

Н. Р. Саенко

Онтологическая поэтика
пустоты

Монография

Москва
Академия Естествознания
2010

УДК 111.82.7.01.
ББК 87.21
С14

Саенко Н. Р.

С14 Онтологическая поэтика пустоты: монография / Н. Р. Саенко. — М.: Академия Естествознания, 2010. — 161 с.

ISBN 978-5-91327-095-5

Монография посвящена изложению концепции философии небытия в приложении к эстетической сфере постмодернизма. На материале современной поэзии (в большем объёме — московского концептуализма) раскрывается механизм превращения феномена реальности в феномен сознания. Пустота становится образом, символом, мотивом, когда используется поэтическим языком и является обозначающим или обозначаемым в поэтическом тексте. Автором монографии предпринимается попытка онтологического анализа поэтического текста, для чего и выбирается форма, мотив, знак и символ пустоты.

09.00.13 — религиоведение, философская антропология, философия культуры

Рецензенты:

доктор культурологии, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева **Е. А. Николаева**;

кандидат искусствоведения, доцент Волгоградского государственного института искусств и культуры **Г. И. Жданкина**.

В оформлении обложки использована работа С. Дали «Аптекарь из Ам-пурдана, ищущий абсолютно ничего» (1936 г.)

ISBN 978-5-91327-095-5

© Саенко Н.Р., 2010

© ИД «Академия Естествознания»

© МОО «Академия Естествознания»

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Часть I. Феномен и образ пустоты	
1. Феноменологизация пустоты в культуре	12
2. Мифопоэтический, религиозный и философский векторы концептуализации пустоты	18
3. Модусы феномена пустоты в лингвокультурном пространстве	35
4. Роль русской постмодернистской поэзии в процессе концептуализации пустоты	48
Часть II. Онтология образа пустоты в поэтическом тексте	
1. Укорененность текста в бытии	67
2. Время и пространство словесного художественного текста. Антиэнтропийная сила поэтического языка	75
3. Тело словесного художественного текста. Пустота как особая форма отражения	96
4. Сила текста и власть пустоты	106
Часть III. Тема пустоты в лингвокультуре конца XX столетия	
1. Мотив пустоты в русской концептуальной поэзии как лингвокультурема	122
2. Тенденция к опустошению языковых форм как признак сменяющейся культурной парадигмы	145
Заключение	156

Долго ли еще будешь общаться знаками?
Молчи! Ибо сей Исток всех знаков знака не имеет.
Руми

...сiju, шелестя газетой, раздумывая, с какой
натуры все это списано? чей покой,
безымянность, безадресность, форму небытия
мы повторяем в летних сумерках — вяз и я?
И. Бродский

Не унывай, садись в трамвай,
Такой пустой, такой восьмой...
О. Мандельштам

ВВЕДЕНИЕ

Важнейшей задачей описания коллективного мировидения является поиск универсалий или обязательных типологических характеристик. «Эти универсальные понятия в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода “модель мира” — ту “сетку координат”, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании...»¹. Как отмечают приверженцы семиотического направления, в описании любой картины мира лежат бинарные оппозиции, причем считается, что они носят универсальный характер, а также, что правая часть оппозиции всегда маркирована положительно, левая — отрицательно².

В то же время картины мира предстают перед нами в виде системы подобий или тождеств и различий, устанавливающих соответствия и связи между различными измерениями реальности — социальными и психическими.

Одной из фундаментальных в наборе оппозиций видения мира является пара «бытие — небытие». Каждая картина мира включает в разных пропорциях два уровня мира — видимый мир и невидимый, но предполагаемый существующим и влияющим на видимый мир. Эти уровни в соответствующих карти-

¹ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: «Искусство», 1972. С. 84.

² См. об этом: Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: Ассиметрия мозга и знаковых систем. М.: Сов. радио, 1978; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Труды по русской и славянской филологии. Вып. 28. Тарту. 1977. С. 3—36.

нах мира могут быть представлены как части единого целого или как относительно самостоятельные образования — смысловые поля.

Понятия «сущее» и «несущее» оформляются в два поля «бытие» — «небытие». Предполагаем, что по содержательному объему это самые обширные смысловые поля, которые в совокупности образуют цельный образ мира. Яркими и емкими символами такой поляризации мира являются «инь и ян» в восточной культуре или горизонт как граница видимого и невидимого в европейской культуре.

Оппозиция «бытие — небытие» проявляется во всех измерениях человеческого существования, принимая различные культурные и языковые формы, отражаясь в разнообразных фигурах человеческого мышления.

«...Пустота вещественна — предвещает, увещевает и возвещает. И пустое это дело — прославлять Пустоту: она не нуждается в этом и говорит сама за себя»³. Однако Гёте вкладывает в уста Фауста слова о затаённой человеческой надежде: «Дух пустоты, надеюсь, схвачен мною».

Мы не собираемся решить вопросы: существует ли пустота, бытийствует ли небытие, есть ли ничто. Эти давние философские споры о реальности \ нереальности пустоты стали предзаданной чертой самого феномена — иллюзорностью, мерцательностью пустоты.

Русская поэзия XX столетия и современности в своем философском освоении пространства языка восходит к генеалогической способности русской литературы феноменально чутко и прозорливо реагировать на малейшие изменения в пластах реальности. Обладая таким онтологическим чутьем, русская поэзия часто приобретала философичный характер, или вовсе подменяла собой русскую философию.

Общая ситуация сегодня такова, что, по словам Р. Барта, «литература открыто приведена к проблематике языка», «литература и язык переживают вос-

³ Морозов И. Основы культурологии. Архетипы культуры. Минск: «ТетраСистемс», 2001. С. 158.

соединение»⁴ — изменения языка и культурного бытия воспроизводятся в структуре литературных произведений. Этому сопутствует открытие философского потенциала литературы — причем понятой именно как «феномен языка, а не идей»⁵. Поэтический язык является не только отражением действительности (действительность отражается в обычных речевых проявлениях); одной из особенностей поэтического языка является способность отражать сам язык, рефлексировать над языком, изучать язык, проникать в его глубины и скрытые возможности.

Поэзия московского концептуализма, решая онтологические вопросы бытия и небытия, пространства и времени, занимается феноменами реальности, отраженными в сознании и объективированными языком.

Поэтический язык, с одной стороны, субъективен и синхронен, с другой — объективирует образы массового сознания и проблемы реальности. Поэтому феноменологический способ редуцирования взгляда на явление пустоты, уже ставшее явлением сознания, эффективно работает на материале поэтического концептуализированного языка.

Человек в его человеческой специфике всегда выражает и продуцирует себя в вещах-текстах. Поэтому единственный подход к нему и его бытию — через созданные и создаваемые им художественные тексты. Что касается сознания, оно не может быть дано как вещь, а лишь в знаковом выражении, реализации в текстах и для самого себя, и для другого сознания. Бытие же как предмет строгой науки феноменологии находится не где-то в потустороннем мире, а в самом сознании. Такая слегка упрощенная логическая цепочка приводит нас к тому, что и бытие актуализируется в художественном тексте.

Онтологически ориентированный анализ на первое место выводит де-символизированное, деидеологизированное бытие, его фактическую явленность. Главным становится вопрос о том, почему текстура, форма явлена в данном тексте, в данном месте именно так, а не как-либо иначе. В поэтическом

⁴ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 123.

⁵ Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М.: Независимая газета, 1996. С. 41.

тексте такой представленностью является, естественно, слово. Понятия и предметы, прикованные к тому или иному слову, не успевают за развитием — переливанием бытия и также тормозят смысловую переливчатость слова. Лишь воображение, творческая фантазия поэта превращает слово в луч, который «облекает вещи в экспрессию»⁶, просвечивает в них идею. «В то время как обыденный язык, этот практически и повсеместно используемый инструмент, постоянно сглаживает образную природу словоупотребления, внешне приобретая строго логическую самостоятельность, поэзия, как и прежде, намеренно культивирует образный характер языка»⁷.

Во второй половине XX в. проблема феномена и образа пустоты решается на стыке филологии и философии. В работах М. Хайдеггера, Ж. Дерриды, Ж. Бодрийара серьёзно исследуется онтологическая и семиотическая сущность пустоты. Но вопрос «что такое пустота как пустота?» ещё не поставлен, не говоря уже об ответе. Остается нерешенным, каким образом пустота есть, и можно ли ей вообще приписывать какое-то бытие.

Современные культурологи особое внимание уделяют эстетической актуализации пустоты. Так, М. Н. Эпштейн пишет о пустоте как о приёме в авангарде и содержательном аспекте концептуального искусства. Л. Карасёв, занимаясь онтологической поэтикой, делает продуктивные для нас выводы о смысловой наполняемости пустот в текстах русской литературы. Ж. Диди-Юберман строит концепцию современного визуального искусства на пересмотре связи формы и присутствия, анализирует «игры опустошения» в концептуализме.

Кроме философских посылок, начало нашего исследования находит некоторые основания в теории коллективного бессознательного К. Г. Юнга. В одной из ранних своих работ «Семь проповедей к мертвым» Юнг от имени гностика Василида рассматривает «полноту» и «пустоту» (в гностической терминологии — плерому). Изучая актуализацию феномена пустоты в современном ис-

⁶ Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс - Традиция, 1997. С. 82.

⁷ Там же.

кусстве, мы надеемся выйти на уровень исследования архетипов и универсальных феноменов современной культуры.

В современной лингвокультурологии и философии языка анализом речевых штампов и языковых клише занимается прагматика текста. Но нам важно осознать, что язык, фигурируя как открытая знаковая структура сознания, становится выразителем лакун, либо вакуума, возникающих в сознании же. В этом плане нам полезен опыт феноменологии, в частности труды Э. Гуссерля, Р. Ингардена и М. Мерло-Понти.

Нельзя не отметить некоторое онтологическое противоречие в освоении мира поэтами. С одной стороны, поэт не удаляется от мира, но, напротив, прорывается к некоей общей первооснове всех вещей, первофеномену. С другой — имеет место умышленное окультуривание мира в поэзии, превращение вещей в мифологемы, слов — в символы. Разрешение такого противоречия видится нам в детальном анализе самой вещи, тела поэзии — феномена стихотворного текста.

Особенностью онтологического взгляда на текст является восприятие наличествования и оформленности бытия таковыми, каковыми они даны. Мы имеем в виду то, что Мерло-Понти назвал «кроной Бытия», составленной из качеств или свойств «глубины», «цвета», «формы», «линии», «движения», «контура» и т. д. Можно заниматься символами или идеями, а можно обратить внимание на ту основу, благодаря которой эти символы и идеи существуют. Так в упрощённом виде различаются семиотика, феноменология и онтология поэзии.

У Мерло-Понти анализ литературы понимается как «запись Бытия». Онтология текста имеет дело с вполне определенным и обозреваемым слоем бытия, а именно — с демифологизированными (насколько это возможно), пространственно-вещественными текстурами и схемами действия.

Раскрытие онтологии образа пустоты в поэтическом тексте видится нам в решении, по крайней мере, следующих задач:

- исследованию укорененности текста в бытии и его способности выражать невыразимое;
- выявлению времени и пространства существования поэтического текста;

— фиксации телесности текста и описании пустоты как обозначающего;
— засвидетельствовании власти поэтического текста и сил феномена и образа пустоты.

В рамках этих задач возможна как «положительная» так и «отрицательная» онтология. «Да» — у текста есть тело, он укоренен в бытии, имеет собственную топику и хронологию. «Нет» — текст вторичен и подражателен, условен, эфемерен, бессилён. Это и составляет внутреннюю энергетику текста.

По мнению М. Хайдеггера, все то, из чего сделано произведение искусства — камень, краска, звук, слово — впервые обретает в нем свое подлинное существование. Язык и слово в стихотворении являются языком и словом в наибольшей степени. И все же слово — материал совершенно иной, отличный от гранита и серебра, цвета и контура, из которых строятся произведения искусства. Слово подвижно и изменчиво в смысловом плане. За одним звучанием или написанием обычно тянется целая вереница смыслов.

Так как предметы литературного произведения созданы исключительно интенцией, содержащейся в значимых языковых единицах (словах), то восприятие его невозможно вне феноменологической категории интенциональности, которая представляет собой своеобразную модель творчества (творения).

Можно ли считать поэтическое слово чисто интенциональным предметом? Это зависит от того, как решается проблема «вещь и слово», «вещь и текст». Гуссерлевский лозунг «Назад, к самим вещам!» является результатом исследования искажения познания в процессе его выражения и означает воссоздание непосредственно смыслового поля, поля значения, между сознанием и вещью. Мы склонны думать, что таким полем чистой интенции является поэтический текст.

В известном смысле поэтика и онтология представляют собой полярности, ибо если в одном случае на первом месте оказывается система знаков, возвышающихся над материально оформленной реальностью, то во втором все обстоит иначе — текст оказывается «проводником» в глубины, лежащие под «дневной поверхностью» бытия.

Текст как бы «висит» над реальностью, он — ее идеальный образ; соответственно всякая форма семиотического анализа будет находиться на этом же или еще более высоком уровне. Пробриться к онтологической схеме текста позволяет шаг к чуду наличествования, явленности некоторого положения вещей, и на то, как это положение устроено. Так начинается движение сквозь текст, сквозь описываемую им реальность к ее подоснове, к тому, что не всегда описывается, но всегда предполагается. Само собой, обязательным будет и движение возвратное — к тексту, к персональной мифологии автора. Если прибегнуть к языкоцентристской схеме В. Топорова, предполагающей возможность движения выше или ниже уровня языка, то онтологическая стратегия окажется наиболее последовательным и решительным спуском вниз, или, вернее, вглубь; спуском не только к вещам, созданным человеком и поэтому несущим за них ответственность, к вещам в их «антропоцентрической перспективе»⁸, но к вещам вообще, к самой данности, субстанции, текстуре. Поэтический текст (нужно читать «написанное стихотворение») причастен к чистой идеальности смысла, освобожденного от всех эмоциональных моментов выражения и сообщения. «Текст хочет быть понятым не как жизненное проявление, но в том, что он говорит»⁹.

Поэтому возник второй вопрос: возможна ли вербализация пустоты, пустот, пустотности? Предварительные ответы обосновали выбор материала — творчество поэтов-концептуалистов, которые очень тонко и профессионально работают в пространстве современного языка (характерные приёмы: косноязычие, эклектичная цитатность, намеренное нарушение речевой и языковой норм). Концептуализм в своём философском освоении пространств языка восходит к эсхатологической русской традиции. «Речь здесь идёт о том, чтобы преодолеть Литературу, вверившись некому основному языку, равно чуждому как любым разновидностям живой разговорной речи, так и литературному язы-

⁸ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. С. 7—111.

