, Пушкина и многих других. Но основное достижение Харциева — именно описание и анализ элементарных форм поэзии, какими оказываются явления языка (слова), функционирующие по описанным им законам.

То, что Потебня и Харциев говорят о языке как элементарной форме поэзии, и по сей день не устарело и может рассматриваться при философском анализе как языка, так и поэзии.

Художественное творчество как экономия мысли (Б. А. Лезин)

Б. А. Лезин также является последователем А. А. Потебни (а также Веселовского). Художественное творчество он анализирует как особый вид экономии мысли. Рассмотрение его творчества можно начать с цитаты:

¹⁰⁹ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 366.

Мысль наша, по содержанию, или образ, или понятие (т. е. искусство или наука); третьего среднего нет между ними. Искусство и наука — лишь особые формы мысли, ведущие свое начало от одной ячейки — слова и имеющие одну и ту же конечную цель — познание действительности в широком смысле этого слова. Поэтому наша задача, — имеющая в виду проследить хотя бы в самом кратком виде процесс художественного творчества в его последовательном развитии, начиная со слова-образа и кончая высшим продуктом его — сложным поэтическим произведением, с точки зрения *экономии сил*, осложняется тем, что мы попутно, по необходимости, должны указывать на тесную родственную неразрывную связь поэтического мышления с научно-философским, корни которого также незаметно скрываются в обыкновенном слове-понятии¹¹⁰.

Процесс художественного творчества, по Лезину, начинается с элементарного поэтического произведения — слова. Лезин признает за словом первенство творческой поэтической формы, вслед за Потемной и другими его последователями, для которых рождение слова также является актом поэтического творчества, а само слово — также элементарным поэтическим произведением. Б. Лезин говорит здесь о слове-образе. Ученый обрабатывает свой материал в законах, а поэт — в образах. Та и другая деятельность является творческим движением мысли и неразрывно связана с процессом познания (сродни тому, что пишет о познании и его взаимоотношении с наукой и поэзией Потемня). Лезин не претендует на полноту рассмотрения вопроса, который обсуждает. А именно, вопроса о том, как ощущения складываются в высшие формы мысли, следуя принципу наименьшей траты сил, как действует закон экономии сил в мышлении (в поэтическом и научном творчестве)? Лезин представляет только беглый очерк, связанный с этим вопросом.

Итак, закон экономии сил в мышлении, открытый Э. Махом и Р. Авенариусом, имеет свое глубокое историческое прошлое, — пишет Лезин, — еще Аристотелем замечен тот факт, что ритм (порядок,

¹¹⁰ Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 202.

ведущий к экономии сил) соответствует нашей природе. Ритм можно усмотреть в языке, в песне, в стихотворении, в работе и в других жизненных проявлениях человека. Лезин определяет ритм как механическое, физическое явление, заключающееся в правильном чередовании соответствующих друг другу моментов. Такими моментами могут являться краски, звуки, движущиеся частицы и т. д. Соответственно, ритм можно уловить в элементарной форме поэзии — в языке, — в сложных поэтических произведениях, в музыке, в живописи, в архитектуре и вообще в любом художественном творчестве. По Лезину, ритм может служить экономии мысли (психической энергии). Принцип экономии сил Б. А. Лезин, вслед за Э. Махом, признает в качестве основы человеческого мышления, начиная с простейших ощущений («эмбриональной» формы мышления) и заканчивая построением научных и философских систем, теорий, законов. Мах и Авенариус в связи с принципом экономии мышления говорили в основном о научном мышлении. В области же художественного творчества — от элементарных форм поэзии — слов языка — до самых сложных поэтических произведений этот закон был применен А. А. Потембней, который впервые определил искусство как *сгущение мысли*, как сведение всего разнообразия явлений жизни к относительно немногим *символическим формам*. Душа, по Р. Авенариусу, стремится выполнять перцептивные и апперцептивные процессы с наименьшей тратой сил и с большим результатом¹¹¹.

Знаменательно то, что Б. А. Лезин пишет о человеческом сознании еще на заре начавшихся размышлений о сознании и бессознательном в психологической науке. Область сознания, пишет он, крайне ограничена, узка, в сознании одновременно могут существовать всего несколько основных ощущений. Качество обработки сознанием этих ощущений зависит от внимания. Вместе с этим человеческий мозг хранит и обрабатывает огромные пласты информации. Без этой обработки не было бы у человечества ни сложных научных, философских достижений, ни достижений в искусстве, ни даже такой сравнительно простой формы мышления, как язык, слово. Лезин задается вопросом: «Что помогает нашей мысли совершать такую непосильную,

¹¹¹ Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 204.

на первый взгляд, работу?»¹¹². Он отвечает на этот вопрос так: «Огромную работу совершает, сберегая при этом энергию, область бессознательного»¹¹³. Сфера мысли распадается на две части: сознательную и бессознательную. Одни психические процессы совершаются сознательно, другие же бессознательно. Лезин находит, что мыслительные процессы проходят ряд градаций от бессознательных к полностью сознательным. Так, Вундт рассматривает даже бессознательную сферу как минимальное сознание. Если бы все акты умственной деятельности, — пишет Лезин, — были продуктом работы сознания, то человечество не достигло бы тех высот теоретической мысли, каких оно достигло сейчас. В бессознательной сфере сохраняются восприятия, образы, идеи и т. д., прошедшие через область сознания. Мы не можем все их удержать в сознании, помнить их все. В то же время они остаются постоянно в распоряжении сознания, если нам понадобится их вспомнить и подвергнуть дальнейшей сознательной обработке при помощи внимания. В научно-философском и художественном творчестве, считает Лезин, сфера бессознательного играет огромную роль, вмещающая и сортирующая огромные объемы информации, связанные как с простейшими ощущениями, так и с такими сложными смысловыми образованиями, как научные понятия и поэтические образы. Все сложные смысловые образования, системы смыслов, с которыми имеет дело сознание в процессе научного или художественного творчества, в момент отвлечения внимания от них погружаются в бессознательное, где продолжают процессы обработки информации. Действием форм бессознательного Лезин объясняет и такое явление творческой активности, как вдохновение, когда «вдруг в сознании всплывают образы, совершенно неожиданные, на первый взгляд, но являющиеся, конечно, плодом усиленной, плодотворной умственной работы соответствующего направления»¹¹⁴.

Обратимся непосредственно к его тексту, приведя цитату о взаимоотношении сознательного и бессознательного в человеческом мышлении:

¹¹² Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 204.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ Там же. С. 205.

Сознательная сфера отделяется от бессознательной целым рядом ступеней. Есть светлая точка сознания и полусветлая; есть граница, отделяющая сознание от бессознательности. По мере отдаления от светлой точки, образ темнеет все более и более. Существуют два порога — сознания и внимания; последний отделяет светлую точку от более темных частей сознания. Наиболее ярко освещено все то, на что обращено внимание, которое есть не что иное, как прохождение через светлую точку внимания, акт уловления сознанием т. н. представления. Всякий процесс мысли состоит в том, что при совершении его действуют, в той или иной степени, все сферы — бессознательная, сознательная и внимание — одновременно и непрерывно¹¹⁵.

Рассуждения Б. А. Лезина о сознании и бессознательном, его соображения относительно их функционирования и участия в экономии мышления с определенными коррективами могут быть взяты на вооружение современной философией творчества. Конечно, нельзя оспаривать тот факт, что со времени написания работ Лезина о сознании и бессознательном сказано очень многое, как психологией, так и философией. И все же что-то из этого сказанного было предвосхищено именно этим анализом последователей Потетбни.

К бессознательной сфере, экономизирующей мыслительные процессы, Лезин относит и деятельность языка, и поэтическую деятельность, т. к. в них происходят процессы *сгущения* смыслов. Язык он называет одной из априорных категорий. Язык имеет свои физиологические основы так же, как восприятие пространства и времени (априорные категории, по Канту). Языкознание по сравнению с математикой является более фундаментальной наукой. Это наука о способах сбережения психической энергии, в том числе и при математическом теоретизировании. «Математика и языкознание служат единственным входом в сознание человека и природы»¹¹⁶.

Думается, утверждение Лезина о том, что лингвистика является более базовой наукой, чем математика, еще ждет своего осознания

¹¹⁵ Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 205–206.

¹¹⁶ Там же. С. 211.

философским сообществом. Язык — это то, что «лежит под» любой наукой, поскольку все научные исследования и заключения имеют дело с языком для их формулировки (и даже для наук, пользующихся своим собственным формальным языком, обращение к естественному языку неизбежно хотя бы в сознании ученого-исследователя).

Язык помогает человеку мыслить, сберегая, экономя его силы.

Слово необходимо для преобразования низших форм мысли в понятия; оно является как бы посредником между новым восприятием и прежним запасом мысли. Слово не есть средство выразить готовую мысль, оно есть средство преобразовывать впечатления восприятия и делать их объектом нашего познания¹¹⁷.

Так, в процессе обучения, когда ребенку указывают на предмет и говорят, как этот предмет называется, ребенок самостоятельно составляет себе образы и понятия. Сродни — замечания Потебни о том, что при произнесении слова говорящим в слушающем происходит его собственное «движение мысли», которое слушающий связывает с произносимым словом, отыскивая его представление и значение в своей памяти, своем сознании. Итак, по Лезину, язык является формой *сзущения понятий*, сведения многообразия явлений мира к определенным шаблонам — словам, — которыми для нас выражаются образы и понятия, говорящие нам о явлениях человеческого горизонта. Так, «чувствами не дано ни субстанция, ни качество, ни действие. Даны эти категории языком»¹¹⁸. Благодаря слову мысль человека создает понятия, являющиеся средством экономии мышления. С самого начала мышления в понятиях развитие ребенка «идет гигантскими шагами». И мышление взрослого человека обеспечивается и экономится языком, им рационализируется развитие как науки, так и искусства. Оба эти способа мышления (ср. мнение Потебни) служат одной когнитивной цели — познанию мира. Лезин рассматривает поэтическое творчество как один из способов (наряду с научным творчеством) *экономии мысли*, отмечая при этом особую роль внимания в создании

¹¹⁷ Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 211.

¹¹⁸ Там же. С. 212.

гениальных поэтических произведений. Мысли исследователя обо всем этом также еще ждут своего часа.

В частности, особенность таланта поэта заключается, кроме вышеупомянутых свойств, в способности поэтически, *образно* воспринимать действительность и воспроизводить их деятельностью *фантазии* в поэтических образах, символах. Способность фантазии как особого рода дара, позволяющего комбинировать, создавать обобщения, образы, — свойственна и ученому; разница лишь в степени и направлении (у ученого — в сильной степени направлена в сторону исключительно абстрактных обобщений, выводов; у поэта — в стремлении создавать образы, символы и тем самым также обобщать впечатления)¹¹⁹.

Лезин демонстрирует, с какой необъятной массой материала приходится иметь дело поэту. Он оценивает работу Гоголя, Чехова, Тургенева по сбору эмпирического материала: рассказов о жизни людей в России, их привычках, характерах, из которых затем кристаллизуются *типы*, выведенные каждым художником в его произведениях, а также выбираются детали для подчеркивания характеров героев литературных произведений. С этой точки зрения переработка огромного количества материала гением происходит как в бессознательном, так и в сознании, при помощи особого концентрированного внимания, которое имеет место при сознательном обдумывании создаваемых произведений и характеров героев этих произведений. В сущности набранного гением материала участвует также и вдохновение — внезапное озарение, определяющееся проникновением в сознание при напряженном внимании результатов бессознательной переработки материалов.

Вот что пишет Лезин о творчестве гения:

Настоящее художественное творчество тогда только проявляется у писателя, когда он идет от частного к общему, к обобщениям фактов. Художник наблюдает действительность *не пассивно*,

¹¹⁹ Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 220.

а активно, т. е. переживая сам все те чувства, мысли, которыми он наделяет своих героев. Без *симпатического* чувства, воображения творчество немислимо: материал должен пройти сквозь горнило очищения — душу поэта. Всякий поэт мог бы сказать словами Гоголя: «герои мои близки мне потому, что они из души». Эти типы «подсказывают» как творцу их, так и читателю, обобщают. В этом их великое значение. Нет обобщения, нет и поэзии. Процесс творчества писателя — это та же индукция, и чем индуктивнее творчество, тем оно художественнее¹²⁰.

Поэт необходимо черпает материал из действительности, из-под пера же у него выходят *типические, идеализированные* образы, характеры героев. Таким образом действует закон экономии мышления в поэтическом творчестве, поэт экономит также энергию читателей, разъясняя для них типические образы. То, что пишет Лезин о сознании и бессознательном, об их совместной работе над понятиями и образами, не устарело для современной философской мысли. «Литература, рассматриваемая в целом, есть в высшей степени интересная исповедь лучших людей своего времени, есть трудная и почетная задача для творцов — *разъяснять, упрощать* сложные явления человеческой жизни. Эта сторона вопроса требует более обстоятельного разъяснения»¹²¹.

Сродни размышлениям Потебни и Горнфельда и следующая цитата из Лезина:

Жизнь поэтического произведения состоит в применении образа. При этом образ остается относительно неподвижным, а применение его изменяется каждый раз, при новом пользовании его. В данном случае образ, тип становятся сказуемыми к бесчисленным подлежащим: тем больше подлежащих, чем больше применяется тип, тем он *ценнее*. Каждый раз, при новом применении, он как бы оживает. Гамлет в свое время говорил, подсказывал не то, что теперь нам, — несомненно меньше, уже. Свойство всякого

¹²⁰ Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 223–224.

¹²¹ Там же. С. 233.

художественного произведения состоит в неподвижности образа и *бесконечной* изменчивости содержания¹²².

Значение шире образа; иначе, если бы между ними можно было бы поставить =, поэзии не существовало бы. То, что поэтическое произведение говорит одному — одно, другому — другое, обуславливается его свойством — аллегоричностью, иносказанием, или, по старинной терминологии, поэтическое произведение можно назвать притчею, примером¹²³.

Так, поэзия как *прием мышления*, по Лезину, существует тогда, когда суждение происходит при помощи образа, обязательно имеющего иносказательное значение. Иносказание здесь — один из факторов сгущения и экономии мысли. Высшей же целью поэзии Лезин называет *обобщение*, сведение разнообразных явлений человеческой жизни к немногим формулам — идеализированным типам, которое происходит в том числе при помощи тропов.

Лирика и лирическое чувство

О лирическом чувстве как особом явлении в поэзии и культуре, играющем роль как в поэтическом, так и в научном и философском творчестве, и восприятии результатов этого творчества размышляют такие члены Харьковской школы, как Д. Н. Овсянико-Куликовский, Т. И. Райнов.

В современной психологии принято отличать понятие чувства от понятия эмоции. Чувства — это переживаемые в различной форме отношения человека к предметам и явлениям действительности. Чувства отличаются от эмоций долговременностью своего бытия в сознании человека и глубиной. К чувствам относятся любовь, ненависть, патриотическое чувство, моральные и интеллектуальные чувства и т. п. Чувства формируются на протяжении жизни человека и социальны по

¹²² Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 233.

¹²³ Там же.

природе. Чувства, которые отвечают высшим социальным потребностям, называются высшими чувствами. Эмоции — это субъективные реакции человека на воздействия внешних и внутренних раздражителей, отражающие в форме переживаний их личную значимость для субъекта и проявляющиеся в виде удовольствия или неудовольствия. Эмоции, как правило, кратковременны, они могут состоять в проекции чувств на ситуацию, в которой находится субъект. Это различие еще явственно не проводится членами Харьковской школы. Овсянико-Куликовский больше говорит о «лирическом чувстве», Райнов — о «лирической эмоции», но ссылается при этом на Овсянико-Куликовского.

Своей задачей Овсянико-Куликовский ставит установление основных научных понятий, относящихся к психологии художественного творчества. Как и Потебня, Овсянико-Куликовский рассматривает язык и поэзию в исторической перспективе, начиная свой анализ с доисторических времен, он сосредоточивается на исторической перспективе даже больше, чем Потебня. От Потебни он перенял также упор на такие науки, как языкознание и психология, для анализа языка и поэтического творчества. Искусство, по Овсянико-Куликовскому, создается актами мышления. Чем искуснее и искусственнее выражение психического процесса жестом, словом, звуком, чем оно сложнее, тем больше в нем элементов мысли. Художественное, поэтическое творчество, искусство Овсянико-Куликовский ставит в один ряд с творчеством религиозным, метафизическим, научным, научно-философским и техническим. Все эти виды творчества он рассматривает как опирающиеся на акты мышления. И в то же время все эти виды творчества «естественно рождаются и психологически классифицируются вместе с языком, понимаемым как работа мысли и психическая функция»¹²⁴.

Язык как явление, по Овсянико-Куликовскому, основывается на глубокой человеческой потребности выразить себя. В соответствии с этим исследователь считает необходимым, сводя сложное к простому, открыть в языке элементы, из которых возникли в процессе эволюции высшие формы творчества, в том числе поэтического. Исследователь ищет определение, которое было бы применимо одинаково к искусству

¹²⁴ Овсянико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 3.

образному и искусству лирическому (здесь надо оговориться, что поэтическое искусство, поэтические приемы Овсянико-Куликовский делит на образные — где превалирует образ — и лирические — с безобразным преобладанием лирического чувства, о котором подробнее будет сказано далее). Он обращает внимание на то, что обыкновенно искусство определяют как *образное* воспроизведение действительности. Но под это определение не подпадает музыка, а также лирическая поэзия, т. е. та часть поэзии, которая, по Овсянико-Куликовскому, воспроизводит безобразные мысли, а также чувства и настроения. Кроме того, о самих чувственных образах, применяемых в поэзии, Овсянико-Куликовский уточняет, что это должны быть *типичные* образы¹²⁵, воспроизводящие тип явления, осмысляемого в процессе творчества. Он пишет: «После всего сказанного мы можем определить *образное искусство* так: оно есть умственная творческая деятельность, создающая художественно-типичные образы, т. е. *такие индивидуальные образы, которые наделены обобщающею силою*»¹²⁶.

Правда, он сам оговаривается, что определение это также не подходит к *лирическому* творчеству.

Установленная нами формула достаточно широка для того, чтобы под нее подошли все виды *образного искусства*. Но она не распространяется на *искусство лирическое*, в котором образы либо совсем отсутствуют, либо играют роль второстепенную. В лирике воспроизводятся *чувства и настроения*; образы же, если они есть в данном лирическом произведении (так это — в лирической живописи, т. е. в пейзаже, в картинах природы), служат только *способом выражения* чувств и настроений¹²⁷.

Овсянико-Куликовский пишет о «психологии лиризма»¹²⁸. Лирическое произведение отличается тем, что вызывает в читателе определенные чувства или настроения. Он сравнивает чувства и настроения,

¹²⁵ Овсянико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 4–5.

¹²⁶ Там же. С. 6.

¹²⁷ Там же. С. 7.

¹²⁸ Там же.

вызываемые чтением лирической поэзии, с чувствами и настроениями, в которые нас ввергают события нашей действительности.

Из этого сопоставления оказывается, что та первая «грусть» и то первое «грустное» настроение... отличается от вторых аналогичных им по содержанию и по «окраске» чувств и настроений... прежде всего, тем, что они не причиняют той душевной боли, какая причиняется последними, — что в них... нет ничего *личного* (эгоцентрического): человек грустит или скорбит, но эта грусть и скорбь не задевает его за живое, она — не его, личная, скорбь или грусть, а какая-то общая, и кроме того, она смягчена, просветлена, преобразована действием какого-то другого чувства, придающего ей что-то отрадное, превращающего ее из страдания в наслаждение¹²⁹.

Поэтическое (искусственно вызванное) чувство, по Овсяннико-Куликовскому, таким образом, сложнее вызванного естественным ходом жизненных событий. Эта сложность обусловлена добавлением к остальным психологическим факторам «лирического чувства», действие которого состоит в психологической переработке соответствующих чувств и настроений. Лирическое чувство ведет поэта при создании им лирического произведения. То, что мы сами испытываем лирическое чувство при чтении данного произведения, по Овсяннико-Куликовскому, говорит о том, что все мы в душе поэты. И это чувство участвует в создании не только чисто лирических произведений, но и образных поэтических произведений — оно причастно к созданию образов в художественном созерцании действительности. Овсяннико-Куликовский пишет, что «в этой роли оно известно под именем “вдохновения”»¹³⁰. Отметим, что так называемое лирическое чувство также ждет своего более детального анализа в феноменологии творчества — абстрагируясь от того, что по этому поводу может сказать психология. Оно ждет именно философского осмысления, каковое и пытается представить читателю Овсяннико-Куликовский.

¹²⁹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 8.

¹³⁰ Там же.

«Вдохновение» же или «лирическое чувство», руководившее поэтом при создании поэтического произведения, ответственно и за понимание этого произведения читателем. «Если образы поняты правильно, то читатель улавливает мысль художника и переживает, так сказать, повторяет весь процесс его творчества. *Понять художника значит повторить процесс его творчества*»¹³¹. И лирическое чувство, и образ Овсяннико-Куликовский объединяет понятием *стимула, возбудителя* творчества, как поэта при создании произведения, так и читателя, понимающего для себя это произведение. Такое понимание, по Овсяннико-Куликовскому, обусловлено тем, что мы *повторяем* для себя в мысли процесс создания произведения автором (спорная мысль). Процесс понимания исследователь описывает, в соответствии с учением Потепни, как возникновение «движения мысли» в сознании читателя под воздействием поэтического произведения, созданного автором, прежде всего в своем собственном сознании. Исследователь дает очередное определение искусству:

Пользуясь этими понятиями, мы дадим следующую формулу, которая будет одинаково пригодна как для искусства образного, так и для лирики: *Искусство есть умственная творческая деятельность, направленная на постижение и развитие человечности и орудующая особыми стимулами (возбудителями) творчества, которыми служат образы (типичные, символические и иные) и лирическое чувство*¹³².

Итак, созданию поэтического произведения (как образного, так и лирического, без образов) предшествует «лирическое чувство», которое Овсяннико-Куликовский приравнивает к «вдохновению». Чувство это отличается возникновением «спокойного, тихого» настроения, которое можно было бы назвать «созерцательным». В созерцательном настроении поэт рассматривает собственные мысли и чувства как бы через призму этой тихой созерцательности, и, соответственно, он может выразить их в произведении так, что состояние созерцательности

¹³¹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 11.

¹³² Там же.

прибавляется к ним, изменяет их как для самого автора, так и для читателя, испытывающего при чтении лирического произведения «лирическое чувство». «Как видно из “показаний” Пушкина и Тургенева, “лирическое настроение” есть чувство *успокаивающее, умиротворяющее, вносящее порядок и гармонию в разброд мыслей и чувств*. Оно отвлекает внимание от низших впечатлений, направляет его внутрь (“и забываю мир...”)¹³³. Но лирическое чувство как вдохновение, по Овсяннику-Куликовскому, не пассивная созерцательность, но активная сила, вызывающая к жизни мощные поэтические произведения.

Другой последователь Потебни из Харьковской лингвистической школы, Т. Райнов, применяет то, что Овсяннику-Куликовский говорит о лирике в поэзии, к научно-философскому творчеству. Он выделяет «лирическую эмоцию», возникающую у того, кто осваивает изощренную философскую систему или решает сложную научную задачу.

Лирическая эмоция, в соответствии с воззрением Т. Райнова:

Это — именно настроения, тонкие и нежные состояния чувствующей сферы, в которых явственно различается приятный, ласкающий тон. Он слегка возбуждает, приподнимает ваш душевный регистр, но вместе и умиротворяет, утихомиривает, упорядочивает душу, сообщая ей что-то такое, что уносит за пределы суетных мыслей, исканий, стремлений¹³⁴.

Такие настроения сопровождают процесс восприятия продуктов научного и философского творчества, они возникают непроизвольно, спонтанно, что, по Райнову, указывает на эмоциональную природу этих настроений. Исследователь утверждает, что лирическая эмоция сложна и представляет собой продукт соединения двух эмоций. Первую из них Райнов определяет как сводящуюся к рефлексу сбережения умственных сил. Она возникает тогда, когда мы «вдруг» понимаем философскую систему или решаем научную задачу, и это понимание или решение сопровождается для нас экономией умственной энергии за счет участия в решении задачи бессознательных процессов. По Райнову,

¹³³ Овсяннику-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 10.

¹³⁴ Райнов Т. Лирика научно-философского творчества. С. 295.

в самом факте экономии сил, когда некое научное действие ума переживается как экономное, возникает «индивидуационный момент», и субъект глубоко осознает себя как личность, решившую задачу. Это состояние Райнов называет сознанием своего *Ichheit*, используя для этого немецкое слово, переводящееся на русский язык примерно как «яйность». Это ощущение возникает тогда, когда субъект чувствовал препятствие к решению задачи, а затем это препятствие неожиданно исчезло, и задача была решена. Это состояние наступает, когда человек бьется над пониманием *сложной* философской системы или решением научной задачи. Такое решение или понимание может сразу не даваться. Сознание напрягается, в нем перебираются варианты решения. Работа сознания в таком случае представляет собой трату умственных сил. В бессознательном при этом протекают процессы, до конца не изученные по сей день. Бессознательное субъекта, решающего определенную задачу, представляется как «черный ящик»: на входе — условия задачи, на выходе — озарение, которое, видимо, возникает как экономное в плане затраты умственных сил явление. По крайней мере, Райнов считает, что такое разрешение задачи экономит умственные силы и вызывает ту пресловутую лирическую эмоцию, в которой субъекту экзистенциально дана его личность, его «чувство себя».

Вторая составляющая лирической эмоции, по Райнову, рождается из чувства ритма и обеспечивается физиологическими процессами, происходящими в мозге и всем организме человека. Эта составляющая противоположна «индивидуационному моменту» в том смысле, что она вызывает не сосредоточение субъекта на своем Я, но, напротив, чувство потери этого Я, растворения в окружающем, состояние, которое Райнов называет де-индивидуационным. Это «растворение» может стать понятнее, если вспомнить древние восточные учения. Субъект в таком учении должен осознать иллюзорный характер своего Я, испытать чувство растворения Я в окружающем или в объекте, над которым субъект медитирует.

Описываемая Райновым двухсоставная «лирическая эмоция» является эмоцией интеллектуальной, возникающей при разрешении именно интеллектуальных проблем. К такому разрешению Райнов причисляет понимание *сложных* философских систем и решение научных задач. Две ее составляющие: «индивидуальная» («индивидуационная»,

возникающая при «срабатывании» принципа экономии умственной энергии) и «ритмическая» (ответственная за чувство растворения Я — т. е. де-индивидуационная) — имеют место при работе именно интеллектуального аппарата человека. Испытывать их свойственно философам и ученым. Д. Н. Овсянико-Куликовский (со ссылки на которого начинает, но с которым не соглашается Райнов) исследует возникновение «лирического чувства» при чтении поэтических произведений.

По Овсянико-Куликовскому, поэтические произведения бывают двух видов: образные и безобразные. Безобразные произведения передают не образ, но чистое чувство, чистую эмоцию. Такие типы поэтических произведений встречаются редко или вообще не встречаются, и любое поэтическое произведение несет в себе как образ (при этом не обязательно зрительный), так и эмоцию. Овсянико-Куликовский также связывает лирическое чувство с ощущением ритма, за которое ответственно психофизическое устройство человека:

Это явление (психологического ритма. — Ю. М.) имеет свои корни в *психофизической организации* человека (ритмичность сердцебиения, дыхания, телодвижений, жестов и мимики). *Психологический ритм...* должен быть понимаем как психическое преобразование ритма психофизического и как орудие экономизации психической силы. Ритм — это порядок, а порядок — экономия. Выражением этой экономии... явилось особое чувство — «эстетическое»¹³⁵.

Это «эстетическое» и вошло в состав «лирического чувства».

Можно применить то, что Райнов утверждал о восприятии результатов научного или философского творчества, и к восприятию поэтических произведений. Я утверждаю, что поэтическое произведение представляет собой сложную систему смыслов. Поэтому восприятие и понимание-интерпретация поэтического произведения становится не менее сложной задачей, чем восприятие философской системы или решение научной «головоломки». Следует отметить, что

¹³⁵ Овсянико-Куликовский Д. Н. Лингвистическая теория... С. 24.

понимание-интерпретация поэтического произведения является функцией всего целостного человека, испытывающего глубоко экзистенциальные эмоции (при этом экзистенциальность испытываемых эмоций не исключает их интеллектуальности). Не только воспринять, но и апперципировать, «освоить» в смысловом плане поэтическое произведение — задача не менее интеллектуальная, чем решение научной задачи.

Но при апперципировании результатов поэтического творчества интеллектуальность этой операции как бы «маскируется» эмоциональной и образной стороной подобной задачи. При этом если научную задачу можно решить раз и навсегда, то к задаче понимания поэтического произведения можно возвращаться много раз, открывая как в образной, так и в «лирической» (чувственной) стороне произведения что-то новое для себя, вновь и вновь испытывая озарение постижения. Постигание это (вспомним Райнова) связано как с принципом экономии умственных сил, так и с ритмическим принципом. Постигая поэтическое произведение, субъект испытывает и ощущение индивидуации (понимая себя как личность, постигшую сложную поэтическую систему), и чувство де-индивидуации, «растворения» в читаемом, в его образах и лирическом герое, испытывая почти йоговское умиротворение и отвлечение от собственного Я. В этой работе, как и в научной деятельности, научном творчестве, участвуют сознание и бессознательное, интеллект и чувства, включая простейшие смыслы-ощущения, с которыми оперирует как сознание, так и бессознательное субъекта-интерпретатора. В этой деятельности субъект испытывает «препятствия» к постижению и их снятие (преодоление), а также напряженную умственную работу сознания и озарение.

Понятие экзистенции в анализе научного и поэтического познания

Обе составляющие лирической эмоции, по Райнову, — индивидуационная и ритмическая, де-индивидуационная, — представляют собой глубокие экзистенциальные переживания. Индивидуационная составляющая — переживание своего Я, при этом не просто Я, а Я, решившего задачу, осилившего философскую систему, Я, совершившего

в своем сознании определенный прорыв. Чем труднее дался субъекту такой прорыв, тем глубже будет его экзистенциальное ощущение, сопровождаемое «интеллектуальной эмоцией». При этом можно говорить об «экзистенциальном ощущении» как еще об одной эмоции, выходящей своим действием за эмоциональную сферу и затрагивающей целостного субъекта. Де-индивидуационная составляющая лирического чувства также погружает субъекта в экзистенциальные ощущения: растворение своего Я, единение с изучаемым объектом и со всем миром. Такие эмоции могут затихать в субъекте при отрыве от решенной задачи или понятой философской системы, но могут и переходить в устойчивое чувство — это может быть чувство собственной экзистенции как Я, деятельного и чувствующего, справляющегося со сложными интеллектуальными задачами, или же чувство глубокого растворения в предмете внимания, его глубинная апперцепция.

Конечно, возможно усомниться в понимании Райновым лирической эмоции и в ее подразделении именно на две, описанные им, составляющие. Но можно вполне с ним согласиться в том, что занятия субъекта наукой или философией как по преимуществу интеллектуальной деятельностью сопровождаются определенными и довольно сильными интеллектуальными эмоциями. Наукой занят не только разум человека, это занятие захватывает ученого всего целиком, включая сознательную и бессознательную сферы, ум и тело, и все составляющие его существа. И такие интеллектуальные занятия захватывают субъекта как целостность очень глубоко. Можно вспомнить, что при стремлении классической науки «изъять» субъекта из результата научной деятельности, сам субъект чувствовал себя неизымаемым из этой деятельности он ощущал требование своего изъятия из результатов научной деятельности как глубоко экзистенциальное требование, приобщаясь при этом к тому мирозданию, которое он мыслил как объект, не зависящий от его сознания.

Само требование независимости от сознания ощущалось субъектом науки как непреложный императив, долженствующий вести все его существо, занятое научной деятельностью. Либо разводя себя (субъект) и объект в качестве двух полюсов научной деятельности, либо сливаясь с объектом и растворяясь в мироздании, ученый испытывает глубоко экзистенциальные эмоции, которые, переходя в экзистенциальное

чувство, сопровождают всю научную деятельность субъекта. Сама научная деятельность становится метафорой человеческого бытия за счет глубокого погружения в нее субъекта, ощущения им тождества своего бытия и своих занятий наукой. Ученый испытывает свою включенность в изучаемый мир — изучая, он приобщается к объективному миру, объективность и независимость которого от сознания осознается им как *ценность*. (Напомню, что речь идет о классической науке, зародившейся в Новое время.) В неклассической и в постнеклассической науке изменяется содержание ценностей, но не изменяется стремление этими ценностями руководствоваться.

В случае поэтической деятельности мы сталкиваемся также с двумя видами поэтического творчества: во-первых, созиданием поэтического произведения автором и, во-вторых, апперцепцией его читателем-интерпретатором в со-творчестве с автором. Если в научной деятельности вдохновение приходит из бессознательного и вызывает «индивидуационную эмоцию», то похожие процессы происходят и с сознанием автора поэтического произведения: ему вдруг приходят строки стихотворения вместе с его ритмом или поэтический образ, который надо воплотить в произведении. Экзистенциальные и интеллектуальные эмоции автора, творящего поэтическое произведение, конечно, более зависят от вдохновения, чем деятельность ученого-теоретика. И все же здесь наблюдается определенная параллель. Поэт занимается познанием как внешнего мира, так и самого себя и, написав произведение, ощущает свое *Я* как справившееся со сложной задачей. Экзистенциальное чувство так же ведет его поэтическую деятельность, как ведет научную деятельность ученого-теоретика. Поэт чувствует себя сродни всему миру и может ощущать при этом как индивидуационную, так и де-индивидуационную эмоцию, являющиеся также не только чувственными, но и интеллектуальными. Как и наука, поэтическая деятельность захватывает все существо творящего поэта, его умственную, эмоциональную, телесную составляющие.

