

ЛЕКЦИЯ

I

Введение в теоретическую поэтику

Цель моих лекций — дать общие ориентиры для теоретического изучения поэзии как явления культуры и человеческой истории. До сих пор изучение, и тем более обучение поэзии остается в плену феноменологии — оно не дает систематического взгляда на поэзию, и выработка сознательного отношения к арсеналу исторически сложившихся выразительных средств чаще всего сводится к комментированию ряда примеров, с редкими попытками целостного анализа. В результате остается непонятным, каково место поэзии в литературе, в искусстве и в духовной культуре как таковой. Не умаляя познавательного значения феноменологии, следует все же заметить, что ни одна наука не может оставаться всецело эмпирической, и отсутствие надежной теории заставляет обращаться к случайным абстракциям. Практика стихосложения, вынужденная опираться на подобные эклектические построения, безусловно теряет в емкости и выразительности, и поэты, в том числе весьма известные, не всегда умеют удержать свои творческие поиски в рамках художественности.

Пытаясь осмыслить своеобразие поэзии в рамках человеческой культуры, прежде всего отметим само наличие этой особой области творчества, наряду с другими явлениями литературы и искусства. Факт это отнюдь не тривиальный. Сейчас, когда границы между различными сферами творчества все больше размываются, с появлением технической возможности соединять практически любые выразительные средства в любой пропорции, смешивать совершенно разные виды искусства, и даже искусство с иными уровнями творчества, или иной деятельности, — в этих условиях становится трудно определить границы собственно поэзии; в результате может либо стремление выдать за поэзию нечто, по сути своей поэзией не являющееся, — либо тенденция к отказу от какого бы то ни было разграничения, выделения особых сфер творчества. И то, и другое, неприемлемо для научного исследования — и неизбежно приводит к печальным последствиям на практике.

В качестве примера приведу широко распространенное заблуждение, будто поэзию можно свести к чистой графике, заменить текст — его изображением. Richard Kostelanetz, с его "серийными поэмами" и формальными композициями типа *Integration*, может служить примером начальной стадии этого движения в американской поэзии. Однако его композиции зачастую еще связаны со звуковым строем языка — и знаменитый LOLLIPOP (леденец) вызывает вполне акустические ассоциации. Привлечение продвинутых технологий порождает такие явления как "голопоэзия" (E. Kaz) и т. п., где графическое представление окончательно подавляет попытки звукового прочтения.¹

Сведение поэзии к графике — лишь одна из возможных крайностей. В начале XX века наблюдалась и противоположная тенденция, преувеличение роли живого звука. Так, И. Сельвинский пытался отобразить реальное произношение до мельчайших деталей, тщательно выписывая придыхания, огласовки и т. п.:

Милылый мо-и — не? сердься:
 Не тебе мое горико?е сердьце —
 В нем Яга наварилыла с перы?цем ядады
 Чёрыну?ю пену любви.

¹ По видимому, формальные эксперименты такого рода связаны с засильем рекламы в рыночной экономике, с ее попытками воздействовать на самые примитивные, первобытные уровни человеческого восприятия. Разумеется, в любой области возможно искусство — и никто не отрицает мастерства дизайнеров или клип-мейкеров. Только не следует смешивать это с поэзией.

В *Казачьей походной* (из четвертой главы эпопеи *Улялаевщина*) Сельвинский использовал различные диакритические знаки, латинские буквы и т. д. В следующих лекциях мы будем говорить о праве поэта на отклонение от традиционной орфографии и общепринятой пунктуации для передачи художественно значимых интонаций. Однако в данном случае детали интонирования ничего не добавляют к поэтике исходного текста — напротив, они сковывают чтение, и читательское сотворчество, превращая поэзию в этнографическое изыскание.

Похожие примеры возможны в любой области искусства. Так, существует течение, допускающее возможность синтеза музыки непосредственно из разного рода шумовых эффектов, устранив тем самым традиционную звуковысотность. Некоторые композиторы-модернисты также вплотную приближаются к такой технике, насыщая партитуру спецэффектами и шумами. Однако зачастую произведения этих авторов не воспринимаются как музыка — хотя вполне можно допустить, что они художественно значимы в своей области, в искусстве комбинировать шумы. Последнее может быть очень важным в практическом плане, как элемент звукового оформления, — однако поднять его на уровень самостоятельного вида искусства, не требующего привлечения иных выразительных средств, можно лишь осознав его собственные эстетические принципы, его отличие от других искусств.

Пытаясь говорить об искусстве поэзии, мы сталкиваемся и с лингвистико-культурными проблемами. Так, слово "поэзия" восходит к древнегреческому *poiesis* — созидание, творение; довольно рано это слово стало означать творчество вообще, и несколько позже — собственно поэзию. Однако до сих пор исходное общее значение присутствует в мировой культуре, возникая, например, в таких английских терминах как *autopoiesis*, *nomopoiesis* и др. В русском языке подобное расширительное толкование встречается реже — однако слово "поэт" свободно используется для характеристики любого человека, влюбленного в свое дело, — а "поэтичность" обнаруживается не только во всех без исключения искусствах, но и в обыденной жизни, в качестве синонима к таким представлениям как "душевная утонченность", "лиричность", "чувствительность", "сентиментальность", или даже "высокопарность". Такого рода языковые переносы возникают как отклик на определенные исторические формы поэзии — и отнюдь не облегчают исследование специфики поэтического творчества. Поэтому хочу сразу подчеркнуть: в этих лекциях поэзия понимается в собственном смысле, как часть искусства отличная от других искусств.