⁹ Гадамер Г. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 456.

ку в собственном смысле. Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в «Постороннем», создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля. Письмо в этом случае сводится к своего рода негативному модусу, где все социальные и мифологические черты языка уничтожаются, уступая место нейтральной и инертной форме...»¹⁰.

Р. Барт продолжает: «Письмо и обычная речь противостоят друг другу в том отношении, что письмо явлено как некое символическое, обращенное вовнутрь самого себя, преднамеренно нацеленное на скрытую изнанку языка образования, тогда как обычная речь представляет собой лишь последовательность пустых знаков, имеющих смысл лишь благодаря своему движению вперед...»¹¹. Поэтому и Пригов, и Рубинштейн стремятся озвучивать, читать на публике, а не только печатать в книгах свои тексты. Всего ближе к существу языка, действительности и сознания поэты. Например, Д. А. Пригов играет с обыденным сознанием, обнаруживает его полость, его способность отражать или вмещать что угодно. «Вся речь как раз и состоит в этом изнашивании слов, уносящихся вперед, подобно пенным барашкам на поверхности речевого потока; речь есть лишь там, где язык открыто функционирует как процесс некоего пожирания, захватывающего одни только неустойчивые маковки слов...»¹².

Поэзия московского концептуализма намеренно работает с лексемами со «стертым» или утраченным смыслом, так называемыми «пустыми» словами. Концепт как единица названных текстов — это частоупотребимый советский и постсоветский текст или лозунг, речевое или визуальное клише. В основе искусства концептуализма лежит наложение двух языков — клише советского словоупотребления и авангардного метаязыка, описывающего этот советский язык.

¹⁰ Барт Р. Указ. соч. С. 343.

¹¹ Там же. С. 315.

¹² Там же.

Часть I. Феномен и образ пустоты

1. Феноменологизация пустоты в культуре

Одной из существенных интенций современного лингвокультурологического мышления следует признать критику логики бинарных оппозиций. Еще в конце XIX в. А. Кемпе, известный специалист по символической логике, писал, что человеку свойственно мыслить в терминах диадных отношений: мы обычно разбиваем триадное отношение на пару диад¹³. Логичным было бы утверждение, что диадные отношения есть триады, содержащие нулевой член. Например, в грамматической системе русского языка в парные противопоставления категорий прошедшего — будущего времен, женского — мужского родов вписаны нейтральные по отношению к критерию противопоставления члены — категории настоящего времени и среднего рода. Руководствуясь принципами теории языковой относительности, предполагаем, что это соответствует некоторым особенностям русского мировидения. В частности — признанию существования некой нейтральности, середины, обладающей одновременно признаками противоположно маркированных полюсов.

Таким третьим нулевым составляющим оппозиции «бытие — небытие» является феномен пустоты, принадлежащий сфере бытия, но обладающий категориальными признаками небытия. «Небытие» — категория онтологии, производная от «бытие», она, на наш взгляд, положена в один ряд с понятием «инобытие». «Ничто» — с одной стороны, логическое понятие, парное понятию «нечто»; с другой же, суть его открывается в его собственном активном функционировании в орбите апофатической теологии, где оно приобретает статус апофазиса — отказа, отрицания. Бог здесь — Ничто, «единичность без концепта»¹⁴. Например, «Бог мудр без мудрости, добр без доброты, всемогущ без мо-

¹³ См.: Kempe A. B. On the Relation between the Logical and the Geometrical Theory of Points // Proceeding of the London Math. Society. Vol. 21. London, 1890. P. 196.

¹⁴ Деррида Ж. Кроме имени // Деррида Ж. Эссе об имени. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. С. 71—132. С. 80.

гущества». Поэтому Ничто — это не пустота, но некая божественная или нейтральная сущность.

В работе «Киркегард и экзистенциальная философия» Лев Шестов задается вопросом: «Как случилось, что оно (Ничто) обернулось в Нечто? И, обернувшись, приобрело такую безграничную власть над человеком или даже над всем бытием?»¹⁵. Действительно, в лингвокультуре XX в. реальную силу приобретает некий феномен, на первый взгляд, существующий в ментальном пространстве. Это не небытие и не ничто. Для этого явления есть особое имя — пустота.

С одной стороны, пустота является феноменом сознания, как это трактуют Мамардашвили и Пятигорский¹⁶. С другой же, именно в XX в. открытия атомной и ядерной физики, касающиеся преобладания и огромной силы пустоты в мире, оказали серьезное влияние на художественную культуру и обыденное сознание.

Частотность появления мотива пустоты в художественных текстах XX столетия столь велика, что он начинает делиться (разбиваться) на субмотивы: тоска, бессмысленность, тщетность и т. д. Семиотический статус феномена сменяется онтологическим: мотив и символ становятся действительностью. Так возникает парадокс: пустота приобретает силу, и до этого являясь физической реальностью и обладая физической силой. Но теперь феномен рассматривается в пространстве семантики.

Таким образом, становясь феноменом культуры, пустота искусственно наделяется силой, которой она и в реальности обладала. Проявляется же эта сила как «прагматический эффект» (по Остину — перлокутивный эффект), лишь благодаря человеческому сознанию и творению текстов.

«Пустота» — многостатусное понятие (онтологический статус — пустое физическое пространство; семиотический — пустые формы в искусстве и лите-

¹⁵ Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия (глас вопиющего в пустыне). М.: Прогресс - Гнозис, 1992. С. 86.

¹⁶ См.: Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 224 с.

ратуре; логический — отсутствие информации¹⁷; психологический — состояние, характеризующееся как опустошенность). Таким образом, «пустота» — понятие более широкое и многослойное, чем «небытие» и «ничто». В русской лингвокультуре это проявляется особенно ярко. Например, пожелание-проклятие кому-либо «Чтоб тебе пусто было!» имеет несколько отрицательных значений:

1. Пожелание голодной жизни; «пустые щи», «пустая каша».
2. Пожелание бедной жизни; «пустой карман», «пустой кошелек».
3. Пожелание тоскливой, грустной жизни, неприкаянности, одиночества.

Специфика понятия «пустота», отражение в культуре и поэзии которого мы описываем, заставила нас начать с описания феноменологизации объекта. Прежде чем получить словесное оформление, воспринимаемая реальность должна осмыслиться субъектом, должна быть соотнесена с его опытом, с системой усвоенных им знаний: вербализации в этом смысле предшествует феноменологизация. «Логос говорит деревьями, землей, птицами, животными, людьми, вещами»¹⁸.

В создании любого типа модели мира (архаической, научной, художественной) приходится отвечать на вопросы, поставленные самим миром: «Что было, когда ничего не было?», «Что есть физический вакуум?», «Что такое пустое пространство?»

Так, одним из распространенных приемов, применяемых при построении картины мира, является апофатическое «умолчание». Первичная реальность, обнаруживающая себя во всем многообразии существования, но недоступная прямому наблюдению (Земля же безвидна и пуста, и тьма над бездною. Быт: 1), может быть описана «негативно», отрицательно, хотя сама по себе и не является негативным неопределимым началом. Это напрямую касается предмета нашего рассмотрения: пустота — это отсутствие, несущее, бессмысленность.

¹⁷ См. об этом: Свинцов В. И. Отсутствие сообщения как возможный источник информации: Логико-философский аспект // Философские науки. 1983. №3. С. 76 — 84.

¹⁸ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 59.

«Историческая ошибка сознания состояла в выведении небытия из бытия», — считает А. Н. Чанышев¹⁹. Описание пустоты, небытия открыто или имплицитно соприсутствует любому онтологическому вопросу. Онтология мира без рассмотрения небытия неполна и бессмысленна. Там, где заканчивается осознание бытия пространства, времени, ментальных образований, начинается пустота. Весь опыт человечества, направленный на описание структуры мира — уровней, оппозиций, границ, — упирается в проблему обратной стороны бытия, которая дана нам только намеком. Небытие не дано нам в опыте, так как находится на границе реального и нереального. Переход от бытия к небытию не может быть осуществлен исследователем, он может быть лишь понят или помыслен. Поэтому проблема небытия должна решаться как проблема сознания. Феномен пустоты играет промежуточную роль: определяется через отрицание бытийных структур, сам, присутствуя в бытии и в сознании.

Н. Гартман описал поразительное приспособление сознания к внешнему миру, без которого мир не мог быть представлен как внешний: «Представления — не суть в пространстве, но в представлениях есть пространство: то, что в них представляется, представляется как пространственная протяженность. Представляемая пространственность и есть пространство созерцания»²⁰. Нам думается, что более всего это касается пустого пространства, ведь вещи, тела, заполняющие пространство, отвлекают внимательный взгляд от него самого, как бы уничтожают его суть, в то время, когда феномен пустого пространства нуждается в том, чтобы он мыслился: вне сознания он «растворяется», становится неотделимым от физической материи.

Понятие о небытии включается как в модель, так и в картины мира. Но что собой представляет небытие, вписанное в модель действительности, и пустота как составной концепт картины мира? Теоретической основой для решения этой проблемы, на наш взгляд, служит концепция Ж.-П. Сартра, изложенная в его работе «Бытие и ничто. Эссе феноменологической онтологии». Опи-

¹⁹ Чанышев А. Н. Трактат о небытии // Вопросы философии. 1990. № 10. С. 159.

²⁰ Цит. по: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 530.

сывая то, что происходит с бытием в акте сознания (разрывы естественной, каузальной цепи в бытии, появления в нем «трещины»), Сартр вводит понятие неантисипации (от лат. «ничто»). Это не просто отрицание или уничтожение данного, но как бы окутывание его «муфтой» сознания, или «ничто», в сартровской терминологии: «...иное, или относительное не-бытие, может иметь подобие существования только в качестве сознания»²¹.

Учитывая феноменологический принцип интенциональности сознания, необходимо отметить, что сознание, которое не было бы сознанием чего-то, было бы абсолютным ничто. Кроме того, Сартр утверждает: «...сознания разделены непреодолимым «ничто», — непреодолимым потому, что оно есть одновременно и внутреннее отрицание одного сознания другим, и фактическое ничто в промежутке между двумя внутренними отрицаниями»²².

П. Рикер в работе «Герменевтика и психоанализ» предлагает исходить из следующей формулировки: «Сознание — это движение, которое постоянно отвергает собственную исходную точку и только в конце обретает веру в себя. Иными словами, сознание — это то, что получает свой смысл только в последующих образах, то есть это некий новый образ, который может обнаружить смысл предшествующих образов задним числом»²³. Итак, сознание — это движение, отрицание, неантисипация.

Как известно, ключевым направлением в феноменологии стали проблемы сознания и языка. Как мыслятся феномены? Какие трансформации претерпевают, переходя из пространства мышления в пространство языка? Чтобы уловить сначала суть феномена, а затем его изменения, нужно «пропустить его через момент остановки», «эпохе», в орбите нашего исследования — через пустоту сознания. «...Отныне искать смысл не значит разбирать по частям осознание смысла, а значит расшифровывать выражения смысла в сознании»²⁴.

²¹ Сартр Ж. -П. Бытие и Ничто. Заключение. // Философский поиск. 1995. № 1. С. 80.

²² Сартр Ж. -П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. М. Прогресс, 1988. С. 224.

²³ Рикер П. Торжество языка над насилием: герменевтический подход в философии права // Вопросы философии. 1996. № 4. С.27.

²⁴ Там же. С. 27.

Э. Гуссерль отверг привычные стереотипы, догмы, предлагая воздержаться от суждений, теоретизирования, чтобы дать возможность «эйдосу» самовыразиться. Феноменолог предлагал довериться тому, что японский философ XX в. Нисида Китаро назвал «чистым опытом», логикой небытия, абсолютной непредвзятости — как условия видения Истины.

Таким образом, возможно двойное предположение. Во-первых, что пустота — это категория ментального мира, а во-вторых, осмысление пустоты неминуемо при решении большинства вопросов онтологии. Поэтому анализ понятия «пустота» с позиции культуры как истории условий знания (Тайлор) позволяет сформулировать две тенденции:

1. Пустота существует — она независима от нас. Это пустота рационально постигаемая, пустота как отсутствие.

2. Пустота — факт осознания, видения мира; называя пустоту, мы тем самым приобщаемся к ней и в какой-то мере создаем ее.

Первая тенденция наиболее явственно прослеживается в истории науки, вторая имеет более древние корни, уходящие в первобытное мышление и мифологию.

Не задаваясь глобальной и недостижимой целью понять и помыслить небытие, предполагаем, что небытие как категория ментального мира наделяет некоторыми своими свойствами и в семиотическом пространстве человеческой культуры феномен пустоты.

Категория небытия является, по-видимому, второй по степени абстрактности после категории бытия. Но, как свидетельствует изучение мифов и архаических языков, человек вынужден передавать общее через отдельное. Именно анализ мифов позволяет выявить первичные структуры и объяснить причину объективации абстрактного понятия «небытие» в различных модусах и конкретных образах пустоты.

2. Мифопоэтический, религиозный и философский векторы концептуализации пустоты

Древнее мышление, находящееся в начале формирования жестких схем причинно-следственных связей и дуальных оппозиций, сталкивается непосредственно с бесконечностью и неоформленностью не только реальности, но, что важнее, смыслового пространства. Архаическое мировоззрение включает невидимое, неосязаемое, непознаваемое в корпус первичных, исходных сущностей, усматривая в них истинный источник бытия. О многих предельных понятиях, в частности, о первооснове всего сущего — пустоте, древнее сознание повествует в мифологических сюжетах, образах, символах.

Пустота в древнем мировоззрении воспринимается как абсолютное начало всего, «свернутая вселенная», которая разворачивается формами бытия вследствие импульса (желания, напряжения, взрыва и т. п.) Принимая за точку отсчета мифопоэтические представления о небытии, мы тотчас обнаруживаем недостатки и неясности рационалистических определений пустоты как отсутствия или свойства чего-то бытийствующего. Рационалистическая парадигма в нигитологии²⁵ обладает явной содержательной бедностью, которую нужно объяснять несовпадением инструмента и материала исследования. Многие мифопоэтические утверждения о пустоте не находят себе эквивалента в научных исследованиях²⁶, не могут быть переведены на язык теории. Физика работает с вакуумом, логика — с отсутствием, онтология (а теперь точнее нужно выражаться — нигитология) — с небытием. Роберт Антон Уилсон в «Квантовой психологии» пишет: «Многие исследователи в последние годы самым настоя-

²⁵ Термин заимствован: Кутырёв В. А. Оправдание бытия (Явление нигитологии и его критика) // Вопросы философии. 2000. № 5. С. 15—33.