Другая разновидность поэтической деятельности — апперцепция поэтического произведения читателем-интерпретатором. Еще раз подчеркнем, что такая деятельность является именно со-творчеством, в котором сознание читателя погружается в образы и идеи не только сотворенные автором, но и привносимые читателем в результате

«употребления» (А. А. Потебня) поэтического произведения¹³⁶. И здесь чтение захватывает все существо субъекта, идет таинственный обмен смыслами между сознанием и бессознательным, может иметь место как индивидуация, так и де-индивидуация (Т. Райнов). Итак, поэтическое творчество — интеллектуальная деятельность, исследование реальности, имеющее свой предмет, и в то же время это экзистенциальное занятие, и занятие это является как бы метафорой самого бытия человека.

Конечно, наука и поэзия — совершенно разные виды человеческой деятельности. Но и тот, и другой вид при этом связан с познанием мира, реальности, человеческого горизонта.

Понятие метафоры и его применение членами Харьковской лингвистической школы

Метафорой называют «использование не буквального (прямого), а переносного значения слов»¹³⁷. Метафора — одна из основных составляющих структуры поэтического произведения, но не только поэтического. А. А. Потебня писал о метафоричности и иносказательности любого слова естественного языка как элементарной формы поэтического произведения.

Внутренняя форма слова, по Потебне, — иносказательна, метафорична. Это ближайший этимологический смысл слова (представление). Так, например, в слове «защита» мы слышим его смысл: «за щитом». По Потебне, слова могут терять свою внутреннюю форму, стираясь от долгого употребления. Тогда они становятся не поэтическими, а прозаическими. Вновь же создаваемые слова всегда поэтичны и метафоричны. Поэтому можно говорить об исконной метафоричности всего естественного языка. Ученик Потебни из Харьковской лингвистической школы В. Харциев вторит Потебне: любое вновь создаваемое слово с живым представлением следует анализировать как пример образного

¹³⁶ См.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 139, 540.

¹³⁷ См.: Гусев С. С. Метафора // Новая философская энциклопедия. (Цит. по: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHf38bc2df8334014f0106f3> — дата обращения: 03.01.2020.)

поэтического мышления. Язык по преимуществу метафоричен, поэтичен, образен. Харциев выделяет три вида «элементарной» поэтической образности: метонимию, синекдоху и метафору. Метонимией он называет фигуру речи, построенную на последовательности восприятий, например, «лес поет» — выражение, подразумевающее, что в лесу поют птицы. По Харциеву, при восприятии метонимии, «лес» и «поющее» (птицы) разделены во времени их апперцепции сознанием. Сначала воспринимается «лес», потом — то, как он «поет»¹³⁸. Вообще в современном языкознании метонимией называют вид тропа, словосочетание, в котором одно слово заменяется другим, обозначающим предмет (явление), находящийся в той или иной (пространственной, временной и т. п.) связи с предметом, который обозначается заменяемым словом. Замещающее слово при этом употребляется в переносном значении. Например, фраза «Все флаги в гости будут к нам...» из вступления к поэме «Медный всадник» (1834) А. С. Пушкина, где «флаги» означают «страны». Стоит учитывать, что классификация тропов, по Харциеву, отличается от современной, привычной нам. Здесь я привожу описание именно по Харциеву из соображения эвристичности этой классификации и определенного «возвращения к истокам», которое так или иначе происходит при поднятии источников, датируемых XIX в.

Употребление одних слов вместо других или употребление слов без представления вместо употребления слова с «живым» представлением, по Харциеву, обеспечивает общую метонимичность языка. Он пишет: «весь язык, вся совокупность знаменательных слов представляет... одну сплошную метонимию»¹³⁹, «ассоциацию, основанную на последовательности восприятий»¹⁴⁰. Синекдохой он называет (вслед за «древними») ассоциацию по принципу «часть вместо целого». Метафорой же он называет «одно вместо другого» — также вид поэтической иносказательности. Харциев говорит об изначальной «метонимичности», «синекдохичности» и метафоричности естественного языка, в котором необходим промежуток времени, чтобы дойти от образа (А) до значения (х). Если в метонимии и синекдохе от образа до значения

¹³⁸ См.: Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 356.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Там же. С. 361.

путь сравнительно короткий, то в метафоре («переносе») он становится более трудным. Тут же он указывает, что подразделение способов *поэтической иносказательности* на эти три вида представляет собой «сильное отвлечение», в реальных же языковых явлениях, как в реальных поэтических произведениях, эти виды могут смешиваться. Так, он пишет:

В действительности отдельные случаи не так просты, чтобы их можно было легко подвести к первой, второй или третьей категории. В конкретных случаях, в особенности в сложных поэтических произведениях, могут совмещаться все три вида тропов в зависимости от направления мысли, даваемого контекстом речи. Так, в стихотворении Лермонтова «Парус» мы имеем несомненную синекдоху «белеет парус одинокий» (часть вместо целого), но при дальнейшем движении мысль может перейти на метониимию (парус одинокий — одинокий пловец), а все стихотворение в целом настраивает мысль понимать метафорически этот «одинокий парус» среди бушующего моря житейского. Метафора в конце концов покрывает метониимию, которой предшествует синекдоха¹⁴¹.

Харциев называет метафору одним из видов «элементарной поэтической образности». Он считает, что при мифическом состоянии мышления метафора сливалась с метониимией и синекдохой, обеспечивая сознанию творческую работу по созданию сложных мифов. Метафора породила мифические представления об одушевленности всех предметов и явлений мира. В то же время в мире древних представлений метафоры как таковой нет. Деревья шептались, месяц рождался и умирал не в переносном, а в прямом значении. С развитием «критической мысли» метафора выделяется как элемент образного поэтического мышления.

Для того чтобы легко получить метафору «хоть каплю жалости храня», надо, чтобы в языке уже была синекдоха «ни капли» в смысле *ничтожного количества*, существовало представление

¹⁴¹ Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 362.

о каплях дождя, орошающих сухую, жадную землю, чувствовалось представление о жажде и утолении ее, горе и утешении и связь между ними, опять-таки данная в языке. Скрытая в языке энергия наталкивает на тропы, и мы почти бессознательно пользуемся ими. В речи всякое слово может быть метафорой¹⁴².

Исследователь отмечает, что метафора как перенос значения от прежде познанного к вновь познаваемому предполагает анализ, сложное выделение общего у двух предметов или явлений мира. Так метафора становится средством познания. Метафора, как он отмечает, часто отвечает на вопрос. Например, на вопрос, *каков* такой-то, что он делает, мы можем услышать ответ: такой-то — *кремень*, он *толчет воду* и т. п. Вопросы о причине и цели явлений человеческой жизни таковы, что ответить на них прямо, прозаически бывает невозможно. Тогда «исконное, неизвестное, по разъяснении, остается лишь *отношением* мысленных единиц»¹⁴³. Если метафорически отвечать на сложные жизненные, экзистенциальные вопросы, можно получить сложную метафору: аллегорию, басню, притчу. Так, Харциев считает, что он проанализировал в своей работе путь восхождения от элементарных форм поэзии до ее наиболее сложных произведений. И на каждой ступени этого пути метафора играет свою роль: в архаическом мифическом мышлении присутствует невыделенная метафора, в словообразовании как форме поэзии (по Потебне) имеет место метафорический «сдвиг смысла», обеспечивающий познание вещи или явления, называемого новым словом; «сложные метафоры» (такие, как аллегория, басня, притча) также имеют когнитивную нагрузку, поскольку отвечают на сложные вопросы, прямой прозаический ответ на которые невозможен.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский говорит об особом состоянии сознания человека, пишущего поэтическое произведение, и человека, читающего его¹⁴⁴. Он подчеркивает ту мысль, что создание любого

¹⁴² Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 386.

¹⁴³ Там же. С. 394.

¹⁴⁴ Здесь анализируется глава, написанная этим исследователем в сборник «Вопросы теории и психологии творчества. Т. I.», вышедший в Харькове в 1911 г. и включающий работы последователей А. А. Потебни.

художественного произведения, как и его прочтение и интерпретация, есть *труд*, и этот труд — умственный, это *работа мысли*.

Ибо у человека всякое *выражение* психического процесса жестом, словом, звуком, знаком, символом есть, по необходимости, *акт мысли*. И чем знак сложнее, чем выражение искуснее или искусственнее, тем больше в нем элементов мысли. Простой жест, выражающий какое-нибудь элементарное чувство, уже заключает в себе частицу мысли, именно представление этого чувства. Чем сложнее и выше чувство, тем, следовательно, больше требуется умственного труда для создания этого выражения¹⁴⁵.

Акт мысли представляет собой выражение художественными средствами внутренних содержаний творящего индивида, которого ведет потребность выражения. Овсяннико-Куликовский пишет:

Когда сказывается потребность человека *выразить себя* и когда создается *соответственное выражение*, удачное или неудачное — это все равно, но такое, которым человек утоляет эту жажду выразиться, мы имеем *художественное творчество, искусство* в обширном смысле этого слова¹⁴⁶.

Художественное творчество как следствие внутренней потребности в самовыражении Овсяннико-Куликовский ставит наряду с творчеством религиозным, метафизическим, научным, научно-философским и техническим. Но вернемся к метафоре и лирическому чувству. По Овсяннико-Куликовскому, искусство имеет дело с образами, создаваемыми художником и интерпретирующимися читателями, слушателями, зрителями. Эти образы несут в себе элемент типичности. Так, гоголевские герои «Мертвых душ» представляют собой как живые характеры, так и образы-*типы*. Типичностью создаваемых образов объясняется эпистемологическая ценность художественного произведения — эти образы-типы являются обобщенными и с этой точки

¹⁴⁵ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 1–2.

¹⁴⁶ Там же. С. 2–3.

зрения обуславливают наше познание. «Ими объясняется и истолковывается множество аналогичных явлений жизни»¹⁴⁷. Итак, образы в образной поэзии наделены обобщающей силой. Образы же эти неизбежно включают в себя тропы, в том числе метафору. Овсянико-Куликовский, однако, делит поэтическое искусство, поэтические приемы на образные и безобразные. Образное искусство, как он пишет, действует на читателя силой художественного образа. Оно не обходится без особой метафоричности, ибо образ метафоричен как в смысле содержания в нем метафоры (узкий смысл метафоричности), так и в том смысле, что он весь целиком является для читателя метафорой, вызвавшей его к жизни, метафорой состояния человеческого сознания. Безобразная же поэзия, по Овсянико-Куликовскому, просто описывает чувства и мысли, не проецируя их на образы.

Поскольку для современного читателя труднообразима безобразная поэзия (современные поэты в большинстве своем пишут в ключе образной поэзии), приведу здесь пример: стихотворение Евгения Баратынского:

Ропот

Он близок, близок день свиданья,
Тебя, мой друг, увижу я!
Скажи: восторгом ожиданья
Что ж не трепещет грудь моя?
Не мне роптать; но дни печали,
Быть может, поздно миновали:
С тоской на радость я гляжу, —
Не для меня ее сиянье,
И я напрасно упованье
В больной душе моей бужу.
Судьбы ласкающей улыбкой
Я наслаждаюсь не вполне:
Все мнится, счастлив я ошибкой
И не к лицу веселье мне.
(Евгений Баратынский)

¹⁴⁷ Овсянико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 5.

Читатель без труда увидит, что здесь мысли и чувства лирического героя описываются как таковые, без применения образного ряда, они просто названы.

Оговорюсь, что, хотя Овсяннико-Куликовский четко разводит образную и безобразную поэзию, с современной точки зрения это различие не кажется таким четким и строгим, и можно усмотреть множество промежуточных форм в палитре поэтического творчества. По Овсяннико-Куликовскому же, безобразное поэтическое творение действует на читателя (как и на автора при его создании), вызывая особое «лирическое чувство». Так, взяв любое лирическое произведение, можно постараться разобраться в своих чувствах, вызываемых этим произведением:

Прежде всего, мы отметим в составе этих душевных процессов известные чувства или настроения определенной категории, как то: грустные, меланхолические, скорбные; радостные, веселые, бодрые; мечтательные; «любовные» (эротические); «идейные»... религиозные или мистические и т. д.¹⁴⁸

И погружение в эти эмоции происходит опять же благодаря метафоричности. Из этого описания лирического чувства и действия на нас безобразной поэзии можно сделать вывод, что описание мыслей и чувств автора (лирического героя) в безобразной поэзии метафорично и является метафорой аналогичных им мыслей и чувств читателя в его жизненной экзистенции. «И скучно, и грустно, и некому руку подать...» Описание грусти в стихотворении является метафорой такой грусти «в жизни», и оттого оно так сильно и глубоко действует на читателя и вызывает «лирическое чувство». Итак, лирические стихотворения суть метафоры всей нашей экзистенции.

¹⁴⁸ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из лекций об основах... 1911. С. 7.

ГЛАВА 4

Научное и поэтическое познание

В данной главе рассматривается роль апперцепции и воображения (научного и поэтического) в научном и поэтическом творчестве. Выявлено значение такой способности, как воображение, для научного творчества, а также выделены типологические черты идеальных объектов (по В. С. Степину), общие для научных идеальных объектов и поэтических образов. Я продолжу анализировать поэтическое творчество как вид духовной деятельности человека, имеющий когнитивную природу. Поэтическое творчество, как и научное, имеет свой предмет и тоже является *исследованием* определенных реалий. Анализ поэтического с этой точки зрения представляется особо эвристичным для эпистемологии.

Творчество, креативность — эти слова стали актуальными в философии последнего времени. Чтобы анализировать человеческое творчество, имеющее значение для культуры, Н. М. Смирнова предлагает определить творчество как созидание новых культурных смыслов¹⁴⁹. В связи с этим на первый план выдвигаются понятия культуры и смысла.

Представляется необходимым подчеркнуть роль воображения в науке как познавательной деятельности человека, а также роль идеализации в поэзии как деятельности, имеющей теоретико-познавательный

¹⁴⁹ См.: Смирнова Н. М. Творчество как процесс созидания новых культурных смыслов // Философия творчества: материалы Всероссийской науч. конф., 8–9 апреля 2015 г., Институт философии РАН, г. Москва / Под ред. Н. М. Смирновой, А. Ю. Алексеева. М.: ИИнтелЛ, 2015. С. 63–77.

аспект. Далее речь пойдет о *творчестве идеальных объектов* как в науке, так и в поэзии.

Принимая определение известного отечественного феноменолога Н. М. Смирновой — творчества как создания новых культурных смыслов¹⁵⁰, — можно отметить, что любой смысл культурноотносителен. Универсалии культуры как идеальные объекты представляют собой системы смыслов в качестве регулятивов человеческого мышления и деятельности. Смыслами наделены любые артефакты. Науку также можно рассматривать как сложную систему смыслов — *научных смыслов*. В поэтическом же творчестве сотворяются смыслы художественные. Из научных смыслов конструируются идеальные объекты науки и целая научная картина мира.

Каждый единичный научный факт можно представить себе как систему научных смыслов, существующих в сознании ученого. Но каждый эмпирический научный факт теоретически нагружен. Теория также является сложной и развернутой системой научных смыслов. Идеальные объекты науки как составная часть сложной идеальной системы — целостной науки — представляют собой системы (хотя по сравнению со всей наукой они являются системами более низкого порядка). Научные картины мира предстают с этой точки зрения как системы высшего порядка по сравнению с отдельными идеальными объектами и теориями, но низшего порядка, чем общенаучная картина мира или вся наука как способ познания мира. Научные картины мира как системы, в свою очередь, являются частью человеческого мира. Весь человеческий мир, включая повседневный жизненный мир, миры искусства, науки, религии — является системой смыслов высшего порядка. Научные картины мира изменяются вместе с науками, которые представляют, и это изменение каждый раз влияет на всю человеческую культуру. Можно, в свою очередь, анализировать смену научных картин мира как трансформацию мира человечества. Весь человеческий мир как идеальная система трансформируется с изменением своих подсистем: жизненного мира, мира искусств, религий, наук. И поскольку структура науки представляет собой многоуровневую сложную идеальную систему, находящуюся постоянно в стадии

¹⁵⁰ Смирнова Н. М. Творчество как процесс... С. 68.

трансформации (незначительной — решение задач, по Т. Куну, или тотальной — научная революция), то и весь мир человечества трансформируется с изменением научных представлений. Такая трансформация зависит от вполне определенной части социума — научного сообщества, так же как трансформация эстетических представлений зависит от части общества, занимающейся искусством. Научное сообщество, таким образом, становится субъектом для идеальных трансформаций научной картины мира и научных теорий.

Зарождаясь вначале в единичном сознании индивида — члена научного сообщества, трансформация научных систем смыслов (отдельного идеального объекта, целых теорий и научной картины мира) разворачивается далее, вовлекая в себя все новых и новых субъектов научного исследования.

Необходимо также подчеркнуть своеобразие социально-гуманитарного знания по сравнению с естественно-научным. Долгое время в теоретических работах исследователей науки наблюдалась конвергенция этих дисциплин по способу их теоретического осмысления. Но необходимо принять во внимание принципиальное различие их *онтологических оснований*. Оно заключается в том, что природа изначально не осмыслена: смыслы ей придает ученый в процессе конструирования естественно-научных идеальных объектов и научной картины мира. Социальная же реальность изначально в своем бытии нагружена смыслами¹⁵¹. Аналогично можно рассматривать поэтическую реальность, о которой подробнее будет сказано позже: рождающееся на свет художественное произведение изначально для своего автора является системой смыслов — и это его онтологическое основание. Как отмечал еще социальный феноменолог А. Шюц, конкретный индивид, рождаясь, приходит в уже осмысленный мир, где другими людьми до него уже распределены социальные роли и циркулируют смыслы¹⁵².

Человеческий культурный феномен изначально осмыслен, но его отличие от естественно-научного феномена не ограничивается этим.

¹⁵¹ Смирнова Н. М. Социальная феноменология в изучении современного общества. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2009.

¹⁵² См.: Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом / Сост., филос. пер., общее и науч. ред., послесл. Н. М. Смирновой. М.: Росспэн, 2004.

Очень важен тот факт, что исследователь, конструируя идеальный объект социально-гуманитарной науки, его таковым (осмысленным) *полагает*, пытаясь реконструировать для науки именно *изначальный* смысл. Правда, нельзя обойти вниманием и тот факт, что между смыслами, изначально заданными членами общества или авторами произведений, и смыслами, реконструируемыми исследователем в процессе построения идеального объекта, существует определенный разрыв. Социальный мир «светится смыслами» и в силу того, что культурные смыслы изначально ему предданы, и в силу приписывания, полагания смыслов исследователем. Также следует учитывать, что, по Шюцу, индивид, приходя в мир, застаёт осмысленным не только социум, к которому относится, но и мир природы вокруг себя, мир наук (в том числе естественных). В мире названы горы, реки, леса, построены естественно-научные теории, которые индивид как ученый может достраивать или опровергать. В этом смысле на уровне *единичного* индивида-ученого действительно происходит конвергенция естественно-научного и социально-гуманитарного знания: теории предданы единичному индивиду, а между смыслами, данными изначально социальному миру, и смыслами, из которых конструируется идеальный объект социально-гуманитарных наук, положен онтологический разрыв. Но все это изменяется, если рассматривать естественные и социально-гуманитарные науки с точки зрения всего человечества в целом. На этом уровне социально-гуманитарное знание онтологически отлично от естественно-научного в силу изначальной осмысленности социального мира. То же, что сказано здесь о социальном мире, еще в большей степени относится к миру художественному и, в частности, к поэтическому. Он онтологически отличается от мира естественных наук.

Смыслы в культуре

Рассмотрим самое общее понятие, которое необходимо для анализа понятий смысла и системы смыслов, — понятие культуры. Исследователи делят культуры на традиционные, индустриальные и постиндустриальные. Считается, что традиционные культуры столетиями воспроизводят одни и те же культурные образцы, в то время как ценностью

индустриальных культур являются инновации. В традиционных культурах (например, Индии) каждый человек занимает место, закрепленное за ним при рождении, в западной же индустриальной культуре каждая личность борется за «место под солнцем» с другими. Но независимо от того, какая перед нами культура, традиционная или западная индустриальная, атрибутивным признаком человеческой культуры является производство артефактов. Артефакты, призванные удовлетворять базовые потребности — посуду, орудия труда, одежду, — производит традиционная культура, артефакты же (пусть и более механизированные, разнообразные гаджеты) — производит индустриальная культура. Еще одним важнейшим признаком культуры выступает то, что она продуцирует ценности и жизненные смыслы, выражающие специфику данного типа культуры. Как пишет В. С. Степин:

Если основания культуры выступают как предельно обобщенная система мировоззренческих представлений и установок, которые формируют целостный образ человеческого мира, то возникает вопрос о структуре этих представлений, способах их бытия, формах, в которых они реализуются. Такими формами являются категории культуры — мировоззренческие универсалии, систематизирующие и аккумулирующие накапливаемый человеческий опыт¹⁵³.

Упомянутые В. С. Степиным универсалии (например, такие как время и пространство) различаются по своему содержанию в разных культурах. Но их производство и воспроизводство также отличает человеческую культуру, как и производство любых универсалий культуры. Картина мира может быть не только научной (В. С. Степин), но и общекультурной, создаваемой и поддерживаемой человеческой культурой — традиционной, индустриальной или постиндустриальной. Конечно, общекультурная картина мира (или просто картина мира) традиционной культуры изменяется медленнее и менее зависит от научной картины мира, чем картина мира индустриальной культуры.

¹⁵³ Степин В. С. Теоретическое знание. М., 1999. С. 82. (Цит по: <https://www.twirpx.com/file/191429/> — дата обращения: 19.01.2018.)

Тем не менее и та и другая культура производит и поддерживает свою картину мира как идеальную систему ценностей и жизненных смыслов. От воспроизводящейся в культуре картины мира, в свою очередь, зависит и производство материальных артефактов. Считается, что кроме «универсалий культуры» (В. С. Степин) или «категорий культуры» (А. Я. Гуревич) в культуре производятся, воспроизводятся и транслируются так называемые мемы (Р. Докинз, Р. Онгер), представляющие собой материальные или идеальные структуры, являющиеся единицами передачи культурной информации, например, мелодии, детали одежды, тексты и т. д. Мемы отличаются друг от друга периодом жизни в культуре, количеством воспроизведенных копий и т. д. Культуру социальный феноменолог А. Шюц описывает как наличный человеческий мир, уже построенный обществом до того, как новый человек, рождаясь, попадает в него. «Свечение смыслами» мира культуры относится как к традиционной, так и к индустриальной культуре. Миры традиционной и индустриальной культур в философии принято различать, разграничивать, указывая на различие как в скорости, так и в механизмах трансляции ими культурных образов.

Почему же, напротив, хотелось бы подчеркнуть сходство этих культур? Изучая творчество человека, можно найти сходство культур в том, что в них обязательно производятся материальные артефакты, транслируются идеальные универсалии и «размножаются» как материальные, так и идеальные мемы. Любая культура воспроизводит сама себя, является автопоэтической и самореференциальной. Скорость и содержание такого воспроизводства, конечно, различаются в различных культурах. В традиционной культуре редки инновации, воспроизводятся столетиями одни и те же образцы, ее ценностями являются устойчивость и гармония с окружающим миром. Основной же ценностью западной индустриальной культуры являются инновации, творение индивидом нового. Однако, и та и другая культура для собственного воспроизводства обращается сама к себе — является самореференциальной, и в этом смысле оказывается в определенной степени замкнутой на саму себя, инертной, выражается ли эта инерция в веками повторяющемся круговороте культурных смыслов или в бешеном темпе их изменения, постоянном производстве совершенно новых артефактов (материальная сторона культуры) и смыслов

(идеальная сторона). Культура воспроизводит сама себя, оставаясь прежней или постоянно изменяясь, реферируя при этом к собственным универсалиям, смыслам и ценностям, циркулирующим в ней. И в этом смысле возникает парадоксальный вывод: быстрое изменение индустриальной культуры является следствием устойчивого сохранения ее смыслов и ценностей. Постоянство же традиционной культуры обеспечивается теми же ее свойствами — автопоэтичностью и самореференциальностью, — которыми обуславливается стремительное изменение индустриальной культуры: все дело здесь в той же надежной трансляции основных ценностей и смыслов.

Философами отмечается также тот факт, что современная западная культура переживает сейчас рефлексивный поворот, осознавая изменение собственных базовых ценностей в связи с угрозой, возникшей в данное время для Земли, ее биосферы и человечества. Картина мира, создаваемая современной постнеклассической наукой, способствует такой рефлексии. Но прежде, чем стоящая на переднем крае человеческого познания научная картина мира станет просто картиной мира культуры, должно пройти немало времени, необходимого для трансляции научной картины мира в научное сообщество в целом. Поэтому, как правило, общая картина мира культуры отличается от существующей в этой же культуре научной картины мира, происходит определенное запаздывание в усвоении смыслов научной картины мира обществом. Но любая культура автопоэтична, циркулирующие в культуре смыслы постоянно обретают новые коннотации, в своей совокупности образуя «смысловую структуру социального мира» (А. Шюц). В этом заключена творческая роль культуры.

Универсалии культуры как идеальные объекты представляют собой системы смыслов. Смыслами наделены и являются любые артефакты и мемы. В любой культуре создаются, транслируются, циркулируют смыслы. Человеческая культура автопоэтична. Это означает, что в каждый момент своего бытия она строит себя заново и без этого самодостраивания не могла бы существовать. Что же происходит со смыслами, и именно с культурными смыслами, во времени существования культуры?

Очевидно, что, пребывая в культуре, смыслы постоянно самовозобновляются, транслируясь далее все новым и новым членам культурного

сообщества: новым поколениям (как это происходит в традиционной культуре) или современникам (как в культуре индустриальной, смыслы в которой постоянно изменяются благодаря инновациям). Итак, творчество в индустриальной культуре представляет собой созидание все новых культурных смыслов — смыслов, транслируемых далее в культуру. Таковы научные инновации техногенного общества, таково его искусство: музыка, живопись, архитектура и т. д., — все в нем подвержено постоянным инновациям, заключающимся, в первую очередь, в созидании новых культурных смыслов — научных, музыкальных, живописных, архитектурных и т. д. Техногенное общество пребывает в постоянном развитии, и поэтому само существование индустриальной культуры подразумевает постоянное обновление циркулирующих в нем смыслов, постоянное создание новых или трансляцию уже существующих, благодаря которой они, с одной стороны, сохраняются, но, с другой стороны, могут меняться до неузнаваемости. В общем-то никто из философов не спорит уже с тем положением, что инновации — это основная ценность и основная движущая сила индустриальной культуры, сила, все нарастающая и успевшая уже поставить все человечество на грань техногенной катастрофы.

Но творчество составляет самую глубинную суть и традиционных культур. Традиционные культуры, как и культуры вообще, обладают набором постоянно производящихся артефактов, с одной стороны, и постоянно воспроизводящихся идеальных систем — таких, как мифы, кодекс поведения, основные ценности, универсалии, — с другой. Одно поколение передает их другому. Но без эволюции в этой сфере, пусть и очень медленной, все это просто не могло бы функционировать. При этом, как имеющая свое начало и развитие система, любая традиционная культура должна была пройти путь эволюции: путь открытия и созидания всего, чем эта культура обладает. Но это — только одна сторона вопроса. С другой же стороны, само воспроизводство культурных смыслов является в определенной степени их созиданием заново в сознаниях новых субъектов, входящих в эту культуру. Здесь можно говорить о двух типах творчества как созидания нового, различающихся онтологически. Первый тип — создание принципиально нового для всего человечества. Второй тип — открытие-созидание уже созданного, известного человечеству в целом, но нового для индивидуального

сознания, со-творчество культурных смыслов, являющихся новыми для отдельного индивида. Восприятие смыслов традиционной культуры отдельными ее членами представляет собой второй тип творчества — воссоздание заново уже известного человечеству, но воссоздание творческое, активное при активном участии воспринимающего сознания.

Как и единичное сознание существует в качестве сознания только благодаря своей творческой природе, постоянному построению самого себя вкупе со своими смыслами, так и вся культура традиционного общества постоянно *вновь* воспроизводит себя, и трансляция культурных смыслов новым индивидам, включаемым в культуру, может рассматриваться как соиздание этих смыслов заново в новых сознаниях — иначе говоря, как *творчество*. По Степину, в традиционных обществах инновации маскируются под традицию и обращены не вовне, а внутрь человека. Отсюда творчество — основное свойство любой человеческой культуры, обеспечивающее ее существование во времени. Новые культурные смыслы постоянно создаются и воссоздаются в культуре — смыслами пронизана она вся: от материальных артефактов до своих идеальных систем и общей картины мира.

Идеальные объекты науки как системы смыслов

Научная картина мира состоит из идеальных объектов науки. Последние же, в свою очередь, являются сложными системами научных смыслов. Научными смыслами я здесь называю те смыслы, которые, существуя в сознании ученого (и в сознаниях целого научного сообщества), имеют отношение к решению научных проблем. Научные смыслы циркулируют в целостной культуре, проникая со временем в жизненный мир человека и его здравый смысл. То, что несколько десятилетий назад было понятным лишь узкому кругу ученых и казалось противоречащим здравому смыслу, еще через несколько десятилетий станет очевидным для всех членов социума. Так, научная картина мира становится просто картиной мира данной культуры, включающей в себя ее универсалии как особые образы и идеальные объекты уже не только науки, но и целостной культуры. Идеальные объекты, имеющие научное

происхождение, проникая со временем в жизненный мир, присваиваются культурой, в которой циркулируют, являясь системами смыслов.

Но что представляют собой идеальные объекты в науке? Научные картины мира являются сложными системами смыслов в сознаниях членов ученого сообщества. Такая система состоит из идеальных объектов, которые также являются системами смыслов только более низкого порядка. Наука продуцирует системы научных смыслов.

Понятие научной осмысленности, научного смысла также требует некоторого прояснения. Традиционно считается, что основным критерием приемлемости научной теории является ее истинность, истинность же также определяется рядом критериев, которые, как и различные теории истины, широко известны. Отмечу только, что критерий истинности научных теорий, как и целых научных картин мира, в последнее время все более и более проблематизируется, среди философов науки все громче звучит вопрос о том, можем ли мы утверждать абсолютную и вневременную истинность хоть какой-то научной теории. Одно из решений данной проблемы предлагает Л. А. Маркова, выдвигая вместо критерия истинности научной теории критерий ее научной *осмысленности*¹⁵⁴. Научная теория (и вся научная картина мира) может быть приемлемой, если она научно осмыслена. Так или иначе, понятие научного смысла подвергается анализу философами науки. Так и объекты науки (идеальные объекты) как теоретические, так и эмпирические, являются сложными идеальными системами именно научных смыслов.

Свойство *идеальности* научных идеальных объектов как систем смыслов означает их существование не в материальном мире, но в каждом единичном сознании члена научного сообщества, рефлектирующего над ними. Можно отметить существование отдельного идеального объекта в потоке сознания как особого выделенного участка данного потока, образующего связи как внутри данного участка (что обеспечивает когерентность и непротиворечивость данного идеального объекта как системы), так в его связях с другими смыслами внутри потока сознания (что обеспечивает самоидентификацию ученого

¹⁵⁴ См.: Маркова Л. А. Перспектива науки: смысл как альтернатива истине // Эпистемология & философия науки. 2009. № 4. С. 48–57.

как обладающего знаниями о данном идеальном объекте). Можно также указать на то, что образование связей между идеальными объектами различных научных дисциплин или между различными идеальными объектами внутри одной дисциплины может обеспечивать эвристические ходы мысли, внезапные озарения, инсайт.

Свойство *сложности* идеального объекта как идеальной системы смыслов обеспечивается существованием данного идеального объекта в сознании как системы смыслов. Интуиция подсказывает, что идеальный объект должен быть подразделяем на конечное число элементарных атомов — смыслов. Но это не так. В потоке сознания одни смыслы могут слагаться из других смыслов, и одни смыслы подразделяются на другие. Но ни один из смыслов при этом не является элементарным, и отдельный смысл, в принципе, существует постольку, поскольку сознание вообще осуществляет рефлексивную деятельность. Наименьшая рефлексивность присуща тому, что можно назвать смыслом-ощущением: это — безмолвная медитация сознания, не приписывающая ни структуры, ни названий созерцаемому. И все же смысловая структура потока сознания такова, что одни смыслы могут «перетекать» в другие. Рассматривая научную теорию или идеальный объект, сознание может двигаться вниз или вверх по лестнице иерархии смыслов, но никогда рефлектируемые им смыслы не становятся проще, элементарнее. Сложность идеального объекта как системы смыслов в сознании ученого определяет возможные горизонты развития науки. Образование связей между разнородными идеальными объектами может вести к нестандартному ходу мысли, к инсайту. «Перетекание» одних смыслов в другие наряду с их более полным раскрытием обеспечивает движение науки, открытие все новых свойств рассматриваемого идеального объекта. Эта операция, протекая в единичном сознании ученого, затем может социализироваться, быть высказанной, опубликованной, доказанной или опровергнутой экспериментом.