Поскольку существование поэзии как особого вида искусства принимается за исходный пункт теории, естественно возникает вопрос: каковы критерии поэтического, в чем отличается оно от того, что мы уже не относим к поэзии? Традиционно, теоретику предлагается дать исчерпывающий перечень свойств, по которым любой желающий сможет отличить поэзию от не-поэзии, просто "измерив" соответствующие параметры. Здесь сказывается примитивно-механистический подход к науке, непонимание того, что она должна и может дать. Несколько столетий назад, возможно, развитие естествознания еще не было столь стремительным, и несколько поколений ученых занимались исследованием одного и того же предмета, не задумываясь о его постепенной эволюции в ходе исследования. Однако такой подход с самого начала был неприменим в гуманитарных науках, а сейчас и его применимость в естествознании становится все более и более ограниченной. Действительно, если предмет науки существенно зависит от ее результатов, если его свойства изменяются по мере их открытия и описания, — было бы неразумно сводить науку к исчерпывающему и неизменному перечню всеобщих "законов". С другой стороны, изменяемость одних сторон изучаемого явления всегда предполагает регулярность в каких-то иных

отношениях, и развитие предмета исследования не мешает его теоретическому осмыслению, если только не застаиваться в рамках одной абсолютизированной схемы.²

Теоретическая поэтика не собирается искать магическую "формулу поэзии", универсальный рецепт поэтического творчества. Маленькие дети могут давать "определения" поэзии типа: "Это когда соседние строчки кончаются одинаково..." — или: "Когда ударения через один..." Образованному человеку должно быть ясно, что в разных условиях поэзия проявляет себя по-разному, и ни одна отдельно взятая черта не представляет собой нечто присущее только поэзии. Так, ритмизация и ассонансы вполне могут использоваться и в прозе, — которая от этого не перестает быть прозой; с другой стороны, некоторые разновидности свободного стиха отличаются весьма нерегулярным ритмом, и отсутствием рифм, — но тем не менее воспринимаются как поэзия.

Ключом к изучению столь многообразных и подвижных предметов служит категория "иерархичность". Всякое явление культуры — многоуровнево, и на каждом уровне действуют свои законы. В различных условиях уровни иерархии выстраиваются по-разному, порождая внешне весьма непохожие друг на друга *обращения иерархии*. С изменением условий одно обращение иерархии сменяется другим, и на вершину иерархии выходят свойства и качества, ранее остававшиеся второ- и третьестепенными. Так поэзия может оставаться единой — и многоликой.

Откуда появляется иерархичность, многоуровневость? Естественный ответ — порождение новых уровней иерархии в процессе ее развития. Развитие в таком понимании (рост иерархии) отличается от простой эволюции (обращения иерархии). Основной механизм развития — *рефлексия*, отражение (и преобразование) объектом самого себя через изменения, производимые во внешнем мире. Сразу ясно, что естественнонаучное знание отличается от гуманитарного прежде всего степенью рефлексивности: в последнем случае любой акт познания непосредственно является актом рефлексии, и приводит к росту иерархии культуры; в естественных науках, по крайней мере до последнего времени, рефлексия была опосредована иной деятельностью, *применением* научных результатов в производстве и в быту.

Я сейчас не буду подробно говорить о том, как устроены иерархии, как они получаются одна из другой и переходят одна в другую, как иерархия культуры отражает иерархию природы и иерархию человеческого духа... В данном контексте для нас существенно лишь, что художественное своеобразие поэзии связано не с наличием особых, только ей присущих выразительных средств — а, скорее, со способом связывания различных выразительных средств в поэтическое целое, со строением иерархии поэтического произведения. Иерархический подход говорит, что внутреннее строение иерархии всегда связано со способом ее взаимодействия с внешним миром, и одно переходит в другое по мере развития. В иерархии любая ее часть ведет себя в соответствии с поведением целого, и одни и те же вещи проявляют себя по-разному, оказываясь элементами различных иерархий. А значит, ритм в поэзии — это не то, что ритм в прозе, в музыке или архитектуре; ассонанс в поэзии служит иным целям, нежели в прозе или живописи; звук и графика соединены в поэзии особым образом, отличным

² Известный пример из истории физики: когда стало ясно, что микроскопические системы не могут быть полноценно описаны ни в рамках модели классических частиц, ни как набор классических волн, причину этого логично видели в существенном влиянии экспериментатора на квантовые процессы, так что любой эксперимент по определению траекторий частиц и фаз волн изменял эти самые траектории и фазы, делая из точное измерение принципиально невозможным. Растерянные и философски неграмотные физики говорили о непосредственном влиянии работы человеческого сознания на поведение квантовых систем... Однако со временем была изобретена особая модель квантовой частицы-волны, и движение таких квантовых объектов оказалось вполне детерминистическим, не требующим сверхъестественного вмешательства извне. Квантовая механика изучает эволюцию квантовых амплитуд (векторов состояния) точно так же, как классическая механика изучает фазовые траектории, или классическая оптика — распространение волн.