²⁶ Хотя сегодня появляются позиции ученых, объединяющие квантовую физику, философию и метафизику. См., например: Шарипов М. Р. Философские основания понятия пустоты (пустое множество) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77—6567, публ.12285, 22.07.2005. Кроме того, последние научные открытия физики и механики склоняются к тому, что абсолютная пустота, вакуум, эфир есть начало мироздания. Частицы Бозон Хигса — это теория и мифология одновременно. Странным образом «круг замкнулся»: о животворящей силе пустоты говорили древние мифы.

тельным образом советуют повнимательнее присмотреться к вакууму. То есть к космической пустоте, которая окружает все небесные тела. Эта пустота, как казалось ещё совсем недавно, может оказаться, вовсе не так пуста»²⁷.

Рациональное сознание или не приемлет небытие, или признает за ним элементарное уничтожение, эсхатологический итог, конец света. Но всё это — лишь аспекты, наиболее нейтральные и семантически бедные части той пустоты, которую знала мифоритуальная традиция, где даже при очень слабом приближении обнаруживается три модуса небытия: «до-бытие» (великое ничто до сотворения), «пост-бытие» (страшное и негативное ничто после конца света) и «ино-бытие» (постоянно присутствующее ничто, обуславливающее полноту бытия). Темы небытия как первичности и небытия как результата разрушения/исчезновения практически универсальны, к ним, видимо, применима характеристика «архетипические». К. Г. Юнг, сравнивая архетип с руслом пересохшей реки, утверждал его неуничтожимость; архетип лишь другим содержанием наполняется, но форма и траектория «русла» остаются неизменными.

Самые частотные мифологические упоминания о небытии возникают в ситуации пред-Творения, пред-Начала, где небытие становится продуцирующим. Начальной категорией космогонии и исходным состоянием мифологической Вселенной был образ неупорядоченной субстанции, соотносимой в мифах с бездной, пустотой, океаном, бесконечным пространством, мглой, мраком, водой. Перед нами парадокс архаического мышления: абсолютная непроявленность обретает образ, то есть она проявляется. Это ключевое противоречие мышления о небытии в любую культурную эпоху. В мифах этот конфликт решается различными способами. Например, согласно полинезийской мифологии, во «время оно» существовало *По*, символизирующее изначальное «Ничто», постепенно преобразовавшееся в ходе космогонического процесса во Вселенную. Преобразование реальности небытия в реальность бытия становится, на наш взгляд, условием тождества бытия и сознания.

²⁷ Уилсон Р. Квантовая психология. Киев: «Янус», 1998. С. 34.

В древнеиндийской космогонии разговор начинается с характеристики исходного состояния мира, когда еще не было ни сущего (*sat*), ни не-сущего (*asat*), когда вообще ничего не было, когда темнота была покрыта темнотой, а зародившееся из мирозозидающего начала — теплоты (*manas*) Единое было покрыто пустотой. Это состояние можно охарактеризовать как Великое Небытие мира. Вот как говорят об этом «Ригведы»:

«Тогда не было ни сущего, ни не-сущего;
Не было ни воздушного пространства, ни неба над ним.
Что в движении было? Под чьим покровом?
Чем были воды, непроницаемые, глубокие?
Тогда не было ни смерти, ни бессмертия, не было
Различия между ночью и днем.
Без дуновения само собой дышало Единое,
И ничего, кроме него, не было.
Вначале тьма была сокрыта тьмою,
Все это [было] неразличимо, текуче.
От великого тапаса зародилось Единое,
Покрытое пустотою...»²⁸.

Ответ на вопрос, из чего все возникло, заканчивается неопределенностью — снова вопросом. Тем не менее в «Ригведе» говорится о том, что привело к рождению мироздания, о первом шаге, с которого стало возникать сущее, бытие: это желание, ставшее первым семенем мысли — духовной, идеальной реальности.

«И началось [тогда] с желания, — оно
Было первым семенем мысли.
Связку сущего и не-сущего
Отыскали, восприемля в сердце, прозорливые мудрецы»²⁹.

²⁸ Антология мировой философии: в 4 т. Т. 1: Философия древности и средневековья. М.: Мысль, 1969. С. 71—72.

²⁹ Там же. С. 72.

Описание дальнейшего процесса становления мира дает первое собственно философское произведение Древней Индии — Упанишады. В соответствии с Упанишадами, разворачивание мироздания связано с Брахманом (или Атманом, реже — Пурушей) — божеством, духовным началом мира, первопричиной и первоосновой бытия. Брахман — высшая форма непознаваемого, безличного Принципа Вселенной, из его Потенции исходит все сущее и затем возвращается в его вечную и нематериальную сущность.

Сам Брахман возник из Золотого зародыша в яйце, которое он расколол. А Золотое яйцо породил огонь, который, в свою очередь, рожден водами. Воды возникли из Великого неопределенного Небытия первыми.

«Поистине вначале это было не-сущим;

Из него поистине возникло сущее»³⁰.

Каждый временной период эволюции мира получает свое название: время проявления вселенной, время ее бытия называется Веком Браммы (Брахмы) или Великой *Манвантарой*, а время исчезновения Вселенной, ее небытия — *Маха Пралайей*, т. е. великим растворением мира.

Век Браммы складывается из стократной череды суток Браммы — сменяющих друг друга «Дня Браммы» (Малая Манвантара) и «Ночи Браммы» (Малая Пралайя). Длительность Дня Браммы, состоящего из тысячи периодов в четыре эпохи (*юги*), когда Вселенная «бодрствует», составляет четыре миллиона триста двадцать тысяч земных человеческих лет. Столько же длится и Ночь Браммы, когда все «спит», — это относительное небытие мира.

«17. Кто знает день Браммы, из тысячи юг
состоящий,

И ночь, состоящую из тысячи юг, тот день и ночь
постигнул.

18. При наступлении дня из непроявленного всё
проявленное возникает;

При наступлении ночи исчезает в том, что

³⁰ Там же. С. 81

непроявленным именуют.

19. Это множество существ, повторно возникая,
помимо воли,

Исчезает при наступлении ночи, возрождается
при наступлении дня ...

20. Выше этого непроявленного есть бытие иное,
Вечное непроявленное; при гибели всех существ
оно не гибнет.

21. Оно называется непроявленным, непереходящим;
высшим путем его именуют»³¹.

Брахма не вечен. Когда заканчивается Век Брахмы (311 триллионов и 40 миллиардов земных лет), он умирает. Тогда происходит великое уничтожение мира. Затем Брахма рождается снова, и все повторяется без начала и конца: у мира нет первой и последней Манвантары.

Более рационалистическую попытку анализа категории небытия находим в древнеиндийской философии вайшешика, в которой различается относительное небытие — отсутствие чего-либо в другом, и абсолютное небытие — отличие одной вещи от другой. Относительное небытие выступает как несуществование до возникновения и после уничтожения, абсолютное — как отсутствие связи между двумя вещами.

Буддизм начинает с моралистических размышлений о суетности всех человеческих устремлений, чтобы прийти к онтологическим решениям о пустоте. В Великой Колеснице (*махаяны*) тема пустого, *шуньи*, занимает центральное место: нет ничего, кроме пустого, в том смысле, что реальность следует искать не в субстанциях, а только в отношениях. Шунья — неуничтожимая субстанция. В пустоте, не имея помех в виде каких-либо установок ума, все становится самим собой, проявляет свою природу. Три принципа Шуньи: все вещи пусты, бессущностны; все вещи временны; все вещи являют собой синтез пустоты и временности.

³¹ Там же. С. 100—101

В китайской мифологии *Тайцзи* (то есть «высшее начало», «великий предел») — исходная точка возникновения всего многообразия вещей — существовал до разделения неба и земли, когда первоначальная жизненная энергия находилась в смешанном состоянии и была великим «всепорождающим единством» (*Тайи*).

В даосизме *Коре* (исходное понятие) — многогранное пространство, абсолютная пустота. Она же — источник всего происхождения, всеобщий мировой закон существования-несуществования материального *ци* в пустоте, ибо пустота — «телесность изначального *ци*». Все сущее не может расплыться и не создавать великую пустоту, которая находится в постоянном круговороте. Великая пустота не может не содержать изначального *ци*. Источником сущего в даосизме признаётся полнота непроявленного мира, Небытие, неявленное, ибо все явленное временно, частично. «Все вещи в Поднебесной рождаются из Бытия, а Бытие рождается из Небытия... Ибо бытие и небытие друг друга порождают, трудное и легкое друг друга создают, короткое и длинное друг другом измеряются, высокое и низкое друг к другу тянутся, звуки и голоса друг другу вторят, «до» и «после» друг за другом следуют. Вот почему мудрец действует надеянием и учит молчанием»³². Переводчик «Дао Дэ Цзин» А. Кувшинов дает следующий комментарий: «Мир вещей или мир форм — это мир бытия» (присутствия, *ю*). Он характеризуется тем, что здесь существуют «отдельные вещи», а стало быть, и существует индивидуальная сила *Дэ* (см. чж. 21). Мир вне разделений и различий («Единое» — см. чж. 14) — это мир небытия (отсутствия, *у*), где существует только извечная, внеличностная сила *Дэ*³³.

Небытие отождествлялось с безымянным *Дао* (ибо, назвав что-то, мы награждаем его бытием), которое имело лишь отрицательные характеристики бестелесности, туманности и пустоты. Наиболее значимым для нас является то, что трактат «Даодэцин» начинается так: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао... Безымянное есть начало неба и земли, обла-

³² Древнекитайская философия. Собрание текстов: в 2 т. М.: Прогресс, 1972—1973. Т. 1. С. 272.

³³ «Дао Дэ Цзин» / пер. А. Кувшинов. Красноярск: Изд-во «Ника», 1998. С. 85.

дающее именем — мать всех вещей»³⁴. И далее: «Смотрю на него и не вижу, а потому называю его невидымым. Слушаю его и не слышу, поэтому называю его неслышимым. Пытаюсь схватить его и не достигаю, поэтому называю его мельчайшим. Не надо стремиться узнать об источнике этого...»³⁵

Дао как основу мира можно считать неопределенным и в онтологическом, и в гносеологическом плане, так как оно отождествляется то с нематериальным и недуховным небытием, неисчерпаемой пустотой, то с исходным неопределяемым началом, ни назвать, ни воспринять которое человек не в силах. Трактовка Дао и в «Книге о Пути и Силе», и в даосизме в целом неоднозначна: у основоположника даосизма Лао-Цзы Дао главным образом определяется с материалистических позиций как естественный путь вещей, в позднем даосизме Дао — это «небесная воля» или «чистое небытие».

Согласно Лао-Цзы, над всем миром простирается вечная, неизменная, бесформенная тьма, из которой проистекают потоки слепящего света, образующего бесконечную дорогу. Эта бесконечная пустота порождает все существующее, передавая всему жизненную силу. «В Поднебесной имеется начало, и оно — мать Поднебесной»³⁶.

«Дао пусто, но благодаря ему существует все
и не переполняется.

О, бездонное!

Ты — как глава рода, а род твой — вся тьма
вещей.

Ты сохраняешь его остроту, не даешь превратиться в хаос
бесчисленным его нитям,
наполняешь гармонией его сияние,
уравниваешь меж собой все его бранные
существа³⁷.

³⁴ Древнекитайская философия. С. 115.

³⁵ «Дао Дэ Цзин» / пер. А. Кувшинов. С. 87.

³⁶ Древнекитайская философия. Т. 1. С. 130.

³⁷ «Дао Дэ Цзин» / пер. А. Кувшинов. С. 15.

«Превращение невидимого [дао] бесконечны. [Дао] — глубочайшие врата рождения. Глубочайшие врата рождения — корень неба и земли. [Оно] существует [вечно] подобно нескончаемой нити, и его действие неисчерпаемо»³⁸.

Характеристика, даваемая Лао Цзы относительно Дао, позволяет представить его как незримое великое первоначало, обладающее признаками Небытия, которому подчиняется все сущее.

Основу мира Лао Цзы определяет как единое, с которого все начинается и к которому все возвращается. И это единое — небытие.

«Что же суть Единое?

Верх его не светел,

Низ его не темен.

Тянется, не прерываясь ни на миг, а по имени
не назовешь.

Круг за кругом все в него возвращается,
а вещей там никаких нет.

Вот что называется иметь облик, которого нет,
обладать существованием, не будучи вещью»³⁹.

Лао Цзы говорит: «Великая полнота похожа на пустоту, но ее действие неисчерпаемо»⁴⁰.

Единое, Дао действует, не изменяясь, отдает, не убывая: «Дао постоянно осуществляет деяние, однако нет ничего такого, что бы оно не делало»⁴¹.

Дао в качестве небытия составляет основу и как сущность присутствует во всем: «Дао — глубокая [основа] всех вещей»⁴². «Повсюду действует и не имеет преград»⁴³. «Небытие проникает везде и всюду»⁴⁴.

Небытие, пустота определяет сущность всех вещей — это доказывается следующим образом. «Тридцать спиц соединяются в одной ступице [образуя ко-

³⁸ Древнекитайская философия. Т. 1. С. 116.

³⁹ Там же. С. 29—30.

⁴⁰ Там же. С. 128.

⁴¹ Там же. С. 126.

⁴² Там же. С. 133.

⁴³ Там же. С. 122.

⁴⁴ Там же. С. 128.

лесо], но употребление колеса зависит от пустоты между [спицами]. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна. Чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем. Вот почему полезность [чего-либо] имеющегося зависит от пустоты»⁴⁵.

Единое, Дао, небытие — не только исток всего в Поднебесной, но и резервуар, в который все возвращается, ибо «бытие и небытие порождают друг друга»⁴⁶. «Когда дао находится в мире, [все сущее вливается в него], подобно тому, как горные ручьи текут к рекам и морям»⁴⁷. «[В мире] — большое разнообразие вещей, но [все они] возвращаются к своему началу. Возвращение к началу называется покоем, а покой называется возвращением к сущности»⁴⁸.

«Дао вечно и безымянно. Хотя оно ничтожно, но никто в мире не может его подчинить себе»⁴⁹. За Дао можно следовать, ему можно служить, из него можно исходить, им можно обладать, но оно как сущность мира представляет великую тайну: «Дао туманно и неопределенно ... Оно глубоко и темно»⁵⁰. «Дао скрыто [от нас] и не имеет имени. Но только оно способно помочь [всем существам] и привести их к совершенству»⁵¹.