Итак, приняв утверждение, что идеальные объекты науки являются сложными идеальными системами научных смыслов, можно понять, что именно для них означают свойства идеальности и сложности. Осталось прояснить самое понятие научного смысла. Чем научный смысл отличается от смысла вообще, от художественного или поэтического смысла? Можно ответить на этот вопрос так: научный

смысл — это то, что является частью именно научного идеального объекта, относится к определенной научной теории, связано с ее доказательством или опровержением. *Научный смысл* является продуктом рефлексии над идеальными объектами науки, гипотезами, теориями, целостными научными картинами мира. Являясь научным, этот смысл обладает всеми свойствами смысла вообще как составляющей потока сознания, т. е. он также может подразделяться на другие научные смыслы или обеспечивать сознанию восхождение к научным смыслам более высокого порядка. Он существует в потоке сознания, входит в иерархию смыслов, внутри которой образуются часто сложные связи между смыслами. Все эти его свойства обеспечивают сознанию ученого рефлексивную над научными теориями и идеальными объектами, составляющими их. И в конечном счете, когда результаты такой рефлексии подтверждены экспериментом или обоснованы математическими вычислениями, сложная структура и сложное поведение научного смысла как смысла вообще обеспечивают развитие науки, ее поступательное движение от одних научных смыслов к другим. Это делает науку обособленным культурным явлением — существование именно научных смыслов так же, как и существование культурных смыслов, придает движение культуре в целом.

Научное воображение как необходимый фактор научной деятельности

Апперцепция научных объектов и научное воображение как оперирование в сознании научными смыслами — необходимые условия применения любого научного метода: наблюдения, эксперимента, моделирования. Для того, чтобы спланировать эксперимент, и для того, чтобы интерпретировать его результаты, необходима апперцепция объекта эксперимента субъектом. Сходная ситуация складывается с наблюдением и моделированием. Апперцепция и научное воображение необходимы и для построения научной теории. Для всех научных действий, которые анализирует В. С. Степин как крупнейший отечественный исследователь науки, необходимо определенное отображение объекта в уме ученого.

Наблюдение как научный метод сопровождается определенным восприятием наблюдаемого объекта. Но простого восприятия мало: наблюдающий ученый держит в уме (определенным образом апперципирует) объект, знает, чего он хочет добиться своим наблюдением, какая научная гипотеза при этом проверяется. При постановке эксперимента научное воображение необходимо на всех его стадиях. Так, планируя эксперимент, выбирая объект, а также фактор, который будет влиять на объект в эксперименте, и вместе с тем пытаясь учесть другие влияющие на объект внешние факторы, ученый умозрительно применяет к объекту проверяемую гипотезу и воображает предполагаемый результат. То же самое наблюдается при интерпретации результатов эксперимента — эти результаты истолковываются ученым как положительные или отрицательные в свете проверяемой гипотезы, которая либо подтверждается, либо не подтверждается поставленным экспериментом и согласуется либо нет с предсказанием, рисуемым научным воображением. Моделируя объект исследования, ученый применяет научное воображение и также анализирует, какие начальные условия он закладывает в модель и как модель должна функционировать, какие выводы можно сделать из результатов моделирования, как эти выводы согласуются с теорией.

Идеальные объекты науки В. С. Степин подразделяет на теоретические и эмпирические. К теоретическим идеальным объектам он относит точку, прямую линию — в геометрии; материальную точку — в механике; идеальный газ, абсолютно черное тело — в физике; идеальный раствор — в химии. Эмпирические же идеальные объекты он описывает как «абстракции, фиксирующие признаки реальных предметов опыта»¹⁵⁵. Многие объекты нашего мира (камни, планеты, провод с током и т. д.) существуют именно как эмпирические идеальные объекты. При научных расчетах происходит абстрагирование от одних признаков этих объектов и сосредоточение на других, которые становятся предметом научных манипуляций.

Но как для создания теоретического идеального объекта, так и для создания идеального объекта эмпирического применяется научное воображение — конституирование данных объектов в сознании ученого

¹⁵⁵ Степин В. С. Теоретическое знание... С. 31.

с созданием новых научных смыслов. Идеальные объекты, как теоретические, так и эмпирические, существуют в сознании ученых-исследователей. Создание эмпирического идеального объекта как предмета науки подразумевает также обдумывание ученым того, какие факторы, влияющие на объект исследования, существенны, и какими можно пренебречь. Эмпирические идеальные объекты при этом «теоретически нагружены», т. е. зависимы от теории. Но невозможно себе представить научную теорию, которая бы не была умозрительной, не была бы результатом работы научного воображения.

Идеальные объекты науки как образы и метафоры

В. С. Степин представляет науку как сложную систему, прежде всего, теорий и идеальных объектов. Он отмечает, что «теории связаны между собой и развиваются как целостная система»¹⁵⁶. Кроме того:

Исторически развивающиеся системы включают как аспект саморегуляцию, но они характеризуются переходами от одного типа саморегуляции к другому. В них формируется уровневая иерархия элементов, причем историческое развитие сопровождается появлением новых уровней организации, которые воздействуют на ранее сложившиеся уровни, трансформируют их, видоизменяя предшествующую организацию. При этом система каждый раз обретает новую целостность, несмотря на увеличение разнообразия ее относительно автономных подсистем¹⁵⁷.

Итак, науку можно анализировать как сложную систему научных смыслов. Каждый единичный научный факт можно представить себе как относительно простую систему научных смыслов, существующих для ученого. Но каждый эмпирический научный факт также, по Степину, теоретически нагружен:

¹⁵⁶ Степин В. С. Теоретическое знание... С. 3.

¹⁵⁷ Там же.

Эмпирические объекты представляют собой абстракции, фиксирующие признаки реальных предметов опыта. Они являются определенными схематизациями фрагментов реального мира. Любой признак, «носителем» которого является эмпирический объект, может быть найден у соответствующих ему реальных предметов (но не наоборот, так как эмпирический объект репрезентирует не все, а лишь некоторые признаки реальных предметов, абстрагированные из действительности в соответствии с задачами познания и практики). Эмпирические объекты составляют смысл таких терминов эмпирического языка, как «Земля», «провод с током», «расстояние между Землей и Луной» и т. д.¹⁵⁸

Думается, однако, что научные идеальные объекты могут быть увидены и проанализированы и как особые образы. Так, социальный эпистемолог эдинбургской школы Дэвид Блур в 1976 г. выпустил книгу «Знание и социальная образность» (или, в другом переводе, «Знание и социальное воображение»)¹⁵⁹. Блур исследовал влияние социума на науку и участвовал в так называемых «научных войнах» (*science wars*) — интеллектуальных дебатах, касавшихся природы научного знания и происходивших в 1990-х гг. между «постмодернистами» (и «иже с ними») и «реалистами» в философии науки. В этих дебатах «реалисты» настаивали на существовании объективного научного знания, в то время как другая сторона проблематизировала объективность науки и осуществляла критику научного знания и научных методов.

В качестве примера чистой теоретической науки Блур берет математику, заключая, что если уж она окажется несвободной от социальных влияний, то другие теоретические науки и подавно. При этом под социальными влияниями им понимаются не такие внешние для науки факторы, как финансирование, социальный заказ, политические преследования ученых и т. д., — нет: он исследует влияние общества на само содержание и структуру научных теорий, заключая, что математические интуиции напрямую обусловлены строем общества и являются его метафорами. Сами понятия числа, нуля, единицы, четных

¹⁵⁸ Степин В. С. Теоретическое знание... С. 3.

¹⁵⁹ Bloor D. Knowledge and Social Imagery. L., 1976.

и нечетных чисел (в древнегреческой математике), по Блуру, предстают как образы, испытывающие влияние социального строя, имеют метафорическую природу. В связи с этим Блур говорит об «альтернативной математике» или даже «альтернативных математиках», каждая из которых возникает в своем обществе в свое время: в Древней Греции, в Средневековье, в европейском Новом времени и т. д. Так, по Блуру, и любая наука оперирует *социальными образами*.

Можно не соглашаться с Д. Блуrom относительно социального содержания любого научного знания, но мысль о том, что идеальные объекты науки представляют собой образы, не в малой степени обусловленные воображением, а воображение, в свою очередь, социальными детерминантами, представляется эвристичной для исследования науки. Идеальные объекты также являются и метафорами — образами-метафорами. Так, Н. М. Смирнова разбирает теорию метафоры П. Рикера, отмечая, что «теория метафоры должна располагаться на границе семантики и психологической теории воображения»¹⁶⁰. По Рикеру, образ — один из конститутивных факторов метафоры, которая обеспечивает «визуализацию сообщения». Н. М. Смирнова отмечает, что, по Рикеру, «новый смысл возникает из улавливания предикативного сходства непохожих объектов посредством продуктивного воображения»¹⁶¹.

На роль воображения для науки и, в частности, для ее метафоризации указывает и Д. Блур. Правда, необходимо отметить, что такую роль воображения, связанную с метафорой в науке, можно подразделить на два различных явления. Первым из них будет сознательная работа ученого с образом и метафорой, приносящая пользу науке, наподобие той, о которой говорит М. Хессе, указывая на то, что научное объяснение представляет собой метафорическое переописание области экспланандума (т. е. того, что подлежит объяснению). М. Хессе строит сложную модель научного знания как применения научной метафоры, переописания в терминах этой метафоры подлежащего научному объяснению¹⁶².

¹⁶⁰ Смирнова Н. М. Интерактивная природа смысла: эпистемология метафоры // Опыт и смысл. М.: ИФ РАН, 2014. С. 29.

¹⁶¹ Там же. С. 30–31.

¹⁶² Там же. С. 33.

Но Д. Блур подразумевает другой процесс метафоризации науки с замешанными в этот процесс идеологиями, циркулирующими в обществе и самими по себе не научными. Такой процесс политизации, идеологизации науки при влиянии на самое ее содержательное ядро политических и идеологических метафор проходит для ученого и для научного общества в целом бессознательно. Только социальный философ со своим метаподходом может выявить этот процесс и сделать его достоянием общественности, в том числе научной. Конечно, научные работники вряд ли готовы легко согласиться с таким взглядом на их деятельность, поэтому Д. Блур и оказался вовлеченным в «научные войны». Но в его теории есть, конечно, рациональное зерно. Так, представляется эвристичным его взгляд на идеальные объекты науки как на образ (по Блуру, это «социальный образ»). Мне же кажется, что идеальные объекты как образ не обязательно «заражены» социальными метафорами, но они определенно имеют метафорическую природу, обеспечивая себе существование за счет метафорических смысловых сдвигов. Такие смысловые сдвиги обусловлены центральным образом в идеальных объектах как даже не в одном образе, но целой системе образов. За счет смысловых сдвигов такая система образов может работать на науку, выполнять объяснительную и предсказательную функции.

Конечно, если рассматривать идеальные объекты науки как образ или даже как систему образов, то никуда не уйти в таком анализе от психологии самой функции воображения. Приходится вспомнить также, что образы могут быть не только зрительными, но слуховыми, осязательными и т. д. согласно модальности того или иного органа чувств, а также синестезийными — соединяющими в себе несколько чувств сразу. Так, «воображение и чувство, — полагает П. Рикер, — не замещают недостаток информативного содержания метафорического высказывания, но пополняют его когнитивный смысл»¹⁶³. При этом можно отметить, что воображение — основной движущий фактор любой метафоры, как смыслового переноса, в том числе и научной метафоры, как особого выделенного типа метафор. Именно научные метафоры и образы отвечают за свой научный смысл, за то, что именно в науке они могут быть применены.

¹⁶³ Смирнова Н. М. Интерактивная природа смысла... С. 30.

В 1900 г. англоязычные экспериментальные психологи разделились на два лагеря: на приверженцев теории «ментальных образов» и на сторонников теории «ментальных актов». На этом фоне разгорелась дискуссия о «чистой мысли», которая продолжалась с 1900-х до 1920-х гг.¹⁶⁴

Спор о «чистой мысли» заключался в следующем. Такие психологи, как О. Кюльпе, Н. Ах, К. Бюлер, в Вюрцбурге пользовались интроспективным методом, распространяя его на изучение высших процессов, имеющих дело с мыслью и значением. Они получили результаты, в соответствии с которыми решение проблемы приходит исследуемому часто без посредства образа. Так было выделено новое состояние сознания — «чистая мысль», мысль, не содержащая образа (*Bewusstseinslage*).

В работах же В. Вундта доминировала психология содержания, для него содержание сознания представляло собой поток ощущений и образов. Вундт отвергал существование «чистой мысли», апеллируя к языку, мифу и традиции, отражающим высшие мыслительные процессы и обращаясь в своих работах к результатам таких наук, как антропология и история.

Если считать «чистую мысль» невозможной, как делал, например, Вундт, противник вюрцбургской школы по данному вопросу (а вслед за ним Б. Рассел), то получается, что любое сколь угодно абстрактное понятие в сознании оперирующего с ним представляет собой чувственный образ. Если же признавать возможность «чистой мысли», то и ее можно было бы рассматривать как особый «внечувственный» образ. Из этого следует, что рассмотрение идеальных объектов науки и целых научных систем как образов или систем образов во многом зависит от принятой терминологии, т. е. от понятия образа, которым мы оперируем.

Все же, даже если использовать традиционное понятие образа как преимущественно зрительного или синкретического, а также по преимуществу пространственного, то можно рассматривать идеальные объекты науки как образы и научные картины мира как системы образов. Если математик будет возражать, что, оперируя с математическими понятиями, он «не видит» единиц, чисел, точек, линий и плоскостей,

¹⁶⁴ См.: Моркина Ю. С. Социальная теория познания Д. Блура: истоки и философский смысл. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2012. С. 174–175.

но только мыслит о них, то его «чистую мысль» как систему определенных человеческих смыслов, связанных с данными понятиями, можно было бы рассматривать как особый образ. Что это значит? Любое научное понятие, любая система понятий представляет собой *метафору*. Математические идеальные объекты и научные картины мира могут нести в себе для своих интерпретаторов больше одного смысла и, таким образом, больше информации, чем это кажется на первый взгляд. Идеальные объекты и научные картины мира наряду с рациональными смыслами, принадлежащими системе науки, могут нести в себе иррациональные, например, экзистенциальные смыслы как для единичного ученого-интерпретатора, так и для всего научного сообщества. Недаром вообще постижение устройства мира — глубоко экзистенциальное занятие, и результаты этого постижения несут на себе эмоциональную окраску в связи со своим экзистенциальным значением: постижение устройства мира является личностно-образующим фактором для ученого и фактором сплочения научного сообщества. Мир, его устройство с точки зрения раскрытия смысла идеальных объектов и научных картин мира — это и их прямое значение, и одновременно их метафорическое наполнение экзистенциальными смыслами. Отсюда информационная «уплотненность» каждого идеального объекта и любой научной картины мира. В связи с этим можно сказать, что они являются одновременно и носителями прямого смысла, и метафорами. Научный идеальный объект, являясь образом, несет столь же многогранную информацию, как любой образ. Сложность его как системы может определяться как сложностью внутренней (когерентной) структуры, так и количеством не всегда осознаваемых внесистемных связей с общественными явлениями, современными исследователю (Д. Блур) или с разносторонней структурой личности применяющего ее исследователя (экзистенциальный план).

Поэтический образ как идеальный объект

Поэтическое произведение также является сложной системой смыслов. Вслед за анализом научных идеальных объектов как научных образов можно рассмотреть поэтические образы как идеальные объекты.

Такие переносы понятий из одних научных дисциплин в другие признаны В. С. Степиным эвристичными и продуктивными для развития науки. Думается, что и перенос из одной философской области в другую (из философии науки в философию искусства) также будет эвристичным. При этом, конечно, произойдут значительные смысловые сдвиги, и перенесенная схема трансформируется, воспринимая реалии той области, в которую перенесена. Итак, можно рассматривать художественный образ (живописный, музыкальный, поэтический) как несущий черты идеального объекта. Он также является сложной системой смыслов (идеальной, существующей в *сознании* автора и интерпретатора). Эта идеальная природа, существование только в сознании и для сознания, сближает художественный образ с научным идеальным объектом. Здесь следует сделать одну оговорку: известным фактом является то, что художественный образ неразрывно связан с материальной стороной человеческого бытия и, как правило, воплощен в материальном носителе — картины существуют как слой краски на холсте, музыка записана в нотах, поэтическое произведение — в виде букв на бумаге.

Но «материальное» в культуре является носителем идеальных смыслов. Материальные артефакты не существуют для человека без их восприятия этим человеком. Без реализации в сознании и для сознания феномена нет. И как феномены сознания материальные артефакты соотнесены с идеальным, а именно со смыслами. Но запечатленный в материальном носителе художественный образ не может быть сведен даже к идеальной составляющей материальных артефактов. Он именно система смыслов, существующая как феномен сознания. Уже как сложная идеальная система смыслов, приобретающая в сознании интерпретатора автономию от материального носителя, поэтический образ является идеальным объектом. Однако это только одна сторона дела. По Степину:

...идеальный объект представляет в познании реальные предметы, но не по всем, а лишь по некоторым, жестко фиксированным признакам. Поскольку такая фиксация осуществляется посредством замещения указанных признаков знаками, постольку идеальный объект выступает как смысл соответствующего знака. Идеальный объект

представляет собой упрощающий и схематизированный образ реального предмета¹⁶⁵.

Он существует в сознании ученых и с ним возможно проведение мысленных экспериментов.

Идеальный объект не существует и невозможен в материальном мире, в идеальном же мире науки он также является феноменом в сознании и для сознания — сознания ученого. Идеальный объект позволяет оперировать с ним в мысленных экспериментах и через сопоставление с объектами природы проецируется на эмпирическую реальность. Поэтический образ также существует как феномен сознания. С ним возможны мыслительные операции в сознании интерпретирующего его субъекта. Как объект мысленного оперирования образ имеет когнитивную природу, позволяя субъекту-интерпретатору познавать как все произведение в целом, частью которого является образ, так и его собственную экзистенцию и весь горизонт его существования в культуре. Сходство с идеальным объектом науки здесь заключается в том, что научный идеальный объект (научный образ) обладает свойствами, которыми не может обладать эмпирический материальный объект. Поэтический же образ также описывает предмет, не могущий существовать в «материальном» мире.

Например, черемуха Б. Ахмадулиной, многократно описанная в ее стихотворениях, хоть и кажется с виду обычной сорванной с куста веткой, однако, благодаря своей поэтизации-идеализации, приобретает свойство тревожить душу лирического героя и властвовать над его экзистенцией, а также над экзистенцией читателя-интерпретатора. Поэтический образ приобретает свойства, которых нет у «материального» объекта, с которого он как бы «срисован». Вместе с тем и от ряда свойств, присущих материальному эмпирическому объекту, поэтический образ как идеальный объект поэзии абстрагируется, существуя в идеальном плане. Приобретая перечисленные идеальные свойства, идеальный объект поэтического произведения, тем не менее, отражает и позволяет познавать в первую очередь целостный горизонт существования автора и интерпретатора. Порой с его помощью

¹⁶⁵ Степин В. С. Теоретическое знание... С. 29.

«исследуется» особая реальность. Можно подчеркнуть особую достоверность поэтического образа, его способность отображать этот особый срез реальности. Все свои когнитивные свойства (в том числе свойство особой достоверности) поэтический образ приобретает как особый художественный идеальный объект.

Но поэтический образ является идеальным объектом не только в силу своей «отвлеченности» от материальной стороны бытия. Такой идеальный объект позволяет субъекту-интерпретатору абстрагироваться от своего повседневного существования, существования в «мезокосме», в «жизненном мире», в мире повседневного «здорового смысла». Отвлекаясь и отвлекая от этих реалий сознания, поэтический идеальный объект подвергается мысленным манипуляциям с ним (мысленным экспериментам). Не обладая одними качествами (например, приземленностью, обыденностью, материальностью), он обладает другими (способностью «приподнимать» сознание над повседневностью и раскрывать новые возможности сознания, которым он воспринимается). Таким образом, поэтический идеальный объект позволяет познавать новую реальность, реальность особого рода, раскрывает новые свойства привычных, казалось бы, вещей (предсказательная функция).

Итак, поэтический образ предмета (приводимая уже как пример черемуха Ахмадулиной) или субъекта, личности (как выведенный Ахмадулиной в стихотворении-посвящении «Биографическая справка» (1967) образ Марины Цветаевой) в процессе своего образования, выписывания проходит идеализацию, отвлечение от одних своих свойств и приобретение других, необходимых для мыслительного оперирования с этим образом. Образ приобретает черты идеального объекта, чтобы с ним можно было обращаться как с идеальным объектом в процессе познания через него поэтического мира со своими художественными закономерностями. В этом смысле выписывание поэтического образа выглядит как *изучение* объекта или субъекта, личности, так же как в случае науки при изучении становящегося объекта. Построение поэтических образов в какой-то мере оказывается аналогичным построению идеального объекта в науке. Так, личность М. Цветаевой в стихотворении Б. Ахмадулиной теряет множество черт, присущих М. Цветаевой как исторической личности, но приобретает черты «быть

любимой менее, чем все, чем все, что в этом мире нелюбимо». Через образ высокого лба, рук, горла Ахмадулина выражает свое отношение к М. Цветаевой как к своему кумиру, а последний поступок Цветаевой выглядит как «строка», «все тот же труд меж горлом и рукою». Читающий стихотворение интерпретатор подпадает под обаяние идеального образа и личности, познает и эту личность, и душевный мир воспевающего её поэта через идеальный объект, образ этой личности. Поэтический образ как идеальный объект обслуживает когнитивные функции сознания интерпретатора.

Есть еще один аспект, в котором создаваемый автором поэтический образ ведет себя и выглядит как идеальный объект. Это связано с потенциально бесконечным числом субъектов-интерпретаторов, воспринимающих его. Поскольку каждый интерпретатор проживает свой субъективный опыт, каждый конкретный художественный образ может реализовывать потенциально бесконечное число свойств-способов мышления. Из-за различий стилей мышления интерпретаторов потенциально очень велико число связей между отдельным поэтическим образом и другими образами данного произведения, а также велико число возможных способов отображения поэтического образа на познаваемую с его помощью реальность. В силу этого факта восприятие такого образа *каждым конкретным интерпретатором* предстает как отвлечение от множества потенциальных способов восприятия этого образа, его черт, связей с другими образами. Любая конкретная интерпретация поэтического образа, его восприятие отдельным эмпирическим сознанием является его идеализацией, именно благодаря которой каждое единичное сознание может использовать этот образ, этот идеальный объект в своих когнитивных целях. Благодаря такой идеализации становится возможным мыслительное оперирование с этим образом для каждого эмпирического сознания интерпретатора. Всеми же возможными для него связями, всеми возможными способами его восприятия поэтический образ обладает только потенциально, хотя множество его свойств и связей (хотя и не все) действительно реализуются тем множеством сознаний интерпретаторов, в которых реально происходит восприятие этого образа и оперирование с ним как с идеальным объектом, обеспечивающим познание человеческого горизонта.

В качестве примера можно взять стихотворение Владимира Мозгового «Памяти А. Р.»:

Памяти А. Р.

Мелкоlesia клин уносім
К помраченному неба краю,
Не легкой, не краткою
Памятью — горсткой России.

И не совесть... а жжет до кости,
Как сырая и сирая персть —
На девичью, гнездившую песнь,
Грудь, на чело — в отрешенности.

Не молвы суесловьем, земля
Ремеслу землю воздавши,
Примерив благостынью полян
В горькой хвое, в полуднях
ромашек.

Отлюбив, приникала руда
К корневищам...
С обрыва над Нерской,
Как виденье, волною летейской
Уносім поэта притин¹⁶⁶ —
в никуда.

(Владимир Мозговой)

Образ умершей девушки — А. Р. — приобретает здесь идеальные черты, невозможные в повседневной здравомысленной реальности, в которой жила девушка, поэт, с определенным характером, с определенными социальными ролями. Затем она умерла. Тело девушки не обладает уже способностью «гнездить песнь» в груди. Строго говоря,

¹⁶⁶ *Притин* м. (тин, рез, грань) — место, к чему что-то приурочено, привязано; предел движенья или точка стоянья чего-то (Словарь Даля).

такой чертой не обладала и живая девушка в повседневной реальности. Она писала стихи. «Гнездить» же «песнь» — поэтическая метафора. Если бы этими словами была описана живая девушка, уже тогда она стала бы идеальным объектом, поэтическим образом, пригодным к восприятию и изучению — мысленному манипулированию с этим образом читателя-интерпретатора. Но поэт в стихотворении идет еще дальше. Образ покойной А. Р. отвлекается им от реального разрушения тела под влиянием физического тления, и умершая девушка обретает свойство «гнездить песнь». На песенную свою грудь и чело (не просто лицо, что очень важно для этого образа) она принимает не просто землю — «сырую и сирую персть». Все вместе создает цельный образ, обладающий некоторыми идеальными чертами как классический идеальный объект, не обладающий в то же время такими эмпирическими чертами, как разлагаться, поедаться червями, быть неприятным трупом. «Чело» девушки как бы парит в воздухе, выше в небе — облик остается нетленным.

Облик твой восстает
в ныне
Стылыми как целуешь губами...

Это из другого стихотворения, посвященного ей же. Облик этот «не тронут распадом». Это идеальный объект как для самого автора, так и для читателя, познающего — нет, не девушку, не А. Р. как личность, но личность поэта, воспевшего ее, факт его душевной биографии, а также свои собственные способности к восприятию такого образа, определенные аспекты своей собственной экзистенции — можно было бы выразить: своей души. Умерев, А. Р. из эмпирического субъекта и члена социума становится через посвященные ей стихи идеальным объектом — феноменом для сознания интерпретатора, сложной системой смыслов.

Можно взять и еще один пример: поэт Вероника Долина находит в своей книге засохший цветок розы. По поводу этой находки (и неважно, имела ли она место на самом деле или вообразена поэтом) пишется стихотворение:

* * *

Сколько среди людей ни живи —
Каждый царь или бог.
Но воспоминанье о старой любви
Всех застает врасплох.

И открывается пыльный том,
И ты не веришь глазам,
А там засушенный бледный бутон,
А был пурпурный розан.

Как он кончики пальцев колол,
Светился весь изнутри!
Как нож из ножен из книги на стол
Он выпорхнул, посмотри.

Там пепел, пепел из лепестков,
Так собирай скорей.
Как много на свете тайных богов,
Как много явных царей.

Но и небожителей — да, увы, —
Будь то царь или бог,
Воспоминанье о старой любви
Всегда застает врасплох.

(Вероника Долина)

Это стихотворение, отвлекаясь от реального (и даже неизвестно, бывшего ли в реальности, а с ней и в повседневности, и мезокосме) цветка, творит художественный образ. Этот образ, в основном, зрительный, но в какой-то степени и осязательный: «он кончики пальцев колол» — следовательно, образ этот синкретический. Коллизия стихотворения (и вместе с ним данного образа) в противоречии между прошлым (по Бергсону, никуда не уходящим и остающимся с нами в непрерывном длении жизни) и настоящим, вырванные из длительности два момента — момент жизни розы в прошлом и мертвого засохшего

бутона в настоящем — вступают между собой в конфликт в сознании автора и, значит, в сознании читателя-интерпретатора. Вся действенность именно этого образа — в том, что он «двойной», конфликтный, и в нем противопоставляется не только роза в прошлом и настоящем, но и сами прошлое и настоящее, любовь и нелюбовь. Поэтический идеальный объект «отвлекается» от реальных свойств материальной розы и приобретает способность символизировать само течение времени, прошлое и настоящее, человеческие чувства и давать возможность читателю исследовать эти феномены и их значение для себя как личности. И неважно или, наоборот, важно, что засохший бутон розы при этом существует только в сознании как его состояние и, возможно, никогда не существовал в повседневном мире, — от качества реального существования предмета-прототипа поэтического образа этот образ отвлекается.

Интересно сравнить это стихотворение современного поэта и барда Вероники Долиной и этот поэтический образ увядшего цветка, найденного в книге, с кажущимся аналогичным образом из известного стихотворения А. С. Пушкина.

Цветок

Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весной?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Образы этих двух стихотворений кажутся на первый взгляд очень близкими: найденный в книге засохший цветок. Но при этом цветок Пушкина «неведомый». Поэт лирически размышляет о том, кем и когда он мог быть сорван, воображает судьбу этого человека, вложившего когда-то цветок в книгу, задумывается, о каком событии это память и знак. Это «мечта странная».

Но цветок Вероники Долиной — *ее собственный*. И она *помнит* все события, знаком которых он является. «Пепел из лепестков» — тот пепел, в который превращено ее собственное чувство (чувство ее лирической героини). Поэтому «так собирай скорей».

В стихотворении Пушкина — задумье, глубокое размышление о судьбах людей, других людей, поэту неизвестных. Каковы они могли бы быть? Это тоже эмоция, по сути своей когнитивная. Противоречие между желанием знать и полным незнанием событий, знаком которых может являться этот цветок. В стихотворении Вероники Долиной — ее собственное (ее лирической героини) прошлое и настоящее.

И тот и другой образ засохшего цветка в книге — идеальные объекты. Но объекты совершенно разные, наводящие читателя на различающиеся мысли. И все же есть и сходство: размышление об уходящем и ушедшем времени, уходящей жизни, бренности существования (вечная поэтическая, философская, общекультурная тема).

ГЛАВА 5

Апперцепция и метафора (теоретико-познавательные аспекты поэтики)

Сравнивая поэтическое творчество с научным, можно обнаружить между ними как сходства, так и различия, определяющие специфику каждого из этих видов человеческой деятельности. Но поэтическое произведение как теоретико-познавательная выкладка имеет свой предмет исследования, с чем и связана особая достоверность поэтического. Существенную роль в поэтическом познании играет метафора и метафоризация, о чем говорили еще А. А. Потебня и его ученики, составляющие Харьковскую лингвистическую школу.

Итак, на фоне философского интереса к когнитивным наукам в наше время как никогда актуально исследование творческих процессов с теоретико-познавательной точки зрения. Поэтическое творчество как таковое имеет гносеологический смысл: существует предмет поэтического исследования реальности. А. А. Потебня в своих трудах рассматривает естественный язык как в принципе поэтический феномен, а слово языка как поэтическую единицу. Его ученики продолжают его анализ, внося свой вклад и в исследования сложных поэтических произведений, написанных классиками. Так, Т. И. Райнов и Д. Н. Овсянико-Куликовский из Харьковской лингвистической школы говорят об особом «лирическом чувстве», которое испытывает субъект, читая лирическое стихотворение (Д. Н. Овсянико-Куликовский) или разбирая сложную философскую систему (Т. И. Райнов).

Апперцепция в научном творчестве

Потебня, анализируя эпистемологическое значение языка, широко использует понятие апперцепции. Апперцепция — это «понятие, выражающее осознанность восприятия, а также зависимость восприятия от прошлого духовного опыта и запаса накопленных знаний и впечатлений»¹⁶⁷. А. А. Потебня отличал апперцепцию от простого восприятия и подразумевал под ней особое, вдумчивое восприятие, схватывание объекта сознанием, осознание его в понятиях. В современной психологии апперцепция понимается как «зависимость каждого нового восприятия от общего содержания психической жизни человека»¹⁶⁸. Апперцепция толкуется в психологии как осмысленное восприятие, благодаря которому на основании жизненного опыта выдвигаются гипотезы об особенностях воспринимаемого объекта. Говоря о науке, можно рассуждать об апперцепции самого процесса научной деятельности для ученого. Вообще, анализируя науку, часто говорят о результатах научной деятельности — научно доказанных гипотезах, теориях, выделенных идеальных объектах и построенной на основе этих идеальных объектов научной картине мира (по В. С. Степину). Рассматривают логику открытия и логику обоснования. О самом же процессе рутинной научной деятельности сказано сравнительно мало. Только Т. Кун описывает «нормальную науку» как процесс решения головоломок. Между тем «рутинный» научный процесс, составляющий повседневный научный труд для ученого, для философа, редко выходит на сцену. Только, говоря о «жизненном мире», Э. Гуссерль подразумевал под ним мир повседневной жизни, который следует познавать и который составляет основу для любого познания, в том числе — познания научного. Под этим понятием Гуссерль понимает мир, в котором ученый пребывает ежедневно и который влияет на его занятия наукой. Между тем «жизненный мир», «повседневность» ученого не похожи на жизненный мир и повседневность людей других профессий.

¹⁶⁷ Суворов О. В. Апперцепция // Новая философская энциклопедия. (Цит. по: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0186d774c06fa935e54e2d86> — дата обращения: 02.01.2010.)

¹⁶⁸ Там же.