от любых других искусств. Нельзя "вывести" рифму из физиологии речи — как нельзя свести музыку к физическим свойствам музыкальных тонов. Целое влияет на способ существования частей, выявляя то, что может возникнуть только в особом их соединении.³

Поскольку мы говорим о поэзии как одном из искусств, следует определиться с тем, что, собственно, считается искусством. Вопрос это непростой, а ответить на него поможет иерархический подход, требующий определить место искусства в некоторой иерархии. Все последующее теоретизирование тем самым сможет опираться на достаточно общую идею.

Начнем издалека. В сфере взаимоотношений разумного человека с миром (разумной деятельности), можно выделить три основных уровня:

природа → дух → культура

Мир как природа — объединяет все возможные *объекты*, то есть вещи и явления в их (возможном или действительном) отношении к разуму, к субъекту. Мир духа — это всевозможные проявления субъектности, начиная от всеобщей (и самой неопределенной) рефлексивности, вплоть до универсальной рефлексии, отражающей и преобразующей любую часть мира, связывающей любую его часть с любой другой частью — такая универсальная рефлексия и есть *субъект*. Человек, группа людей, или человечество в целом — возможные *носители* субъективности; соответственно выделяются уровни субъекта, и можно рассматривать как одноуровневые связи различных субъектов (например, общение двух людей), так и связи субъектов разных уровней (например, воспитание как взаимодействие человека и общества).

Поскольку мы рассматриваем поэзию как явление культуры, остановимся подробнее на этом уровне иерархии мира. В нашей схеме, дух есть противоположность, *отрицание* природы. Культура негативно определяется как отрицание отрицания — и тем самым как "вторая природа". С другой стороны, культура определяется этой триадой как единство природы и духа — нечто, отличное и от того, и от другого, но сочетающее черты обеих противоположностей. Вспоминая картину природы как совокупности объектов, а духа — как иерархии субъектов, мы можем сказать, что культура — это совокупность (иерархия) всевозможных *продуктов* — объектов, порожденных деятельностью субъекта, объективных воплощений субъективности. Таким образом, то, что на уровне всеобщности (мира в целом) представляется триадой *природа → дух → культура*, на уровне единичности вписывается в схему

объект → субъект → продукт

Всякий продукт есть единство объекта и субъекта, он обязательно имеет материальную, вещную оболочку — но кроме того представляет определенное общественное отношение, способ производства и потребления.

Мы видим, что основное призвание субъекта — окультуривание природы, превращение объектов в продукты. Причем делает субъект это универсальным образом: ничто в мире не может избежать превращения сначала в объект, а потом и в продукт. В частности, сам субъект (и любые его частные проявления) может стать и становится объектом — и в каждом продукте субъект воспроизводит не только природу, но и самого себя. Соответственно, человеческая культура есть единство *материальной* и *духовной* культуры, воспроизводства вещей — и человеческих способов обращения с ними. Всякое культурное явление есть единство материальной и

³ Точно так же, физиология головного мозга не может быть ключом к работе сознания, поскольку мозг лишь в определенных условиях становится мозгом сознательного существа — и сама физиология мозга меняется при включении человека в иные культурные условия. Устройство компьютера ничего не говорит о том, какие программы будут на нем выполняться, — в лучшем случае, можно лишь указать, чего этот компьютер *не может*.

духовной сторон, а в целом единство материальной и духовной культуры определяют *способ воспроизводства* характерный для данного общества в данную историческую эпоху — общественно-историческую *практику*.

Продолжая разворачивание иерархии, выделим в духовной культуре бытовой, рефлексивный и трудовой уровни. Первичные, бытовые формы духовной культуры неотделимы от обыденной жизни людей и их работы — они представляют собой традиционные схемы деятельности, передающиеся от поколения к поколению в процессе воспитания и обучения; сюда же входят типичные черты массовой психологии, базовые социальные установки, обычаи, традиции и т. п. Однако на следующем уровне — быт отражается в сознании субъекта, и становится продуктом деятельности. Такая деятельность, изменяющая сами способы деятельности, называется *творчеством*. Труд, в этом понимании, есть единство работы и творчества.

Первоначально творчество спаяно с деятельностью, с работой — оно направлено на усовершенствование уже имеющегося, представляя собой процесс социального освоения уже созданных культурных ценностей, полного раскрытия их культурных возможностей. Однако то, что принято называть творчеством в собственном смысле слова, связано со следующим уровнем, на котором схемы деятельности сознательно переносятся с одной деятельности на другую, тем самым бесконечно расширяя круг имеющихся возможностей. В англоязычной литературе слово *metaphor* зачастую принимается за обозначение такого всеобщего переноса (*transfer*) схем деятельности, и любое творчество определяется как метафорическая деятельность. Я предпочитаю использовать термин "метафора" в более узком смысле, применительно к искусству — и прежде всего искусству поэзии. Уровень творчества, на котором происходит сознательное построение новых схем деятельности на базе уже имеющихся, я буду условно называть *конструктивным*.