В скандинавской мифологии фигурирует образ *Гинунгаган*, «Великой пустоты», в качестве хаоса, предшествовавшего творению мира и людей, вместилища первопотенций, в котором становится возможным последующее возникновение и упорядочивания мира.

Каббалисты понимают бесконечную, неограниченную субстанцию как *Эйн-Соф* («без конца»), которой нельзя приписать никаких атрибутов: Эйн-Соф в то же время является и принципом, который может быть раскрыт только путём исключения по порядку всех познавательных качеств. То, что остаётся после исключения всех известных явлений, и есть Эйн-Соф. Или Великое Отсутствие, заполняло всё, пока не сжалось и не создало абсолютную концентрацию

⁴⁵ Там же. С. 118.

⁴⁶ Там же. С. 115.

⁴⁷ Там же. С. 125.

⁴⁸ Там же. С. 119.

⁴⁹ Там же. С. 124.

⁵⁰ Там же. С. 121.

⁵¹ Там же. С. 127.

в самом себе, став хаосом, бездной, первозданным воздухом, азотом. Перво-родное «ничто», в таком понимании — абсолютная концентрация, бесконечная плотность. Однако ни один предмет не обладает бесконечной плотностью, ибо имеет какой-то объём.

В каббале это противоречие объясняется следующим образом: изначаль-ный вакуум, или пустота, не абсолютны. Существовало некое море с прозрач-ными водами, внутри которого содержался свет. С его помощью и были созда-ны миры и иерархии. Но и он, как уверяют древние, меркнет перед величием Небытия.

Древневосточное постижение смысла небытия отличается от западно-рационального понимания небытия как отсутствия чего-либо, и рассматривает-ся как творческая потенция бытия. Смыслы в восточной культуре принадлежат небытию: «Смотри, где все темно, слушай, где все тихо: в темноте увидишь свет, в тишине услышишь гармонию», «Прислушивайся к молчанию в себе»⁵².

Первичность небытия, ничто — древняя традиция, наиболее развитая в восточных мифологиях и философиях. Однако в древнегреческой философии рождается внимание к небытию, правда, высмеиваемое или замалчиваемое, ибо страх перед непроявленным, неоформленным был силен уже в мифологических взглядах (подтверждением чему является, например, первоначальная безОбраз-ность, непроявленность Пана)

Первой античной формой предфилософии небытия служит мифологиче-ская система Хаос-Аид. В терминологии Н. М. Солодухо *Хаос* — это «небытие-до-бытия», а *Аид* соответственно «небытие-после-бытия»⁵³.

«Хаос» — древнегреческое слово, в его этимологии просматриваются по-казательные интенции. Греческое *chaos* переводится как «зеваю», «разеваю», то есть обозначает прежде всего разверзнутое пространство, пустую протяжен-ность, пустоту. Устремления архаического человека в сторону «космоса» — ог-

⁵² Григорьева Т. Н. Еще раз о Востоке и Западе // Иностранная литература. 1975. № 7. С. 253.

⁵³ Солодухо Н. М. Философия небытия. Изд-во Казанского гос. техн. ун-та, 2002. С. 105.

раничения и упорядочивания — имели мощный противовес в виде интереса-страха, влечения-ужаса к хаосу, бесконечному, безобразному.

Хаос рождается как зияние или пустое пространство между верхом и низом, между небом и твердью земли. Такая изначальность небытия в мифологическом сознании вызывает трепет и поклонение перед божественным Ничто и, далее, является основой эсхатологических легенд о мире, сказаний о Конце света.

Структура мира в древнегреческом мифе — структура хаокосмическая. Вернёмся к этимологии слова «хаос», чтобы увидеть, что «зевание/зияние», сочетающее в себе прапространственность и активность, указывает на тот первоначальный, исходный смысл атомистической пустоты, который мы можем обнаружить у пифагорейцев. Таким образом, мифологические корни атомистической пустоты скрываются скорее в традициях хтонической дионисийской Греции, чем в классической Элладе с ее культом предела, формы, завершенности, космоса. Желание детерминировать себя, свой Космос — мир определенного, завершенного, с четко распределенными качествами и функциями различных областей пространства, — относительно неопределенности Хаоса, «безвидного», то есть лишённого всех качеств и любых различий, подталкивает мифосознание к признанию разграниченности мира на сферы бытия и небытия. Хаос выталкивается за границу обжитого мира — «ойкумены», о нем не говорят, поскольку о том, в чем нет определенности, нечего сказать. Несмотря на это, Космос может существовать, только благодаря наличию Хаоса — как правое в противоположность левому, как бытие в противоположность небытию, наполненное в противоположность пустому.

По Гесиоду, Хаос принадлежит к первопотенциям наряду с Геей (Землей), Тартаром и Эросом. Причем Гесиод дает, с одной стороны, физическую трактовку Хаоса как бесконечного и пустого мирового пространства, с другой — мифологическое понимание: Хаос порождает из себя Эреб (Мрак) и Никту (Ночь), а они, в свою очередь, Эфир и Гемеру (День). Хаос в ряду первопотенции был первым. Гесиод в работе «О происхождении богов» («Теогония») говорит:

«Прежде всего во Вселенной Хаос зародился, а следом
Широкогрудая Гея, всеобщий приют безопасный,
Сумрачный Тартар, в земных залегающих недрах глубоких,
И, между вечными всеми богами прекраснейший, — Эрос...
Черная Ночь и угрюмый Эреб родились из Хаоса.
Ночь же Эфир родила и сияющий День, или Гемеру:
Их зачала она в чреве, с Эребом в любви сочетавшись⁵⁴.

У орфиков мифологизированный хаос представляется «страшной бездной», в качестве мирового яйца (где сливаются первоэлементы), порождающего из себя весь мир.

А. Ф. Лосев отмечает, что из досократиков Акусилаи и Ферекида, следуя концепции Гесиода, началом всякого бытия считали Хаос⁵⁵. Античные философы связывали хаос с первоматерией, с пространством и временем. Так, Аристотель и Платон трактуют Хаос как физическое место, где находятся физические тела. У Платона Хаос можно отождествить с «всеобъемлющей природой», т. е. материей. Одни стоики давали натуралистическое определение Хаосу как первоэлементу — «влага» или «вода», другие, например Сект Эмпирик, говорили, что «Хаос есть место, вмещающее в себя целое». У Марка Аврелия Хаос соотносится не с пространством, а со временем и мыслится как беспредельное время, т. е. вечность.

Начиная с Платона, Хаос трактуется как чистая материя, не связанная с реальными свойствами тел. Он выступает как универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления, — так передает античное понимание хаоса А. Ф. Лосев: «Стали замечать, что в хаосе содержится своего рода единство противоположностей: хаос все раскрывает и все разворачивает, всему дает возможность выйти наружу, но в то же самое время

⁵⁴ Гесиод // Антология мировой философии: в 4 т. Т. 1: Философия древности и средневековья. М.: Мысль, 1969. С. 265.

⁵⁵ См.: Мифологический словарь / ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. С. 583.

он все поглощает, все нивелирует, все прячет вовнутрь»⁵⁶. В образе материи Платона рационально выразился архетип мифологического Хаоса, сопротивляющегося Богу-демиургу.

Характеристика античного хаоса, данная А. Ф. Лосевым, очень близка к нашему пониманию исходного небытия: «Хаос есть та бездна, в которой разрушается все оформленное и превращается в некоторого рода сплошное и неразличимое становление, в ту “ужасную бездну”, где коренятся только первоначальные истоки жизни, но не сама жизнь»⁵⁷. И далее: «Античный хаос всемогущ и безлик, он все оформляет, но сам бесформен. Он — мировое чудовище, сущность которого есть пустота и ничто. Но это такое ничто, которое стало мировым чудовищем, это — бесконечность и нуль одновременно. Все элементы слиты в одно нераздельное целое...»⁵⁸.

Античный хаос — вовсе не отсутствие вещей, а такое состояние бытия, в котором отдельное перестает заявлять о себе, растворяясь во всем. Платон, очевидно, считал хаос неоформленной первоматерией, и его *хора* весьма близка подобному пониманию хаоса. Корень слова «хаос» имеет также смысловой оттенок напряженного внимания («смотреть, ожидая», «искать взглядом», «зевать» по сторонам), а также лишенности и недостатка, бедности и нужды. Но Хаос явно обладает существованием и активностью, хотя характеристики его бедны. Первоначальная его пустота была связана с бескачественностью, а точнее, с невозможностью отличить его компоненты друг от друга, гомогенностью, но затем ему приписываются другие качества, полностью вытекающие из этого первого определения. Так он становится бескрайним, ибо форма и границы присущи только бытию, плотному. Эта бесконечность, разомкнутость может также трактоваться, как потенциальная возможность включить все в себя, то есть бесконечное количество вариантов развития и безразличие ко всем им равно.

⁵⁶ Там же. С. 584.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же.

У Актиния хаос — величайший трагический образ космического перво-родства, где расплавлено все бытие, из которого оно появляется и в котором погибает.

Древнегреческая мифология содержит также образ «небытие-после бытия» — Аид. Данный мифологический мотив более конкретно выражен, так как имеет отношение к судьбе каждого человека, а не к характеристикам мира вообще, как было с Хаосом.

Этимология слова Аид: от греч. *aides*, означает «безвидный», «невидимый», «ужасный». В греческой мифологии Аид — бог царства мертвых и само это царство. Гомер называл Аида «щедрым» и «гостеприимным», т. к. он принимал к себе всех смертных. Владения Аида не мог минуть ни один человек, каждый неизбежно должен однажды спуститься в царство мертвых. Отсюда характеристики Аида — его невидимость и бесчисленность.

Аида именуют Плутоном, что значит «богатый», ибо в его власти огромное количество человеческих душ и необъятные богатства, скрытые от глаз живых в подземном царстве. И сам Аид невидим, т. к. является обладателем волшебного шлема, которым смогли воспользоваться богиня Афина и мифический герой Персей, сразившийся с Горгоной.

Противоборство бытия с небытием находит выражение в греческой мифологии в форме поединка Геракла с Аидом. Если Аид олицетворяет смерть и ужас небытия, то Геракл представляет жизненные силы бытия. Согласно легенде, в борьбе побеждает Геракл, ранив Аида, но Аид все равно внушает ужас своей неотвратимостью, а значит победа бытия над небытием носит временный характер.

Из царства мертвых никто и ничто не возвращается, поэтому владения невидимого Аида постоянно возрастают. В конечном счете все, что было рождено бездной Хаоса, попадает в мрачную темницу Аида. В терминологии Н. М. Солодухо, то, что пришло из мира небытия-до-бытия переходит в конечном счете в мир небытия-после-бытия.

Греческая наука в большей мере склонна доверять видимому миру, опираться на эмпирический опыт. Мифопоэтические образы и атрибуты хаоса сменяются философскими путями вывести мышление из круга, в котором оно оказывается при попытке выбрать своим предметом небытие и пустоту. В философской поэме Парменида «О природе» описываются ловушки, в которых может оказаться разум даже на пути истины. Те, кто соглашаются с утверждением, что «есть небытие и небытие необходимо существует», попадают в первую западню. Для них, названных Парменидом «пустоголовым племенем», неизбежна и вторая ловушка — допущение тождественности или нетождественности бытия и небытия.

Таким образом, по Пармениду, небытие не существует, потому что оно невысказуемо. Как только небытие становится предметом мысли, оно начинает существовать, а значит, превращается в бытие. Парменид утверждал, что несущее — это лишь отрицание некоего сущего. Так, мы видим, что небытие не только мыслится и номинируется, но и вызывает определенные отношения, которые в свою очередь находят адекватное выражение в философских понятиях и поэтических образах.

Кстати, необходимо вспомнить, что в противоположность парменидовским ловушкам в древневосточной культуре существовало понятие *паракальпа*, означающее заблуждение, порождённое теми, кто не может осознать пустоту.

Характеризуя древнегреческие раннефилософские вариации понимания небытия, мы также должны сказать о теории атомистов. Левкипп удостоился шуточного прозвища «Несуществующий» благодаря признанию им существования небытия: «Бытие существует несколько не более чем небытие». Трактую существование небытия как пустое пространство, Левкипп и Демокрит, описывали первоначала мира — атомы (бытие) и пустоту (небытие). Демокрит считал, что все ощущаемые качества вещей (звуковые, цветовые и др.) возникают из соединения атомов лишь для воспринимающих и не являются таковыми по природе вещей. По свидетельству Секста, он говорил: «Лишь в общем мнении существует сладкое, в мнении — горькое, в мнении — теплое, в мнении —

цвет, в действительности же существуют только атомы и пустота»⁵⁹. Атомисты поставили небытие в один ряд с бытием и свели к физической пустоте, то есть как бы подменили субстанцию модусом.

Платон отождествлял небытие с вневременным миром. Кроме того, этому философу приписывают мыслительный парадокс, который назван «борода Платона»: небытие в некотором смысле должно быть, в противном случае оно есть то, чего нет. Некоторые места «Софиста» Платон посвятил проблеме слова и мысли, вызываемым для бытия небытием. В. В. Бибахин пересказывает их: «Мысль — это слово, будь то говорящее молчание, когда мысль разбирается в самой себе, высказывание или именование. До произнесения слышимых звуков, до определения значений, когда мысль еще не знает, что есть она, она уже говорит неслышимое «есть» или «нет». Раньше явной речи совершается исподволь утверждение и отрицание бытия и небытия. Ранние да и нет предшествуют всему настолько, что если бы мысль задумала увидеть и назвать что-то еще более раннее, она все равно начала бы своей первой речью, именованием сущего и ничто. Как бы глубоко человек ни заглянул в себя, он видит речь, язык, ответ да и нет на вызов бытия и небытия»⁶⁰. Платон увидел в ничто «всеприемлющую природу», то невидимое и неосоздаемое, лишенное всяких физических качеств начало, которое нельзя даже назвать, наречь каким-либо именем.

По Аристотелю пустота возможна лишь в смысле причины движения. Аристотель отрицает существование небытия. Его существование запрещено основным законом бытия. Но в относительном смысле у Аристотеля небытие все же существует. Он признает, что в трех смыслах может идти речь о небытии. Так, первый смысл допущения небытия Аристотель связывает с категориями. Небытие не существует само по себе, оно в относительном смысле существует в некоторых категориях (например, не-белый, нигде, никогда и т. п.), но не в сущности — сущности ничто не противоположно. Второй смысл пустоты, по Аристотелю, — потенциальность полноты, третий — лишенность.