По Фольмеру, мы до сих пор живем в аристотелевском мире, мире средних скоростей и средних размеров — мезокосме, жизнь в котором обусловлена особенностями нашего биологического организма, развившегося в процессе эволюции. Между тем современный ученый живет в эйнштейновском мире, в мире элементарных частиц, темной энергии и темной материи. Для него владение сложной научной теорией является повседневностью. Повседневным становится научный труд: выдвижение гипотезы — планирование и постановка эксперимента — интерпретация полученных в эксперименте результатов в свете выдвинутой гипотезы и, шире, в свете общей теории. И здесь можно отметить огромную роль научного воображения и творческой апперцепции в научном исследовании. Конечно, никто не сомневается, что научная деятельность интеллектуальна, что в ней участвует разум ученого. Но стоит сказать, что она умозрительна, — и тут же проявятся отрицательные коннотации, связанные с этим словом («отрыв от жизни»).

И все же. Повседневная деятельность ученого подразумевает познание, апперцепцию сложных идеальных систем смыслов, научных смыслов. Любой научный идеальный объект (не говоря уже о научной картине мира) является идеальной системой смыслов, при этом сложность такой системы варьируется, но остается на достаточно высоком уровне. В процессе своей повседневной деятельности ученый апперципирует научные результаты, полученные до него: соответствующие идеальные объекты, теории и гипотезы. В результате работы с ними ученый строит в своем сознании определенную научную картину мира, свою, с «присвоенными» научными смыслами, и оперирует этими смыслами далее в своем сознании. Даже для решения «головоломок нормальной» науки (Т. Кун) необходимо определенное «вдохновение», и умственная деятельность ученого также складывается из сознательных и бессознательных процессов обдумывания, представляет собой определенный цикл: постановка задачи, ее обдумывание, решение и интерпретация результатов в свете целостной научной теории, — в свете интерпретации полученных результатов — постановка следующей научной задачи — дальнейшее прояснение еще не проясненного теорией. На всех этих этапах действует как сознание, так и бессознательное. В связи с этим для ученого возможно долгое бесплодное обдумывание

задачи или ее «рутинное» решение, которое кажется лишенным вдохновения, хотя эта кажимость может быть обманчива. Но возможен также внезапный инсайт. И каждый этап этой научной работы ученый определенным образом проживает. Имеет место апперцепция субъектом его собственной деятельности. Корректно ли это утверждение? Полагаю, оно корректно по той причине, что деятельность эта циклическая (цикл описан выше), и за каждым ее актом стоит акт предыдущий, который хоть и имеет начало в сознании субъекта познания, но должен еще быть определенным образом понят в свете следующего акта. Разработка эксперимента происходит после размышления над выдвинутой гипотезой и может представлять собой довольно долгий процесс обдумывания условий эксперимента, необходимого для него оборудования и т. д.

Процесс интерпретации результатов эксперимента происходит вместе с апперцепцией этих результатов, а также условий эксперимента, оборудования и т. д. Ученый должен понять, удался ли эксперимент, насколько четким и определенным является его результат. Только обдумав это, ученый приходит к определенному научному выводу, который может обнародовать среди членов научного сообщества. Роль апперцепции опубликованных, уже готовых результатов членами научного сообщества понять легче. Здесь можно оперировать более традиционным значением термина «апперцепция». Работник науки в процессе рутинной научной деятельности «апперципирует самого себя» — свои умственные акты, совершаемые сознанием. Он должен хорошо разбираться в них и «расставить полученные им самим научные смыслы на свои места», чтобы в сознании образовалась система смыслов, включающая личностные (присвоенные или полученные личностью) идеальные объекты, научную картину мира. Член научного сообщества апперципирует для себя опубликованные другим ученым результаты научной деятельности. Он соотносит прочитанное в научном журнале с собственными взглядами на научную проблему, теорию, в свете которой она решается. Он вырабатывает в своем сознании собственные научные смыслы, являющиеся идеальными, поскольку они существуют в его сознании. Научная деятельность, несмотря на то что ее результаты обсуждаются целым научным сообществом, для самого ученого является глубоко личной, затрагивает его сознание и бессознательное,

а также сопровождается определенными «интеллектуальными эмоциями», такими как «лирическая эмоция», описанная Т. И. Райновым.

Можно вспомнить, что, в соответствии с воззрениями Т. И. Райнова, существует особая «лирическая эмоция», носящая интеллектуальный характер и возникающая при решении сложных интеллектуальных задач, таких как понимание сложной философской системы или решение трудной научной задачи. По Т. Райнову, «лирическая эмоция» — сложное явление, она подразделяется на две составляющие: индивидуационная составляющая «лирической эмоции» связана с острым ощущением субъектом познания своего Я как справившегося с трудной задачей. Это — экзистенциальное ощущение. Де-индивидуационная же составляющая «лирической эмоции» приносит ощущение «растворения» Я субъекта в объекте исследования и вообще в познаваемом мире. Эти две компоненты кажутся противоположными, но обе они заключаются в углубленном чувстве собственного существования, экзистенции, и обе они составляют «лирическую эмоцию». Занятие философией или наукой для субъекта становится сложной метафорой его собственного бытия. *Он есть, он «бытийствует» как познающий субъект.*

Апперцепция в поэтическом творчестве

А. А. Потебня писал об апперцепции поэтических произведений и слов естественного языка как элементарной формы поэзии¹⁶⁹. По аналогии с анализом апперцепции научного творчества, начнем с апперцепции создаваемого поэтического произведения самим автором. В написании поэтического произведения, как и в научном творчестве, участвует вся личность автора: его сознательные и бессознательные процессы. Опираясь на свидетельства самих поэтов, можно утверждать, что как инсайт, так и «вдохновение» при создании поэтических

¹⁶⁹ «При создании слова, а равно и в процессе речи и понимания, происходящем по одним законам с созданием, полученное уже впечатление подвергается новым изменениям, как бы вторично воспринимается, то есть, одним словом, *апперцепируется*» (Потебня А. А. Эстетика и поэтика... С. 122).

произведений играют бóльшую роль, чем в научной деятельности, хотя в научной деятельности инсайт также необходим и имеет место.

Здесь нужно небольшое отступление о различении понятий вдохновения и инсайта. Вдохновение — состояние, близкое к пред-инсайтному. Это состояние, в котором инсайт особенно возможен. Состояние вдохновения отличается особенной отрешенностью от всего, что не является предметом творчества. В отличие от инсайта как внезапного и мгновенного разрешения проблемной ситуации, вдохновение длится во времени. При этом, как в пред-инсайтном состоянии, особенно возможными становятся сдвиги смыслов, определяющие неординарность сотворяемого в этом состоянии. Вдохновение — одно из условий возникновения инсайта, хотя и необязательное. Инсайт может случиться внезапно, когда сознание субъекта занято бытовыми проблемами, пребывает в повседневности. Вдохновение же — это выход из повседневности, состояние, в котором повышается вероятность возникновения инсайта. Так, творящий поэт может записывать, «находя» каждую вновь создаваемую строку, каждую «приходящую» рифму, словно они приходят извне. В состоянии вдохновения бессознательное как бы «подпитывает» сознание, и между ними налаживаются особенно близкие отношения. Вместе с этим не стоит недооценивать и роль сознательных процессов, как в решении научной проблемы, так и в сотворении нового поэтического произведения.

Пушкин писал о моментах вдохновения (нижеприведенные строки хорошо известны):

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Известно также его стихотворение «Муза»:

В младенчестве моём она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила;
Она внимала мне с улыбкой, и слегка,
По звонким скважинам пустого тростника

Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушённые богами,
И песни мирные фригийских пастухов.

Так, и Георгий Иванов свидетельствует:

А что такое вдохновенье?
— Так... Неожиданно, слегка
Сияющее дуновенье
Божественного ветерка.

Над кипарисом в сонном парке
Взмахнет крылами Азраил —
И Тютчев пишет без пометки:
«Оратор римский говорил...»
(Георгий Иванов)

Из описаний моментов вдохновения различными поэтами можно сделать вывод, что вдохновение поэта — совершенно особое состояние. Поэт погружается в «лирическую эмоцию», которая также является состоянием интеллектуальным, но вместе с тем и чувственным, затрагивает всю целостную личность. Подобное состояние во многом зависит от процессов, протекающих в бессознательном, и по этой причине его также трудно изучать теоретическими методами. Состояние это остается трудноуловимым и труднообъяснимым. По той причине, что в таком состоянии субъекта активизируется его бессознательное, сотворенное поэтом в состоянии вдохновения, по крайней мере, сразу, в момент написания им самим не апперципировано. Поэт может сам удивляться тому, что он написал. Здесь можно вспомнить и утверждение Гуссерля о том, что рефлексировать сознание может только над своим прошедшим, но не над текущим состоянием. В состоянии вдохновения поэту даны строки стихотворения, поэтический образ, выражаемое лирическое чувство, но все это дано нерелективно, в едином порыве. Следующим этапом поэтического творчества является апперцепция только что написанного, присвоение его содержания личностью поэта. Данное вдохновением содержание часто

«безличностно», следующим шагом для поэта является присвоить его, приписать своему Я, осознать свое Я как сотворившее данное произведение. И здесь тоже вспоминаются исследования Райнова, его две компоненты лирической эмоции. Поэт в процессе творчества испытывает оба эти состояния, как индивидуационное, так и де-индивидуационное. Растворение в мире и в собственном творчестве обеспечивает экзистенциальное погружение. Затем, когда творимое осознается как сотворенное, оно присваивается Я поэта, и это Я осознается как совершившее *нечто*, возможно, нечто великое. Такова, может быть, первая эмоция поэта, означающая начало осознания, созданного им. Пока такое осознание не зависит от того, перечитывает ли поэт собственное произведение, и оно бывает даже глубже, если поэт не перечитывает то, что он написал, но только рефлектирует над посетившим его состоянием вдохновения, которое он присваивает своему Я. Конечно, рано или поздно поэт перечитывает написанное. Эмоции, испытываемые им при этом, варьируются от полного удовлетворения созданным до глубокого разочарования.

Итак, выше описаны процесс и состояние творчества так, как они даны творческому субъекту, автору. Апперципируя собственные авторские состояния и результат этих состояний, автор познает самого себя и окружающий мир. И то и другое дано ему в образах сотворенного произведения, в безобразном (Овсяннико-Куликовский) описании лирического состояния, в идее произведения, наконец, в том, как его в целом видит сам автор.

Что же второй вид апперцепции поэтического произведения: апперцепция его не автором, а читателем-интерпретатором? И здесь также перед нами сложная система смыслов, каковой является как научный идеальный объект, так и поэтическое произведение. Разум читателя вначале может не воспринять прочитанного. В любом случае, понимание ощущается как переступание некоего порога умом воспринимающего.

Читатель-интерпретатор является полноценным со-автором поэтического произведения: его толкование также — творческая деятельность, и апперципируется им не то, что хотел сказать или думал, что сказал автор, но то *применение* (А. А. Потебня), которое читатель сделает из поэтического произведения. По А. А. Потебне, *применение*

это является ответом на вопросы, которые встают перед читателем. Отвечая на вопросы читателя, поэтическое произведение к каждому поворачивается своей особой стороной, видится так, как оно видится именно *этим* читателем, представляет собой ответ на личный и личностный вопрос читателя.

Понятие метафоры в современной эпистемологии

Метафора и метафоризация — одно из основных средств передачи смыслов в поэзии, в частности, и в познании как человеческой деятельности в целом. В настоящее время развивается такое направление, как эпистемология метафоры¹⁷⁰, хотя разрозненные высказывания о когнитивных функциях метафоры можно найти еще у Аристотеля. Внимание к теоретико-познавательной роли метафоры наблюдается в XX в. в рамках неоромантической традиции (А. А. Ричардс¹⁷¹, О. Барфилд¹⁷², Ф. Уилрайт¹⁷³). В настоящее время феноменологические исследования в области эпистемологии метафоры проводит Н. М. Смирнова¹⁷⁴.

Н. М. Смирнова в своей книге «Смысл и творчество»¹⁷⁵ разбирает современные теории метафоры. Так, М. Блэк разработал интерактивную теорию метафоры. В основе этой теории — представление о том, что значение термина определяется тем, как контекст формирует психологические схемы, смутные и неотчетливые, которые ассоциируются с этим термином. Н. М. Смирнова солидаризируется с социальным феноменологом А. Шюцем в том, что слово образует вокруг себя смутную, неотчетливую ауру ассоциаций, смысловую ауру этого

¹⁷⁰ См.: Смирнова Н. М. Смысл и творчество... С. 152.

¹⁷¹ Richards I. A. The Philosophy of Rhetoric. New York; London: Oxford University Press, 1936.

¹⁷² Barfield O. Saving the Appearances: A Study in Idolatry. 2nd ed. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1988.

¹⁷³ Wheelwright P. Metaphor and Reality. Bloomington: Indiana University Press, 1962.

¹⁷⁴ См.: Смирнова Н. М. Смысл и творчество...

¹⁷⁵ Там же. С. 304.

слова. Д. Дэвидсон¹⁷⁶, автор неопрагматической концепции метафоры, возражает против интерактивной теории Блэка¹⁷⁷, против многих положений контекстуальной теории метафоры. Он считает также, что метафору можно заменить другим словесным выражением без потери ее исходного метафорического смысла, с чем категорически нельзя согласиться. Также он считает, что метафора не имеет когнитивного содержания и полезна для познания только в том смысле, что позволяет творчески взглянуть на мир. Подход Дэвидсона самопротиворечив. Он полагает, что при восприятии метафоры сознание сначала воспринимает прямой смысл метафорического выражения и уже затем переносит его на метафорически определенный предмет. Смирнова возражает против этого положения: «Опыт чтения свидетельствует о том, что мы редко задумываемся над прямым значением слова, если оно употреблено метафорически»¹⁷⁸. «Точка зрения А. Ричардса и М. Блэка состоит в том, что “метафорическое напряжение” (*tension*) не только изменяет значение центрального термина, но и значения окружающих терминов», — пишет она¹⁷⁹. Этот сдвиг значений А. Ричардс назвал «интерпретацией значения в метафоре»¹⁸⁰. Э. Левинас (французская феноменологическая школа) отметит принципиальную метафоричность естественного языка, каждое слово которого обладает многочисленными пластами смыслов. Здесь можно вспомнить, как А. А. Потебня настаивает на принципиальной метафоричности и иносказательности слов естественного языка так же, как и любого языка (языка науки, искусства и т. д.).

П. Рикер в работе «Метафорический процесс как познание, воображение и чувство»¹⁸¹ показывает, что теория метафоры «должна располагаться на границе семантики и психологической теории

¹⁷⁶ Davidson D. What Metaphors Mean // *Critical Inquiry*. Vol. 5. No. 1. Special Issue on Metaphor. Chicago: The University of Chicago Press, 1978. P. 31–47.

¹⁷⁷ Black M. More about Metaphor // *Metaphor and Thought*. Cambridge, 1981. P. 5–37.

¹⁷⁸ Смирнова Н. М. Смысл и творчество... С. 169.

¹⁷⁹ Там же. С. 169.

¹⁸⁰ Richards I. A. *The Philosophy of Rhetoric*.

¹⁸¹ Ricoeur P. *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling* // Univ. of Chicago Press. *Critical Inquiry*. 1978. Vol. 5. No. 1. P. 143–159.

воображения»¹⁸². Образ и чувство он рассматривает как конститутивные факторы метафоры. «Суть метафоры, по Рикеру, — предикативное напряжение между словами во фразе, в коллапсе прямого и выстраивании нового предикативного смысла»¹⁸³. Н. М. Смирнова определяет процесс метафоризации как «сдвиг смысла». Она выдвигает гипотезу о том, что «метафорическое напряжение возникает не благодаря нарушению семантических правил или конфликту прямых интерпретаций... а из творческого усилия, необходимого воображению для новой, подчас неожиданной, концептуализации первичного объекта»¹⁸⁴. Этот «сдвиг смысла» является когнитивным и творческим. Он позволяет нам создавать новые культурные смыслы в процессе метафоризации нашего предмета познания и обуславливает механизм познания этого предмета. В каком направлении идет этот сдвиг? Современные исследователи склонны считать, что сдвиг происходит с «первичного объекта» познания в направлении создаваемой метафоры, что обеспечивает новое видение этого объекта. Если же верить Потембе и Харциеву, сдвиг происходит с прежде познанного объекта *A* на вновь познаваемый объект *X*. Смысл переносится с метафорического выражения на вновь познаваемый объект, несущий определенный признак, свойственный объекту *A*, вследствие чего происходит сравнение *X* с *A* и выделение одного абстрактного признака *X*. Можно было бы примирить две точки зрения на перенос смысла, отметив, что в процессе метафоризации, идущей в современном мире, в современном искусстве, языке, науках, сдвиг смысла осуществляется как бы в обоих этих направлениях: прямой смысл в метафорическом выражении как бы «плывет», накладываясь на метафорический и проступая сквозь него, вследствие чего метафора приобретает «объем». Так, у Н. М. Смирновой речь идет о метафорическом «переописании» познаваемых объектов мира и всего мира в целом.

Метафора не всегда была такой, какой мы видим ее сейчас. В архаической культуре она была тесно «встроена» в познаваемые объекты, не выделялась как таковая, прямое и переносное значение совпадали, никакого «переописания» при этом не происходило, но было только

¹⁸² Смирнова Н. М. Смысл и творчество... С. 175.

¹⁸³ Там же. С. 177.

¹⁸⁴ Там же. С. 172.

описание. Затем по мере развития культуры метафорический смысл стал отличаться от прямого. Интересен факт наличия в русской народной поэзии «отрицательной метафоры»:

Не белы снежки в поле забелелися, —
У моего ль дружка, у дружка любезного каменны палатушки...;

Ой, то не ветер ветку клонит,
Не дубравушка шумит —
То моё, моё сердечко стонет,
Как осенний лист дрожит¹⁸⁵.

Однако при восприятии такой «отрицательной метафоры» также происходит сдвиг смысла и наблюдается создание образа, который можно толковать и психологически, и философски.

Итак, метафора в обязательном порядке несет когнитивную нагрузку и обеспечивает процесс познания как вновь познаваемого объекта *X*, так и прежде познанного объекта *A* (последнее не так очевидно, но становится понятным при вдумчивом рассмотрении *современного* процесса метафоризации как «сдвига смысла», происходящего в обоих направлениях). При метафоризации происходит «переописание» объектов познаваемого мира. «Метафора поставляет модели нового “прочтения” реальности. Метафоры обращают нас к глубоко укорененным *возможностям* реальности, не актуализированным в настоящем»¹⁸⁶. Н. М. Смирнова видит в этом не только когнитивную, но и *онтологическую* функцию метафорического смысла.

Теоретико-познавательная нагруженность метафоры: *case studies*

По В. Харциеву, высказывавшему такие мысли более ста лет назад, метафора может быть сложной. Сложными метафорами являются

¹⁸⁵ Последний пример не относится к народной поэзии, автор слов Семён Стромиллов.

¹⁸⁶ Смирнова Н. М. Смысл и творчество... С. 188.

притча, басня, аллегория — целиком как целостные произведения. Метафорично в этом случае не слово, не фраза, а целостное произведение, содержащее метафорический образ. Поэтический образ метафоричен, а метафора — образна. Если метафорический образ рисуется целостным произведением, то оно целиком оказывается сложной развернутой метафорой. Так, метафоричны очень многие (если не все) поэтические произведения, даже безобразные (по Овсяннику-Куликовскому), доносящие до читателя не образ, а лирическое чувство, ибо чувство это — не жизненное переживание поэта и читателя, но метафора жизненного переживания. Именно поэтому лирическое чувство, навеянное стихотворением, переживается не так, как обусловленное жизненной ситуацией, не так болезненно, мягче и, возможно, глубже.

Итак, поэтическое произведение — это сложная метафора. Попробуем подкрепить это утверждение примерами. У современного поэта и барда Вероники Долиной есть стихотворение-песня «Мелюзина». Приведем его здесь:

* * *

Барышне Мелюзине
Замуж нельзя ходить.
Тётке её, кухне —
Им — ещё может быть.

Муж непременно практик
И совершенно прост.
Некуда будет прятать
Свой раздвоённый хвост.

Барышне Мелюзине
Замуж нельзя идти.
Спать в бельевои корзине,
Коз да коров пасти.

Пусть бы пастух да олух,
Дёрганый инженер —

Только бы не зоолог,
Не коллекционер.

Барышня ходит с книжкой.
Шорохи в тростнике,
Раковина под мышкой,
Зеркальце на руке.

Ни воркотни небесной,
Ни земной мелюзги —
Под чешуёй железной
Девичьи позвонки.

Барышне Мелюзине
Замуж нельзя ходить.
Тётке её, кузине —
Им — ещё может быть.

Читая это стихотворение, мы воспринимаем сложный образ, который разворачивается и дополняется каждой новой строфой, каждой новой строкой. Образ «барышни», женщины, девушки. Все стихотворение в целом является сложной метафорой женской судьбы. Тут снова придется не согласиться с Дэвидсоном в том, что метафорический образ можно описать другими словами без потери содержания. Согласиться же можно с Харциевым в том, что когнитивное значение образа-метафоры состоит в том, чтобы описывать сложные содержания, не поддающиеся прозаическому буквальному описанию: таковы смыслы человеческой экзистенции, многие из них познаются только поэтическими средствами, каковыми являются поэтический образ и метафора¹⁸⁷. Женская судьба (прямое значение стихотворения Долиной) как бы проглядывает, прочитывается за образом, так что сначала мы воспринимаем образ, затем понимаем, что он является метафорой, и прочитываем прямое значение, которое при этом невозможно выразить никак иначе, чем данным стихотворением. Как же еще иначе мы понимаем, что «раздвоённый хвост» намекает не на физическую

¹⁸⁷ См.: Харциев В. Элементарные формы поэзии... С. 383.

особенность женского образа, но на его внутреннее, присущее описываемому женскому характеру (типу). Долина отходит от мифологического образа Мелюзины, создавая свой собственный образ и перенося действие в современность (упоминается «дерганный инженер»).

Стихотворение как метафора означает судьбу не просто девушки, женщины, но «барышни». Так метафора описывает не любой, но совершенно особый женский характер. Ассоциации — «юная», «недотрога», мечтательная и задумчивая. Все эти ассоциации подтверждаются дальнейшим образным рядом. «Замуж нельзя ходить»: ходить — не выходить, слово это означает не разовое действие, но действие, протяженное во времени. Ходить замуж можно несколько раз. И тут вспоминаются кельтские и средневековые легенды о Мелюзине, в которых она выходит замуж за смертного, но, если он увидит ее в животном облике, бросает его.

«Тётке её, кузине» — здесь Вероника Долина использует, видимо, глубоко личностный мотив «родни», «родных», которые часто противопоставляются у нее лирической или поэтической героине. «Родня» — с одной стороны — не чужие люди. С другой стороны, они могут проявлять к героине весь спектр непонимания. Тогда они становятся хуже, чем чужие.

Сто женщин, сто младенцев есть во мне.
 Оригинальное такое свойство
 Родне моей внушает беспокойство —
 Хотя какая разница родне?
 (Вероника Долина)

Друзья, сватья и кумовья —
 Не на черта ли?
 (Вероника Долина)

Вообще, Мелюзина здесь — поэтическая героиня (о ней говорится в третьем лице), носящая признаки героини лирической — она как бы альтер эго автора, поэта, и вся сложная метафора подразумевает, что читатель (читательница) примет близко к сердцу судьбу Мелюзины как Вероники Долиной и как в чем-то свою судьбу.

Стихотворение построено на противопоставлениях:

«Муж непременно практик», — предупреждает поэт «барышню», поскольку она — не практик. «И совершенно прост» — смертный мужчина прост, а она — не проста. В непростоте можно спрятать «свой раздвоённый хвост», животное начало, а в «простоте» — не спрячешь: перед «простым практиком» героиня совершенно обнажена.

Далее — «барышне» «замуж нельзя идти». Это уже — разовое действие. Ей нельзя идти замуж за пастуха (хотя — «пусть бы пастух да олух»), нельзя «коз да коров пасти» — вести тяжелую трудовую жизнь простой смертной женщины, заниматься тяжелым человеческим трудом. Почему?

Весь образ Мелюзины в стихотворении построен на противопоставлении (но и соединении, взаимодополнении) двух начал в «барышне» — человеческого и животного — природного, «русалочьего». «Раковина под мышкой» — животное природное начало; «зеркальце на руке» — человеческое, женское. Строка: «барышня ходит с книжкой» — заставляет вспомнить пушкинскую Татьяну: «Татьяна в тишине лесов / Одна с опасной книгой бродит...» (А. С. Пушкин «Евгений Онегин». Глава третья).

Во всей метафоре наблюдается соединение и противопоставление двух начал: «Под чешуёй железной / Девичьи позвонки». «Пусть бы пастух да олух» — берет замуж в силу человеческого начала. «Только бы не зоолог» — напоминает о животном. И в то же время нельзя идти замуж за пастуха не только в силу животного начала, но и человеческого тоже, она ведь «барышня».

Остановимся на «русалочьем» начале как метафоре внутреннего мира героини. «Русалочье» — не только и не просто животное.

Оно еще и природное — как олицетворение природной стихии. При этом стихии именно водной — погружающей и, возможно, здесь олицетворяющей глубину индивидуального начала, вотчину «неартикулированных смыслов» (Н. М. Смирнова) и невысказанных, невыразимых экзистенциальных ощущений. В связи с этим можно вспомнить другую «русалку» — из стихотворения в прозе современного поэта Светланы Аникановой. Приведем это стихотворение:

Русалка

Помогите! Я провалилась в себя, как в омут.

А стоило ли кричать?

Водою забило рот. Я уже ничего не слышу. Только гул, невнятные звуки, преломляемые водой.

Барабанит в ушах, сжимает виски. Кровь. Вниз и вниз. Разум меркнет.

Глубина порождает чудовищ Гойи.

Назад!

Я хватала ртом воздух и вновь уходила на дно. Это мне только казалось, что я умею плавать.

Не смогла. Захлебнулась. Водою? Слезами. Страхом. Криком о помощи.

«Несчастливая, — вспыхнуло вдруг. — Думала — тянешься за самоцветом, а на деле теряешь солнце».

Может, эта последняя мысль не дала мне исчезнуть вовсе?

Теперь я — Русалка. Мои чудища мирно лежат на дне. Я их приручила.

Я ещё выплываю из глубины по весне. Но всё реже. Реже. Полюбуюсь цветущей полянкой, расплещу тишину звонким смехом. Растревожу туман, лёгкой ножкой взлохмачу сырые мхи. Поздоровуюсь с Рыжим Неженкой да столкну, пожалуй, с перин лежебоку. И на дно.

Люди, люди, беспокойные, суетливые, мелочные. Я смотрю на них сквозь волну, не понимая. Да и они меня тоже.

Кто я им? Чудо лесное. И не чудо, а так — невидаль. Не дивятся — пройдут стороной. Глянут мимо, будто и нет меня.

Впрочем...

Да. Появился тут как-то один. Сказочник. Разбудил, разбередил. Поверила. Будто впрямь мне житьё средь людей.

Если бы.

...Заплывает озеро ряской. Тяжко. Холодно.

Стынет день — надыхался тоской звездопада.

Вянет лето.

В шуршащих шелках шаловливую Осень

По верёвочке Солнце ведёт

В Зиму.

...Стучали колёса. Рыдало эхо в метро.

В третий раз мимо своей остановки

Я проехала.
Пробужденье?
Едва ли.

Помогите!
Я провалилась в себя, как в омут.

А стоило ли?..

(Светлана Аниканова)

И вот она стоит, Мелюзина, причудливое сочетание русалочьего подводного (индивидуального) и «человеческого», социального. «Ни воркотни небесной, / Ни земной мелюзги». Оба мира: земной и небесный — опустели и затихли перед фактом ее экзистенции, ее двойной природы: «Под чешуёй железной / Девичьи позвонки».

Сложное пересечение мифологических и вновь привнесенных черт обеспечивает необходимый для метафоризации «сдвиг смысла». И как другими словами передать то значение, что мужчина по отношению к женщине того типа, который описывается стихотворением, может оказаться «зоологом» и «коллекционером». «Под чешуей железной — девичьи позвонки» — также описание внутреннего склада (строя) через образ внешних признаков. Женский тип (характер) вырисовывается в сознании читателя ясно и отчетливо, но во многом то, что видит сознание читателя, невыразимо прозаическими словами. Образ-метафора при этом является средством познания окружающего мира и себя. В целом стихотворение является моделью жизненной ситуации, и при этом действующей моделью, приходящей в движение от каждого нового прочтения и применения.

Метафорично также и следующее стихотворение Вероники Долиной:

* * *

Караоке пел тебе хоровод,
Ты один, *my sweety*,
Один на свете.

Ну и как ты, как ты, мой фараон?
Как пасутся козы, резвятся дети?

Твоя женщина, как и была, шустра,
Или боль по чуточке накопилась?
Та, что горше яда, горячѣй костра,
Невозможно выплеснуть на папирус...

Как живут, *my sweety*, твои рабы?
Полагаю, сытно и без раздумий.
Что там голос падчерицы-судьбы,
Той одной из многих иссохших мумий?

Как горят светильники во дворце?
Вдоволь ма́сла, жирны́ ли твои оливы?
И надсмотрщики с ласкою на лице,
И налогосборщики справедливы?

Караоке пел тебе караван,
Ты один, *my sweety*,
Один на свете.
Ну и как ты, как ты, мой фараон?
Как резвятся козы, пасутся дети?

Бойся новой наложницы, рот с пушком,
Тихий плач, и нежно прильнѣт, робея.
Бойся гулких залов, ходьбы пешком
И застѣжки бронзовой — скарабея.

Бойся гулких залов, ходьбы пешком
И застѣжки бронзовой — скарабея.

Значение, идея этой сложной метафоры, также, ясно проглядывая, не может поддаваться прозаическому переописанию или изложению другими словами или образами. Здесь также мы видим анахронизмы: караоке — караван — фараон. Они также обеспечивают «сдвиг смысла» и намекают на то, что речь идет не об истинном фараоне (царе

Древнего Египта), но о судьбе и экзистенциальном положении любого человека («один на свете»). Царство, которое описывается при этом: резвящиеся козы, пасущиеся дети, оливы, надсмотрщики, налогосборщики, новая наложница... и т. д., мы понимаем как внутренние «угодья» человеческой души.

Стоит отметить вопросительную интонацию всей метафоры «фараона» у В. Долиной. Метафора «души как царства» у поэта рисует картину безоблачного процветания, но с интонацией *сомнения* — вопросительной (*ироничной*) интонацией. Это также один из приемов метафоризации, который используют и другие поэты, но который в данном стихотворении получает особую выразительность.

«Как живут, *my sweety*, твои рабы» — образ раба — один из архетипических образов человеческой культуры. Особое значение образ раба как метафора приобретает в Библии. Библейские рабы зачастую символизируют «рабов Господних» — т. е. людей, служащих Господу, исповедующих Его. Рабы — в то же самое время — и внутренние силы человека, определенные проявления его душевных феноменов. Рабы в царстве-душе означают внутренние ресурсы человека, поставленные ему на службу. У В. Долиной они живут «сытно и без раздумий», что означает одновременно и благополучие, и «сонливость», застойность душевных проявлений и в то же время, благодаря «обратной» иронической интонации, — и все неблагополучие душевной жизни героя.

То же — о благополучии олив и стад, коз и детей, надсмотрщиков и налогосборщиков — все эти образы также поддерживают ассоциацию с библейскими повествованиями: налогосборщики — мытари, надсмотрщики — следящие за должным исполнением рабами своих обязанностей. И здесь картина процветания души-царства «меняет свой знак», приобретает «обратное» прочтение. «Прямое» и «обратное» прочтение образов всплывают в сознании читателя как бы одновременно: одно «мерцает» через другое. Надсмотрщики жестоки, а мытари алчны — все силы души-царства отмечены печатью неблагополучия по сравнению с благополучным «идеалом» (который также — не идеал, как и сытная жизнь «без раздумий»).

Светильник и масло для него также относятся к архетипическим образам. «Светильники во дворце» также отсылают к библейскому

рассказу о десяти девах: пяти мудрых (вдоволь запасших масла для своих лампад) и пяти неразумных (не сделавших этого). В библейском рассказе о десяти девах светильник с маслом оказывается пропуском в Царствие Небесное. Светильники во дворце царя-фараона также ассоциируются с благополучием / неблагополучием души-царства, обретением / необретением «царем» самого себя. Да и сам «дворец», также символизирующий душевные силы, выглядит то благополучным (в нем горят светильники), то неблагополучным (в нем — «гулкие залы», которых надо бояться).

Бояться надо «и застёжки бронзовой — скарабея». Из истории известно, что священный скарабей особо почитался в Древнем Египте, где изготовлялось множество его изображений. У В. Долиной «фараон» должен бояться священного изображения — этой метафорой страха перед священным поэт передает глубоко экзистенциальные смыслы, не поддающиеся «переописанию» другими средствами, как, впрочем, и все стихотворение как метафора.

В силу многослойности текста, он может отсылать читателя и к библейским повествованиям, и к книгам на исторические темы, и к внутренней глубине души самого интерпретатора

Образ «гулких залов» намекает на одиночество (они не были бы «гулками», если не были бы обширными и пустыми). Слова, обращенные к «фараону» — *my sweety*, — напротив, как «инженер» в «Мелюзине», намекают на настоящее время, современную реальность.