Существует еще один уровень творчества, на котором абстрактные конструкции превращаются в реальные деятельности — прикладное творчество⁴. Здесь творчество соединяется с трудом. Однако для теоретической поэтики важнее разворачивание иерархии конструктивного творчества, с выделением фундаментальной триады:

искусство → наука → философия

Осознание искусства как первой фазы конструктивного творчества крайне важно для эстетической оценки тех или иных продуктов человеческой деятельности. Важно понимать, что искусство, наука и философия — качественно разные, но одинаково необходимые уровни творчества, и ни в коем случае не смешивать одно с другим. А примеры такого смешения мы видим на каждом шагу. Например, когда критик начинает говорить о психологизме произведения литературы и о глубоком проникновении писателя в души людей — это не имеет отношения к собственно искусству, поскольку исследование человеческой психологии есть дело науки, а писатель лишь *выражает* типическое в психологии современного ему человека путем переноса этого реального явления духовной культуры в воображаемые условия беллетристической фабулы. Такой перенос отделяет общие схемы деятельности от самих деятельностей — и потому может быть назван первичной абстракцией. Художник становится художником только тогда, когда он мыслит абстрактно. Поэтому, скажем, хвалить живописца за совершенное изображение реальных вещей — все равно что ставить ему в заслугу то, что не имеет отношения к искусству, — всего лишь искусность, ремесло. Однако художественная абстракция отличается от абстракции научной, поскольку выражается она в непосредственности

⁴ Разумеется, я не имею в виду узкую область культуры, которая обычно именуется декоративно-прикладным искусством, народными промыслами и т. п. Скорее, сюда относятся инженерное творчество, зодчество, многие виды дизайна.

художественного образа, а не в формальном языке, сознательно конструируемом для каждой предметной области.

Отождествление искусства и философии (равно как и приравнивание философии к науке) — одно из наиболее распространенных заблуждений. Зачастую критики с величайшим почтением говорят о глубокой философичности того или иного автора, о каких-то глубоких мыслях, которые он якобы выражает своими творениями. Тем самым теряется своеобразие искусства, поскольку восприятие ориентируется в первую очередь на философское содержание, а художественная правда и выразительность уходят на второй план. Сами художники зачастую используют этот предрассудок обыденного сознания для своеобразной саморекламы: когда не хватает художественности, остается только смотреть на окружающих с глубокомысленным видом и претендовать на открытие особой философии, недоступной непосвященным. Идеологические дебаты, особенно ведущиеся людьми далекими от философии, быстро привлекают общественное внимание. Ходячая фраза, остроумие — подменяют собой в массовом сознании как искусство, так и философию, — опошляя и то, и другое.

Разумеется, никто не отрицает права художника на научные изыскания или философствование. Как и всякий человек, он может быть вовлечен в самые разные деятельности. Только понимание принципиальных различий между искусством, наукой и философией дает возможность увидеть, когда автор выступает как художник, а когда он занимается наукой или философией. Нередко подобное разграничение оказывается весьма нетривиальным, поскольку в труде целостного человека всегда сочетаются разные уровни творчества; однако единство не есть тождество, и всегда можно внутри единого различить отдельные его стороны. Художественное произведение *может* быть воспринято как выражение определенной философии — но такое восприятие возможно лишь *в философском контексте*. Попытка "вложить" в произведение философскую идею приведет либо к видоизменению этой идеи в соответствии с законами художественного творчества, либо к перерождению искусства в политический трактат.

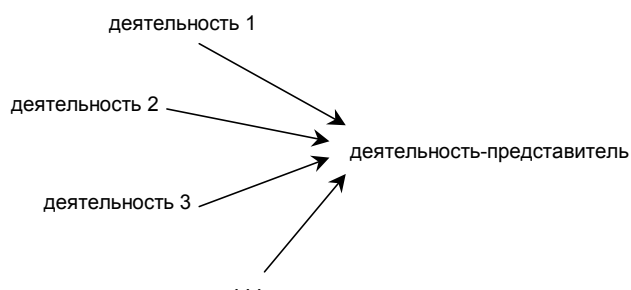
Итак, полагая поэзию особой областью искусства, попытаемся очертить границы этой области среди прочих искусств. Сразу ясно, что границы эти не могут быть резкими и неподвижными, поскольку всегда возможно творчество на стыке любых двух областей, сочетающее особенности, характерные для обеих. Как правило, отнесение таких пограничных случаев к определенной категории возможно лишь в особом контексте, предполагающем доминирование одной из сторон. Например, можно задаться вопросом о правомерности отнесения блатной песни к поэзии — и вообще к искусству; ответ предполагает возможность рассмотрения текстов таких песен как поэтических произведений — однако лишь в контексте такого их исполнения, которое подчеркивает в них поэзию, а не что-то другое. В каком-то ином контексте та же песня может быть весьма далека от поэзии. Похожие превращения происходили с творчеством так называемых поэтов-шестидесятников: вместо примеров решения художественной задачи их стихи стали рассматривать как политическую акцию, тем самым выводя их далеко за пределы не только поэзии, но и искусства вообще.