⁵⁹ Цит. по: Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. М.: «Высшая школа», 1981. С. 198.

⁶⁰ Бибахин В. В. Язык философии. М.: Прогресс, 1993. С. 7—8.

Согласно Плотину, первой субстанцией, стоящей выше бытия и мышления, служит абсолютное Первоначало, называемое Единым (Первоединым). Мир проистекает из Единого по «закону убывающего совершенства» (Целлер), изливаясь из божественной полноты подобно солнечному свету, — мир есть божественная эманация. Единое производит Ум — высшее бытие, а Ум производит Мировую Душу. Мировая Душа изливается природой — неподлинным бытием, самым низшим звеном этой цепи.

Нельзя сказать, что сам Плотин, противопоставляя Первоединое бытию Ума, бытию Души и неподлинному бытию вселенной и живых существ, определяет это первое начало как Небытие, или Ничто, однако от бытия и сущего он его отличает, как то, что «выше и субстанции, и самобытности», «не есть благо», «но есть сверхблаго», больше, чем ум и Бог, «выше даже сущего», выше всякого бытия.

На наш взгляд, в становлении описанных противоположных позиций греческой философии принципиальную роль сыграло наличие в греческой лингвокультуре двух способов выражения отрицания $\tau\upsilon$ (формальное утверждение несуществования, чистое не) и $\mu\eta$ (не-определенность, не-оформленность с оттенком «уже не» или «еще не»).

Отношение к небытию рождалось, таким образом, в непрекращаемых спорах. В одном случае ничто внушало ужас, как абсолютный конец, исчезновение, как страшная бездна, в которой все исчезает. В лучшем варианте — это инертная материя. В другом случае небытие — это потенция Света и Покоя, доступные просветленному уму.

В мифах пустота обрамляет мир: она его начинает и заканчивает, более того — сиюминутный, профанный, мир в мифе взвешен над священной вечной бездной, пустотой.

Мифопоэтическое сознание сформировало основные модели понимания небытия, используемые в метафизике, логике и онтологии в поздних культурах.

Влияние древневосточных мифологических представлений особенно заметно в неклассической и постнеклассической онтологии и философии культу-

ры. В работах М. Хайдеггера, например, обнаруживаем и саморефлексию по этому поводу: «Японец: Конечно. Поэтому лекцию “Что такое метафизика?” мы в Японии поняли сразу, как только она дошла до нас через перевод, на который отважился японский студент, который тогда у Вас учился. Еще и сейчас мы удивляемся, как европейцы могли впасть в нигилистическое истолкование разбиравшегося в той лекции Ничто. Для нас пустота — высшее имя для того, что Вы скорее всего назвали бы словом “бытие”...»⁶¹ При этом мы далеки от заявления о прямых заимствованиях М. Хайдеггером положений и концепций восточной мысли, мы предпочитаем говорить о внешне сходном направлении мышления и вопрошания, использовании внешне похожих оборотов, речевых средств, нежели о заимствованиях в прямом смысле.

3. Модусы феномена пустоты в лингвокультурном пространстве

Непосредственно ненаблюдаемое оказывается не только трудно теоретизируемым, но и трудно выразимым; кроме того, труднорешаемым оказывается противоречие самого выражения «феномен пустоты» (по определению, феномен — «явленный, проявленный»), поэтому есть все основания говорить не о сути пустоты, а о ее свойствах, присущих ей в различных состояниях, то есть о модусах. В этом отношении может возникнуть предположение, что пустота — это не понятие, а лишь свойство. Но в нашей системе представлений все манифестации пустоты образуют сложную структуру смысловых полей в пространстве лингвокультуры.

Естественно поставить вопрос: чем объясняется общность онтологии физической и психической реальностей? Ответ здесь напрашивается сам собой: нашей способностью так видеть мир. У нас нет никаких оснований говорить о том, что физический и психический миры построены по одному и тому же

⁶¹ Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 273—302.

шаблону. Скорее можно думать, что в глубинах нашего сознания есть один трудно расшатываемый шаблон для видения мира, который выстраивает его [видения] результаты в смысловые поля. Мы, конечно, не думаем, что мир на самом деле устроен из бытия и небытия. Он, наверное, никак не устроен — он такой, какой он есть. Бинарная оппозиция «бытие — ничто» — это не более чем заданный в нашем сознании способ его видения.

Древние размышления о том, как возможно соприкосновение с семантическим ничто в культуре и языке приводили философов и ученых к различным выводам.

Через свободу:

1. Через «освобождение от себя». В буддистском освобождении от своей личности ничто — это путь нирваны, когда ум рассматривается как предмет, в котором все явления, включая и сам ум, в конце концов осознаются как пустота, в которой «Я» растворяется. Можно констатировать большое сходство феноменологических изысканий и метафизических откровений дзен-буддизма.

2. Через свободу творческого акта (по Н. Бердяеву). Свобода и творчество раскрываются из античного *меона* — хаотичной, глубокой и совершенно неопределенной стихии. Эта абсолютная бесформенность тесным образом связана с определенностью, причем наиболее очевидной и несомненной для любого человека. Это определенность «Я», конкретной личности. «Корни человеческого существа уходят в добытийственную бездну, в бездонную, меоническую свободу»⁶². «Меон» у Н. А. Бердяева первичен и в отношении к богу, и по отношению к идее вообще (как оформленному духовному состоянию). «Мэон» — греческий эквивалент термина «вакуум»⁶³.

*Через молчание в медитациях и поэзии; «через молчание обретается новое сознание»*⁶⁴.

⁶² Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Гуманус: Политиздат, 1990. С. 97

⁶³ Изложение современной гипотезы о «меоне», предпосылками которой явились теории И. Пригожина и В. Налимова см.: Лесков Л. В. Семантическая Вселенная // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. 1994. № 2. С. 3—19.

⁶⁴ Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения. М.: Политиздат, 1991. С. 81.

Через сон. «Мы ходим по тонкому льду над океаном небытия. Жизнь не может долго удерживаться на вершине бытия. Отсюда смерть и сон»⁶⁵. Вот как описывает К.-Г. Юнг свое восприятие семантического вакуума: «...Сознание все разделяет, но в снах мы тянемся к более универсальному, истинному, более вечному человеку, обитающему в темноте изначальной ночи. Там сохраняется всеединство, и оно в нем, неотделимом от природы и свободном от всякого Эго. Из этих всеединых глубин восходит сон...»⁶⁶. Феномен сна и связанные с ним метафоры и символы в пространстве русской лингвокультуры играют немалую роль. Сон есть постоянное русское состояние бытия — как полунебытия («Сон Обломова» — «истинное подобие смерти»), поэтому никто из русских писателей не обошел вниманием феномен сна. В поэме «Элеонора» Тимура Кибирова все ключевые эротические мотивы собрал сон. Следующее стихотворение Д. А. Пригова своим сюжетом перекликается с мотивом ловцов снов в «культурном» тексте европейского постмодернизма «Хазарский словарь»:

Вот Бао Даю сон приснился
Что некой деве молодой
Приснился некий Бао Дай
И к ней немедленно явился
И молвит ей: О молодая!
Я первый ведь тебя приснил
Потом уж ты по мере сил
Себе приснила Бао Дая
Во сне моем.

Через время и речь (связующей метафорой является в данном случае «река»). Вот как рассуждал об этом Леонардо да Винчи: «То, что называется «ничто», обретается только во времени и в словах; во времени оно обретается в

⁶⁵ Чанышев А. Н. Трактат о небытии. С. 162.

⁶⁶ Юнг К.-Г. Воспоминания, сновидения, размышления. М.; Львов: АСТ; Инициатива, 1998. С. 305.

прошлом и в будущем и ничего не удерживает от настоящего; также и в словах — в том, о чем говорится, что его нет, ни что оно невозможно»⁶⁷.

Через «иное» по отношению к реальности «данной», лучше всего, пожалуй, именованное словом «дух». «На высших уровнях духовного слияния, духовной простоты, где нет ни чувств, ни эмоций, ни мыслей, «я» погружается в состояние безмолвия: оно просто пребывает в высшем мире, безмолвно переживая лучшие минуты жизни»⁶⁸.

Обобщая изложенные взгляды на возможность познания пустоты, определим, что «сквозным», «нанизывающим» эти пути феноменом является поэтический язык. Личная и творческая свобода обретается человеком в работе с языком; в поэтическом тексте молчание всегда значимо, осмысленно; сходство природы снов и поэзии отмечается в психоанализе и герменевтике; поэзия — это особый вид речи; пространство поэтического языка, на наш взгляд, пересекается с «семиосферой» (Лотман), «концептосферой» (Лихачев) и миром «Идеальное» (Вежбицкая), являющимися различными ипостасями понятия «иное».

Философы и ученые различных эпох и культур находили свойства бытия во множестве форм или, скорее, фигур бытия — в тени, покое, молчании, паузе, смерти, зеркале, точке, пространстве и т. п. Феноменологический подход позволяет нам предположительно выделять, по крайней мере, несколько видов пустот в ментальных пространствах.

1. «Осязаемая» пустота: физический вакуум, пустое помещение, пустой сосуд, относительно большое пустое пространство (степь, пустыня) и пр. Этот вид пустоты существует именно в ментальном пространстве, ибо все эти пустоты представляют собой сотворенные тексты. Географическое реально определенное пространство России действительно изобилует реально определенными пустотами: степями, полустепями и пустынями, что влияет на построение концепта пространства в русской концептуальной картине мира, в которой ведущим является образ бесконечной степи, обрамленной горизонтом:

⁶⁷ Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 80.

⁶⁸ Цит. по: Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 200.

Страна большая. От Москвы отъедешь —
Так сразу по стране и едешь
Бодрствованием едешь и ночлегом
И вся она покрыта снегом
(Д. А. Пригов)

Культурный феномен «пустое пространство», таким образом, является одновременно членом двух концептуальных полей: «пространство» и «пустота», что и определяет его двусторонний характер (онтологический — реальные пустыни; семиотический — пустынность и отражательность русской души). Гоголь описал метафизическую пустоту, «когда во все стороны до всех горизонтов глаз видит многое, но внутри ВСЕГО ничего нет»⁶⁹. Таким образом, гоголевское «пустое место», первоначально понятое в онтологическом аспекте, переходит в разряд семиотического пространства.

Для описания русского пустого пространства в семиотическом ключе полезно обратиться к понятиям «бытийное квазипространство» и «пространство инобытия», введенным Е. С. Яковлевой и обозначающим «умозрительное, абстрактное (непрерывное, негомогенное), некое ирреальное, гипотетическое пространство — пространство, не обладающее протяженностью, но обладающее однородностью, равноценностью полюсов»⁷⁰. В дальнейших своих размышлениях Е. С. Яковлева приходит к выводу, что пустого семиотического пространства не существует, так как нет и «пустого» (семиотического) времени жизни. Нам трудно с этим согласиться, поскольку мы пустоту не только не отождествляем с полным отсутствием значения, но и наделяем функцией смысловотворчества.

В каждом из перечисленных случаев так называемую «физическую пустоту» все же что-то заполняет: атомы, воздух, мелкая пыль и т. д., и только наше сознание редуцирует невидимое до отсутствующего.

⁶⁹ Любомирова Н. В. Магия русской хандры // Этическая мысль: Научн. -публиц. чтения. 1991. М.: Республика, 1992. С. 125.

⁷⁰ Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Изд-во «Гнозис», 1994. С. 44.

Мы не утверждаем абсолютного отсутствия пустоты в реальности. Но широкое разнообразие форм, коннотаций и свойств пустота получает, лишь «проходя» через человека — его мышление, мировидение, актуализируясь в языке и культуре.

Как в обыденном сознании представляется пустота? Пустой кувшин, чаша или любой другой резервуар, в котором отсутствует содержание; или представляющий в одиночестве, в темноте и тишине (нет света, нет звука, нет объектов). Реально же в обоих случаях что-либо существует — границы, стены, воздух, сам наблюдатель, наконец. Таким образом, пустота — это ментальное образование, объективированное в виде культурных текстов. Так, может показаться, что темнота — не обязательный компонент обыденного представления пустоты. Но язык выдает обратное. Мы говорим: «Комната, наполненная светом», но не «наполненная темнотой», также и «мрак» не может «заполнить» пространство, отождествляясь с пустотой. Вот что об этом пишет В. В. Бибихин: «Невидимость среды, через которую мы видим все, что видим, не исключение, а скорее правило»⁷¹.

2. Пустота в сознании: отсутствие зафиксированных мыслей: «эпохе», по Э. Гуссерлю, а также способность человеческого сознания к забыванию⁷². Метафорой забвения является символ реки Леты.

3. Эмоциональная (психологическая) пустота: опустошенность души, тоска, вспышка гнева, страх. Современная психология использует термины и образы мистических учений для описания эмоционального состояния человека, живущего на стыке времен и пространств, описывая «мытарства души» в пустоте, темноте и бестелесности. Душа мучается в поисках воплощения. Выходит, что творчество (поэзия) — самая оптимальная форма для мятежной души:

Если, скажем есть продукты

То чего-то нет другого

Если ж скажем есть другое

⁷¹ Бибихин В. В. Указ. соч. С. 49.

⁷² См. об этом: Клейтман А. Ю. Феномен забвения в развитии культуры: дис. ... канд. филос. наук. Волгоград, 2009.

То тогда продуктов нет
Если ж нету ничего
Ни продуктов, ни другого
Все равно чего-то есть —
Ведь живем же, рассуждаем
(Д. А. Пригов)

То есть, Д. А. Пригов наделяет абсолютное отсутствие (Если ж нету ничего) некоторой сущностью (Все равно чего-то есть), которая выражается в возможности жить и рассуждать, а скорее — творить и писать.

Культура «втягивает» в свое пространство внешний мир и выбрасывает его переработанным (организованным) по структуре и законам своего языка. На наш взгляд, именно так происходит с той пустотой, что все же являет собой несомненную черту реальности. Мы мыслим ее в той структуре, в какой привыкли мыслить любой предмет или явление: «форма — содержание». Поэтому мы вынуждены моделировать систему выражений пустоты, несмотря на то, что ничто — это и есть невыраженность.

4) Семиотическая пустота, таким образом, может иметь два вида (выражения): оформленная и неоформленная.

Мысль о двойственном бытии мировидения и картины мира — невидимом (в неопредмеченной / опредмеченной форме) как инобытие видимого и возможность по видимому восстановить невидимое на разных теоретических языках и в связи с различными исследовательскими ситуациями высказывалась разными учеными и философами: «...две формы существования картины мира (объективированная и необъективированная) категориально оформляются с помощью следующих пар оппозиций: отражение — образ, познание — знание, деятельность — предмет, энергейя — эргон, жизнь — вещь, созидание — произведение и т. д. Бытие картины мира в отмеченных двух планах в семиотике интерпретируется как существование единиц в синтагматике и парадигматике, тексте и системе»⁷³.