Выражение «мой фараон» также намекает на то, что все последующие образы стоит понимать метафорически. «Невозможно выплеснуть на папирус» — также метафорическая строка: исторические фараоны не «выплескивали на папирус» своих чувств и эмоций. Подобные анахронизмы помогают метафорическому пониманию всего образа целостного стихотворения, поскольку обеспечивают необходимый «сдвиг смысла». Впрочем, это лишь один из используемых в поэзии приемов метафоризации.

Метафора души-царства отсылает также и к современным психологическим и психоаналитическим исследованиям, ибо все образы этой метафоры (и, прежде всего, образ «царя» как управляющего своей душой-царством) — глубоко архетипичны.

«Фараон» — «один на свете», несмотря на кажущуюся оживленность и величину его «царства». Метафора «царства» или «города» как человеческой души — старинная метафора. Она восходит еще к древним грекам. Л. В. Стародубцева в статье «Город как метафора сознания» пишет:

Так город становится метафорой. Во всяком случае, семантика городских образов в истории культуры может предоставить материал для целого словаря метафор, каждая из которых отражает особое состояние сознания (или, точнее, определенную ступень самоосознания). Например, легенды о том, как Франциск Ассизский изгонял бесов из Ареццо, Греччо или Перуджо — прекрасная параллель идее просветления, очищения сознания от скверны. Спуск в подземный Вавилон легко истолковать как уход в подсознание. Образ затонувшего города обычно интерпретируется как забвение, погружение на дно океана памяти. Город поднялся из пучин — аллегория воспоминания. Вознесение в небесные грады — метафора восхождения духа. Разрушение стен — падение границ внутреннего и внешнего. Горящий город — образ ада, в том числе и ада сознания. Переход в другой город — поиск трансцендентной истины, выход за собственные пределы. Возвращение в свой город — обретение внутреннего смысла etc.¹⁸⁸

Н. В. Гоголь в своем этюде «Развязка “Ревизора”»¹⁸⁹ объясняет читателю, что под описываемым в «Ревизоре» городком понимается человеческая душа, фигура же Хлестакова (ложного ревизора) — метафора ложной продажной совести человека. В конце концов в человеческую душу придет «настоящий ревизор» — истинная Совесть и спросит

¹⁸⁸ Стародубцева Л. В. Город как метафора сознания. (Цит. по: <http://kharkovhu.manit.narod.ru/Metaphisic².html> — дата обращения: 03.04.2020.)

¹⁸⁹ «Развязка “Ревизора”» — драматический этюд, представляющий собой своеобразное послесловие к «Ревизору». Впервые опубликован: Гоголь Н. В. Сочинения. Т. 5. М., 1856. Вторая редакция была опубликована: Гоголь Н. В. Сочинения. 10-е изд. Т. 6. М.; СПб., 1896. Приводится по: Гоголь Н. В. Развязка «Ревизора» // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. С. 379–397.

с обитателей городка за все человеческие грехи, за всю нечистоплотность человеческой души. Ложная продажная совесть при этом спасти уже не может, так как у нее изначально нет для этого власти. Так, целое, целостное произведение, подобное поэтическим образным высказываниям, может являться метафорой или моделью жизненной ситуации, обеспечивая познание сложных экзистенциальных смыслов. Конечно, роль метафоры, как любого тропа, в разные эпохи и в разных культурах неодинакова. В наше время метафора-образ может быть «применена» к жизненной ситуации, в которой находится или когда-то находился читатель-интерпретатор. При этом, по Горнфельду, при относительной «неподвижности» образа, его «содержание» является более или менее «подвижным», изменяясь от каждого нового прочтения-«применения»¹⁹⁰. Так, можно заключить, что сложная метафора, являясь образной (но может являться и безобразной), оказывается средством познания. Она не может без потери большей части своего смысла быть переведена в другие слова и выражения.

Благодаря использованию архетипических образов (Мелюзины, царя-фараона) рассмотренные здесь тексты Вероники Долиной в экзистенциальном смысле начинают прочитываться более глубоко — отсылать к тем смыслам («ауре смыслов» — Н. М. Смирнова), которые связаны у каждого индивидуального читателя с этими образами-символами.

Лично меня образ «резвящихся коз» и «пасущихся детей» отсылает к Книге Иова, вернее, к стихотворению Александра Кушнера, которого исход этой книги навел на следующие мысли:

* * *

Другие дети ведь и жены же не те!
Но Иов разницы не замечает, бедный.
Ему б очки твои, но их еще нигде
Нельзя достать. Увы, наш друг ветхозаветный
На чада кроткия глядит, как на стада.
Да кто ж овец в лицо и в самом деле знает?
Следит лишь, ласковый, чтобы в бадье вода

¹⁹⁰ См.: Горнфельд А. О толковании художественного произведения. С. 6.

Плескалась звонкая, и желоб наполняет.
Как блики теплые расплылись по воде!
Как будто круглые по ней прошли копытца.
Другие жены ведь и дети же не те!
Его сговорчивости как не умилиться?
Но умиление подточено тоской
И возмущением, и можно ль мех курчавый
Трепать, случившийся под левую рукой,
И кудри жесткие, забывшись, гладить правой?
(Александр Кушнер, 1986)

Таким образом, «сдвиг смысла» обеспечивает метафорическое познание читателем себя и окружающей действительности: себя и других как описываемых метафорой характеров-типов.

Отражение человеческой экзистенции в поэтическом познании

Наука и поэзия, научное и поэтическое творчество составляют значительную часть человеческой культуры. Оба эти вида деятельности несут когнитивную нагрузку. При этом если тезис о когнитивной нагрузке науки как культурного явления не вызывает сомнения, то связь поэзии с познанием до сих пор не казалась такой очевидной. Но поэтическое творчество — это один из способов познания человеческого горизонта, и его можно рассматривать как особое исследование, имеющее свой объект и предмет. Поэзия и поэтическое — культурные явления, имеющие непосредственное отношение к познанию, к когнитивной составляющей человеческой деятельности.

Особое внимание было уделено анализу апперцепции сложных поэтических содержаний сознанием субъекта поэтической деятельности, каковым является и автор, и читатель-интерпретатор как полноценный со-автор произведения.

Далее видится необходимым еще раз поразмышлять о целостном восприятии человеком знания, которое не только апперципируется умом, но затрагивает эмоциональную сферу субъекта. Необходимо

осмыслить тот факт, что знание и познание — функции целостного человека в единстве ментального и телесного, рационального и эмоционального, — факт существования когнитивных эмоций, их участия в познавательном процессе доказывает это положение. Также отметим присутствие значительной когнитивной нагрузки экзистенциальных эмоций и ощущений, возникающих у субъекта познания в связи с его познавательной деятельностью. При этом познание может быть как научным или философским, так и поэтическим, в котором экзистенциальные аспекты проявляются более явно.

Итак, что же испытывает субъект, воспринимая сложное поэтическое произведение или сложную философскую систему? Что он чувствует, решая научную задачу, и насколько его индивидуальные чувствования при этом имманентны содержанию? Насколько их понимание необходимо для анализа восприятия? В классической науке, по В. С. Степину, существовал императив изъятия субъекта из результатов научного исследования. Несмотря на это, науку делали именно люди, члены научного сообщества. Анализ классической науки как деятельности человека в мире дает понять, что «мир», в котором живет ученый — сложный сплав как интеллектуальных функций субъекта познания, так и эмоциональной стороны его существования. Более того, вспомнив труды членов Харьковской лингвистической школы (последователей А. А. Потебни), можно выделить такой класс эмоций, как интеллектуальные. Это именно те эмоции, которые испытывает субъект познания, решая или решив сложную задачу.

Интеллектуальные эмоции, испытываемые субъектом, служат общей цели лучшей апперцепции сознанием необходимых содержаний. Эмоциональный компонент познания является для субъекта важным фактором его регуляции.

Когнитивная функция поэтического творчества как способа познания отмечалась Ю. М. Лотманом, когда он говорил о том, что стихотворение является «моделью мира». Обращая внимание на эту сторону поэтического творчества, Ю. М. Лотман рассматривал произведение именно как модель: конечное по сути своей произведение предстает как модель бесконечного мира. Он отмечал моделирующую функцию как языка вообще, так и языка поэтического: «Вторичная

моделирующая система художественного типа конструирует свою систему денотатов, которая является не копией, а моделью мира денотатов в общезыковом значении»¹⁹¹. Он рассматривает само поэтическое искусство как язык, связанный с определенной моделью мира.

Стоит также обратить внимание на высказывание В. С. Библера:

...существуют две формы *внешней речи*, в которых внутренняя речь с ее предикативным синтаксисом и смысловой семиотикой способна предстать «открытым текстом», своего рода «лентой Мебиуса». Это — речь поэтическая («в слово сплочены слова») и — речь философская (понятия и суждения сосредоточены в одно первопонятие). Причем два эти «открытых текста» также дополняют и взаимоначинают друг друга. Для того, чтобы читатель философского произведения ощутил в авторе философа, он должен ощутить (понять) в нем поэта¹⁹².

Поэтическое произведение как воспоминание

Поэтическое произведение в сознании творящего его субъекта является результатом осмысления человеческого горизонта. Что же можно сказать о системе смыслов, создаваемой автором в поэтическом произведении? Эта система — сложное переплетение, взаимодействие возможных миров, мира «внешнего» и мира «внутреннего», которые в сознании автора, как и читателя, тесно спаяны до неразличения. Реальность этих возможных миров отражается в поэтическом произведении, которое, по Лотману, есть «модель мира». Но — какого мира? Мира в каком состоянии, в каком времени?

Напомним, что, по Гуссерлю, рефлексия над состояниями сознания, имеющими место в настоящем времени, невозможна. Рефлексию

¹⁹¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. С. 65.

¹⁹² Библер В. С. Из стихов (то, что вспомнилось). М.: Изд-во «Алеф» Гуманитарного центра, 1994.

сознание осуществляет над своими *прошедшими* состояниями и, соответственно, над фактами прошлого¹⁹³.

Стихотворение, таким образом, неизбежно оказывается рефлексией над прошлым, пусть это прошлое только что таковым стало и несколько минут назад было для поэта настоящим. Так стихотворение оказывается *воспоминанием* автора. Это воспоминание — рефлексия над тем, что Потембня называл идеей стихотворения. Идея может включать в себя размышления над судьбами других поэтов и художников, как, например, Белла Ахмадулина размышляет в своей «Биографической справке» над всей жизнью и судьбой Марины Цветаевой. Или, например, та же Ахмадулина так размышляет над творчеством Пушкина.

Современный поэт Владимир Мозговой пишет стихотворение «Ван Гог»:

Ван Гог

1.

Одевала горластая зелень
Молодую древесную плоть,
От березовой рощи — свеченье
В родниковую стужу тепло.

2.

Приму уроки у дрозда,
Где пухом веют тополя,
Когда на дымные — поля
Струит огнистая звезда.
Как разгорается репье! —
Вот, хлынет небо — муравой,
Но, чую:
тело мое

¹⁹³ Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 355–389.

Не весит уже ничего.
Когда же пламень золотил
Пастушью синь, над ней
Прохлады тополиных крыл,
Плеск крыльев тополей.

3.

Любовью проклят,
дик и зол,
И предал друг меня.
Но на заре горит подзол
Сияньем пахот дня.
Я призван сеять, но сожжен
Я кровью стрел слепых,
И тайной их борозд ржанных
Был разума лишен.

Поэт, автор «вчувствуется» в судьбу другого деятеля культуры, другого автора (поэта, художника, скульптора и т. п.) и выступает в таких случаях двояко: как творец своего и как интерпретатор произведений и судьбы (которая тоже — законченное произведение искусства) Другого. Эти случаи не так редки и представляют огромный интерес для философии творчества. Но в большинстве случаев, конечно, автор в стихотворении описывает факты существования — нет, не себя, а своего лирического героя. В читательском восприятии лирический герой может быть более или менее приближен к автору. Это особый эпистемологический конструкт, и его можно назвать по аналогии с «идеальным объектом» науки В. С. Степина — «идеальным субъектом». Лирический герой наделен многими чертами субъекта — он действует, чувствует, страдает, часто при этом разделяя действия, чувствования, страдания самого автора. Но при этом он обладает идеальной природой: свойством жить только в сознании и для сознания (автора и читателя-интерпретатора), а также по сравнению с эмпирическим субъектом может обладать некоторыми ярко выраженными признаками при отвлечении от многих других признаков эмпирического субъекта, или автор волен наделять его чертами, которыми сам не обладает. И так,

поэт, автор трансформирует факты из прошедшего времени своего сознания, прошедших состояний этого сознания в факты из «внутренней» жизни лирического героя как особого конструкта, несущего информацию о человеческой природе вообще и способах ее проявления. Последнее действие является практическим, ему можно научиться, последовательно практикуя «творение стихотворений».

Важен тот вывод, что стихотворение является «воспоминанием» автора о прошедших состояниях своего сознания (фактов *своего мира*), и при этом воспоминанием, рефлексивно переработанным и приписанным лирическому герою стихотворения как «идеальному субъекту» — особому эпистемологическому конструкту. Читая эти выводы, можно подумать, что и рефлексия, и ее выражение, приписывание смыслов лирическому герою осуществляются автором в полной мере сознательно, как научные преобразования, например, математических уравнений. Это, конечно, не так: описанные когнитивные действия осуществляются при активном участии бессознательного. Еще Б. А. Лезиным было замечено, что изучение бессознательного сильно затруднено его собственной природой — свойством «скрываться» от сознания, ибо переведенные в сознание факты и процессы перестают быть бессознательными, и, изучая их, мы изучаем уже сознательные процессы¹⁹⁴. Вместе с тем факт самого участия в поэтическом творчестве бессознательных процессов кажется непреложным, ибо *сознательно* осуществить все описанные выше когнитивные операции при написании стихотворения было бы невозможно. Существует факт «вдохновения», факт, описанный многими *практикующими* поэтами.

Стихотворения именно «рождаются», а не строятся сознательно из кирпичиков-слов, как некие инженерные конструкции, в которых каждая деталь просчитана инженером. И это тем более удивительно, что в готовом стихотворении действительно *каждая деталь просчитана* — каждое слово, каждый эпитет, сравнение, образ работает на целое произведение, входит в него как неизываемая деталь целостного воспоминания. Можно определить поэтическое произведение как *воспоминание* автора. Также с теоретико-познавательной точки зрения поэтическое произведение можно определить и как *воспоминание* читателя.

¹⁹⁴ См.: Лезин Б. А. Художественное творчество... С. 204.

Так, А. Бергсон писал:

Каким бы кратким ни представили мы себе наше восприятие, оно все же непременно обладает некоторой длительностью и, следовательно, предполагает известное усилие памяти, которая объединяет множественность моментов, продолжая их одни в другие. Мало того, как мы попытаемся показать, «субъективность» чувственных качеств прежде всего и состоит в своеобразном стягивании реальности посредством нашей памяти¹⁹⁵.

Известен также пассаж Бергсона о том, что смысл музыкального произведения мы осознаем, только когда оно полностью отзвучало, и его отдельные части соединяются в нашей памяти. И создание, и прочтение произведения — процессы, не имеющие окончания во времени.

То же самое можно сказать о поэтическом произведении. Как сложная система смыслов оно разворачивается во времени. Во времени оно создается автором и во времени же разворачивается перед читателем: по строфам, по строкам, по словам. При этом уже при начале чтения слова складываются во фразы и определенным образом апперципируются. Дальнейшее чтение, происходящее во времени, меняет эту апперцепцию, уже вычитанные смыслы изменяются, уточняются, разворачиваются, текут в сознании перед мысленным взором. При этом апперципируется (по Гуссерлю) только что прочитанное, но не читаемое в текущий момент. Стремительно уходя в прошлое, прочитанные строчки и слова присваиваются читателем с учетом прочитанного ранее и с учетом того факта, что стихотворение не дочитано. Осознание последнего факта читателем можно определить как *открытость* читаемого поэтического произведения. Только прочитанное до конца, оно приобретает более или менее стабильную идею в сознании читателя. Этот факт можно обозначить как «закрытость» прочитанного (или написанного) текста, «закрытие» которого происходит с последней поставленной в конце произведения точкой.

¹⁹⁵ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 177.

В то же время именно после прочтения до конца стихотворение в целом начинает подвергаться дальнейшей рефлексии. Его смысл, его идея продолжает меняться, когда читатель отрывает взгляд от книги и задумывается. При этом как в его сознании, так и в его бессознательном продолжает идти работа по апперцепции и интерпретации прочитанного. Эта работа уже никогда не заканчивается на протяжении жизни читателя, даже если «в сознании» он забудет и прочитанное стихотворение, и его автора. Этот факт также можно обозначить как «принципиальную открытость» поэтического произведения, ее даже можно метафорически сравнить с термодинамической открытостью биосферы Земли — тем фактом, что биосфера получает постоянный приток энергии извне. Поэтическое произведение, хранящееся в памяти читателя, также получает постоянный приток информации — смыслов. Приток этот может происходить из чтения других произведений данного автора, из узнавания фактов биографии автора, но может он происходить и из чтения любых других поэтических произведений (в процессе интерпретации которых вырабатывается навык такой апперцепции). Приток приходит и из повседневной жизни читателя, его «приключений» в жизненном мире. Нарбатываемый опыт экзистенции читателя раскрывает перед ним новые горизонты возможного понимания идей давно уже прочитанных и отложенных на книжную полку произведений. Итак, все художественные образы могут осознаваться как воспоминания: в первую очередь, как результат апперцепции воспоминаний автора, когда он пытается выразить в стихотворении определенную идею, которая динамически изменяется, трансформируется по мере написания произведения. Отдельные метафоры и образы, находимые автором по мере написания произведения, изменяют сам его замысел. Написанное произведение (как писал А. Горнфельд) затем начинает «жить своей жизнью» в сознаниях читателей-интерпретаторов¹⁹⁶. Но и для них прочтение-интерпретация поэтического произведения носит характер *воспоминания*, даже если это «воспоминание о будущем».

¹⁹⁶ Горнфельд А. О толковании художественного произведения. С. 1–30.

ГЛАВА 6

Исследование иррационального поэзии

В рамках когнитивного подхода к поэзии и поэтическому творчеству как виду познания интересно рассмотреть соотношение рациональных и иррациональных аспектов бытия человека в поэтическом мире. В данной главе будут поставлены вопросы о том, как проявляются и как взаимодействуют между собой в потоке сознания рациональные и иррациональные факторы при написании и чтении поэтического произведения. Анализ существования сознания в поэтическом мире будет проведен на основе конкретных примеров.

Итак, предметом исследования в этой главе является соотношение рационального и иррационального в поэтическом творчестве. Отечественный исследователь, проблематизируя понятие рациональности, пишет, что оно стоит в фундаменте рационализма и часто определяется как соответствие Разуму, разумности.

Рациональность — волнующая загадка. Удивительный факт: хотя без обсуждения этой темы не обходится практически ни одно современное философско-методологическое исследование, хотя споры вокруг проблемы рациональности не утихают и становятся всё более острыми, хотя массив литературы, прямо или косвенно посвященной этой теме, увеличивается лавинообразно, нет ни общепринятого определения понятия «рациональность», ни согласия в том, что считать проблемой, связанной с этим понятием¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Порус В. Н. Рациональность, наука, культура. М., 2002. (Цит. по: <http://detectivebooks.ru/book/9544005/?page=1> — дата обращения: 16.08.2021.)

Здесь рациональная составляющая феноменов (поэтических произведений) в сознании будет пониматься мною как принципиально рефлекслируемая и поддающаяся логическому объяснению сознанием. Конечно, это рабочее определение, не претендующее на окончательность. Оно также позволяет понять, что между рациональными и иррациональными составляющими поэтического смысла нет четких границ и одни перетекают в другие.

В жизни, в бытии человека, в его экзистенции иррациональное играет важную роль. Иррациональны многие наши страхи, предпочтения, воспоминания детства и их влияние на взрослую жизнь, иррациональны предчувствия и — венец творческого вдохновения — инсайт. Язык и образы бессознательного, сновидения, не подчиняются дневной логике сознания, как и многие художественные образы, имеющие архетипическое значение.

Несмотря на то, что иррациональное кажется не поддающимся сознательной рациональной рефлексии, философы исследуют иррациональное (прежде всего это относится к философии экзистенциализма). Какие же методы позволяют приблизиться к философскому исследованию иррационального? Один из основных методов при исследовании иррационального — это именование: приписывание слов, названий, терминов иррациональным аспектам человеческого бытия. Так, Кьеркегор мыслит бытие человека в терминах страха, «прыжка веры», первородного греха, уныния и т. д. именно в философских категориях, в которых можно концептуализировать общечеловеческое, а не личностное.

М. Хайдеггер, на которого Кьеркегор оказал серьезное влияние, мыслит бытие в терминах: истины как несокрытости ($\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$); языка (прежде всего поэтического) и события (*Ereignis*) самого бытия. Однако Хайдеггер отвержен секулярной философией, не оставляя в ней места для таких понятий, как грех или «прыжок веры», да и самого понятия веры. Тем не менее он разрабатывает развернутую терминологию для названия экзистенциалов — реалий бытия *Dasain*. Так же поступает К. Г. Юнг, сталкиваясь с проявлениями иррациональной природы в человеческой психике, а также иррациональными возможностями человеческого познания, он дает им имена коллективного бессознательного и архетипов. При этом он, конечно, теоретически объясняет открытые

им явления, но, чтобы о них говорить, сначала мыслителю необходимо присвоить им названия-термины.

Когда проявления иррационального получают свои имена-термины, о них становится возможным говорить как на философском, так и на естественном языке и применять по отношению к ним методы описания и анализа, а также нарратива.

Современный исследователь И. А. Бескова отмечает принципиально различную природу рационального как находящегося в плену у «дуальной» логики нашего разума и невыразимого как укорененного в «недуальности» — первоначальной слитности, неделимости мира и нашего естества¹⁹⁸. При этом исследователь уточняет, что следует концептуально прояснить соотношение иррационального и невыразимого. Если иррациональное понимать как недоступное рациональной интерпретации или рациональному уму, то невыразимое иррационально. Однако иррациональное не обязательно невыразимо, но бывает различной степени выразимости, оно, скорее, трудновыразимо. Поскольку невыразимое недвойственно, отмечает исследователь, то к нему вообще неприменима характеристика «рациональное-иррациональное», которая в своей основе имеет двойственность миропонимания. Здесь, однако, нужно поставить вопрос об исследовании философскими методами именно иррационального, оставляя пока тему невыразимого. Иррациональные трудновыразимые содержания могут выражаться в языке музыки, живописи, танца, а также и в поэзии.

В приводимой работе И. А. Бесковой отмечается, что воспоминания периода «недуального существования», раннего младенчества ребенка, позже могут быть частично вербально выражены взрослым человеком, категориальное мышление и язык которого дуальны¹⁹⁹. Таким образом, взрослый человек эксплицирует иррациональную сторону такого опыта. Конечно, при этом нет уверенности, что взрослый испытуемый, находящийся в состоянии гипнотической регрессии,

¹⁹⁸ См.: Бескова И. А. Логика становления и реализации творческих способностей // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 130–168.

¹⁹⁹ Там же.

выразил всё содержание из переживавшегося им в младенчестве опыта. Поэтому можно приблизиться (но, возможно, не полностью подойти) к исследованию иррационального, используя операции именования его феноменов и нарратива о них. С другой стороны, подобный метод не является чисто рациональным. Ведь нареkanie, называние именем, стоит у истоков человеческой жизни и является изначально иррациональной процедурой, лишь затем отчасти рационализируясь при использовании данного имени в вербальном анализе. Нарратив, силящийся рассказать об иррациональном, также заражен данной иррациональностью. Но необходимо отметить, что такой нарратив воспринимается не «чистым разумом», а всем человеком в его целостности, и там, где для восприятия нарратива об иррациональном не хватает средств разума, к делу подключаются иррациональные эмпатия и воображение, а также собственные воспоминания об иррациональном. Таким образом, человек оказывается в состоянии понять такой нарратив об иррациональном, вследствие чего нарратив может служить методом исследования иррационального, приближения к его анализу и стоять у истоков интерсубъективного дискурса о нем. Иррациональное отличается от рационального, таким образом, тем, что схватывается и познается не одним разумом, но всем существом человека, целостного в своей экзистенции.

Иррациональное играет исключительно важную роль в человеческом бытии, в бытии индивида, личности. Беря начало в глубоком детстве, иррациональные способы бытия и познания мира применяются человеческим индивидом постоянно. Познание иррационального и мысленное обращение с ним составляют один из фундаментальных когнитивных навыков индивидуального сознания. Иррациональное — не синоним бессознательного и занимает важное место также в сознании, которое нарабатывает навыки мыслительного обращения с ним. И хотя оно не поддается логическому объяснению, его репрезентация в сознании может быть очень яркой и экзистенциально важной для личности. Сознание переживает в себе таинственность символических образов, силу детских воспоминаний, а также силу своих собственных иррациональных пожеланий и предпочтений. Всё это факторы, с которыми сознанию приходится считаться. Поскольку эти факторы тесно связаны со всем человеческим

бытием, а также с моментами наиболее глубинного сознания индивидом факта своего бытия, то становится понятным, почему иррациональным так заинтересован именно экзистенциализм. Но философия творчества вынуждена тут встать рядом с ним, потому что творчество любого автора тесно связано с его экзистенцией и также подразумевает целый ряд иррациональных моментов, включающих в том числе творческий инсайт, созидание символических образов, связи сотворяемых смыслов по ассоциации и т. п. Философия творчества поэтому также должна нарабатывать терминологию для обозначения иррациональных моментов творчества автором произведения и его восприятия и интерпретации интерпретатором.

Так, для анализа поэтических образов может пригодиться как общепhilosophическое понятие символа, так и юнговское понятие архетипа.

Человеческое бытие, занимающееся поэтическим творчеством в качестве автора или читателя, имеет дело с собственными иррациональными аспектами. Отчасти именно этот факт придает поэтическим переживаниям глубину и таинственность, без которых немислимо поэтическое поэзии. Поэтическое поэзии немислимо без воспоминаний о детстве или смутных воспоминаний о моментах наиболее острого переживания индивидом своей экзистенции. «Подцепляя» такие воспоминания, словно крючок для вязания — нить, поэзия «вывязывает следующую петлю» — индуцирует глубинные переживания в самый момент прочтения и усвоения сознанием поэтических образов произведения. Написание поэтического произведения поэтом, как и его прочтение — глубоко экзистенциальны. Страх смерти и осознание индивидом своей смертности также «подпитывают» глубиной поэтические образы.

Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?
(О. Мандельштам, 1911)

Итак, экзистенциализм и философия творчества приглашаются к сотрудничеству для анализа такого явления, как поэтическое творчество. Здесь будут использоваться понятия-термины бытия, экзистенции, символа, страха смерти, осознания смертности, индивида,

личности, автора, интерпретатора, юнговского архетипа и, возможно, другие. Анализ при этом приближается к описанию иррационального в экзистенциальных терминах и нарративу о нем. Понятие личности как чего-то большего, чем индивид, обладающий сознанием, также будет привлечено к анализу поэзии. Здесь в том числе можно опираться на феноменологическую традицию, рассматривая сознание, вслед за У. Джеймсом и Э. Гуссерлем, как поток, но не переживаний (по Гуссерлю), вернее, не просто переживаний, а смыслов. Как проявляются и как взаимодействуют между собой в этом потоке рациональное и иррациональное при написании и чтении поэтического произведения?

Сознание, по Гуссерлю, интенционально, т. е. всегда является «сознанием о...». Но «сознание о неизменном мире» при этом будет отличаться от сознания о поэтическом произведении и, в частности, от сознания о поэтическом образе. Сознание о рациональном отличается от сознания об иррациональном. И если логическое мышление является особым когнитивным навыком, то таковым же является мышление об иррациональном, разработка сознанием способов мысленного оперирования с ним. Одним из таких способов обращения является переживание, когда сознание полностью отдается захватывающему его впечатлению. Но за переживанием (опять же, согласно Гуссерлю) следует рефлексия, и рефлексия о рациональных содержаниях сознания отличается от рефлексии об иррациональном. Сознание задумывается о том, что так его захватило в его же собственном иррациональном переживании. Задумываясь, сознание еще более «присваивает» себе это содержание, окончательно относит его к структуре своего Я, оно становится доступным сознанию как его ресурс, а способ мыслительного обращения с этим иррациональным становится образцом способа оперирования с иррациональным вообще. Так сознание набирается опыта экзистенции. И как необходим такой опыт для мышления и действия сознания в обыденном жизненном мире, так этот опыт необходим и для существования сознания в мире поэтическом, в котором возможно столкновение с неизвестным, таинственным и страшным. Со всем, с чем сталкивается индивид в своем бытии, сталкивается автор или читатель, находясь в поэтическом мире.

Временная структура поэтического мира

Жизнь в поэтическом мире, как и все наше бытие, протекает во времени. По Гуссерлю, поток сознания имеет место во времени. Также, по Шюцу, совместная жизнь и общение в социуме возможно постольку, поскольку вообще течение времени координирует потоки индивидуальных сознаний.

По Шюцу, «мы вместе стареем», Гуссерль мыслит пребывание потока сознания во времени в терминах ретенций и протенций, а также рефлексии, которая возможна только над уже прошедшими событиями и состояниями сознания. Наше обыденное бытие протекает во времени: человек рождается, старится, умирает, при этом начиная довольно рано осознавать (не без помощи общества в лице родителей) временность и конечность своего бытия. Это как будто общее место: мысль о человеческом бытии, протекающем во времени, — одновременно и самая банальная, и самая глубокая. Ощущение хода времени, воспоминания, ожидание — все это становится глубинными и сокровенными переживаниями для индивида, переживающего вместе со временем всей своей жизни время каждого отдельного дня, и при этом одно причастно другому самым таинственным образом. Во времени протекает любое событие, важное для человека, временную структуру имеет его сознание. Если помыслить поэтическое произведение как систему смыслов в сознании автора или интерпретатора, это будет система, сложность которой разворачивается во времени — во времени течения потока сознания. Читатель вчитывается в стихотворение (а автор создает его) строка за строкой, и в этом прочтении-переживании актуально все, что Гуссерль говорит о протенциях, ретенциях и рефлексии. Схватывая в рефлексии смыслы поэтического произведения, сознание переживает их как бы дважды: один раз непосредственно, в настоящем, и один раз в ретенции, рефлексивно. При этом только по прочтении всего произведения в сознании читателя образуется более или менее законченная система смыслов, составляющая для него данное произведение.

Если говорить уже не о восприятии единичного произведения, но о жизни сознания в поэтическом мире в целом, эта жизнь также предстает во времени: от прочтения к прочтению, от книги к книге.

При этом, прочитав книгу, интерпретатор может наслаждаться раскрывающимися ему смыслами, еще долго живя воспоминанием и мыслями об этой книге. Даже если он более не открывает эту книгу, в его рефлексии впечатление о ней меняется, она встраивается его сознанием в общий ряд уже прочитанных книг, ставших смысловыми ресурсами его сознания. При этом чтение книги, как и сама жизнь, может протекать без определенной системы, но в сознании этот ряд прочитанного все равно образует систему, обусловленную не в последнюю очередь факторами иррационального порядка. Сознание заядлого читателя осваивает прежде прочитанную книгу как целый мир, при этом мир этот обладает для него свойством «присвоенности», приобретает экзистенциальную значимость. Образы и идеи прочитанной книги воспринимаются как жизненно важные события, произошедшие с индивидом. Порой чтение книги может так потрясти человека, что прочтение это станет для него пограничной ситуацией, всколыхнув всю его сущность. И такое впечатление так же бытийно, как и иррационально.

Бытие человека в мире происходит во времени, и экзистенция человека слагается из жизненно важных, глубинных для него событий, начиная с впечатлений детства, каждое из которых являлось Событием и разворачивалось, как отмечал и Хайдеггер, по направлению к смерти. Жизненность и смертность делают глубоким наше бытие. Но бытие и в поэтическом мире также разворачивается во времени — от первых книг до последней прочитанной. Жизненная экзистенция неравномерна, время жизни неоднородно, и на каком-то отрезке времени может сосредоточиться больше жизненно важных событий, чем на других отрезках. Таково же и бытие в поэтическом мире — время здесь прерывисто и неоднородно: предвкушение чтения книги, ожидания, связанные с ней, само прочтение страницы за страницей как проживание, имеющее результатом систему смыслов в сознании, воспоминания о чтении этой книги и дальнейшее изменение связанных с ней систем смыслов. При этом по значимости для человеческой личности книги неравнозначны. Неравноценны и отрезки времени, в течение которого каждая книга обдумывается. При этом осмысление прочитанной книги может происходить одновременно с обдумыванием книги предыдущей, и все книги встраиваются в общий ряд в соответствии с порядком их прочтения, а также в соответствии с их значимостью для личности.

Прочитываемое произведение, книга, с одной стороны, организует время человеческого бытия, размечая его важными событиями (образами и идеями книги). Но, с другой стороны, повседневность трансцендируется прочтением истинно художественного произведения, при таком чтении читатель (пока длится чтение и обдумывание) «выпадает» из нее и ее времени. Впечатление от поэтического произведения может быть настолько сильным и личностным, что оно заставляет субъекта чувствовать себя находящимся над любым временем, останавливая время, запечатлеваясь так сильно, что воспоминания об этом впечатлении и впредь будут вызывать ощущение выпадения из времени. Такое впечатление может быть сильнее течения жизни, сильнее «бытия к смерти», и при этом оно остается сущностно иррациональным.