В эстетической литературе существует много классификаций искусств — и ни одной достаточно обоснованной. Причина та же: абсолютизация частных принципов, потерянный историзм. Наивно предполагать, что возможна схема искусств единая для всех времен, и что один и тот же вид искусства будет одинаково представлен у разных народов. С развитием общества меняется структура общественного воспроизводства, наличные схемы деятельности и их представление в культуре. Само выделение искусства в особую сферу творчества произошло не сразу. Первоначально, на заре человечества, многие операции, которые мы сейчас считаем характерными для искусства, были неотделимы от производственного процесса, и воспринимались совершенно иначе. Говорить о прекрасных картинах, написанных на стенах пещер

художниками верхнего неолита — грубая вульгаризация, интерпретация древности с позиций сегодняшнего дня.

Точно так же, то, что было искусством века назад, вовсе не обязательно останется таковым в будущем. Разумеется, в истории искусства за любым произведением останется его место — но именно как место в истории. Пока сохраняются общественные условия, породившие ту или иную художественную форму, она будет восприниматься как искусство; однако техника средневекового музыканта смотрелась бы странно в современном оркестре, а образный строй романтической поэзии выглядел бы анахронизмом в начале XXI века. Это не исключает заимствования современным искусством отдельных технических приемов у искусства прошлого — однако такое заимствование никогда не может быть буквальным, оно лишь стилизует современную технику под "серебряный век", романтизм, средневековье, античность... По сути дела это еще один пример переноса схем деятельности — однако на этот раз искусство отражает и преобразует не какую-то иную деятельность, а само себя.

Итак, вернемся к классификации искусств. Как указывает само место искусства в иерархии конструктивного творчества, определяющей чертой способа переноса схем деятельности на этом уровне является синкретизм — схема любой деятельности может быть выражена непосредственно в форме иной деятельности:



Этим искусство отличается от науки, прежде вырабатывающей формальные методы переноса и затем уже "выводящей" одни схемы из других при помощи полученного формализма, — и от философии, которая выстраивает иерархию схем и тем самым определяет "допустимые" методы переноса. Таким образом, различие искусств связано с различием тех деятельностей, которые служат для представления иных деятельностей, — то есть с различием возможных *художественных форм*.

— Но, — скажете вы, — искусство не знает границ, и практически любая деятельность может быть сделана художественной формой. Получается, что число всевозможных искусств совпадает с числом возможных деятельностей — и само понятие классификации теряет смысл!

Да, это действительно так, если понимать классификацию метафизически, как номенклатуру, раз и навсегда установленный набор таксонов, четко отграниченных один от другого. Такой подход применим лишь в ограниченных пределах — в периоды относительной стабильности, когда возможно абстрагироваться от взаимопревращения и развития классифицируемых явлений и вещей.

В рамках иерархического подхода любая классификация допустима лишь как одно из возможных развертываний иерархии, наряду с бесконечностью других. Никакое единичное явление не может быть сведено к сколь угодно развитой абстракции — именно потому, что оно единичное, а не особенное или всеобщее. Поэтому, пытаясь определить поэзию, мы не имеем права ограничиваться какой-либо одной структурой — а должны понять ее как общее для многих и многих структур, как их "пересечение".⁵ Тем самым также утверждается правомерность практически любой осмысленной классификации искусств, и необходимость таких классификаций для

⁵ Типичный для иерархической логики пример обращаемости иерархий: единичное предстает как общее многих общих, каждое из которых представляет лишь единичную определенность единичного.

понимания целого. Оказывается, что спорить о "правильности" или "неправильности" той или иной классификации можно лишь в формальном плане — только на уровне наличия внутренней логики и последовательности. Каждой решение открывает одно из возможных "измерений" предмета, и ключом к истине является именно его "многомерность".

Если обратиться к истории развития искусств, можно обнаружить, что какие-то из ныне имеющихся примеров художественного творчества воспроизводятся, хотя бы и с неизбежными изменениями, на протяжении многих исторических эпох у разных народов. Соблазнительно предположить, что они образуют уровни некоторой иерархии, и все остальные искусства так или иначе получают в ходе развертывания этой иерархии. Однако любая историческая последовательность представляет лишь один из возможных путей развития, и следует помнить, что искусство разных народов в разные эпохи — все-таки развивалось в сходных культурных условиях, восходящих к единству природных условий планеты Земля; нельзя определенно утверждать, что разум, развившийся в иных условиях, породит ту же иерархию искусств — и даже в пределах человеческой культуры возможны значительные вариации.

Можно попробовать выделить наиболее универсальные измерения иерархии искусств, связанные с организацией искусства как такового. Так, любое представление одной деятельности в другой предполагает создание некоторого продукта (*произведения искусства*), который всегда есть единство трех компонент: материала, формы и содержания. Выделение поэзии как особого искусства предполагает осознание ее особенности на каждом из этих трех уровней.