⁷³ Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль

Семиотически оформленная пустота — это знаки неизвестно чего, то есть знаки в чистом виде. В «состоянии постмодерна» (Лиотар) это вполне реальная ситуация, несмотря на утвердившееся в семиотике мнение, что «...знак не может существовать без значения; только в значении коренится то, что делает знак знаком. Соответственно значение вне знака не может существовать самостоятельно, обращается в ничто»⁷⁴.

В среде человеческой культуры мы обнаруживаем формы, опредмечивающие небытие: точка, зеркало и пр. Каждая из этих форм несет и бытийное значение (начало, отражение), но, по нашему мнению, это вариантные смыслы одного значения — «пустота». Так, точка считается коррелятом небытия, «всплеском вакуума», который в переосмыслении на восточный лад — полнота непроявленного мира, потенциальное бытие неисчерпаемых возможностей.

Существует ли то, что не может быть адекватно выражено ни в слове, ни в образе? И как это описывается в семиотике и выражается в литературных текстах? В черновых записях к роману «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевский писал: «Что такое время? Время не существует: время есть цифра, время есть отношение бытия к небытию»⁷⁵. В размышлениях Карамзина находим суждение о том, что прошлое и будущее есть бездна⁷⁶.

Проблеме времени, его реальности / иллюзорности, течению / отсутствию посвящено несчитанное количество трудов и теорий. Для нашего рассмотрения важны, во-первых, эксперименты со временем, проводимые художниками и писателями XX в. (Борхес, Данн), а во-вторых, «разрыв», «остановка» времени в русской концептуальной поэзии, которые также стали своеобразным экспериментом.

«И лишь молчание понятно говорит», — пишет русский поэт В. А. Жуковский в стихотворении «Невыразимое». Неопредмеченность молча-

человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. С. 23

⁷⁴ Серебренников Б. А. Как происходит отражение картины мира в языке? // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. С. 76.

⁷⁵ Достоевский Ф. М. Дневник писателя: Избранные страницы. М.: Современник, 1989. С. 345.

⁷⁶ См.: Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М.: Современник, 1982. С. 97.

ния — вопрос неоднозначный. Ведь предмет — это то, что имеет границы и вещественное содержание. Частичность этой характеристики — ограниченность — присуща молчанию (кто-то умолкает и после паузы снова начинает говорить). Однако предметные черты молчания на этом исчерпываются, зато двусмысленность молчания описывается многими лингвистами и культурологами как характеристика пустоты.

Молчание объединяет два полюса — оно и «да» и «нет», и «черное» и «белое». «Молчащее существо человека темнеет. Появляется неразрешимая амбивалентность, когда человек делится на двух...»⁷⁷. Молчание воплощает «отсутствие в присутствии». Ведь если есть молчание, значит есть то, что молчит, есть тот, кто молчит. Потенциальность самой высокой степени заключена в молчании, так как оно объединяет два смысла, между которыми — весь смысловой спектр мира. «Молчание на языке мыслей может высказаться спутывающим их образом: как двусмыслица. Оно — тоже транс: и, как в том совпадают то, что предстоит, и то, что пройдено, так что рассудку движение невразумительно (апории Зенона), — так и здесь наши различия всего (а основное — по два, ибо двоица есть первое отличие от единого) оно разом в две взаимоисключающие правильные мысли утопляет»⁷⁸.

Мы говорим: «я промолчал», то есть совершил определенное действие, не сделав ничего. Герой А. Милна Кристофер Робин говорит: «То, что я люблю делать больше всего — это Ничего». Когда Кристофер Робин говорит: «О! Ничего!», он переживает именно то, что случается с ним, и именно так, как это случается. Он переживает то, что ему дарует бытие и это доставляет ему высшее удовольствие. Такое «ничего» весьма близко *Es gibt* и *Ereignis* Хайдеггера. Не случайно, что в Японии более адекватно восприняли работу «Что такое метафизика», чем в Европе. На востоке «ничто» и «пустота» никогда не понимались нигилистически. «Дао пусто, но в применении неисчерпаемо»⁷⁹.

⁷⁷ Бибихин В. В. Указ соч. С. 352.

⁷⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988. С. 269.

⁷⁹ Древнекитайская философия. Т. 1. С. 116.

Гармонизирующую силу молчания отмечает В. В. Бибихин: «Согласие мира говорит голосом тишины. Его знак — невынужденное и ненарушенное молчание. Единственный всечеловеческий язык говорит своим молчанием. Слово поэзии и мысли не нарушает согласной тишины мира»⁸⁰.

Итак, неопредмеченными пустотами в концептуальной картине мира русского сознания выступают феномены времени, тишины, молчания.

Крайними точками противопоставления «оформленность — неоформленность» являются ситуации отсутствия и переполненности. «Так проистекает семиотическая реализация различных степеней пустоты — от нуля (отсутствия) до переизбытка, который в конечном итоге тоже есть нуль. Оба полюса в результате влекут за собой один и тот же результат — пространство без заполнения и пространство, заполненное до предела, абсолютно, становится небытием, знаки которого — тишь, молчь, пустота, мертвь»⁸¹.

Возникает парадокс. При нагромождении форм, слов, оборотов в пространстве текста мы имеем дело с обесмысливанием, опустошенностью. «Когда мера наполнения нарушена и пространство переполняется сверх всякой меры, начинается хаос, та «давка» бытия, в которой оно гибнет»⁸². При обрыве же, паузе, умолчании (то есть отсутствии формы) появляются новые смыслы, новые оттенки. Так мы имеем дело с двумя видами пустот, которые «разделили» между собой две стороны знака — означаемое и означающее. «Смысловая инфляция» приводит в пределе к смысловой опустошенности, где уже ничего нет, «кроме оставленных смыслом и, значит человеком вещей, переизбыточествующей вещности, образующей уже некую хаотическую, мертвящую, поистине адскую стихию»⁸³. Тем не менее, «дробление» пространства текста на мелкие предметы дробит и смысл, постепенно уничтожая его. «Чем больше мы вбираем информации, тем яснее ощущаем ее принципиальную неполноту. Полнота дана только вещам, о которых в принципе не может быть информации. Инфор-

⁸⁰ Бибихин В. В. Указ. соч. С. 47.

⁸¹ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 37.

⁸² Там же.

⁸³ Там же.

мация никогда не наполняет, но в то же время, несмотря на свою малую весомость, теснит»⁸⁴.

Апофатическое богословие отбрасывает слова, чтобы указать на запредельное. Само Божество, как его видит апофатическое богословие, есть равным образом абсолютный мрак и абсолютный свет, и, быть может, здесь теологическая разгадка двух видов пустоты, двух крайних, противопоставленных характеристик.

Как было отмечено выше, лингвокультурный феномен «русское пустое пространство» также следует рассматривать в семиотическом аспекте, в результате чего выписывается вариативный знаковый ряд «русского пустого пространства»: симуляция, мистификация, «зеркальность», «женскость», номинативность русской лингвокультуры. Причем и в обыденном сознании, и в поэтической системе в рамках понимания пустоты отмечается противопоставленность:

— русской ментальности западной (греческой):

Там, где эллинам сияла
нагота и красота,
без конца и без начала
нам зияет пустота
(Кибиров)

— русского пространства — нерусскому (Западу, Востоку):

Где ж нет Москвы — там просто пустота (Пригов),
На Запад и Восток глядит Милищанер
И пустота за ними открывается (Пригов).

В русском поэтическом метафоризованном языке, как и в обыденной речи, происходит отождествление понятий «пустота» и «пространство»:

Опасности и беды мя
Он сверху посмотрел на мя
Но я стоял среди пространства
Высокомерно и бесстрастно (Пригов).

⁸⁴ Бибихин В. В. Указ. соч. С. 32.

Страна слов, «империя знаков», «мир симуляции», «карнавализация подделки и мистификации» — все это, на наш взгляд, вариации обозначения одного феномена русской культуры — пустоты как имманентной характеристики реальности.

«Зеркальность», «отражательность» русской ментальности в поэтике Д. А. Пригова становится принципом «кривого зеркала» в русском характере:

Вот души основных народов
Собрались вместе в небесах
И порешили там за всех
Как жить им среди людей — природы
Немецкая душа сказала:
Мне жизни мало, смерти мало
Американская сказала:
Мне смерти много, жизни мало
Китайская что-то сказала
И что-то русская сказала
И порешили; а напротив
Вторая русская стояла
Душа и ровно все напротив
Говорила.

Разноголосице мнений о типологических чертах русской культуры (детскости, «женскости», святости, богоносничестве, соборности, номинативности) противостоит точка зрения, определяющая единственную черту русской культуры — ее символичность, или лучше, семиотичность. Приверженцы этой теории утверждают, что Россия подобна герою Роберта Музиля «человеку без свойств»: она слагается из отражений-искажений черт иных культур. Во избежание недопонимания следует оговориться, что мы ведем речь не о России историков и социологов, а о русском дискурсе, стиле языкового поведения, цитатности. Т. Кибиров в «Русофобской песне» вырисовывает русское пространство, где «снова пьют..., дерутся и плачут», и восклицает:

Может, так умертвляется плоть?

Может, это соборность такая?

Или это ментальность иная?

Поэт проводит «жидовина» как бы через пространство русского менталитета и заканчивает стихотворение обращением к «жидовину»:

Отдыхай, не тревожься, сыночек!

Спросит Хайдеггер: «Что есть Ничто?»

Ты ответишь: «Да вот же оно».

Размышляя о женском характере русской культуры, невозможно избавиться от ассоциативных образов ямы или сосуда, то есть вместилища пустоты. Ж. Бодрийар в книге «О соблазне» размышляет о перемещении центра тяжести сексуальной мифологии на женственность: «...вселенная, в которой женское начало не противопоставляется мужскому, но соблазняет его»⁸⁵. Именно в такой игре-соблазне рождается пространство симуляции: всякая реальность есть лишь «секреция симуляционных моделей»⁸⁶.

Современная русская поэзия не упускает возможности сравнить русский менталитет с западным и отметить женскость русского характера. Т. Кибиров в поэме-послании «Л. С. Рубинштейну», размышляя о различных проявлениях энтропии в современной русской жизни, пишет:

Там, где эллинам сияла

нагота и красота,

без конца и без начала

нам зияет пустота.

Астроном иль гинеколог,

иль работники пера

пусть подскажут, что такое

эта черная дыра.

⁸⁵ Бодрийар Ж. Фрагмент книги «О соблазне» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 60.

⁸⁶ Там же.

Именно женское начало русской культуры превращает пустоту в чрезвычайно активизированный объем, в то же время являющийся абсолютным антиподом всякому реальному бытию. Ведь «вечно-бабье» в русской культуре — это мечтательность и иллюзорность. Поэтому пустое пространство для русских эзотериков переполнено намеками, цитатами, реминисценциями, интертекстуальными и бытовыми индексами.

Итак, феноменом пустоты, по сложившимся в наивной логике представлениям, считается некое пространство, как правило, ограниченное чем-либо / внутри чего-либо, ничем не заполненное. Характер русского мировидения вносит особенную черту в феноменологическое рассмотрение пустоты — безграничность (так называемое «русское пустое пространство»), что является ассоциативно-поэтическим представлением в структуре образа. Здесь прослеживается явная зависимость русского мировидения от характера русской природы и ландшафта.

4. Роль русской постмодернистской поэзии в процессе концептуализации пустоты

Современная модель мировидения — продукт синтеза наивных представлений, научных знаний и поэтических метафор. Тем труднее сегодня однозначно определить и описать абстрактные понятия. Так, описывая «предельные понятия» в лингвокультуре, Т. Н. Снитко⁸⁷ опирается в большей мере на философские тексты, хотя наиболее полной картиной в таком случае, по нашему убеждению, является образная художественная картина мира, создаваемая многочисленными направлениями искусства XX в. Разнообразие художественных образов мира имеет два полюса: пеструю эклектичность и минимализм вплоть до отсутствия. О дальнейшем развитии образной картины мира пишет М. Бубер: «Эйнштейнова концепция конечного мирового пространства никоим обра-

⁸⁷ См.: Снитко Т. Н. Предельные понятия в Западной и Восточной лингвокультурах. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 1999. 159 с.

зом не годится для обратного перекраивания Вселенной в человеческий дом ... этот новый космос еще можно помыслить, но нельзя вообразить. Человек, который его помыслил, на самом деле уже не жилец в нем. А поколение, пожелавшее переработать современную космологию в свое естественное мышление, будет, вероятно, состоять из людей, которые впервые за многовековую историю мироздания, отрекутся от самой идеи этого образа. И скорее всего их ощущение Вселенной и, так сказать, образ ее, будет определяться жизнью в принципиально неизобразимом мире: *imago mundi nova nulla* (новый образ мира — это отсутствие всякого образа)⁸⁸.

Согласно уже общепринятой сегодня точке зрения, полуторатысячелетний цикл существования макрокультурного образования, которое условно можно назвать «европейской культурой», завершился к началу XX столетия. Эсхатологическая ситуация сменяемости эпох вызвала вселенский страх перед крахом мировой культуры, опустошением бытийных структур, заставила воздать должное понятию «пустота» и в европейской культуре. «Не только страх перед небытием, но и трудности, связанные с его пониманием, заставляют человека творить «культуру бытия». Но теперь, когда человечество повернулось лицом к космосу, когда люди стали всего лишь землянами, им открылись пространственно-временные интервалы, где почти ничего нет... Но не только перед собой, но и в повседневном будничном мире открыли земляне силы, способные все превратить в небытие»⁸⁹. Таким образом, именно с переходом феномена пустоты из онтологического пространства в семиотическое связано появление понятия культурного вакуума — семиотического пустого пространства, образующегося при смене культурных парадигм, когда старые культурные формы (язык, искусство, игра) заостенели (по Шпенглеру), а новые еще не созданы. Поэзия и философия в такой период изобилуют знаками пустоты, небытия: «... из дыр эпохи роковой // В иной тупик непроходимый» (Б. Пастер-

⁸⁸ Бубер М. Я и Ты. М.: Высшая школа, 1993. С. 88—89.

⁸⁹ Чанышев А. Н. Указ. соч. С. 160.