Время, будучи принципиально исследуемым как рациональной философией, так и естественными науками, может также предстать как иррациональный фактор бытия и творчества человека. Время имеет иррациональный аспект, если размышлять о протекающей в нем жизни человека. Так, существуют равномерное и однородное ньютоновское время, а также время «сакральное» архаических народностей, время протекания повседневной жизни человека, время творчества поэтических произведений автором и время их прочтения читателем. Такое время можно описывать нарративно, как другие иррациональные факторы, с которыми имеет дело творческое сознание, и также исследовать теми методами, которые мы отметили как применимые к иррациональному.

Стихотворение «Джюльетта» Владимира Мозгового

Возьму в качестве одного из примеров истинно поэтического стихотворение Владимира Мозгового (1951–2000) «Джюльетта»:

Джюльетта

Обагрены ступени. Кровь чернее,
Чем гаснущее солнце. Мрамор восклицал:

Да, юная Джульетта, прав кинжал,
И сила с мудростью в родстве. К вечерне

Звучал печалью колокол далёко.
Усни, дитя, — и няню успокоишь,
Поутру в солнечную сеть наловишь
Плеск серебристых рыб
и клёкот,

Что над холмами взмыт в небесный купол.
Луг полыхнёт в соцветиях фиалки,
К полудню в тень широколистную войдёшь...
а кубок

С цикутой отведи от уст. Чуть слышен
По галерее в полумраке шаг, и факел
Ещё чадит: я верую...
— как хороша! Не дышит.
(Владимир Мозговой)²⁰⁰

Чем может поразить и поражает данное произведение? Из иррациональных смыслов, заложенных в этом стихотворении, почти все являются не узколичностными, а общекультурными. К общей культуре всего человечества принадлежат образы обагрённых ступеней, крови, кинжала, «гаснущего солнца», синего небесного купола, в котором растворяется клёкот птиц «над холмами», колокола, звонящего «к вечерне», образы дитя и няни и тем более «кубка с цикуткой». Все эти образы составляют смысловые ресурсы коллективного сознания всего человечества. Термин «коллективное сознание» здесь, конечно, является метафорой и означает сумму сознаний индивидов, входящих в коллектив, общество, человечество. И хотя общего коллективного сознания нет, а есть лишь сознания индивидов, индивидуальные потоки смыслов и их систем, в них могут присутствовать такие смыслы и образы, корреляты которых представлены в большем количестве

²⁰⁰ Мозговой Вл. Стихотворения. М.: Изд. А. В. Соловьев, 2002. С. 28.

индивидуальных потоков сознания, чем другие образы, смыслы, идеи. К таким образам и смыслам относятся таковые, фигурирующие в культурном наследии человечества. Общесоциальны творения великих художников, скульпторов, композиторов, поэтов. Эти достижения как бы образуют «третий мир» К. Поппера, усваиваясь бóльшим количеством индивидуальных сознаний, чем творения менее известных деятелей культуры, и благодаря этому вокруг этих творений образуется социальный дискурс. В обществе циркулируют как идеи и смыслы самих данных произведений, так и идеи и смыслы «по поводу них» — все произносимое о них как профессиональными исследователями, критиками, так и индивидами, выполняющими другие социальные роли. Широкая представленность в индивидуальных сознаниях *определенных* образов и идей позволяет метафорически говорить о «коллективном сознании».

Также надо отметить, что эти образы представлены в сознаниях индивидов не просто наряду с другими, но и несут на себе определенный «бытийный отпечаток» общества. Они воспринимаются как нечто, что само Общество, само Человечество дарит, делегирует каждому индивидуальному сознанию. Благодаря этому вокруг данных образов и идей возникает как бы «ореол», индивидуальное сознание именно через них ощущает свою таинственную причастность человеческому роду. В таком качестве образы и идеи великих деятелей человечества образуют «базис», основу общественного бытия и индивидуальной сущности индивида, и благодаря этому индивидуальное сознание испытывает определенную «заороженность» ими. На сталкивающеся с ними сознание они действуют иначе, чем узколичностные находки, сделанные малоизвестными личностями. Вместе с социальным феноменологом А. Шюцем можно сказать, что каждый человек как индивид приходит в уже готовый социальный мир, где не только (по Шюцу) названы горы и леса, определены профессии и социальные роли, но и существует огромный мир, культурный горизонт, «третий мир» художественных и (более широко) культурных достижений, с которым индивиду приходится осваиваться в течение всей жизни.

Отсылка анализируемого стихотворения к произведению Шекспира поэтому усиливает впечатление единичного сознания от этого стихотворения. Отсылка к авторитету — иррациональный метод

воздействия на индивидуальное сознание, но он дает результаты — сознание «зачаровывается» своей (при «присвоении» себе идей и смыслов произведения) причастностью к человеческому роду и его великим достижениям. Итак, образы и идеи «коллективного сознания», «третьего мира», в анализируемом стихотворении представляют один из аспектов именно иррациональных смыслов, присутствующих в нем, или, что точнее, образуемых сознанием читателя при вчитывании в данное произведение и присвоение его смыслов. К. Г. Юнг говорит о коллективном бессознательном и архетипах — своеобразных «матрицах образцов», присутствующих в нем. Для того чтобы говорить с полной уверенностью об архетипической природе образов анализируемого стихотворения, необходимо эмпирическое исследование. И все же, можно осмелиться предположить, что за отсылкой к авторитету Шекспира и, соответственно, возникающем в сознании чувством сопричастности человечеству стоит еще один, еще более глубокий слой действующих факторов, оказывающих влияние на сознание читающего. Образы няни и дитя («усни, дитя, и няню успокойшь»), женской красоты, жизни и смерти, крови, силы и мудрости — во многих из этих образов можно было бы заподозрить архетипическое содержание и, соответственно, утверждать, что они берут начало в юнговском «коллективном бессознательном» и, в свою очередь, отсылают к архетипическим содержаниям сознания читающего индивида.

Что можно сказать о рождении этих образов в данном конкретном стихотворении? Мы разобрали, как иррациональные аспекты смыслов, заложенных в этом стихотворении, действуют на сознание читателя, порождая в нем иррациональные реакции, тесно связанные с экзистенциальными факторами, с углублением сознания читателя в собственное бытие, осознанием им и своего места в общественном мире, со своей сопричастностью бытию вообще. Можно предположить, что все эти факторы действовали в момент написания данного стихотворения на сознание автора. Это не означает, что отсылка к «коллективному сознанию» и «коллективному бессознательному» осуществлена автором произведения рефлексивно. Но, как и любой индивид (а тем более как любая развитая личность), автор испытывал на себе все влияние иррациональных факторов, порожденных обществом. До написания данного произведения на протяжении жизни автора

происходило усвоение его сознанием коллективных содержаний, образовалась «связка сопричастности», благодаря которой циркулирующие в обществе смыслы усваивались сознанием и становились *экзистенциально* значимыми для поэта как для личности.

Путь символов проходил из культурного горизонта к сознанию индивида и снова к общественным достижениям, поскольку стихотворение было написано и издано и благодаря этому стало доступно для общественного дискурса о нем. Данный раздел и представляет собой подобный дискурс. Путь же от автора к читателю иррациональные смыслы, заложенные в стихотворении, преодолевают через разрыв, через стадию бездушных (и без прочтения бессмысленных) черных букв на белой бумаге. Но то, что волнует автора, экзистенциально значимо для него, в конечном итоге может стать столь же волнующим и экзистенциально значимым для читателя.

Стихотворение Осипа Мандельштама «Только детские книги читать»

Продолжая анализ иррациональных аспектов поэтического познания, обращаюсь теперь к одному из известных стихотворений О. Мандельштама:

* * *

Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять,
Все большое далеко развеять,
Из глубокой печали восстать.

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от нее не приемлю,
Но люблю мою бедную землю
Оттого, что иной не видал.

Я качался в далеком саду
На простой деревянной качели,

И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду.
(Осип Мандельштам, 1908)

На первый взгляд кажется, что по сравнению со стихотворением Владимира Мозгового это по образности — более личное. Кажется, здесь почти нет архетипического содержания. Только — отсылка к детству, причем не автора, а лирического героя стихотворения. Так кажется, пока мы не вспомним, что сам образ детства архетипичен, как сам по себе, так и потому, что вписан в общий ряд экзистенциально нагруженных для любого человека образов и понятий: детство, уход детства, взросление, возмужание, жизнь, приближение к смерти, смерть. Вся жизнь, вся смерть выражаются через образ «простой деревянной качели» и «высоких темных елей». По сравнению со стихотворением Владимира Мозгового «Джульетта» здесь действительно нет реминисценций, отсылки к общечеловеческому авторитету, к судьбам гениев. Но смысл здесь движется в противоположном направлении. Если в «Джульетте» движение смысла происходит от общечеловеческих образов и идей «коллективного сознания» к интериоризированным смыслам в потоке сознания автора, когда социальные смыслы становятся глубоко лично значимыми и затем образуют произведение, то в приведенном стихотворении Мандельштама смысл движется от глубоко личностных идей и образов. Поэт выражает свою личностную усталость от «взрослого мира», свои детские воспоминания, свой личностный прорыв в собственное детство. Вернее, все это относится к лирическому герою стихотворения, ибо мы не можем знать действительной степени автобиографичности ни одного произведения и можем говорить только о том, к чему лирический герой отсылает нас.

Итак, лирический герой данного стихотворения отсылает нас как читателей не только к своему, но также и к нашему собственному детству. Призывает нас «из глубокой печали восстать» и связывает эту глубокую печаль с обитанием во «взрослом» жизненном мире. Мир данного стихотворения отсылает к другому хорошо знакомому нам миру — миру нашего детства, — так что пребывание сознания в мире данного произведения оборачивается его пребыванием в самом себе, в процессе чтения произведения сознание «задумывается», замыкаясь

на собственных смыслах, ассоциирующихся у читателя со смыслами данного стихотворения. Сознание переживает вновь и «глубокую печаль» (свою, а не просто лирического героя или автора), и порыв восстать из этой печали, и надежду на воспоминания, и образы детства как лекарство от «глубокой печали». Своеобразная задумчивость сознания, замыкание его на себя, ведущее к состоянию особой самореференциальности, напрямую связаны с «личностными» образами стихотворения. Было отмечено, что движение смысла здесь происходит в направлении, противоположном направлению в «Джюльетте» Владимира Мозгового — от глубоко личных, экзистенциально значимых для автора, к общечеловеческим. Выражаясь в стихотворении не в последнюю очередь через способность сознания к ассоциациям и воображению и связанную с этими возможностями способность к воссозданию внутри себя смыслов и систем смыслов, образы стихотворения Мандельштама из личностных и значимых только для автора (лирического героя) становятся общезначимыми, общечеловеческими.

Сознание читателя чувствует свою глубокую причастность этим смыслам, как и сопричастность уже перечисленным идеям и понятиям, нагруженным экзистенциально. Сознание чувствует себя имеющим исток и погружается в этот исток. Оно осознает себя незащищенным от нахлынувших на него впечатлений детства, конечным, смертным. Сознание попадает в поэтический мир произведения с совершенно особым течением времени и особыми свойствами этого времени: обращаться вспять и замыкаться на своем собственном истоке, который вспоминается «в туманном бреду», т. е. с одной стороны, с определенной степенью неточности, но, с другой стороны, с настойчивостью бреда. Узколичностные на первый взгляд идеи и образы становятся общечеловеческими, заставляют сознание каждого интерпретатора узнавать себя и свой мир в лирическом герое и в мире его обитания. От личностного, свойственного одному автору, смысл движется к личностному, свойственному почти каждому читателю, и через множественность индивидуальных потоков сознания, присваивающих, интериоризирующих данный смысл, вернее систему смыслов, эта система смыслов движется к общественно принятому. Стихотворение не только издается, оно переиздается множество раз, и сам поэт становится общественным авторитетом, к достижениям которого, в свою очередь,

отсылают читателя ныне живущие и менее известные поэты. Вот так в том числе и Владимир Мозговой писал о своем любимом поэте — Осипе Мандельштаме:

...его душа... дух в слове явленный постучался однажды — в часы бессонницы — как в дверь, в мою грудь крылами бодлеровского альбатроса...;

...нервы срослись с его нервами... сплелись в единый нерв — орган шестого чувства, осязая им материальный мир... и чья боль и тоска терзает?... его тоска была песней, хулой, гимном, мольбой — пророчеством... не найдя жалости... милости не найдя — шопотом²⁰¹ стала... и с каждой замершей песней сердце холодеет и умирает...;

И нет ничего больше и выше боли любви...²⁰²

Боли глубоко иррациональной и экзистенциальной, рожденной из узнавания, сопричастности сознания общей судьбе, детскости сознания, смертности сознания, «туманного бреда», в котором с навязчивостью мыслей о бытии сознание замыкается на собственные глубоко личностные смыслы. Боли бытия и мысли о небытии, к которой обращает нас всякое истинное искусство. Архетипической боли узнавания в образах одного определенного поэтического мира — образов мира нашего, общего, жизненного, бытийного. Боли осмысления сознанием всей серьезности факта собственного бытия.

Экзистенция сознания и поэтический мир

Сознание в определенный момент времени ощущает свое бытие глубоко и остро. Такие моменты могут наступать, когда сознание находится в повседневном мире. Но нахождение в повседневном мире, в котором смыслы движутся для сознания по накатанным колеям, не способствует особенно острому ощущению бытия. Повседневный мир

²⁰¹ О написании слова «шепот»: О. Мандельштам писал его через «о» — «шопот». Вл. Мозговой перенимает это авторское написание слова.

²⁰² Мозговой Вл. Стихотворения... С. 76–77.

привычен, и привычно любое действие сознания в этом мире. Существует еще поэтический мир как частный случай мира художественного, и существует общечеловеческий горизонт — весь освоенный человечеством мир, который включает все существующие для всего человечества смыслы. Любой художественный мир, мир науки, религии, философии, впрочем, как и повседневный мир, входит в этот общечеловеческий мир, или в *мир вообще*. Пребывание в *мире вообще* равняется самой жизни, это пребывание в неравномерном времени, то перенасыщенном жизненно важными событиями, то сведенном к скучному тиканью часов и чередованию суток. Каждое сознание вырабатывает для себя навыки жизни в *мире вообще*, в общечеловеческом горизонте, навыки пребывания в нем, действий в нем и с ним. Каждое сознание разрабатывает свое призвание и свои способы бытия в этом горизонте.

Поэзия — один из таких способов бытия, причем как для автора, так и для читателя. Вычленение из человеческого *мира вообще* поэтического мира и погружение в него является для сознания важнейшим навыком бытия в мире. Рассмотрим сначала, чем является для сознания автора бытие в поэтическом мире. Это — творчество как способ бытия, как практика. Сознание автора практикует поэтическое творчество, вырабатывая свои навыки, к которым относится навык погружения в пред-инсайтное состояние, при котором связь между привычными смыслами «плавится», ослабляется и повышается вероятность образования новых связей между смыслами. Это и навык самого инсайта. Кажется, что инсайт, во многом подготовленный бессознательным, происходит помимо сознания, без участия последнего. Это, конечно же, так быть не может. При инсайте решение, идея или поэтическое произведение входит в сознание. Но ничто не может просто войти в сознание без его участия. Сознание может впустить в себя или не впустить зарождающееся творение. Кроме того, не следует забывать, что в случае с поэтическим творчеством написание произведения происходит в более или менее длительном времени, произведение появляется на бумаге строка за строкой, и каждую такую строку необходимо впустить в сознание и записать.

Чаще всего процесс написания стихотворения представляет собой комбинацию прединсайтных состояний («вдохновения»), инсайтов и сознательной рациональной работы по заполнению пробелов между

строками и словами, родившимися путем инсайта. Иррациональные и рациональные факторы действуют здесь вместе, в комбинации, и умение организовывать эту комбинацию относится к важнейшим навыкам сознания, практикующего поэтическую деятельность. У разных поэтов может быть различным соотношение инсайтной иррациональной работы единства «бессознательное-сознание» и напряженного сознательного измышления, перебора вариантов строк и рифм. Важно, что в результате рождается стихотворение, и удачное рождение стихотворения — один из тех моментов сознания, о которых шла речь, моментов ощущения сознанием своего бытия, причем бытия успешного и наполненного, состоявшегося. Состоявшееся стихотворение является как бы завершением присутствия в бытии смысла, бессмысленности жизни. Поэт осознает себя как личность, создавшую данное произведение. Состояние это длится определенное время.

Из вышесказанного становится понятным, почему такую глубокую трагедию представляют для поэтов (да и для всех творческих людей) творческие кризисы, когда вызвать прединсайтное состояние не удастся, инсайт не приходит, а измышленное целиком сознательно и рефлексивно — все оказывается (или кажется) неудачным. В такие времена творческое сознание ощущает потерю смысла жизни или собственное выпадение из этого смысла. Творческое сознание *привыкло* ставить знак равенства между бытием и творчеством. Для него творчество представляет собой самое полноценное бытие. Кризис творчества угрожает самому бытию (творчеству, ставшему способом бытия) и поэтому относится к пограничным состояниям. Выход же из творческого кризиса становится новым рождением. Из всего сказанного следует вывод о неразрывном «сотрудничестве» иррациональных и рациональных факторов в творчестве. Прединсайтное состояние иррационально, но в него можно при желании сознательно войти, инсайт бывает подготовлен бессознательным, но сознание должно собственным усилием впустить в себя его результат. Кроме того, творчество требует заполнения пробелов между результатами инсайтов, и эти пробелы заполняются результатами вполне рациональной рефлексивной работы сознания. Высшее же искусство, наибольший художественный результат творчества получается, если в готовом произведении не ощущается «швов» между сознательно и бессознательно

сгенерированным — результатами работы соответственно рациональных и иррациональных механизмов.

Теперь обратимся к сознанию читателя (интерпретатора) и процессам, происходящим в нем. Сознание читателя, погружаясь в поэтический мир, также осуществляет выбор между различными способами бытия в мире вообще и в качестве одного из способов собственного бытия выбирает чтение поэтических произведений. Чтение для сознания интерпретатора также становится бытийной практикой. Сознание не может просто пассивно прочитывать поэтическое произведение, оставаясь не затронутым им. Вернее, может, но это — не данный случай, когда чтение является способом бытия. Сознание читателя существует в мире смыслов, построенном автором, но в процессе этого существования оно строит целиком собственные системы смыслов. Если произведение всколыхнуло сознание читателя, то это потому, что в сознании этом уже есть ресурсы, которые по ассоциации предъявляются сознанию и которые становятся «строительными кирпичиками» всех систем смыслов, рождающихся у читателя в процессе чтения. Сознание читателя уже имеет «что вспомнить», чтение с помощью ассоциативных механизмов погружает его в воспоминания о собственных бытийно значимых переживаниях. Но на этом сознание читателя не останавливается. Высший художественный эффект произведение производит на сознание читателя, если таких ассоциаций так много и они такие глубинные, а поэтические образы произведения так ярки, что само по себе прочтение данного произведения становится для сознания экзистенциально значимым моментом:

* * *

Когда Языкова читал,
Катило месяц в звездопад,
С ветвей антоновку ронял
Тяжелым ливнем сад.

Ветрам открылся небосвод,
Когда Языкова читал,
К приходу долгих непогод
Прорехи кровельщик латал.

В холодном солнце рыже-ал,
Как шерсть у пса, окрест,
Когда Языкова читал,
Рудою вспыхнул лес.

(Владимир Мозговой)²⁰³

В данном случае читатель и поэт встретились в одной личности и передали в одном произведении бытийное впечатление от чтения. Поэтому можно отметить, что углубленное и вдумчивое чтение поэтического произведения всегда является со-творчеством читателя с автором и в качестве сознательного выбора становится одним из способов бытия сознания в мире вообще, в культурном горизонте.

Книга «Возможность» Елены Полюшкиной

«Возможность» — так называется книга стихотворений рано ушедшего из жизни поэта — Елены Полюшкиной²⁰⁴. Думаю, читатель поймет, почему это название взято для следующего раздела о поэтических смыслах.

Смысл — одно из самых трудноопределимых понятий в философии. Если говорить о смысле поэтическом, то приходится отказаться от повседневного понятия смысла, от того, что говорит здравый смысл повседневности. С другой стороны, говоря о смысле, в том числе поэтическом смысле, можно было бы бесконечно поднимать пласты философских работ, включая исторические типы герменевтик, как это делает Н. М. Смирнова в своем исследовании имплицитного понятия смысла в герменевтических работах²⁰⁵.

²⁰³ Мозговой Вл. Стихотворения... С. 40.

²⁰⁴ Полюшкина Е. Возможность: стихотворения. М.: Изд-во ассоц. «Благовест», 1995.

²⁰⁵ Смирнова Н. М. Философские метаморфозы смысла в исторических типах герменевтики // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 48–84.

Можно взять в качестве примера для исследования понятия поэтического смысла стихотворение Елены Полюшкиной:

* * *

Март встречается со мной
В шесть
На углу Остоженки и тревоги.
Если сбудется и этот мотив,
Я подарю ему сон о Боге.

И вот закружил меня
простудой дурашливой,
Кормит с ладони строчки
завтрашние.
Он так любит меня спрашивать
о несостоявшихся моих бесстрашиях.

Он хулиганит. И в стужу улиц
Уносятся лучшие сны и встречи.
В пещеры трамваев город скрылся,
И смотрится в зеркало
языческий вечер.

Скоро капель заскучает бешено,
И дождь разжалует мои сомнения.
Март чёрной кошкой
По крышам расхаживает
И мокрыми лапами
Потери разбрасывает.

(Елена Полюшкина)

Читая это стихотворение, интерпретатор постигает его глубокую осмысленность, но осмысленность особую, поэтическую. Если повседневный здравый смысл составляет нашу интуицию о смысле и осмысленности относительно явлений внешнего мира и социальных отношений, то здесь поэтические строки отсылают совсем

к другим фактам — фактам душевного мира (нашего и автора), при этом столь же достоверным и непреложным, как внешние физические факты. Чему, например, соответствует «угол Остоженки и тревоги»? И тем не менее этот угол имеет строгое соответствие, но соответствие это поэтическое, это та часть общей жизни в мире, которая одновременно и «уже есть», и создается в сознании читающего при восприятии образов стихотворения.

Это приводит к идее о существовании повседневных сугубо рациональных мыслей, диктуемых здравым смыслом (такие мысли также могут встречаться в художественных произведениях), наряду с мыслями иррациональными, рождающимися и действующими в сфере иррациональных фактов, с которыми связана жизнь сознания. В поэтическом стихотворении находят свое выражение мыслеобразы, мыслезвучия, неформализуемые метафоры, наделенные для читателя «неартикулированным смыслом». Н. М. Смирнова определяет «неартикулированный смысл» как «смысл, который “схвачен”, “ощущаем”, но еще не (вполне) выражен в языке», который «поначалу... дает о себе знать не столько ощущением нового, т. е. изменением смысловой конфигурации сознания... сколько решением определенной жизнепрактической задачи»²⁰⁶.

Поэтические иррациональные мысли тесно связаны с жизнью сознания в *мире вообще* и с его действиями в мире поэтическом. Итак, сознание — это поток смыслов — поток автопоэтический, каждый момент строящий сам себя, но смыслы далеко не все рациональны, если рациональность определять традиционно, в терминах «разумности» как предикации (бытия, действия, отношения, цели и т. д.).

Смыслы в потоке сознания, составляющие системы, — мысли — разнородны как по способам обращения, так и по происхождению. Хороший пример смыслов, иррациональных по сути и по происхождению, — воспоминания детства и связанные с ними, могущие быть очень смутными, смыслы-ощущения, «неартикулированные смыслы», объединяющие в себе как воспоминания детства, так и ощущение настоящего, текущего момента. Воспоминания детства, как четкие, так

²⁰⁶ Смирнова Н. М., Бескова И. А., Майданов А. С. Язык, смысл, творчество. М.: ИФ РАН, 2015. С. 38.

и очень смутные, приходят из времен, когда в данном сознании ничто еще «не умело» мыслить рационально, и смыслы определялись непосредственными восприятиями не названного еще мира. При всей своей «зыбкости» и «смутности», они имеют сильное влияние на сознание, на весь строй составляющих его смыслов. Другой пример иррациональных по существу смыслов, рождающих иррациональные мысли, — моменты наиболее острого ощущения сознанием собственного бытия. В жизни каждого человека с разной частотой возникают такие моменты. Итак, эти два явления: воспоминания детства и ощущение полноты бытия сознанием — по сути своей экзистенциальны.

Экзистенция вообще как таковая часто имеет дело с иррациональными факторами. Поскольку истинное поэтическое творчество затрагивает саму экзистенцию как своего автора, так и читателя-интерпретатора, в этом творчестве рождаются иррациональные мысли, при этом глубокие и глубоко осмысленные.

Он хулиганит. И в стужу улиц
Уносятся лучшие сны и встречи.
В пещеры трамваев город скрылся,
И смотрится в зеркало
языческий вечер.
(Елена Полюшкина)

Как с точки зрения здравого смысла могут лучшие сны и встречи уноситься в стужу улиц? Но для сознания, погруженного в данный поэтический мир, это мысль, мыслящая факт. Лучшие сны и встречи исчезают в стуже улиц. Читатель воспринимает это как потерю, причем не только потерю автора (вернее, лирического героя), но свою собственную. Сознание видит невозполнимую потерю за этим образным выражением, а потеря — понятие того же ряда, что судьба, забота, страх, течение времени, бытие, рождение, смерть. Сознание мыслит данную конкретную потерю — снов и встреч в стуже улиц, но из-за иррациональности выражения данного образа он выглядит как обобщающий, и вот уже не эта конкретная потеря, но Потеря вообще предстает перед сознанием в ряду мыслей и смыслов, потоком которых оно является. Сознание мыслит эту Потерю и остро ощущает

все свои прежние и, возможно, будущие потери. Строки, которые *так* действуют на сознание, не могут быть бессмысленными. Здесь и открывается выход на понятие иррациональной составляющей поэтического смысла. *Поэтический смысл* (смысл, выражаемый и существующий в мире поэтического произведения) может иметь рациональные и иррациональные составляющие. Пример чисто рационального поэтического смысла составляют автологические стихотворения²⁰⁷.

Книга «Возможность» Елены Полюшкиной раскрывает перед читателем всю возможность существования иррациональных составляющих поэтических смыслов. Ассимилируясь сознанием в процессе восприятия поэтического произведения, иррациональные аспекты ассоциируются с уже существующими для данного сознания смысловыми ресурсами, которые являются глубоко личными и связаны с факторами экзистенции сознания. В акте со-творчества автора и читателя сознание последнего обогащается новыми экзистенциально значимыми для себя моментами и переживает их в себе по мере прочтения художественного произведения, оно вместе с поэтом видит «сон о Боге», смотрится в зеркало вместе с «языческим вечером». Сознание воспринимает как узкие, «конкретные» мыслеобразы, так и стоящие за ними обобщенные, глобальные категории человеческого бытия. В этом

²⁰⁷ Автология (от греч. αὐτός — ‘сам’ и λόγος — ‘слово’; букв. ‘самословие’) — употребление в поэтическом произведении слов и выражений в их прямом, непосредственном значении. Художественная автология противостоит металогической, или фигуральной, речи своей реалистической точностью. Таков, напр., реализм пушкинской автологии в некоторых главах «Евгения Онегина», в стихотворении «Вновь я посетил» и в «Графе Нулине»:

Наталья Павловна сначала / Его внимательно читала, / Но скоро как-то развлеклась / Перед окном возникшей дракой / Козла с дворовою собакой / И ею тихо занялась. / Кругом мальчишки хохотали; / Меж тем печально под окном / Индейки с криком выступали / Вослед за мокрым петухом; / Три утки полоскались в луже; / Шла баба через грязный двор / Белье повесить на забор; / Погода становилась хуже; / Казалось, снег идти хотел... (А. С. Пушкин. «Граф Нулин»).

Считается, что почти полное отсутствие метафор, ясный рисунок описываемого и простота выражений сообщают этим стихам реалистическую прозрачность. Однако необходимо отметить, что автология здесь употреблена в целях подчеркивания ироничности содержания.

состоит и сила таких произведений, оперирующих с иррациональными смыслами и мыслями.

Книга «Земля сырая» Инны Бройд

«Земля сырая» — так называется книга другого современного поэта — Инны Бройд²⁰⁸.

Земля — могила

Земля-могила, земля любила,
Никто не видел, никто не ждет,
кому, могила, не угодила,
да знаешь, кто тебя отпоет?

Кузнечик нюхает маргаритку,
а я в окне наблюдаю свет,
пускай, пускай отползет калитка,
пускай подальше, в зеленый цвет,

пускай могильною теснотою
ржавеют щеки, и сердцем твердь,
из сердца выйду одной чертою
и буду вечно в глаза глядеть...

(Инна Бройд)²⁰⁹

«Земля сырая» ждет всех нас в конце нашего жизненного пути. Поэтому смертность человека (как и его «рожденность») является одним из основных экзистенциальных факторов, привносящих иррациональные составляющие смыслов не только в поэзию, но и во всю человеческую жизнь. Фигуры смерти, образ смерти и все, что с ней связано — глубоко архетипично, поэтому поэт не ошиблась с названием

²⁰⁸ Бройд И. Земля сырая. М.: Спутник+, 2012.

²⁰⁹ Там же. С. 62.

своей книги. «Земля сырая» стоит в том же ряду экзистенциальных понятий, что Возможность. Ни одно сознание не может проигнорировать тот факт, что смерть ждет человека, обладающего этим сознанием, как, впрочем, и факты Возможностей, Забот, Потерь.

И все же есть глубокое различие между ощущением сознанием своего бытия и предвидением человеком собственной смерти. Первое есть осознание бытия — оно с самого раннего детства происходит с сознанием без всякой видимой причины и сознательной подготовки. Человек просто стоит и смотрит на что-нибудь вполне заурядное: траву, дощатый забор, крышу дома, ребенок — на яркую игрушку — и вдруг то, на что смотрит человек, навсегда отпечатывается в его сознании, он ощущает, что с сознанием происходит само Бытие, что оно «более есть», чем в другие моменты обыденной жизни. «Возможность» Елены Полюшкиной как поэтическая книга должна и способна дарить сознанию такие моменты. Человек просто читает: «Март — избранник судьбы языческой. Разгадай мою тишину», — и тут же ощущает тишину своего сознания, существующего, чтобы воспринять поэтические строки, размышляя над которыми, сознание «более существует», чем в кругу повседневных дел. Иррациональное сгущение бытия сознания глубоко персоналистично, приходит к человеку, когда он наедине с собой или с книгой. Человек может долго не задумываться, как рассказать о таких моментах Другому, да и надо ли рассказывать. Для поэта достаточно в таком состоянии написать стихотворение и надеяться, что нечто от этого состояния будет передано читателю через мыслеобразы и звукопись данного стихотворения. «Возможность» Полюшкиной — это возможность существовать и творить, возможность читать и глубоко задумываться над прочитанными строками.

Что же «Земля сырая»? «Земля сырая», смертность человека — становится в один ряд с прочими экзистенциальными понятиями. Тем не менее предвидение сознанием своей смертности отличается радикально от осознания бытия. И дело здесь не в рациональном противопоставлении бытия и небытия. Если осознание бытия — непроизвольно и персоналистично, ему не учат, но оно все равно со всеми происходит, то осознание человеком своей смертности — социально, ему научает социум. Сознание *само по себе*, способное или забываться в повседневных делах, или непреложно *быть*, не может вообразить себе своего

небытия. Возможно, это происходит потому, что оно есть чистое бытие. Можно сколько угодно пытаться вообразить себе собственное отсутствие, небытие, но сознание при этом будет испытывать только некое подобие головокружения и осознание непосильности задачи. Небытие никогда не «случается» с сознанием, самое «небытийное» из того, что с ним случается, это «погрязание» в повседневных делах и мыслях, забвение сознанием высокого факта своего бытия, долгое отсутствие моментов озарения, которые все равно рано или поздно наступят.

Еще к «небытийным» экзистенциальным моментам относится ощущение потерянного времени и невыполненной миссии, правда, нельзя быть до конца уверенным насчет последних двух состояний, насколько они чисто личностные и насколько к ним причастно общество. Осознанию же сознанием своей смертности человека научает социум. Он хранит в своих сокровищницах («коллективном бессознательном» и «коллективном сознании») огромное количество образов, идей, историй, связанных со смертностью и смертью. Смерть — культурно осознана (и создана!), ей посвящены многие великие произведения человеческой культуры. Вместе с тем даже в маленьком мирке ребенка, познающего мир, — в его семье — все старшие члены знают о факте смертности человека, и бесконечно долго скрывать это знание от нового, пришедшего в мир человека — невозможно. Ребенку рано или поздно рассказывают о смерти (если еще ранее в маленьком мирке не случится трагедии, и ребенок не столкнется со смертью близкого человека непосредственно). И так, мыслить о смертности сознания научаются. И даже в случае непосредственного столкновения ребенка со смертью нужен социум, чтобы объяснить или дать догадаться об ужасном для сознания смысле происходящего.