Материал — деятельность-представитель и ее продукт. Нематериального искусства не бывает, и в любом искусстве производится нечто доступное другим людям как внешний предмет. Однако материал вовсе не обязан быть вещным, осязаемым — так, некоторые деятельности направлены на производство способов деятельности, и продукт их не в вещах, а в способах их преобразования, в движении. Например, танец не порождает осязаемых вещей (возможность видеозаписи в данном случае не связана с природой танца) — и все же имеет определенный продукт, последовательность движений. С другой стороны, материалом искусства могут быть не конкретные вещи, а классы вещей, или даже абстракции вещей и деятельностей. В буржуазном искусстве XX века сложилось направление, представители которого сознательно избегали определенности материала, заменяя ее подбором вещей, исходно для искусства не предназначенных. Разного рода "инсталляции" создавались из чего угодно, и некоторые из них были вполне художественными. Однако такое, демонстративно не зависящее от материала творчество все же имело свой, вполне определенный материал — окультуренные вещи, и только с учетом свойств этого материала возможно было создание произведений искусства.

Особая разновидность искусства связана с духовной деятельностью как материалом. Группа сколь угодно талантливых артистов не может создать целостного спектакля без творчества особого рода, синтезирующего отдельные виды творчества в своеобразный мир, живущий по законам, отличным от внутренних законов каждого из составляющих его искусств. Таково искусство дирижера, или режиссера. Еще один пример: искусство научного поиска. Гениальный ученый творит на материале науки — но по законам искусства. Или, например, искусство программирования отнюдь не сводится к овладению соответствующими технологиями и умению решить поставленную задачу: талантливый программист менее эффективен в производстве, ему как правило требуется больше времени для решения рутинных задач — однако он предлагает красивые решения, и в действительно трудных ситуациях может оказаться единственно способным сдвинуть дело с мертвой точки.

Форма — то, как материал преобразуется художником в процессе создания произведения искусства. Без такого преобразования творчество столь же невозможно, как и творчество без материала. Искусство не может быть бесформенным.

Это положение особенно раздражало буржуазных теоретиков искусства, продающих недостойную разумного человека пачкотню как шедевры, доступные пониманию лишь горстки избранных (читай: богатых). Однако многие произведения абстрактного искусства долго не находили понимания у широкой публики именно в силу своей очевидной неслучайности, оформленности, пугающей обывателя (мещанина, буржуа) необходимостью трудно осознавать иерархичность образа.

Не всякая форма художественна. Можно в совершенстве овладеть своим телом — но так и не научиться танцевать. Можно изучить все тонкости стихосложения — но не создать ни одного настоящего стихотворения. Красивого и хорошо поставленного голоса еще недостаточно, чтобы стать певцом. Ремесленник и художник могут заниматься внешне похожим делом, обрабатывая одинаковый материал, пользуясь одинаковыми инструментами и приемами работы. Но формы, которые они создают — различны, и искусство как таковое можно определить как создание выразительных, художественных форм.

Формы искусства в значительной мере зависят от его материала. Художественность не имеет ничего общего с техникой материалообработки, с искусностью. Несвойственные данному материалу формы воспринимаются, скорее, как технологические достижения, курьезы, а не произведения искусства. Например, гипернатурализм в живописи, передающий мельчайшие детали на полотне, может вызвать удивление, или даже восхищение кропотливой работой — но не волнение, сочувствие, или сострадание. Бесконечное экспериментирование с материалом, свойственное буржуазному искусству XX века, далеко от искусства; напротив, художник способен весьма несовершенными средствами создать подлинный шедевр. Например, нерезкая фотография, сделанная посредственной камерой, может быть гораздо выразительнее свертехнической работы иного фотографа-профессионала.

Создание художественной формы вовсе не обязательно требует создания новых вещей. Вполне достаточно перенести уже имеющуюся вещь в иной контекст, сделав тем самым ее восприятие эстетически осмысленным. Так, природа может быть красива сама по себе — но выбор точки обозрения, максимально раскрывающей красоту пейзажа, есть художественное решение. Крайний пример — знаменитый дюшановский унитаз, который вполне мог считаться произведением искусства в определенном культурном контексте.

Содержание — то, в чем осуществляется единство материала и формы; именно содержанием диктуется необходимость той или иной формы. Выразительность и содержательность в искусстве совпадают.

Ясно, что содержание произведения искусства определяется тем, что именно выражается в соответствующей деятельности-представителе, в материале искусства. Однако содержание произведения искусства не тождественно содержанию представляемых в нем явлений материальной и духовной культуры — мотивы соответствующих деятельностей различны. Всякое искусство выделяет в мире его универсальные, всеобщие моменты, представляя их в виде художественных *образов*. Содержание произведения искусства есть не что иное как иерархия образов.

Художественный образ не есть просто изображение. Это всегда абстракция, обобщение, выражение некоторой идеи. Безыдейное искусство — не искусство. Однако в искусстве идеи выражаются неявным образом, посредством уподобления единичных деятельностей, которые могут существовать и сами по себе. Простая декларация, лозунг — столь же далеки от искусства, как и пустое формотворчество.