нак), «Логика бесконечного небытия» Д. Хармса, или стихотворение А. Введенского «Кругом возможно Бог»:

Горит бессмыслица звезда,
Она одна без дна.
Вбегает мертвый господин
И молча удаляет время.

Н. Бердяев в лекции «Кризис искусства» заявляет: нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется⁹⁰. По выражению В. Розанова, острое зрение начинает видеть разрывы⁹¹. Интересно в этом плане наблюдение Г. Д. Гачева, который описывает русский поэтический образ смерти как «разбрызгивание фонтана» бытия⁹².

Потребность заполнения посткультурного вакуума возобновила интерес к понятию «пустота» многих мыслителей: Ж.-П. Сартра, М. Хайдеггера, К.-Г. Юнга, Н. А. Бердяева, Л. Шестова. «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»⁹³. Макрокультурное пространство не терпит пустот. Основоположниками новой заполняющей, структурирующей окружающую действительность, но одновременно и саморазрушающей культуры XX столетия стали русский и французский авангард 20-х гг. XX в. Абсурд и хаос — центральные знаки русской авангардной поэзии, адекватно отражающие состояние культуры и мироздания.

Русская авангардная поэзия первой волны строит систему координат, адекватную изменившемуся сознанию, создает собственную модель мира. Мы склонны относить ее к концептуальному типу, так как основными ее составляющими являются образы и символы, тем более авангардная эстетика серьезно тяготеет к отрицательным (отрицающим язык) формам выражения кризисной ситуации мира. Отрицание языка может выражаться языковыми средствами (косноязычие, заумь), но чаще — невербальными (молчание, паузы, обры-

⁹⁰ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 9.

⁹¹ См.: Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. М.: Республика, 1992. С. 27.

⁹² См.: Гачев Г. Д. Указ. соч. С. 321.

⁹³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Художественная литература», 1975. С. 235.

вы). И в том, и в другом случае налицо мифологическое отношение к первичности факта реальности и вторичности языка. «Авангард — это художественное освоение именно тех областей бытия, которые незримы, неосязаемы, неизрекаемы, но специфика искусства в том и состоит, что сама неизрекаемость должна быть изречена (а не сохранена в молчании), незримость должна быть показана (а не укрыта во мраке)»⁹⁴. Парадокс («содержание, отрицаемое собственной формой»), описанный М. Эпштейном, сближает эстетику авангардной поэзии с юродством⁹⁵.

Эсхатологическая ситуация повторяется в конце XX в. И снова авангардное искусство, теперь уже второй волны, в России обращается к понятию «пустота».

Постмодернистская картина мира во многом характеризуется лингвистическими терминами. Действительно, термины, извлекаемые из науки о языке (текст, морфология, буква, знак, грамматика и т. д.), вполне точно и объективно описывают ситуацию смены культурных парадигм.

Концептуализм одной из центральных проблем своей эстетики ставит задачу постичь и обозначить в художественной форме сам тип мышления, сформировавший специфику русского лингвокультурного сознания.

Кроме того, нельзя оставить без внимания онтологическую природу словесного искусства. Говоря словами Д. А. Пригова, язык и поэзия «не сами себе придумали жить». Поэт занимает исключительное место в культурной иерархии. Так, О. Шпенглер, разделяя людей на классы «тотема» и «табу», отнес поэтов к первому вместе с рыцарями и милицией, ко второму — с аскетами и учеными. Поэт стоит в «створе бытия», поэтому близок к решению онтологических загадок⁹⁶.

⁹⁴ Эпштейн М. Н. Пустота как прием. Слово и образ у Ильи Кабакова // Октябрь. 1993. № 10. С. 180.

⁹⁵ См.: Эпштейн М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 225 — 235.

⁹⁶ См.: Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. М.: Мысль, 1998. С. 407.

Концептуальное искусство (антиискусство, информационное искусство) — одно из направлений постмодернизма, рассматривающее художественное произведение как способ демонстрации понятий, употребляемых в научных дисциплинах философии, социологии, антропологии, искусствознании и др. («изменение», «пустая форма», «порядок», «тяжесть», «разрушение», «условность»).

Московский концептуализм как вторая волна русского авангарда XX в. естественно созвучен первой — в частности творчеству обэриутов. Но время обэриутов — это время краха старой культуры, вылившегося в категории абсурда как основной философско-поэтической категории, осмысляющей бытие. Концептуализм же воспринимает мир как пространство, заполненное осколками смыслов, и только поэтический язык, как зеркальное пространство калейдоскопа, моделирует гармоничные картины, которые рассыпаются снова и снова, превращаясь в сор Вселенной. И. Ильин пишет: «...постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель, и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления. Таким образом, восприятие человека объявляется обреченным на «мультиперспективизм»: на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможность познать ее сущность»⁹⁷.

Стремление избежать «лингвистического нарциссизма» относительно поэзии постмодерна абсолютно бессмысленно. Постмодернистская картина мира опосредована языком, не просто описывающим эту картину, но сутью ее являющимся. Знаменитый переход «от Мифоса к Логосу» уже позади. Культура XX столетия в целом была «горячей» (Леви-Стросс): заново изобретаются — во избежание повторений — не только новые тексты, но и новые языки (Хлебников, Арто, логический позитивизм). В этом смысле достаточно показательным является то, что группа первых английских концептуалистов называлась «Art—

⁹⁷ Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. С. 11—12.

Language». Задача такого искусства-языка состояла в переходе «от морфологии к функции», от видимости к концепции. Таким образом, высказывание об искусстве, с точки зрения концептуализма, и есть искусство, а его язык равен его содержанию. «Произведение искусства есть тавтология, поскольку оно представляет интенцию художника, который говорит, что данное произведение искусства есть искусство, что одновременно означает, что оно есть дефиниция искусства. То есть, то, что оно есть искусство, верно a priori»⁹⁸.

Московский концептуализм невозможно считать русским вариантом западного направления концепт-арт. На русской почве слов и знаков развился концептуализм в самом глубоком значении этого термина. Однако нужно учитывать влияние на европейский и московский концептуализм принципов логического позитивизма. В семантической концепции Р. Карнапа между языковыми выражениями и соответствующими им денотатами, т. е. реальными предметами, имеются еще некоторые абстрактные объекты — концепты.

В концептуальных текстах мы обращаем внимание не на знаки как таковые, не на скрытые или явные цитаты из других текстов, а на онтологические схемы действия — на пространства, пустоты, тела, предметы и составляющие их вещества. С другой стороны, нельзя не отметить, что одной из причин обращения к текстам концептуалистов состоит в том, что онтология интересуется наиболее прославленными текстами, точнее, наиболее прославленными местами в них, которыми пестрят стихотворения московских концептуалистов: их поэзия — это поэзия цитат, клише и словесных банальностей.

Кстати, сами поэты одновременно являются и теоретиками концептуальной поэзии. Одна из проблем, которая решается в их работах, — переход литературы в текстологию. Д. А. Пригов сам дает описание текста: «...текст как эксплицитная тематизация основного пафоса и обстоятельств нынешней литературы»⁹⁹.

Художественное пространство московского концептуализма характеризуется синтетичностью: перформенсы, инсталляции, каталожные карточки, по-

⁹⁸ Кошут Дж. Искусство после философии // Вопросы искусствознания. 2001. № 1. С. 172.

⁹⁹ Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М.: Издательство «Ad Marginem», 1996. С. 20.

эмы «совместного переживания», «кричалки». Поэтому произведение концептуального искусства почти всегда представляет собой вещь, предмет, самый обыкновенный, иногда самый «неэстетический». Но эта вещь остается всего лишь вещью до момента приобретения имени (часто подписи, этикетки), которое «зажимает», сужает, актуализирует смысл предмета из бесконечности возможных. Имя существует в концептуализме отдельно как «иная вещь». Происходит вторичное овеществление слова, оно само, его ткань, становится предметом. Таким образом в концептуальной практике происходит распад на вещь и имя («иную вещь»).

Концептуализмом проводится попытка разрушить связь между вещью и именем, так как звуковая оболочка и картинка буквенных символов вовсе не являются именем вещи, но становятся «иными вещами». Именно поэтому, на наш взгляд, выход концептуализма на чисто языковой уровень является выходом на уровень техники мышления, ибо сознание работает не с фотографическими образами предметов или ситуаций, а с концептами (смыслами в отношениях и связях).

Попытка вынести сетку концептов в объективный предметный мир выливается у поэтов-концептуалистов в обнаружение окостенения языка и невозможности проникнуть в сознание другого. Так концептуалист подходит к новой попытке преодолеть это застывание путем превращения концепта в *симулякр* (термин Ж. Бодрийара и Ж. Батая).

Симулякр — это не псевдо-понятие, иначе он снова стал бы концептом (пусть и ложным). Симулякр образует акт мгновенного существования, и именно поэтому важен для онтологической поэтики. Художественное произведение концептуалистов мгновенно и необратимо, существует только в момент восприятия. Лишь симулякр обладает гибкостью и способностью «мерцать», необходимым для выражения «мерцающего» смысла, не передаваемого языковым клише.

Формальный облик симулякра является словом. И только нарушение грамматических правил, семантических норм, то есть отношение к слову как к стеклянной прозрачной игрушке становится внешним описанием симулякра:

...Когда бы ему сжаться в точку —

Да только хуже будет быть.

Тогда уже не быть листочку,

Уже одной трагедье быть...

(Д. А. Пригов)

В концептуальной поэзии вопрос укорененности текста в реальности решается своеобразно: концептуальное художественное произведение является разрывом имени и вещи. Имя в долгом функционировании языка становится «иной вещью», концептом. Клиширование, застывание концептов делает невозможным диалог, художественное восприятие, и тогда язык уступает молчанию, концепт — симулякру.

В художественной среде московского концептуализма предпринимается попытка выхода из семиотической реальности и постижения мифологической ирреальности. Эту попытку можно считать закономерной для конца XX столетия, который характеризуется возвратом культуры к мифологическому мышлению, а также стилизацией языка инкорпорирующего строя.

Язык осознается носителями такого мышления не как язык, а как часть реальности, но такая часть, которая равна всей реальности. И поэтому, как утверждает Д. А. Пригов, процесс бытийствования текста является укладыванием живого языка по силовым линиям чужого силового поля.

Как считают многие исследователи, концептуализм отличает резкая вербализация изобразительного пространства (словно автор не чувствует разницы между предметом, его пространственным отображением и названием). Там же, где слово и изображение начинают вторить друг другу, образуется мифическое пространство пустоты.

В своем знаменитом трактате «Лаокоон» Г. Э. Лессинг из того самоочевидного факта, что поэзия и живопись пользуются разным материалом: живо-

пись — красками, которые располагаются друг возле друга, поэзия — словами, которые следуют друг за другом, делает вывод, что у этих двух видов искусства разные области освоения. Живопись изображает положение вещей в пространстве, а поэзия — их изменение во времени.

В концептуализме была предпринята попытка изменить самый статус изобразительного и словесного произведений, слив их воедино. Суть такого эксперимента состоит в том, чтобы соположив рядом изображение и слово, заставить их отображать друг друга.

Мы склонны идти за Ю. М. Лотманом в том, что пространственная структура каждого конкретного текста реализует пространственные модели более общего типа. Так, сосредоточенность на языке в концептуализме становится причиной того, что язык здесь заключает в себе все возможные выражения о мире, и в этом смысле для концептуализма все есть язык, а язык есть все. Мир рассматривается как некоторого рода текст, а текст — как мир. Все в мире сказывается через язык, и все исчезает в языке, на границе языка, молчит за ним. Так появляется потребность освоения языковых пространств: «Важно принять как должное, что языковое пространство не должно быть незаселенным, неосвоенным», — читаем у Л. С. Рубинштейна.

Исследователь творчества Л. С. Рубинштейна Андрей Зорин отмечает центральную особенность поэтической техники поэта — каталожную систему записи его текстов. Служа единицей (квантом, по определению М. Гаспарова), карточка Л. С. Рубинштейна способна нести совершенно различные количественно фрагменты текста.

Текст может строиться в парадигматическом плане, как неподвижные список, реестр, перечень. Это не последовательное, синтагматически развитое высказывание, а набор всех возможных или уместных высказываний, словесных актов:

1. Мама мыла раму.
2. Папа купил телевизор.
3. Дул ветер.

4. Зою ужалила оса.
 5. Саша Смирнов сломал ногу.
 6. Боря Никитин разбил голову камнем.
 7. Пошел дождь...
- ...82. В тот день все было как обычно.
83. Я встал, оделся.
- (Л. С. Рубинштейн «Мама мыла раму»)

И. Бродским высказана мысль о миметической природе традиционно стихотворной графики, воспроизводящей на белом листе пропорции человеческого тела по отношению к пространству. Графика карточек Льва Рубинштейна, как полуиронично замечает А. Зорин, ориентирована на контур губ говорящего рта.

М. Хайдеггер задается вопросом: не является ли пространство первофеноменом, за которым уже ничего нет? Мы же спрашиваем: это ничего — не является ли оно пустотой? У Хайдеггера же находим посылку к ответу: «...возможно, как раз пустота сродни собственной сути места и потому есть вовсе не отсутствие, а произведение»¹⁰⁰.

Считаем возможным назвать первофеноменом пустоту, а стремление поэта-концептуалиста довести материал в произведении до нуля — сближением с теоретическими послылками английских концептуалистов: оставить лишь свойство, смысл, функцию, концепт.

С. Рубинштейн стремится, чтобы текст был озвучен, чтобы в тело стихотворения вошел голос, звук стал телом текста. Кроме того, что пустые карточки в каталогах Рубинштейна являют нам (или, лучше, зияют нам) пустоту в пространстве, тишина или долгие паузы во время исполнения (по термину поэта — «переживания») текста становятся парадоксальными феноменами — пустотами во времени.

Аналогиями таких пауз Рубинштейна в поэтике Пригова мы считаем недоговоренность, обрыв строки или сбив ритма в стихотворении:

На счетчике своем я цифру обнаружил —

¹⁰⁰ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 315.

Откуда непонятная взялась?
Какая мне ее прислала власть?
Откуда выплыла наружу?
Каких полей? Какая птица?
Вот я живу, немногого хочу
Справно, вроде, по счетам плачу
А тут такое выплывает — что и не расплатиться
Вовек.
(Д. А. Пригов)

Вслушиваясь в обыденную речь, мы обнаружили еще один вид пустот в концептуальных произведениях. — Называя что-то пустыми фразами или словами, мы имеем в виду общие места, нарочито стертый, банальный язык. Именно такая смысловая пустота наполняет казалось бы написанные или озвученные (а значит телесные) тексты концептуалистов.