Мысль о смерти, смертности так ужасна для человека, вызывает такой страх, сопряженный с головокружением, именно потому, что сознание не воспринимает ее во всей полноте. Человеку общество говорит о том, что он смертен, приводит бесчисленные примеры умерших гениев и героев, учит накопленной коллективным разумом символике смерти и быстротечности жизни. Все это становится для сознания экзистенциальной трагедией, но оно все равно не может представить, увидеть *своего собственного* небытия. И это обостряет трагедию, в которой рациональные моменты (рассуждения вроде:

«человек смертен») сопрягаются с иррациональными — ужасной загадкой и страхом. В итоге в само осознание бытия сознанием привносится загадка смертности, делая из этого простого и естественного состояния настоящую трагедию для сознания, осознающего наряду со своим бытием свою недолговечность. Какие выводы из сказанного возможны в связи с исследованием иррациональных составляющих смыслов в поэзии? Поэт осознает (благодаря социуму и научению) свою смертность, «предчувствует» собственную смерть и мысли об этом облекает в образы собственных произведений. Так добавляется еще один камешек в общекультурную копилку представлений о смерти, еще одна иррациональная мысль для читателя-интерпретатора.

Альтернативный подход к анализу бытия сознания в поэтическом мире

Все, написанное в этой главе ранее, освещено в рамках подхода, который можно назвать созерцательным. Сознание, вслед за Гуссерлем, увиденное как поток смыслов, как бы *созерцает* само себя: смыслы организуются в нем в системы, и художественные произведения представляют собой для автора и интерпретатора сложные системы смыслов в сознании. Поэзию можно рассматривать как способ бытия сознания, а художественные достижения анализировать с точки зрения того, насколько сознание автора и интерпретатора глубоко ощущают собственное бытие при созерцании смыслов данного художественного произведения. И само это глубокое ощущение бытия становится *смыслом* художественного произведения, которое, не выполняя функции вывода сознания на ощущение собственного бытия, было бы бессмысленным и не могло бы претендовать на художественность. Созерцательным этот подход можно назвать, поскольку высшей ценностью и целью для сознания в нем признается ощущение бытия. Сознание в этом состоянии созерцает само себя, вспоминает, что оно есть, и чувствует ответственность перед собой за собственное бытие. Состояние это рассматривается как простое, доступное сознанию при определенных условиях, например, при чтении стихотворения, образами и идеями которого читатель оказывается захвачен.

Это состояние также возникает у человека при воспоминании о детстве. В детстве бытие сознания менее опосредовано, и состояние чистого бытия испытывается ребенком чаще и чище, чем взрослым. Поэтому описываемое состояние возникает, и если художественное произведение как бы возвращает сознание в детство (причем иногда в свое, а иногда и в детство автора). В рамках созерцательного подхода чистое ощущение сознанием своего бытия видится как самоцель, а также как то, что и позволяет сознанию сохранять свою идентичность, обретаясь в разных мирах: поэтическом мире, мире живописи, мире музыки и т. д., а также, что самое главное, в повседневном жизненном мире, в котором сознание часто забывается, забывает себя, когда человек, занимаясь привычными делами, привычно мыслит, без остановок и рывков, но также и без прорывов в реальность неповседневную. Художественные произведения, останавливая сознание и ставя его перед самим собой, способствуют сохранению его идентичности и в «мире вообще», общекультурном горизонте, сумме всех возможных миров.

Моменты ощущения бытия собирают вместе разрозненные мысли, создают целостный «Я-образ» из более или менее беспорядочных созерцательных и когнитивных актов. Само это ощущение также является когнитивным актом — актом познания себя — и также подвержено практической тренировке: практикуя впадение сознания в данное состояние, индивид совершенствует свои навыки входа в это состояние и пребывания в нем. И, хотя оно доступно каждому человеку и происходит с каждым, с разными индивидами это случается с различной частотой и при различных обстоятельствах. Сознание искушенного читателя-интерпретатора искусно именно во вхождении в это состояние через прочитываемые образы и идеи поэтических произведений, которые оно созерцает. Итак, созерцательный подход. Но к тем же фактам, к тем же произведениям и тому же оперированию сознанием с произведением в собственном потоке, увиденном как сложная система смыслов, возможен другой, альтернативный подход. Можно назвать его деятельным или *созидательным*.

В рамках деятельного, созидательного подхода акцент должен быть сделан не на пассивном допущении сознанием вхождения в него идей и образов поэтического произведения, ведущих к некоему возвращению сознания в детство, впадению его в углубленное ощущение

собственного бытия, но на активном со-творчестве с автором, сознательном создании из отдельных смыслов, слов и образов целостной смысловой системы — произведения. Высшая ценность и предмет стремления для сознания в рамках такого видения — креативные акты, творчество как *созидание новых культурных смыслов*. Творчество именно как создание новых культурных смыслов видит Н. М. Смирнова, анализирующая творчество в феноменологическом ключе и понимая его как «расширение семантического пространства культуры и социальности»²¹⁰.

Автор, когда творит произведение в своем сознании, созидает не просто что-то, но нечто именно *новое*, ему являются и подчиняются новые образы, идеи, новые сочетания смыслов. Особенно удачные новые строки называют «поэтическими находками». И чем талантливее автор, тем больше в его произведениях поэтических находок. Следует оговориться о *степени новизны* поэтических находок, которая выверяется вкусом и личностью автора. Что именно должно быть новым в стихотворении — новое сочетание уже знакомых образов? Отдельные эпитеты и метафоры? А может быть, сами слова, как и сам материал поэтических произведений? Известно словотворчество Велимира Хлебникова, например, в стихотворении «Кузнечик», ставшем классическим:

Крылышка золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер²¹¹.
О, лебедиво!
О, озари!

(Велимир Хлебников)

²¹⁰ Смирнова Н. М. Творчество как процесс созидания... С. 68.

²¹¹ Слово *зинзивер* только принималось и принимается за неологизм, а на самом деле *зинзивер* — народное название большой синицы, которую также называли кузнечиком. Отсюда и ее «Пинь, пинь, пинь!». Такие «хорошо забытые старые» слова Хлебников вычитывал в словаре В. Даля.

Здесь новы и сами слова, и создаваемые из них образы. Итак, степень новизны находок произведения может быть различной. Но здесь необходимо вновь согласиться с Н. М. Смирновой: важна именно новизна, и новизна не просто, но именно *культурных смыслов*. Результат творчества нового вписан во всю культуру. Даже если автор не публикует свое произведение, он никуда не денется от того, что его произведение реферирует, отсылает ко всей культуре. В рамках созидательного подхода можно было бы утверждать, что именно творчество нового, осознание сознанием своей силы и власти в таком творчестве являются для него главным наслаждением, главной целью, смыслом творчества автором произведения и смыслом прочтения этого произведения читателем. Сознание не только получает удовольствие от ощущения своей власти созидать новое, но именно эта сила и власть, эти созидательные навыки обеспечивают идентичность сознания. Оно осознает себя не просто «каким-то» сознанием, даже не просто «именно этим существующим в бытии» сознанием, но сознанием, создавшим такие-то и такие-то культурные смыслы. Оно осознает себя автором «Кузнечика», «Возможности» или «Земли сырой» либо (а как же иначе быть с сознанием не автора, а *читателя*) сознанием, усвоившим, прочитавшим данные произведения и осуществившим в себе акт со-творчества с автором.

Сознание читателя переживает каждую поэтическую находку автора как свою собственную, как золотую цепочку, которую кто-то потерял и кто-то *нашел* (образное сравнение). Можно сказать, что, записав, а затем обнаружив собственное поэтическое произведение, автор «потерял» его, потерял власть над его смыслами, идеями, образами. Сознание читателя «находит» образы и идеи произведения и настолько, насколько оно восхищено и удивлено находками произведения, делает их своими, созидает заново уже в себе, в своем потоке смыслов, для себя.

Итак, в соответствии с созерцательным подходом, идентичность сознания обеспечивается глубокими моментами осознания бытия, и в выходе на это состояние ему могут помочь поэтические произведения. В соответствии с созидательным подходом, идентичность сознанию обеспечивает создание им новых культурных смыслов — творчество. Но два данных подхода не исключают друг друга. Можно взять как пример опять очень известное стихотворение О. Мандельштама:

* * *

Золотистого меда струя из бутылки текла
 Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
 — Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
 Мы совсем не скучаем, — и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
 Сторожа и собаки, — идешь, никого не заметишь.
 Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.
 Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
 Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.
 Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
 Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
 Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
 В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
 Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну, а в комнате белой, как прятка, стоит тишина,
 Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
 Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
 Не Елена — другая, — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
 Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
 И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
 Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

(Осип Мандельштам, 1917)

Сначала проанализируем образы этого стихотворения в рамках созерцательного подхода. Фрагмент (как, впрочем, и все стихотворение) оперирует множеством архетипических образов. «Виноград» как «старинная битва» — эта метафора уже представляет собой два архетипа, сошедшие вместе. Читатель видит виноград, видит старинную битву, затем видит виноград как старинную битву. Метафора пробуждает в читателе архетипические смыслы и образы, ввергает его сознание в созерцание данного поэтического образа. Созерцательный настрой сознания читателя ставит это сознание перед самим собой, углубленным в образ старинной битвы винограда, вспоминающим

все, что лично для него связано с виноградом, со старинной битвой. Всплывающие из глубины памяти ассоциации обеспечивают образу полноту и завершенность. Также и многие другие образы стихотворения глубоко архетипичны — «каменная Таврида», «наука Эллады», «жена», «Елена», «Золотое руно», «корабль», «Одиссей» и т. д., — все эти образы взяты из мифического слоя культуры, зародившегося в Древней Греции, они присутствуют во всей последующей культуре, набирая культурные коннотации, обеспечивающие их силу воздействия. Поэт апеллирует ко всей культуре.

Но каждый искушенный читатель вписан во всю культуру, подвержен ее воздействию. Кроме того, по мере освоения в своей жизни культурных смыслов читатель накопил личные смыслы и ассоциации, связанные для него с архетипическим содержанием культуры. Эти образы говорят для него вдвойне: как для члена социума и как для отдельной личности, имеющей свою жизненную историю и испытавшей много раз в прошлом созерцательное состояние сознания. Личностные ассоциации накладываются для читателя на общекультурные смыслы, он чувствует себя причастным всей культуре, но причастным именно лично, как именно он, именно его сознание со своей биографической историей. Сознание через поэтическое произведение обретает совершенно особую идентичность, как сознание, погруженное в мир поэтического произведения и из этой погруженности вновь вспоминающее само себя. Так и образ «наполненности» Одиссея пространством и временем, эффектно завершающий стихотворение, представляет для сознания созерцательную метафору, пространство и время «наполняют» и сознание читателя, оказывающегося перед ними в самом центре бытия, ибо пространство и время — основные категории бытия как такового. Наполненность Одиссея пространством и временем говорит сознанию читателя о наполненности его самого бытием, и образ корабля, странствующего по морю (также архетипический образ) — о полноте и силе этого бытия, о его непреложности, его красоте.

Но теперь можно проанализировать тот же текст в рамках созидательного подхода, начав с той же самой точки: с метафоры «винограда» как «старинной битвы». Как уже было сказано, оба эти образа архетипичны, но они могут вызывать не только созерцательный настрой

сознания, но и их самобытное пересечение является в полном смысле этого слова — новым культурным смыслом, ибо никто до Мандельштама не использовал подобной метафоры. Виноград как старинная битва, да еще не просто битва, а «живущая» битва. «Виноград как старинная битва живет». Живет виноград и живет битва, данное слово делает еще крепче спаянность этих двух образов на их пересечении. Это создает истинно новый культурный смысл. И сознание читателя, оказываясь перед этим новым культурным смыслом, присваивает его себе, ибо с прочтением поэтической строки образы, заключенные в ней как системы смыслов, складываются заново в сознании читающего, и в его сознании начинает жить виноград как старинная битва. Присвоив поэтическую метафору как культурный смысл, сознание чувствует в себе силу и власть его присвоить — творческий потенциал, когда внутри сознания как потока сотворяется нечто новое для него, воспринимающееся к тому же как новое и уникальное для всей человеческой культуры. Присваивая, сознание создает в себе новый культурный смысл, новую систему смыслов, каковую представляет собой образная метафора.

То же можно сказать о пресловутом и много раз впоследствии цитируемом в нашей культуре образе тишины как прялки: «Ну а в комнате белой, как прялка, стоит тишина». Эта поэтическая находка также представляет собой сложную метафору, в которой сходится образ «тишины» с образом «прялки», скрепляемых одним глаголом (как и в предыдущем примере) — тишина, как прялка *стоит*. Глагол этот, могущий быть банально употребим к прялке и к тишине в отдельности, примененный к обеим, становится поэтической находкой, особой метафорой. Сознание читателя чувствует всю необычность, всю свежесть и самобытность этой метафоры, а в акте со-творчества, присваивая ее себе, вникая в нее, чувствует свою причастность к этой свежести и самобытности, свою власть создавать в своем потоке такой образ как систему смыслов. И чем больше новых культурных смыслов смог создать автор в своем произведении, тем более восхищается его творчеством читатель, воспринимающий новизну, творческий характер поэтических находок автора как самостоятельную и высшую ценность, как цель всего творчества вообще. И, восхищаясь автором, читатель снова и снова производит в своем сознании

его поэтические находки как системы смыслов, новые для человеческой культуры.

Читатель, таким образом, чувствует свою приобщенность ко всей человеческой культуре, но если в рамках созерцательного подхода можно говорить о простом предстоянии сознания перед общекультурными смыслами и образами, которое обращает сознание (как зеркало) к самому себе и к близким ему, накопленным в процессе жизни культурным смыслам и личностным ассоциациям, то в рамках созидательного подхода приходится иметь в виду уже со-творчество данных смыслов сознанием читателя, которое ощущается сознанием как сила и как власть творить в принадлежности к культуре, активно в эту культуру включаться. Если в рамках созерцательного подхода речь идет о поддержании сознанием своей идентичности в его захваченности поэтическими образами, метафорами, находками в бытии в поэтическом мире как одном из способов бытия вообще, способов пребывания сознания наедине с собой, то в рамках созидательного подхода нужно сказать об идентичности сознания как об идентичности творящего, причастного всей культуре не только вдумчивым усвоением (созерцательный подход), но активным со-творением с автором культурной находки (созидательный подход). Но хотя эти два подхода различаются как своим анализом механизма участия сознания в поэтическом мире, механизма поддержания сознанием своей идентичности, так и провозглашением высших ценностей и целей, присущих сознанию, высших моментов его наслаждения своей идентичностью, эти два подхода не противостоят друг другу.

Как это видно из анализа поэтического текста О. Мандельштама, эти два подхода скорее взаимодополняют друг друга и, возможно, могут быть даже объединены в один подход — созерцательно-созидательный, рассматривающий бытие сознания в поэтическом мире и его деятельность в нем (мыслительную деятельность) как поддержание сознанием собственной идентичности для бытия и деятельности в мире вообще. Они могут быть объединены в один подход, в котором анализируется бытие сознания и его творчество как в поэтическом мире, так и в мире вообще. Подход, в котором рассматривается бытие сознания как творящее бытие, а его идентичность как бытийная и творческая одновременно.

* * *

Итак, с использованием примеров как из классической поэзии Серебряного века (Осип Мандельштам), так и из современных малоизвестных поэтов (Владимир Мозговой, Елена Полюшкина, Инна Бройд) было рассмотрено соотношение рационального и иррационального в бытии поэзии и бытии человека (автора, интерпретатора) в поэтическом мире. Бытие в поэтическом мире — для сознания один из модулей бытия вообще, поэтому оно для личности ярко экзистенциально окрашено. Показано, что иррациональные факторы бытия человека поддаются исследованию философскими (пусть и не чисто рациональными) методами, если использовать приемы называния (приписывание иррациональным факторам имен) и нарративного описания при помощи этих имен. Так возможно исследовать иррациональное и невыразимое, подключая к исследованию такие способности человека, как эмпатия, воображение, способность к воспоминанию иррационального в собственном существовании и узнаванию схожих иррациональных моментов в воспринимаемом нарративе. При этом, конечно, успех такого исследования, как и успех поэтического произведения, зависит от смысловых ресурсов сознания интерпретатора, его «знакомства» с называемыми и описываемыми состояниями.

Оговоримся, что данной главой все исследование иррационального модуля бытия сознания в поэтическом мире только намечается. Затронутые здесь философские проблемы требуют дальнейшего развернутого анализа для своего решения, и данные решения и подходы дают только контуры предварительного рассмотрения.

ГЛАВА 7

«Временное» и «вечное» в поэтическом тексте

Поэтические произведения являются сложными системами смыслов, существующими в сознании как автора, так и читателя-интерпретатора. В момент своего написания они ассимилируют многие смыслы из политической и социальной ситуации, существующей в конкретном обществе в конкретный момент времени. С изменением социальной ситуации для читателей стихотворения происходит смысловой сдвиг: часть смыслов стихотворения безвозвратно уходит в прошлое (в этом состоит «эфемерность» поэтического произведения). Часть же смыслов, наоборот, высвечиваются, углубляются. С рефлексивным взглядом на прошлое читатель приобретает ряд «вечных» смыслов произведения, относящихся к человеческой экзистенции в любом времени и любом обществе.

Поэт неизбежно является участником событий своего времени. Некоторые из них он может поэтизировать и отразить в стихах, другие — нет. Появляются стихотворения, которые кажутся написанными «на злобу дня». Такие стихотворения являются системами социальных и политических смыслов. Но когда события, в которых участвовал поэт и о которых он писал, становятся историей, для читателей этих стихотворений происходит своеобразный смысловой сдвиг, стихотворение теряет одни свои смыслы, очевидные в исторический момент написания стихотворения, и приобретает другие, отнюдь не очевидные вначале. Такое стихотворение для читателя становится полем борьбы между «временным» и «вечным».

Однажды созданное стихотворение нестатично в смысловом плане. Являясь, по Ю. М. Лотману, моделью мира, т. е. выполняя определенные когнитивные функции, стихотворение с течением времени теряет некоторые свои социальные и политические смыслы, относящиеся к общественной ситуации в конкретной стране в определенный исторический период, и приобретает другие смыслы, связанные с рефлексией над этой ситуацией.

С одной стороны, любое «временное» стихотворение, написанное «на злобу дня», отличается определенной эфемерностью своих социальных и политических смыслов. С течением времени они исчезают, «улетучиваются». Такое стихотворение, с точки зрения сохранности своих новых культурных смыслов, не прожило бы и нескольких лет. С другой стороны, стихотворения, написанные о «временном», остаются и циркулируют в культуре сотни лет. Почему это происходит? Дело в том, что наряду со смыслами «временными» они содержат смыслы «вечные», образы, экзистенциально значимые для большого количества интерпретаторов на протяжении многих веков, смыслы, не признающие также государственных границ и общественных формаций. Но дело не только в том, что эфемерные «временные» смыслы содержатся в произведении *наряду* с «вечными», но и в том, что одни могут *трансформироваться* в другие. Это происходит за счет общей неоднозначности поэтических образов, их метафоричности.

Мир, социум изменяется, и поэтические произведения, циркулирующие в нем, изменяются вместе с ним. Читатель-интерпретатор смотрит на произведение, написанное давно, с точки зрения знания обо всем, произошедшем с обществом позже, т. е. с рефлексивной точки зрения. Поэтический образ за счет своей метафоричности в различных социальных контекстах воспринимается читателем по-разному. Но, если увидеть «вечные» смыслы в злободневном произведении невозможно или сложно, произведение «отживает» и забывается. «Отживает» любое поэтическое произведение, если под «отживанием» понимать исчезновение смыслов, вкладываемых автором и вычитываемых интерпретатором во время написания произведения, и если смыслы понимать строго как неизменные. С этой точки зрения смыслы не изменяются, но исчезают одни и появляются другие. Стихотворение тогда, когда оно написано автором, эфемерно, живет недолго, пока

актуальна социальная и политическая ситуация в обществе во время написания произведения. Оно «отживает» через месяц, год, несколько лет, и это является неизбежным процессом. Смысловой сдвиг, однако, зависящий от степени метафоричности образов стихотворения, за счет которой в разных контекстах оно имеет разные смыслы, «спасает» произведение для «вечности», для «задумчивых внуков» (М. Цветаева), для нас и тех, кто придет после нас. Поэтические образы талантливых стихотворений способны заиграть новыми красками, остаться глубоко экзистенциальными для поколений читателей. Эфемерность и вечность поэзии.

Художественное произведение как модель мира (по Ю. М. Лотману)

Итак, поэтическое произведение является сложной системой смыслов в сознании. Сознание рассматривается как поток. Термин «поток сознания» впервые был применен одновременно А. Бергсоном и У. Джемсом. Гуссерль, используя данный термин, ссылается на Бергсона. По Джемсу, сознание — это поток, река, в которой мысли, ощущения, воспоминания, внезапные ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо, «нелогично» переплетаются («Основания психологии», 1890). Бергсон использовал образ «потока сознания» в своих работах. Так, в его ранней работе «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889) сознание предстало как непрерывная, изменяющаяся, творческая реальность, поток, который включает в себя множество слоев — от глубинных до рефлексивных, до поверхностных, интеллектуальных, связанных с практикой и социальной жизнью. В работе «Материя и память» (1896) он описывает реальность как неделимую движущуюся непрерывность, постигаемую непосредственным опытом, первичной интуицией²¹². В своей работе «Восприятие изменения (Лекции, прочитанные в Оксфордском университете 26 и 27 мая 1911 г.)»

²¹² См.: *Блауберг И. И.* Бергсон // Новая философская энциклопедия. (Цит. по: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01f-00c0d0290b9bf2ef2fef> — дата обращения: 12.01.2018.)

Бергсон характеризует сознание как «мелодию нашей душевной жизни», «неделимую мелодию, которая тянется от начала до конца нашего сознательного существования»²¹³ Он провозглашает «непрерывность внутренней жизни и, следовательно, ее неделимость»²¹⁴. Сознание — поток непрерывный и неделимый. Чистое время жизненного потока мы переживаем непосредственно, а «сохранение прошлого в настоящем есть не что иное, как неделимость изменения»²¹⁵.

При этом смыслы, составляющие этот поток (если рассматривать и ощущения, и впечатления тоже как смыслы, иногда «неартикулированные», иногда и невыразимые), не представляют собой «простейших неделимых единиц», но каждый смысл — в свою очередь — система и одновременно образует связи с другими смыслами — как горизонтальные связи, так связи соподчинения. Поэтическое произведение, создаваемое автором, представляет собой для него сложную систему смыслов в потоке его сознания. Смысл имеют целые строфы, строки, слова, из которых они состоят, отдельные звуки, из которых состоят слова (недаром стихотворение имеет и музыкальную, звукописную составляющую). Ю. М. Лотман также подчеркивал факт особой осмысленности звуков в поэзии, осмысленности, которую звуки приобретают, будучи употребленными в конкретных словах²¹⁶. Ю. М. Лотман также рассматривал поэтические произведения как сложные системы: «Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку»²¹⁷. Также он писал:

Проблема соотношения синтетического художественного кода автора и аналитического — читателя имеет еще один аспект. И тот, и другой коды представляют собой иерархическое

²¹³ Бергсон А. Восприятие изменения. Лекции, прочитанные в Оксфордском университете 26 и 27 мая 1911 г. / Пер. И. И. Блауберг // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 121.

²¹⁴ Там же. С. 124.

²¹⁵ Там же. С. 126.

²¹⁶ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста... С. 184.

²¹⁷ Там же. С. 19.

построение большой сложности. Дело усложняется еще и тем, что один и тот же реальный текст может на разных своих уровнях подчиняться различным кодам... Для того, чтобы акт художественной коммуникации вообще произошел, необходимо, чтобы код автора и код читателя образовывали пересекающиеся множества структурных элементов²¹⁸.

Более того, обращая внимание на гносеологическую сторону поэтического творчества, Ю. М. Лотман рассматривал произведение как «модель мира»: конечное по сути своей произведение как модель бесконечного мира, отмечая моделирующую функцию как языка вообще, так и поэтического языка: «Вторичная моделирующая система художественного типа конструирует свою систему денотатов, которая является не копией, а моделью мира денотатов в общезыковом значении»²¹⁹. Он рассматривает само поэтическое искусство как язык, связанный с определенной моделью мира.

Поэтическое произведение возможно и необходимо рассматривать в эпистемологическом ключе. Это модель мира. Но какого мира? Поэтическое произведение причастно ко всей человеческой культуре и концептуализированной данной культурой Природе. Однако оно *обычно* не затрагивает (если только это не становится предметом и образом стихотворения) мира естественных наук, а также социальных наук. Поэтическое произведение ничего не говорит (с той же оговоркой) о научной картине мира, об идеальных объектах и теориях наук переднего края. И все же это модель мира, такого, каким его видит единичный субъект: обладающий сознанием автор, а также читатель-интерпретатор. Произведение в полной мере отражает экзистенциальную сторону существования человека в мире, модус его бытия. Это относится как к автору произведения, строящего для себя модель мира, как он его понимает и воспринимает, так и к читателю-интерпретатору, вовлеченному в со-творчество с автором при восприятии построенной автором модели. Но смысл стихотворения в целом, как и смысл каждой его строфы, каждой строки, каждого слова в контексте

²¹⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста... С. 38–39.

²¹⁹ Там же. С. 65.

данного стихотворения, а также каждого звука, не остается закосневшим. Строки на бумаге могут не меняться, но их восприятие каждым воспринимающим сознанием (начиная с сознания самого автора) постоянно изменяется. Стихотворение как модель мира разворачивается, как перед автором, так и перед читателем, — во времени. Окончив первое чтение, читатель (или автор) может перечитать стихотворение еще раз, и ему откроются нюансы, не замеченные при первом чтении или даже написании. Стихотворение с его смыслом начинает жить самостоятельной жизнью. Это не просто модель мира — это *действующая* модель. Ведь мир меняется, и в первую очередь меняется мир душевных явлений человека. От того, в каком модусе бытия находится мир душевной жизни читателя, зависит, в каком состоянии ему предстанет стихотворение.

Поэтические произведения подлежат эпистемологическому разбору и выполняют когнитивные функции. Мир, который познает читатель, читая поэтическое произведение, — это и в какой-то мере мир неживой природы, в какой-то мере мир социума и в большой степени собственные душевные миры автора и читателя: познавая модель мира, построенную автором, интерпретатор познает как душевный мир автора, так и свой душевный мир. Когнитивная и экзистенциальная значимость поэтических образов, из которых состоит произведение, «сходятся»: выполняя экзистенциальную функцию рефлексии сознания над собственным бытием в мире, произведение выполняет и когнитивную функцию познания мира и себя. Но, являясь моделью мира — когнитивной моделью бесконечного, произведение обладает высокой степенью сложности. При этом сама модель (поэтическое произведение) так же бесконечна, как мир. Ведь с эпистемологической точки зрения познание определенного произведения, как и познание всего мира, может продолжаться бесконечно. И дело не только в том, что каждое перечитывание произведения интерпретатором может бесконечно раскрывать для него всё новые и новые нюансы, помогать сознанию в деле рождения все новых смыслов. Дело еще и в том, что потенциально таких читателей-интерпретаторов может быть бесконечное количество. Пока живо человечество, постоянно рождаются возможные интерпретаторы данного произведения. Каждое прочтение произведения каждым из них будет уникально: создаст-откроет

такие смыслы, которые не будут созданы-открыты ни при предыдущем, ни при последующем прочтении произведения каждым конкретным интерпретатором. Поэтому каждое поэтическое произведение потенциально — бесконечно сложная система. В разное время, в разные эпохи она функционирует по-разному. Познание ее, как и познание целого мира, потенциально бесконечно.

Сложность произведения поэтического творчества как модели мира не в последнюю очередь определяется *информацией*, которую это произведение несет читателю. По Лотману: «Художественный текст... можно рассматривать в качестве особым образом устроенного механизма, обладающего способностью заключать в себе исключительно высоко сконцентрированную информацию»²²⁰. С этим связана когнитивная функция художественного произведения.

Превзойти культурный запрет

Одним из немаловажных источников художественного эффекта Ю. М. Лотман считает преодоление автором (можно добавить — и читателем как со-автором, другом и учеником автора) всякого рода запретов. Он приводит в пример отрывок, написанный Пушкиным, где говорится о смелости употребления многими поэтами (Державин, Жуковский, Крылов, Кальдерон, Мильтон) определенных выражений, передающих необыкновенно точно «ясную мысль и картины поэтические»²²¹. Далее Лотман пишет:

Высказывание Пушкина чрезвычайно интересно для определения природы поэтических сверхзначений. Между словами устанавливаются семантические связи, которые в одной системе — той новой системе, которую создает текст, — представляются единственно истинными и наиболее точными, то есть передают «ясную мысль». Однако в другой, также активно действующей системе, эти связи решительно запрещены. Именно поэтому

²²⁰ Лотман Ю. М. Структура художественного текста... С. 369.

²²¹ Там же. С. 248.

преодоление запрета получает энергетическую характеристику как «сильное»²²².

Смелость, о которой говорит Пушкин, как считает Лотман, и является источником «художественной энергетики», художественного эффекта от прочтения произведения. Автор, проявив смелость, сделал важный для себя шаг, и этот шаг повторяет вслед за ним читатель. Преодоление запретов. Что это могут быть за запреты? Их можно условно разделить на две группы. В первой группе будут собраны запреты нехудожественного характера: «чисто социальные», политические и т. д. Общество может запретить своим членам и авторам определенные темы, некоторые ракурсы рассмотрения определенных событий и т. п. Актуальность таких запретов меняется со временем, когда изменяется общественная и политическая ситуация.

Во вторую группу можно поместить запреты собственно художественные — запреты по эстетическим соображениям. Эти запреты также устанавливаются и снимаются определенным временем, данной ступенью развития эстетических вкусов *общества*. Так, собственно эстетические, художественные запреты также обнаруживают свою социальную природу. И здесь можно вспомнить (уместно или нет) концепцию Зигмунда Фрейда, по которой запреты и ограничения на определенные проявления личностного начала накладывает общество, культура, поначалу в глубоком детстве в лице родителей, затем и остальной части целостного социума. Творческая энергия устремляется к выходу, наталкивается на запреты и изменяет свое течение, запреты общества определяют, где и как она может вылиться так, как «не запрещено». Общество налагает на творческую личность множество запретов как социального или политического характера, так и характера сугубо художественного, эстетического.

Лотман подчеркивает, что там, где автору удалось перешагнуть через какой-нибудь запрет в своем произведении, возникает ощущение «мощи», «энергетики» поэзии. Итак, преодоления запретов самого по себе недостаточно — оно должно еще быть преодолением «сильных» запретов. Чтобы читатель ощутил мощь и энергетику стиха, он вместе

²²² Лотман Ю. М. Структура художественного текста... С. 248–249.

с автором (в со-творчестве) должен перешагнуть через «сильный», «не ничтожный» запрет. В чем здесь эфемерность поэзии вообще и художественного эффекта конкретного произведения в частности? Преодолевая частный запрет, автор как бы «снимает» его. Преодоленный запрет — это снятый запрет. Где открылась узенькая прореха в заборе, там последователи автора расширят дыру, выломают часть забора. Вода, устремившись в маленькую дырочку, своей мощью размочит и проточит созданную брешь. Преодолевая запрет, автор одновременно создает сильный художественный эффект и подготавливает почву для «снятия» этого эффекта: не сейчас, не сразу — со временем.

Запрет может быть чисто социальным, политическим или художественным, эстетическим. Но в любом случае этот запрет — временен, привязан к определенному времени и определенной общественной ситуации. Но, преодолевая его, автор создает временный, эфемерный художественный эффект, который, правда, может длиться, поражать читателей как еще десятилетия, так и века, будучи все же по своей сути эфемерным и временным. Особенно данная мысль становится ясной при рассмотрении судьбы чисто эстетического запрета. Политическая, общественная ситуация мало зависит от автора и его произведения, в котором преодолевается, например, политический запрет. Автор *рискует*, преодолевая его, создавая особый художественный эффект. Он может рисковать при этом своей свободой, даже жизнью. Преодоление такого запрета все же может повлиять на всю общественную ситуацию в целом, но это довольно редко происходит в реальности. Преодолевая же художественный, эстетический запрет, автор создает вместе с этим и новую эстетику — эстетику преодоления таких запретов. Получаемый от преодоления запрета «энергетический» эффект рассматривается как художественное достижение. То, что ранее в стихотворении могло рассматриваться как неэстетичное, теперь рассматривается как особая эстетика. Так появляются «эстетики неэстетичного», «эстетики безобразия».

Так, Шарль Бодлер написал стихотворение «Падаль», описывающее разложение дохлой лошади. Оно вошло в его книгу «Цветы зла», опубликованную им в 1857 г. Такого ранее в изящной словесности не допускалось. В русской литературе это стихотворение обрело популярность уже в начале XX в. В кругах русских декадентов

стихотворение «Падалъ» стало считаться квинтэссенцией творчества Бодлера и породило очень много подражаний. В то же время на некоторые другие его же произведения, глубокие, с очень тонкой эстетикой и вместе с тем философские, но не эпатажные и не шокирующие (в те, конечно, времена), «последователями» было обращено гораздо меньше внимания.