Универсальность искусства предполагает возможность отобразить всеобщие черты любой деятельности средствами любой другой. Однако свобода творчества есть

прежде всего умение пользоваться каждым материалом в соответствии с его естественными возможностями, не насилуя природу. Поэтому в каждой области искусства есть тематические предпочтения, и не все культурные явления выражаются в них одинаково легко. Выдающийся художник может преодолеть инерцию материала — но это как правило приводит к выпячиванию необычности и наложению простого удивления на собственно эстетическое восприятие. Исторически, в условиях Земли, некоторые искусства стали более универсальными, в соответствии с особенностями человеческого восприятия. Условно можно говорить о трех основных группах искусств⁶:

1. *пространственные искусства* — преимущественно опираются на зрительное восприятие и раскрывают свои темы в статических пространственных композициях, в особом расположении материальных тел; разумеется, существуют композиции, передающие движение, и даже развитие, — однако эта динамика существует лишь в восприятии, а само произведение искусства остается статичным, как некое *бытие*;
2. *временные искусства* — стоят образы на основе смены состояний некоторой среды, так что каждое состояние воспринимается синкретически, и его структурные особенности сняты в восприятии, превращены в особое качество; человеческий слух служит естественной основой большинства временных искусств, однако специальная организация зрительного восприятия также может выводить на передний план временную последовательность; основной материал таких искусств — *движение*;
3. *драматические искусства* — соединяют пространственное и временное восприятие, создавая последовательности структурированных сцен; здесь на первый план выходит превращение бытия в движение и наоборот, *развитие*.

Так, живопись в своей основе является пространственным искусством, музыка — временным, театр — драматическим. Синтез искусств может соединять элементы различных уровней, однако такое соединение всегда иерархично, и в каждом конкретном восприятии один из элементов как правило доминирует, подчиняя себе остальные. Например, можно слушать оперу — а можно смотреть оперный спектакль.⁷

В человеческой культуре особое место принадлежит языку. Язык — универсальное средство общения, опосредующее любую деятельность (поскольку человеческая деятельность всегда есть также и общение). В определенном смысле, именно язык является носителем разума, именно он делает человеческое поведение разумным. Поскольку же язык по самой своей сути способен представлять абсолютно любую деятельность, он становится материалом наиболее универсального искусства — литературы.

Разумеется, язык не может существовать без материального носителя. Изначально таким носителем было человеческое тело в целом, и основа первобытного языка — демонстративное поведение, жест.⁸ Позже появилась речь как своего рода голосовой жест. Наконец, появление письменности превращает речь в пространственное образование, симультирует ее. Каждая из этих материальных форм языка порождает особые разновидности искусства: пантомима, декламация, каллиграфия... Однако материалом литературы как искусства язык служит не в качестве жестикюляции,

⁶ Первоначально, разумеется, все эти три уровня находились в синкретическом единстве. Лишь впоследствии стали выделяться отдельные искусства, и стало проявляться различие бытия, движения и развития.

⁷ Или, например, можно читать роман как некоторое повествование — а можно наслаждаться языком автора, чисто статически, — или просто следить, как одно событие сменяет другое, не вникая в суть событий.

⁸ До сих пор люди, говорящие на разных языках, объясняются жестами. Развитие речи у детей также начинается с жеста, и первые слова-фразы строятся именно как голосовые жесты.

говорения, или написания, — а в качестве человеческого общения как такового, абстракции общения. С развитием общества и языка менялись и литературные формы. Так, поэзия первоначально существовала как устная традиция, и проза восходит к устному рассказу, к сказке.⁹ Когда в культуре стали преобладать письменные литературные формы, это лишь означало, что каждый читатель стал одновременно и слушателем и рассказчиком (чтецом). С появлением индустрии звукозаписи, кино, видео и развитых компьютерных средств происходит обратный процесс, когда многие люди предпочитают смотреть и слушать, а не читать.

Однако язык в человеческом общении используется по-разному, и это вызывает к жизни различные виды литературного творчества. Так, художественная проза соотносится с умением правильно (вос)создать в языке реальность, будь то реальность природы или фантазии духа; поскольку такое умение сформировалось не так давно (а у многих людей оно не формируется и сейчас), проза как область литературы возникает сравнительно поздно. Поэзия восходит к древнейшим пластам языка, связанным с необходимостью синхронизации трудовых процессов, выстраиванием их во времени. При этом существенно не формальное значение произносимых слов, а их способность вызвать в другом человеке упорядоченные определенным образом психические процессы, и косвенным образом — повлиять на динамику его деятельности. В отличие от риторики, собственно побуждение к деятельности для поэзии не характерно — поэту важно вызвать определенную внутреннюю активность, особый душевный настрой. Ясно, что это предполагает достаточно высокий уровень социализации, способность людей воспринимать действия других вполне определенным, культурно обусловленным способом. Скорее всего, собственно поэзии логически предшествует иное искусство, связанное с сигнальной функцией языка, с умением объединить людей для выполнения общей задачи — будь то бегство от опасности, добывание средств к существованию или воспроизводство человека как разумного существа. Такое теснейшим образом слитое с устной речью искусство можно назвать *красноречием*.

Таким образом, развитие искусств, связанных с языком, оказывается направленным от внешней деятельности, через внутреннюю (интериоризованную) деятельность, к созданию новой, идеально опосредованной реальности. Это зеркальное обращение обычной последовательности материальных состояний субъекта: отражение внешнего мира (стимул) вызывает внутренние (субъективные) процессы, приводящие к некоторой поведенческой реакции.

Исторически, корни искусства вообще — в ритмической организации производственной деятельности, и прежде всего — производства орудий труда (А. П. Окладников). Выделение базового ритма — это первичная абстракция, характерная для многих рабочих процессов, особенно в примитивном производстве, когда достижение видимых изменений в обрабатываемом материале требует большого количества однообразных операций. По видимому, первичные формы искусства были вплетены в производственный процесс, подчеркивая в нем ритмическую организацию и тем самым повышая его эффективность.¹⁰ Именно ритмизация как первичная схема деятельности, и должна была стать переносимой с одной деятельности на другую — а для этого требовалось найти такую деятельность, которая наиболее выпукло представляла бы ритмичность всякой иной деятельности. Далеко не все деятельности одинаково пригодны для этого — поскольку не каждая из них совместима с

⁹ Возможно, что до этого существовала своего рода жестовая литература, театрализованное действо, передающее то, что впоследствии стало достоянием слова.

¹⁰ Каждый может проверить это на себе. Современному человеку все еще приходится делать многие вещи первобытными способами: вручную вскапывать огород, шить без швейной машинки, обгачивать куски металла напильником — или просто передвигаться пешком на значительное расстояние. Стоит поймать ритм этих монотонных занятий, подчеркнуть его напеваемой про себя песенкой, или просто счетом, — становится значительно легче, и работа психологически быстрее подходит к концу.

большинством других, и допускает изменение своего ритма, подстраивание его под ритм другой деятельности. Вероятно, поначалу несколько производственных процессов просто совершались одновременно, так что один задавал ритм для другого.¹¹ Различные деятельности здесь еще равноправны, и каждая из них способна синхронизовать любые другие. Однако с течением времени (и с разделением труда) такое симметричное отношение постепенно стало однонаправленным: появилась особая производственная роль — поддержание требуемого ритма работы путем подачи ритмически организованных сигналов. Универсальным переносчиком таких сигналов в условиях Земли мог быть только звук. Действительно, человек может слышать звуковые сигналы независимо от того, есть ли у него время отвлечься от текущей операции и взглянуть на других; звук распространяется достаточно далеко и весьма информативен; это весьма гибкое средство, допускающее подстройку параметров в широких пределах; наконец, похожие звуки могут издавать почти все люди. Именно поэтому звуковые сигналы вплоть до XX века оставались практически единственным средством синхронизации деятельности в реальном времени, и не утратили этой своей функции по сей день.¹²

По-видимому, первичным здесь было именно использование человеческого голоса — специальные инструменты для звукоизвлечения появились позднее и поначалу просто имитировали человеческий голос. Разделение поэзии и музыки произошло лишь в ранней античности, и еще долго они были взаимозависимы — а поэтов по традиции называли певцами.

Однако разделение поэзии и музыки не случайно, и лишь в примитивных формах они оказываются похожи по своему эстетическому эффекту. Музыка развивалась через абстрагирование интонаций, отделение их от прочих деятельностей и формирование самостоятельных интонационных систем. В поэзии интонация хотя и служит одним из важнейших выразительных средств, она никогда не перестает быть *интонацией речи*, языковым явлением, дополняющим и уточняющим слово, а не заменяющим его. Абстрагирование от реальной речи, обслуживающей человеческую деятельность, произошло здесь путем отделения речи от собственно *говорения*, превращения ее во *внутреннюю речь*. В психологии давно известно, что внутренняя речь — необходимое промежуточное звено между внешней речью, говорением, и человеческим мышлением (Л. С. Выготский). Однако традиционно считалось, что внутренняя речь лишь опосредует движение от мысли к слову и наоборот — и не имеет самостоятельного психологического значения. Такое мнение плохо согласуется с идеей разумности, предполагающей постоянный переход внутреннего во внешнее, представимость одного в другом, многоуровневость сознания. В деятельности и общении людей внутренняя речь играет важнейшую роль, и вполне может выходить на первый план. Так, друзья или влюбленные понимают друг друга "с полуслова" — они находят глубокое удовлетворение в разговорах "ни о чем", их общение часто выглядит для постороннего чистой бессмыслицей, полнейшей глупостью. Однако это — поверхностное впечатление, вызванное значительным отличием строения внутренней речи от речи внешней и невозможностью сведения одного к другому; общение на уровне внутренней речи может использовать внешнюю речь в качестве носителя, организуя ее по своим собственным законам. В искусстве внутренняя речевая деятельность и соответствующий ей уровень общения представлены поэзией.

Итак, материал поэзии — язык в форме внутренней речи. Из этого основного положения вытекают основные принципы теоретической поэтики и практические приемы, осмысление которых нам еще предстоит.

¹¹ Отголоски этого можно видеть в склонности многих людей собираться вместе для работы: каждому из них легче делать свое дело, когда он видит, как другие работают рядом, даже если их занятия никак не связаны между собой. В частности, когда все работающие делают одно и то же, весьма эффективным приемом является синхронизация по кому-то одному, ориентировка на "ведущего".

¹² Особенно в низших деятельностях — как, например, в строевой подготовке в армии.