Итак, все запреты носят социальный и временный характер. Но, преодолевая запреты эстетические, автор может реально способствовать их снятию, уходу в прошлое. И тогда изменяется (вместе с запретами) и все его произведение, как действующая модель мира изменяется вместе с изменением мира (в первую очередь мира социального). Конкретный поэтический эффект любого произведения временен и эфемерен. Как же художественные произведения живут и производят художественный эффект века и тысячелетия (как разрозненные строки, оставшиеся в памяти общества от творчества Сафо)? Дело в том, что их художественный эффект не исчезает, но изменяется, их действие удаляется от действия, на которое рассчитывал автор (в этом их эфемерность), но затрагиваемые в них вечные вопросы и мотивы не дают им умереть — они снова и снова воспринимаются читателями-интерпретаторами как экзистенциально значимые, насыщенные находками. Читатель делает (часто незаметно для себя) и «поправку на время», если он обладает достаточными знаниями о времени написания произведения. Запреты преодолеваются и уходят в прошлое. Произведение живет сначала как «смелое», но затем как просто «эстетичное» и экзистенциально значимое для читателя. Произведение эфемерно, как эфемерна конкретная социальная ситуация определенного времени и состояния общества, и вечно, как вечно все человечество в целом.

Эфемерность социокультурного

Можно взять для примера стихотворение современного русского поэта, пишущего довольно сложно — Андрея Дебабова. Выделения отдельных слов прописными буквами — авторские.

По мотивам К. Ваншенкина²²³

Я люблю тебя,...ШИЗНЬ!
Жить не шатко — тоска!
— и не валко:
в экзальтации взвизгнь,
словно пес, — когда кинута палка!
Демо... — звезды зажглись, —
мы надеялись:
жить будет лучше...
Но не СЖИЗНИЛАСЬ ШИЗНЬ,
стало жутче
(а надо бы — ШУТЧЕ!).

Наши дети выросли.
Им шизеть под гитарами — мало!
Окуджавина жизнь —
поколений бессмертных начало.
Мы уходим не в смерть,
Не в забитый гвоздочками ящик.
ЖИЗНЕШИЗИКА СМЕРЧ —
межпространственный вихрь
настоящий!

Мы уходим не в смерть,
не в граненый
покойницкий ящик...
ЖИЗНЕШИЗИКА СМЕРЧ —
межпространственный вихрь
настоящий!
(Андрей Дебабов, 16.06.1997)

Первая строка стихотворения отсылает к очень известной строке К. Ваншенкина, но патетика как бы снижается неологизмом автора «шизнь». При чтении данного стихотворения еще бросается в глаза

²²³ Имеется в виду известное стихотворение К. Ваншенкина «Я люблю тебя, жизнь».

то, что оно написано на конкретную политическую ситуацию в России 1997 г. (и вообще трудных для России 90-х гг.). Явно об этом говорит выражение: «Демо... — звезды зажглись...» («звезды демократии» в России), «но не сжизнилась шизнь»: «шизнь» не только остается все той же «шизнью», она при этом еще «не сжизнилась» — не наладилась, «не срослась», как говорят иногда на жаргоне. «Стало жутче» проживать свою «шизнь». «Наши дети выросли / им шизеть под гитарами — мало» — также указывает на узнаваемые приметы времени, вернее времен: времени шестидесятников, поэтов-бардов, с одной стороны, и времени нашей «шизни», наших «взросшихся» детей — с другой. Окуджавино время прошло, теперь «нашим детям» мало петь собственные и чужие песни под гитарный перебор струн. Когда-то такое пение определяло экзистенцию поющего и слушающего. «Бытие слушалось гитары», и пение барда (как и его слушание) становилось личноопределяющим способом бытия, поэтому оно и было для целого общества экзистенциально нагруженным. Пение, имея большое значение для многих отдельных личностей, было социальным явлением. Как социальны и «наши дети» Дебабова. «Наши дети» — это не любые дети, но дети определенного поколения людей, составляющие также свое поколение и несущие признаки времени, будучи в свою очередь частью социальной жизни. «Окуджавина жизнь» («жизнь», а не «шизнь»!) уходит. Это — «поколений бессмертных начало», но начало в памяти людей. Современным детям мало «шизеть под гитарами» — вот как характеризуется (во многом именно с точки зрения «детей») жизнь Окуджавы, его экзистенция, как и экзистенция «иже с ним» — целого поколения, составляющего общественное явление. Эта характеристика «того» времени с точки зрения «детей» — тоже социальное явление. Еще раз отметим, что в стихотворении находит отражение целая общественная ситуация как 1997 г., так и ситуация, этому году предшествовавшая. В этой привязке к конкретным приметам времени, к целостной, но временной политической и культурной ситуации в конкретное время в конкретной стране — России — и заключается эфемерность данного стихотворения. Пройдет время, и читатель не уловит многих нюансов смысла произведения, которые были очевидны для автора и его современников, людей его поколения. Пройдет время, и модель мира изменится, поскольку изменится

сам мир. В этом — удивительное свойство многих поэтических произведений: они как *действующие модели мира* изменяются с его изменением. И что наши «взросшиеся» дети смогут вычитать из данного стихотворения? Попробуем это себе представить. В первую очередь следует отметить, что стихотворение построено на резком контрасте приземленной, жаргонной лексики и лексики, намеренно возвышенной. С одной стороны, «шизнь», «шизеть», «шутче» (также неологизм автора «жизнешизик»), с другой — «звезды» (правда, это демо-звезды), «Окуджавина жизнь / поколений бессмертных начало», выражение «мы уходим не в смерть» (как не в смерть ушел Окуджава), «межпространственный вихрь настоящий». Приземленные, жаргонные неологизмы соседствуют с неологизмами и просто словами намеренно возвышенными, которые в таком контексте и в таком окружении не кажутся выпяченными. Приземленная лексика не противопоставляется в тексте и не соперничает с возвышенной, но между ними происходит «обмен смыслами», так что приземленные слова получают от возвышенных некоторую торжественность, возвышенность же иных только оттеняется. Прочитывая данное стихотворение, читатель имеет дело с соотношением эфемерного, узкосоциального и временного (понимание которого уйдет через несколько поколений читателей-интерпретаторов) и «вечного», «незыблемого», архетипического, как архетипичен образ смерти и гроба («граненый покойницкий ящик» — как хорошо, живо и свежо сказано), образ смерти, как «межпространственного смерча» — удивительно удачная находка автора, относящаяся к «вневременному» пласту (уровню) смыслов данного стихотворения. «Мы надеялись — жить будет лучше», «не сжизилась шизнь» — пласт смыслов, выражающих конкретную социальную и политическую ситуацию, со смелой поколений читателей потеряет эту связь и станет читаться как вечное экзистенциальное, применимое к любому времени. Приметы времени эфемерны и уйдут из толкований интерпретаторами данного стихотворения. Некоторые из них (как замечено выше) не уйдут, но трансформируются из временного в вечное. То напряжение, которое возникает при чтении стихотворения между временным и «вечным» пластами смыслов, эта игра временным и вечным — перестанет схватываться читателями, уйдет в прошлое. Вместе с тем «вечный», архетипический пласт смыслов со временем «приобретет» некоторые находки

из данного стихотворения, некоторые «временные» образы и выражения перейдут в разряд вечных. В целом все стихотворение станет читаться иначе, чем писал его автор, и иначе, чем могли прочесть современные автору читатели. Потеряется целый пласт смыслов, ослабнет и напряжение между рядом образов. Экзистенциальный аспект образного ряда стихотворения претерпит трансформацию — уйдет относящееся к социальной ситуации 90-х гг., проявится вечное содержание: станут четче образы звезд, смерти, «граненого ящика», «межпространственного вихря», «смерча». Все здание произведения будет стоять как памятник своему времени и как вечное произведение искусства, если, конечно, просто не забудется, не затеряется в реках написанного, ведь наше время — время поэтов.

Марина Цветаева: белизна и чернь

В качестве примера для философского анализа влияния социальной ситуации на написание и восприятие поэтических произведений можно взять и стихотворение Марины Цветаевой из книги «Лебединый стан», написанной и собранной в 1917–1920 гг., но при жизни поэта не изданной и увидевшей свет только в 1957 г. на Западе. Стихотворения книги проникнуты сочувствием к Белой гвардии и белогвардейским офицерам, одним из которых в то время был ее муж, Сергей Эфрон.

«Белизна — угроза черноте...»

Белизна — угроза Черноте.
Белый храм грозит гробам и грому.
Бледный праведник грозит Содому
Не мечом — а лилией в щите!

Белизна! Нерукотворный круг!
Чан крестильный! Вещие седины!
Червь и чернь узнают Господина
По цветку, цветущему из рук.

Только агнца убоится — волк,
Только ангелу сдастся крепость.
Торжество — в подвалах и в вертепах!
И взойдет в Столицу — Белый полк!
(Марина Цветаева, 25 мая 1918)

Сразу бросается в глаза тот факт, что белизна (и читатель понимает, что в этом стихотворении, как и во всей книге «Лебединый стан», белизна — это белизна белых офицеров) противопоставляется не красному (красным флагом и т. д.), а Черноте. Как можно понять далее из текста стихотворения, Чернота (вот так, с большой буквы) — это абсолютное зло, «враг человеческий», дьявол. Именно его, а не что иное, идут победить своей белизной белые офицеры («белые лебеди»). Белизна белых офицеров — это и белизна-правота веры: «белого храма», грозящего «гробам и грому», т. е. самой смерти, как ее попрали и победил Христос. Получается, что красное, против которого идут белые офицеры, — это Чернота, червь, дьявол, т. е. абсолютное зло. Что же можно противопоставить абсолютному злу, князю мира сего? «Бледный праведник грозит Содому / не мечом — а лилией в щите». Лилия — символ Благовещения, пришествия в мир абсолютного Блага, и эта лилия сияет в щите, т. е. дает защиту, а не мстит и не убивает. И вместе с тем это — защита, несущая победу. Бледность — белизна праведника — это всегда кротость, которая укрощает вечное зло. «Червь и чернь узнают господина / по цветку, цветущему из рук». Такие руки, из которых цветет белый цветок лилии, белый цветок из белых рук бледного-белого праведника, такие руки не годятся для того, чтобы держать оружие. «Червь и чернь» побеждаются Благой вестью и кротостью, а вовсе не гремящим оружием. Любопытно разобрать это выражение в данном стихотворении: «Червь и чернь». Червь — это зло, подточившее наш грешный мир, это дьявол. Чернь же? В том-то и дело, что это не беднота, не бедные люди низших слоев населения, как можно было бы подумать. Ибо черни противопоставляется «торжество в подвалах и вертепах», т. е. в бедных жилищах при приближении Белого полка. Бедные люди радуются, чернь же — «узнает Господина», чернь здесь — это то же черное абсолютное зло, его пособники... Чернь живет не «в подвалах и вертепах». Может быть,

чернь — это восставшие большевики, показавшиеся Цветаевой (в другом стихотворении) безликой и бесталанной массой, угрозой жизни:

И проходят цвета пепла и песка
Революционные войска
.....
Нету лиц у них и нет числа
Песен нету...

То, что у революционных войск «нету песен», для поэта Цветаевой — самое страшное клеймо. Враги песен, враги поэзии. Цветаева как поэт поэтизирует действительность, ибо поэтизирование — сущность поэта. Но она не может поэтизировать Красную армию (хоть и выводит мятежный народ в одном из стихотворений в образе Стеньки Разина). То, что невозможно поэтизировать, для поэта — однозначное зло. И Цветаева поэтизирует Белую гвардию, которая с этим злом сражается. Цветок, олицетворяющий кротость Господина, бледного праведника, цветок лилии страшен для «Червя и черни». «Чан крестильный! Вещие седины!» — начало и конец всякой православной жизни. К началу и концу взывает поэт в своем стихотворении, также связывая их с образом белизны, праведности, кротости. «Торжество — в подвалах и в вертепах» при приближении «Господина». Слово «вертеп» имеет в русском языке несколько значений. Прямое значение устарело — это пещера. «Святой вертеп» — пещера, в которой родился Христос. Вертеп также — притон, место разврата и/или преступлений, но также это «трущоба, бедное, скромное, убогое жилище». Именно в этом, последнем значении употреблено слово «вертеп» у Цветаевой, тем более что оно приведено как смежное со словом «подвал». Но, конечно, в поэзии не все так просто, и чтобы толковать произведения Цветаевой, необходимо держать в уме все значения каждого слова. Ведь поэтическое произведение есть сложная система смыслов. «Только агнца убоится волк / только ангелу сдается крепость». Цветаева так далеко идет в своей идеализации Белой гвардии, что сравнивает белых офицеров не только с «бледным праведником», но и с «агнцем» (самим Иисусом Христом?), и с «ангелом».

Какие же выводы можно сделать из анализа стихотворения Марины Цветаевой? Прежде всего — это стихотворение глубоко религиозное, с верой, и именно с православной верой связан весь ряд образов стихотворения: от «Червя и черни» до Агнца, праведника, Белого полка. С другой стороны, конечно, это стихотворение глубоко политично, связано с противостоянием во время написания этого стихотворения белой и красной армий. Смыслы политические и смыслы религиозные также сходятся, перекликаются в любом из образов стихотворения, так что каждый образ относится одновременно к политическому и религиозному ряду. Каждый образ, каждое слово имеет по несколько смыслов, по несколько подтекстов. С течением времени это стихотворение изменяется особенно зримо, оно становится для читателя иным, чем в год своего написания, поскольку и на политический, и на религиозный ряд смыслов мы смотрим уже с точки зрения потомков, рефлексивной точки зрения, не просто схватывающей политические события того времени, но и знающей их последствия и рефлектирующей над ними. Религиозная жизнь России также претерпела определенные изменения, и изменения эти тесно связаны с политическими изменениями. Изменилась *общая социальная ситуация*. И с изменением этой ситуации, с изменением мира изменяется и произведение. Оно теперь несет для читателя другие смыслы. Другие, но всё же смыслы. С изменением социальной ситуации в России по сравнению с 1918 г. стихотворение Цветаевой не стало бессмысленным. Смена ситуации в мире — смена смыслов, из которых состоит модель мира. Поэтизация Цветаевой современной ей политической действительности приводит к созданию ею определенной модели этой действительности. С когнитивной точки зрения, с точки зрения познания действительности по модели, вначале, в год своего создания, эта модель менее адекватна, поскольку страдает определенной односторонностью. Это модель целого мира с точки зрения одной, пусть великой, личности. Со временем, однако, с изменением времен, меняется мир и меняется читатель. По отношению к прошлым социальным ситуациям его точка зрения становится более рефлексивной, ибо только над прошлыми состояниями сознания и возможна настоящая рефлексия (Э. Гуссерль). Мысль Э. Гуссерля о том, что конституирование смыслов осуществляется лишь в рефлексивном восприятии истекших переживаний, можно применить

к целым культурным формациям. Читатель, представитель этой формации, рефлексирует над ее прошлыми состояниями и со временем научается извлекать из поэтических произведений, связанных с прошлым, все более разностороннюю и точную информацию. Так что с когнитивной точки зрения со временем модель мира становится все более информативной и более точной. Конечно, при этом нельзя отвлекаться от того факта, что целый ряд смыслов такого произведения со временем вообще теряется, перестает существовать, другие же смыслы проявляются более выпукло (в данном случае — ряд смыслов, связанных с верой и Вечностью), появляются также смыслы, которые не имел в виду автор. Эфемерное и вечное произведение великого поэта Марины Цветаевой.

* * *

Итак, как отмечал еще Ю. М. Лотман, поэтическое произведение является сложной системой. Я выдвигаю гипотезу, что это — сложная идеальная система *смыслов*, складывающаяся в сознании автора при написании произведения и в сознании читателя при его прочтении.

Но и сугубо эстетические смыслы, входящие в произведение, также зависят от социальных факторов — общепризнанных эстетических правил и запросов. Так, холистический смысл произведения для воспринимающего читателя-интерпретатора зависит от многих факторов: это и читательская эрудиция, его (читателя) смысловые ресурсы, и «биографическая ситуация», и общественная ситуация — «приметы времени». При этом от «примет времени» зависят не только связи смыслов читаемого произведения с общественными и политическими смыслами, но и «внутренние» смыслы и связи в произведении, постольку, поскольку они зависят от общей эрудиции читателя, а та, косвенным образом, также зависит от общественной и политической ситуации в конкретное время в конкретном государстве. Получается, что восприятие художественного произведения читателем, как и написание его автором, во многом зависит от «примет времени», преходящей общественной ситуации. Смыслы, которые автор вкладывает в произведение, тонкими нитями соединены с внехудожественными общественными феноменами, а также с художественной, но также

преходящей ситуацией — эстетическими требованиями времени. По Лотману, преодоление запретов и традиций рождает художественный эффект. И все же сложно переоценить значение для появления произведения на свет и его восприятия традиции — художественной традиции, также привязанной к определенному времени, также являющейся «приметой времени». Художественный эффект от изменения, преодоления традиции только ускорит уход данной традиции в прошлое и рождение другой, также временной, тоже эфемерной. Так, эфемерны многие социальные смыслы, которые автор с любовью вкладывает в свое произведение. Они могут быть адекватно поняты только современниками, но, как это часто случается для поэтических судеб, именно современники часто не оценивают произведение поэта по достоинству. С уходом в прошлое общей социальной и эстетической ситуации времени написания произведения уходит и возможность «адекватно» понять (т. е. максимально близко к пониманию самого автора) поэтическое произведение. Смыслы, которые возможно вычитать из данного произведения, изменяются, на них накладываются приметы нового времени. Кроме того, более «выпуклыми» становятся в них «вечные» темы, экзистенциальные смыслы, значимые для любого читателя в любое время (хотя это, конечно, идеализация — таких «чисто вечных» смыслов не существует в реальности). Приметы новых времен накладываются на произведение, но это еще не всё. То, что ранее как примета времени воспринималось автором и читателем нерелексивно, с уходом времени и рефлексией над ушедшим временем всего общества переходит на новый, релексивный уровень восприятия. Восприятие общесоциальных смыслов и связей в произведении перестает быть «наивным», читатель судит прошедшие времена с позиции настоящего для него времени, но и оно так же, как это суждение, эта точка зрения — эфемерно и преходяще. То, что судить нас будут потомки со своей релексивной точки зрения на наше время, остро чувствовала Марина Цветаева, когда написала:

* * *

Кто уцелел — умрет, кто мертв — воспрянет.
И вот потомки, вспомнив старину:

— Где были *вы*? — Вопрос как громом грянет,
Ответ как громом грянет: — На Дону!

— Что делали? — Да принимали муки,
Потом устали и легли на сон.
И в словаре задумчивые внуки
За словом: долг напишут слово: Дон.

«Задумчивые внуки» М. Цветаевой судят, неизбежно будут судить любого значительного поэта, и его произведения в корне поменяют свой смысл. В этом, в зависимости его понимания от «примет времени», от временного политического и эстетического состояния общества и состоит эфемерность любого поэтического произведения. Таким, каким оно было написано, оно не сохранится даже для самого автора, стоит только пройти времени и измениться ситуации. С другой стороны, многие произведения или даже просто обрывки произведений (как в случае с поэзией Сафо) сохраняются на века и даже на тысячелетия. Такая сохранность зависит от наличия в произведении «не эфемерных» смыслов, а от рефлексии данного автора над вечными для человечества вопросами, от наличия среди художественных образов произведения таких, которые несут глубоко архетипичное содержание, значимое для всех времен и народов. Эфемерная временная пена — сдувается, глубокое загадочное море, море архетипических образов — остается, и протуберанцы вечных смыслов среди примет времени определяют потенциальную возможность для произведения жить вечно.

Список ранее опубликованных работ автора, материал которых использован в данной книге

Моркина Ю. С. Миры художественных произведений: феноменология интерпретации // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 2: Когнитивные и социокультурные измерения* / Под ред. Н. М. Смирновой, А. С. Майданова. М.: ИИнтелЛ, 2016. С. 235–255. (*Материал использован в Главе 1.*)

Моркина Ю. С. Рациональное и иррациональное в поэтическом творчестве // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека*. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 256–286. (*Материал использован в Главе 6.*)

Моркина Ю. С. Социум и поэтическое произведение: эфемерность и вечность // *Филология: научные исследования*. 2018. № 1. С. 122–135. (Цит. по: http://enotabene.ru/pfni/article_25343.html) (*Материал использован в Главе 7.*)

Моркина Ю. С. Смыслы и идеальные объекты культуры // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 288–307. (*Материал использован в Главе 4.*)

Моркина Ю. С. Научное и художественное творчество: идеальные объекты // *Вопросы философии*. 2019. № 7. С. 150–161. (*Материал использован в Главе 4.*)

Моркина Ю. С. Язык и поэтика в трудах А. А. Потебни // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 5: Смысловые измерения социокультурных пространств творчества* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2019. С. 102–134. (*Материал использован в Главе 2.*)

Моркина Ю. С. Язык и поэтика: анализ концепций последователей А. А. Потебни. Ч. I: А. А. Потебня, В. Харциев, Б. А. Лезин // *Філософія освіти. Philosophy of Education*. 2019. № 1 (24). С. 154–173. (*Материал использован в Главе 3.*)

Моркина Ю. С. Язык и поэтика: анализ концепций последователей А. А. Потемби. Ч. II: Д. Н. Овсяннико-Куликовский, А. Горнфельд, Т. Райнов, П. Энгельмейер // *Філософія освіти. Philosophy of Education*. 2019. № 2 (25). С. 251–272. (*Материал использован в Главе 3.*)

Моркина Ю. С. Апперцепция и метафора в научном и поэтическом познании (К вопросу о теоретико-познавательных аспектах поэтического творчества) // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 6: Философско-методологический анализ творческих процессов / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой*. М.: Голос, 2020. С. 99–134. (*Материал использован в Главе 5.*)

Моркина Ю. С. Лирика и экзистенция в научном и поэтическом познании // *Философские науки*. 2020. № 3 (63). С. 56–74. (*Материал использован в Главе 3.*)

Моркина Ю. С. К вопросу о творчестве и познании — научном и поэтическом // *Человек творческий: философия, психология и социология творчества. Международная междисциплинарная коллективная монография / Сост., ред. М. В. Бахтин, И. Э. Соколовская*. М.: Энциклопедист-Максимум, 2020. С. 142–150.

Моркина Ю. С. А. Горнфельд: теория интерпретации художественного произведения (доклад к 100-летию Института) // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 7: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой*. М.: Голос, 2021. С. 326–334.

Моркина Ю. С. Эпистемология поэтического // *Восьмой Российский Философский Конгресс — «Философия в полицентричном мире». Секции (II). Сб. науч. статей*. М.: РФО: ИФРАН: МГУ: Изд-во «Логос»: ООО «Новые печатные технологии». М., 2020. С. 2578–2580.

Литература

- Ахмадулина Б.* Стихотворения. М.: Эксмо, 2008. 480 с. (Всемирная библиотека поэзии.)
- Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания; Материя и память // *Бергсон А.* Собрание сочинений. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. 325 с.
- Бергсон А.* Восприятие изменения. Лекции, прочитанные в Оксфордском университете 26 и 27 мая 1911 г. / Пер. И. И. Блауберг // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 107–128.
- Бескова И. А.* Динамика смыслов: зеркальные нейроны в механизмах творчества // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 5: Смысловые измерения социокультурных пространств творчества* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2019. С. 20–61.
- Бескова И. А.* Личность творца в зеркале творческого прозрения // *Творчество: эпистемологический анализ*. М.: ИФ РАН, 2011. С. 68–90.
- Бескова И. А.* Логика становления и реализации творческих способностей // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека* / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 130–168.
- Бескова И. А.* Рождение новых смыслов как творческий процесс // *Смирнова Н. М., Бескова И. А., Майданов А. С.* Язык, смысл, творчество. М.: ИФ РАН, 2015. Пл. 2. С. 96–135.
- Библер В. С.* Из стихов (то, что вспомнилось). М.: Изд-во «Алеф» Гуманитарного центра, 1994. 112 с.

- Блауберг И. И.* Бергсон // Новая философская энциклопедия. (Цит. по: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01f00c0d0290b9bf2ef2ffef> — дата обращения: 12.01.2018.)
- Бройд И.* Земля сырая. М.: Спутник+, 2012. 114 с.
- Гоголь Н. В.* Развязка «Ревизора» // *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. С. 379–397.
- Гоголь Н. В.* Сочинения. 10-е изд. Т. 6. М.; СПб., 1896.
- Гоголь Н. В.* Сочинения. Т. 5. М., 1856.
- Горнфельд А.* О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. VII. С. 1–30.
- Горнфельд А.* Поэзия // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 399–408.
- Горнфельд А.* Поэзия // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 7: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: Голос, 2021. С. 376–391.
- Горнфельд А.* Проза // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 370–371.
- Горнфельд А.* Троп // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 343–346.
- Горнфельд А.* Троп // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 7: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: Голос, 2021. С. 392–396.
- Горнфельд А.* Фигура в поэтической риторике // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 392–397.
- Горнфельд А.* Эпитет // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 397–400.
- Гусев С. С.* Метафора // Новая философская энциклопедия. (Цит. по: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHf38b-c2df8334014f0106f3> — дата обращения: 03.01.2020.)
- Гуссерль Э.* Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис

- европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. 752 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с франц. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009. 261 с.
- Интерсубъективность в науке и философии / Под ред. Н. М. Смирновой. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2014. 416 с.
- Касавин И. Т.* Социальная эпистемология: Фундаментальные и прикладные проблемы. М.: Альфа-М, 2013. 560 с.
- Касавин И. Т., Щавелев С. П.* Анализ повседневности. М.: Канон+, 2004. 432 с.
- Князева Е. Н.* Автопоззис мысли // Вестник Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2008. Вып. 1 (75). С. 46–55.
- Лезин Б. А.* Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 202–243.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
- Майданов А. С.* О смысле вообще и о смысле мифов особенно // Опыт и смысл. М.: ИФ РАН, 2014. С. 39–63.
- Маркова Л. А.* Перспектива науки: смысл как альтернатива истине // Эпистемология & философия науки. 2009. № 4. С. 48–57.
- Мозговой Вл.* Стихотворения. М.: Изд. А. В. Соловьев, 2002. 96 с.
- Моркина Ю. С.* Поэтическое творчество: философский анализ. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. 304 с.
- Моркина Ю. С.* Социальная теория познания Д. Блума: истоки и философский смысл. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2012. 256 с.
- Овсянико-Куликовский Д.* Из лекций об основах художественного творчества // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 9: Философско-методологический анализ творческих процессов / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: Голос, 2023. С. 396–426.
- Овсянико-Куликовский Д. Н.* Из лекций об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 1–20.
- Овсянико-Куликовский Д. Н.* Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюции поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 20–32.

- Полушкина Е.* Возможность: стихотворения. М.: Изд-во ассоц. «Благовест», 1995. 72 с.
- Порус В. Н.* Рациональность, наука, культура. М., 2002. (Цит. по: <http://detectivebooks.ru/book/9544005/?page=1> — дата обращения: 16.08.2021.)
- Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
- Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
- Райнов Т.* Лирика научно-философского творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 294–316.
- Смирнова Н. М.* Интерактивная природа смысла: эпистемология метафоры // Опыт и смысл. М.: ИФ РАН, 2014. С. 15–38.
- Смирнова Н. М.* Когнитивный анализ феноменологической концепции интерсубъективности // Интерсубъективность в науке и философии / Под ред. Н. М. Смирновой. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2014. С. 47–69.
- Смирнова Н. М.* Смысл и творчество. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. 304 с.
- Смирнова Н. М.* Смысл как идеальная предметность эпистемологии // *Смирнова Н. М., Бескова И. А., Майданов А. С.* Язык, смысл, творчество. М.: ИФ РАН, 2015. Гл. 1. С. 17.
- Смирнова Н. М.* Социальная феноменология в изучении современного общества. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2009. 400 с.
- Смирнова Н. М.* Творчество как процесс созидания новых культурных смыслов // Философия творчества: материалы Всероссийской науч. конф., 8–9 апреля 2015 г., Институт философии РАН, г. Москва / Под ред. Н. М. Смирновой, А. Ю. Алексеева. М.: ИИнтелЛ, 2015. С. 63–77.
- Смирнова Н. М.* Философские метаморфозы смысла в исторических типах герменевтики // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 48–84.
- Смирнова Н. М., Бескова И. А., Майданов А. С.* Язык, смысл, творчество. М.: ИФ РАН, 2015. 141 с.
- Стародубцева Л. В.* Город как метафора сознания. (Цит. по: <http://khar.kovhumanit.narod.ru/Metaphisic².html> — дата обращения: 03.04.2020.)

- Степин В. С. Теоретическое знание. М., 1999. С. 82. (Цит по: <https://www.twirpx.com/file/191429/> — дата обращения: 19.01.2018.)
- Суворов О. В. Апперцепция // Новая философская энциклопедия. (Цит. по: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0186d-774c06fa935e54e2d86> — дата обращения: 02.01.2010.)
- Филипенко С. А. Формирование личностных смыслов как основа творчества // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 238–255.
- Фольмер Г. Эволюционная теория познания. К природе человеческого познания / Пер. Е. Н. Князевой // Эволюционная эпистемология. Антология. М., 2012. С. 189–204.
- Харциев В. Что такое проза? // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в контексте социокультурных практик / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 371–391.
- Харциев В. Элементарные формы поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Тип. «Мирный труд», 1911. Т. I. С. 347–398.
- Харциев В. И. Основы поэтики А. А. Потебни (продолжение) // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 6: Философско-методологический анализ творческих процессов / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: Голос, 2020. С. 312–365.
- Харциев В. И. Основы поэтики А. А. Потебни // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 5: Смысловые измерения социокультурных пространств творчества / Под ред. Н. М. Смирновой, И. А. Бесковой. М.: ИИнтелЛ, 2019. С. 219–258.
- Энгельмейер П. Эврология, или всеобщая теория творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. VII. С. 76–108.
- Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом / Сост., философ. пер., общее и науч. ред., послесл. Н. М. Смирновой. М.: Росспэн, 2004. 1056 с.
- Barfield O. Saving the Appearances: A Study in Idolatry. 2nd ed. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1988. 190 p.
- Black M. More about Metaphor // Metaphor and Thought. Cambridge, 1981. P. 5–37.
- Bloor D. Knowledge and Social Imagery. L., 1976. 156 p.

- Davidson D.* What Metaphors Mean // *Critical Inquiry*. Vol. 5. No. 1. Special Issue on Metaphor. Chicago: The University of Chicago Press, 1978. P. 31–47.
- Richards I. A.* *The Philosophy of Rhetoric*. New York; London: Oxford University Press, 1936. 138 p.
- Ricoeur P.* The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling // Univ. of Chicago Press. *Critical Inquiry*. 1978. Vol. 5. No. 1. P. 143–159.
- Wheelwright P.* *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1962. 192 p.

Summary

Poetic creativity is considered as one of the most ancient, primordial ways of thinking, categorizing and mastering the world by human being. The cognitive role of metaphor and metaphorization has long been underestimated by epistemologists. Metaphorization is an ancient way of cognition, manifesting itself as such in the very phenomenon of naming where it serves as a way to highlight the most important feature of the named object or phenomenon. In this capacity it was analyzed by A. A. Potebnya who considered the word of the natural language as unit of poetry and poetry as a way of cognition in its turn. Thus the Russian thought of the XIX century already contains ideas that can give rise to the study of poetic thinking which as a special subject matter («cognitive poetics») was originated in the West only in the 1980s. The book examines constructions of A. A. Potebnya's followers (Kharkiv Linguistic School) in the field of poetic creativity philosophy. My own point of view on poetic cognition and poetry as a cognitive phenomenon is also presented.

The cognitive study of poetic as constituting a special reality for human being seems to be significantly relevant today. The sociological study of poetic works as intersubjective systems of meanings circulating in society is also relevant. The data of the cognitive sciences are also necessary for the study of poetry. Respectively the epistemological study of the poetic appears to be an interdisciplinary project.

Thus epistemology of the poetic can be created by analogy with classical and non-classical epistemologies exploring science. This epistemology represents a theoretical and cognitive analysis of poetic creativity. Currently it is relevant to consider the cognitive aspect of poetic creativity as a special way of thinking using the data of cognition theory and the philosophy of creativity.

Юлия Сергеевна Моркина

КОГНИТИВНЫЙ СМЫСЛ ПОЭТИЧЕСКОГО

Корректор О. Круподер
Ведущий редактор И. Полосухина
Оригинал-макет и художественное оформление
переплета И. Богатырёвой

Подписано в печать 26.04.2024. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Minion Pro
Усл. печ. л. 16. Тираж 500. Заказ №

Издательский Дом ЯСК
№ госрегистрации 1147746155325
Phone: +7 495 624-35-92. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»»
Розничный магазин «Гнозис» (с 10:00 до 19:00)
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: +7 499 255-77-57
itdkggnosis@gmail.com

Оптовый отдел
Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: +7 499 793-58-01
sales@gnosisbooks.ru
www.gnosisbooks.ru, vk.com/gnosisbooks