Подобные открытые разомкнутые тексты допускают множество интерпретаций, поскольку в него изначально не заложена жесткая программа моральных императивов или идеологических ожиданий. «Это обернулось темой смерти текста, ухода его в слова, в буквы алфавита, в пустоту — в высшее идеальное состояние поэзии — в молчание... все, столь разнообразные по своему содержанию тексты имеют одно принципиально конструктивное завершение — белый лист... Это есть, скорее, логический конец одного из путей поэзии — пути в частое, незагрязненное культурными ассоциациями, олово»¹⁰¹.

Насколько банально выглядят тексты концептуалистов на бумаге, настолько странно звучат они в исполнении авторов. Те, кто участвовал в «переживании», отмечают, что тексты звучат как медитативные, моторно-заклинательные. Напрашивается очень простая мысль: языковое клише — непрменная составляющая любого заклинания. Поэтому концептуальные тексты, сплошь состоящие из стертых фраз, так напоминают ритуальные стихи. Сам

¹⁰¹ Пригов Д. А. Указ. соч. С. 56.

Пригов, например, часто называет свои тексты насильственными (не в смысле языка, а в смысле метода воздействия на читателя) языковыми конструкциями.

Несомненно, что причина властности стихотворений Д. А. Пригова и Л. С. Рубинштейна кроется снова в особенности феномена пустоты. Незьяснимая тяга к этой пограничной ситуации небытия или, по Л. Карасёву, к «онтологическому порогу», выливается у поэта Д. А. Пригова в потребность писать до бесконечности. Нереальная плодотворность этого художника стала уже просто мифом. В мировой литературе потребность писать оправдывалась по-разному: «чтобы умереть довольным» (Ф. Кафка); чтобы «возродиться в произведении, укрывающем нечто от смерти» (А. Жид), чтобы посредством произведения сделать смерть «менее горькой», «менее бессловесной» и быть может, менее вероятной» (М. Пруст).

Однако приходится признать, что поэт, выпадая из плоскости языка, работает со всеми знаковыми системами: соединяя буквы, (вос)создает мир, устанавливает порядок. Подобно богу Тоту, поэт может не только записывать, но и оглашать, прочитывать написанное, аутентично трактуя его, — тем самым совмещая в себе фигуру читателя. Поэт собирает в универсальное целое знаки, сочленяет их, вливает в них жизнь.

Проанализировав большой корпус поэтических текстов Д. А. Пригова, Л. С. Рубинштейна и Т. Кибирова, а также критические статьи этих же авторов по поводу собственного творчества, мы выявили основные черты мировидения поэтов-концептуалистов. Оговоримся заранее, что, с одной стороны, эта картина мира совпадает с наивными представлениями носителя русского языка, что находит подтверждение в обращениях концептуалистов к фольклору (песни, былины, паремии, фразеологические единицы), к текстам песен советской эпохи и современной эстрады, к рекламным текстам. С другой же, картина мира московского концептуализма обнажает многие характеристики, позволяющие нам определить московских концептуалистов «элитарными» языковыми личностями. К таким характеристикам мы относим знание и свободное оперирование (цитация, аллюзии, намеки и другие приемы) текстами античных поэтов и фи-

лософов, русской поэзии (от Державина до собственных современников), философии языка XX столетия (М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер, Ж. Деррида, Ж. Делез и др.). Кроме того, в поэзии московских концептуалистов присутствуют частые отсылки к лингвистическим и культурологическим теориям (Ф. де Соссюр, Ю. М. Лотман, К. Леви-Стросс и др.).

Итак, основными чертами мировидения русского концептуализма, важными для описания представлений о пустоте, являются:

1. Мир как пространство Хаоса, принимающего различные культурные формы, «...ибо Хаос своего лица не имеет и лишь скрывается в ликах природы — наиболее наглядных и привычных»¹⁰². Проанализированные тексты дают основание заявлять, что Хаос концептуалистов имеет во многом мифические смыслы бездны, хляби, пустоты:

Только б хватило нам сил удержаться на этом плацдарме
на пяточке этом крохотном твердом средь хлябей дурацких...

(Т. Кибиров)

Хаотической или эклектичной в стилевом отношении нам представляется и сама поэзия концептуалистов. По этому поводу В. В. Малявин пишет: «По характеру же своему, как философия (нефилософствующая) отсутствия и пустоты, постмодернизм неизбежно метастилен: он принимает все стили и каждый из них делает маской, укрытием несуществующего...»¹⁰³.

Мир, изображенный концептуалистами, под тяготой непосильного бремени словно распадается, крошится. Поэты в каждом стихотворении подчеркивают идею развала, распада мира «на куски», его рассыпания в прах от внутренней пустоты. Так, каталожная структура творчества Л. С. Рубинштейна служит особого рода моделью мироздания, лишенной причинно-следственных связей, что на наш взгляд, созвучно пафосу постструктурализма обнаруживать в «присутствии» разрывы, сбои (у Рубинштейна — паузы, пустоты между карточками). Поэтому идеи мусора, хаоса, развитые в творчестве концептуалистов,

¹⁰² Малявин В. В. Мифология и традиция постмодернизма // Логос. Кн. 1: Разум. Духовность. Традиция. Изд-во Ленинград. ун-та, 1991. С. 55.

¹⁰³ Там же. С. 52.

имеют глубокий эсхатологический смысл: мироздание переполнено малозначащими деталями, подробностями-соринками, обрывками. Эта тема не нова, еще Гераклит говорил, что самый прекрасный космос может быть просто кучей случайно рассыпанного сора.

Д. А. Пригов в поэме «Одна тысяча ответов на одну тысячу вопрошаний: Что это может значить? И Что можно сказать о...?» пишет: «Что можно сказать о человеке, замахнувшись на пустое место — да практически ничего, просто почудилось что-то, напился, накололся, кто-то порчу навел; однако же хотим заметить, что вообще-то весь мир полон пустот и точек, чреватых практически всем, что только может быть на этом свете, так что наш случай может выглядеть и как вполне метафизически разумное поведение»¹⁰⁴.

Такое видение мира М. Липовецкий считает парадоксом культуры русского постмодернизма 1980—90-х гг., состоящим в том, что он «строит свою паралогию на развенчивании такой могущественной для своей культуры модернизма «структуры разумности», как мышление бинарными оппозициями»¹⁰⁵. Все это, в конечном счете, ведет к хаосу. Стирание различий между полярными категориями неизбежно обесценивает и опустошает их. В конце концов, бытие становится неотличимым от небытия: и то и другое в равной мере видимость, или, по терминологии Ж. Бодрийара, симуляция.

2. Отказ от «Я», преодоление деления мира на субъект и объект связаны с процессом психологического самоопустошения и понятием отрицательной антропологии. Центр тяжести перемещен с индивидуальности художника на текст; концептуализм — это мир, в котором отсутствует субъект или же он тоже попадает в ряд объектов, сфабрикованных штампами языка. Этот отказ от «Я» — своего рода присутствие в отсутствии. Погруженность поэта в пространство языка оказывается, по определению Л. Витгенштейна, «методом изоляции субъекта». Отказ от «Я» становится принципом концептуального письма,

¹⁰⁴ Ср. с «точками бифуркации» (Пригожин И. И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986).

¹⁰⁵ Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1998. № 2. С. 285.

смысл которого — в обретении свободы для аналитического отношения к бытию, позволяющий сохранить чистоту и истинность взгляда на действительность.

3. Мистификация повседневной реальности и попытка вскрыть магические свойства обыденного языка, фундаментом чего служит семантика возможных миров (один из которых пуст), а также теория речевых актов Дж. Остина. Возможными мирами мы называем вслед за К. А. Переверзевым «ментальные модели действительного (или воображаемого) мира, возникающие в ситуациях восприятия, получения информации и построения высказывания и существующие в полном описании мира на правах альтернатив»¹⁰⁶.

В художественной системе концептуализма человек уходит в пустоту воображаемого мира, которая словно всасывает и поглощает все силы человека. Поэты-концептуалисты очень сильно прочувствовали этот жуткий вампиризм пустоты, парализующий деятельную активность человека в действительном мире иллюзий полноты и независимости его существования в мире воображения, в «мнимой действительности».

Так, в произведениях Д. А. Пригова создается своеобразная ритуальность словодействия: конечные проборматывания, косноязычие, выкрики, что напрямую превращает поэзию в первобытный магический ритуал:

Я всю жизнь свою провел в мытье посуды
И в сложении возвышенных стихов
Мудрость жизненная вся моя отсюда
Оттого и нрав мой тверд и несуров
Вот течет вода — ее я постигаю
За окном внизу — народ и власть
Что не нравится — я просто отменяю
А что нравится — оно вокруг и есть.

¹⁰⁶ Переверзев К. А. Высказывание и ситуация: Об онтологическом аспекте философии языка // Вопросы языкознания. 1998. № 5. С. 27.

В системе концептуализма текстом становится поведение — самого автора и его детища. Так создается текст текста: то, что происходит со стихотворением. Например, «Программа совместного переживания» Л. С. Рубинштейна превращается в перформенс ритуально-мифологического характера, воскресающий архаические шамано-магические обряды.

Некоторые из «вещей» Л. С. Рубинштейна представляются нам не просто хором равноправных участников, но хором именно вещей, серией уподоблений (выраженных в самом перечислении и «окликании» смыслами друг друга). То, что это хор не людей, а именно вещей (или сущностей), позволяет говорить, что поэмы Л. С. Рубинштейна воспроизводят архаическую модель стадии долитературного мифа¹⁰⁷. Это не означает, конечно, что Л. С. Рубинштейн сознательно поставил перед собой такую творческую задачу, что он сознательно имитирует дологическое мышление (для эксперимента, игры или чего-то подобного). Нет, он интуитивно откликается на фактическое состояние мира культуры сегодня, то есть выполняет функцию вообще поэзии — дать прямой ответ на состояние реальности. На примере поэм Л. С. Рубинштейна отчетливо видно:

- 1) превращение времени в пространство (а поэтического ритма в физическое действие перелистывания картотек);
- 2) «разрывание» целого мира на части;
- 3) создание системы из хаотичных частей (поэмы-перечисления), где один образ вариантен другому, из чего возникает целостность, но не каузальность.

Это состояние лингвокультуры постмодерна: переход от тоталитарного сознания к расположенности раздробленных индивидуальных сущностей.

Художественная система концептуализма, работающая с языковым сознанием, со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и общекультурным, проблематизировала привычную метафизическую парадигму. Видение нового концептуального пространства (доста-

¹⁰⁷ См.: Фрейденберг О. М. Указ. соч. С. 73—79.

точно зыбкого, являющегося непрерывной перекомбинацией известного) все же парадоксально вписывается в культурный контекст: концептуализм 80-х — это подавленный романтизм 60-х. И ранее описанное моделирование Вселенной, мистификация слова отталкиваются не только от принципов доисторичности, но и от непосредственно предшествующей истории.

Итак, мировидение русской концептуальной поэзии изобилует знаками пустоты, которые иллюстрируют мифологизированные структуры современной русской лингвокультуры.

Стилистическим приемом отображения смысловой пустоты является нагромождение слов, при котором часто происходит утрата смысловой связи, поэтому, как ни парадоксально, знаком отсутствия смысла становится избыток формы. Начинает действовать принцип: «Чем больше тела, тем меньше смысла», на котором основывается прием дления в поэтике Т. Кибирова:

Ой, сирени мои, яблони-черемухи,
ой ты, дольче фар ниентишко мое!
А чего? — да ничего — да ничегошеньки
ну ей-Богу, право слово, ничего!

Тоска, которая, являясь психологическим модусом пустоты в русской культуре, не находит никаких адекватных языковых средств, кроме скопления пустых фатических фраз. Одной из таких фраз, кстати, в русской обыденной речи является «Да ничего».

В поэтике русского концептуализма обращают на себя внимание частые случаи языковых ошибок: косноязычие фонетического и грамматического характера, ложная этимология и другие нарушения. Дело в том, что большую часть произведений концептуальной поэзии наполняют окостеневшие массивы плакатно-газетного «деревянного» языка советской эпохи.

В той степени, в какой художник начинает ощущать малейшие изменения в бытии, или, тем более, парадигмальные смены реальности, язык его произведений откликается нарушением собственных норм, грамматики. По Соссюру,

«язык есть механизм, продолжающий функционировать, несмотря на повреждения, которые ему наносятся»¹⁰⁸.

Косноязычие синтаксического характера, иногда граничащее с афазией (и даже с алалией), и аграмматизм («нехитрые грамматические изобретения», по Д. А. Пригову): несогласование времен глаголов, употребление неверной формы числа, неверного падежного окончания, нарушение семантической сочетаемости слов — перестали быть уделом лишь широких масс.

Художественные приемы языковой ошибки и косноязычия прекрасно характеризуют черты современной языковой культуры:

1) пренебрежение многими правилами грамматики имеет социальные корни. Зыбкость и недолговечность новых законов и указов, принимаемых в бесконечном количестве, их бесполезность и неэффективность расшатывают уважение к законам и правилам любого рода, в том числе грамматическим и семантическим. Вопрос о том, что первично — нарушение языковых законов или политических, все же спорный;

2) явное «ломание» в языке, очень похожее на исковерканные формы детского языка, напоминает о «возрасте» русской культуры, о детскости ее души и ее подростковом характере. Будто ребенок, вырвавшийся из школы, где его долго заставляли говорить правильно, намеренно ошибается в беседе со сверстниками. «Безостановочное пустосвятство, переставшее вызывать ответные чувства, заставляет простого человека на сокращение языковой свободы в больших сообществах отвечать речевой разнузданностью в микрогруппах»¹⁰⁹;

3) косноязычие концептуализма — признак «юродства» русской культуры. Застывшие структурные и семантические формы обыденного языка неспособны выразить бешеный темп изменений, перетеканий в пространстве русской культуры. Закономерен поиск «мерцающих форм» для облачения «мерцающего» смысла.

¹⁰⁸ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: «Прогресс», 1977. С. 119.

¹⁰⁹ Гусейнов Г. Ч. Ложь как состояние сознания // Вопросы философии. 1989. № 11. С. 70.

Русская литература XX в. неоднократно делала попытки выразить возраст и характер культуры через нарушения в языке произведений (Д. Хармс, А. Платонов). Московский концептуализм использует этот опыт, но косноязычие современной русской поэзии онтологично по своей специфике — оно обнаруживает пустоты не только в языке, но и в общем бытии русской культуры.

Ведь если крах старой культуры, социальных и государственных языков в начале XX в. выразился в поэтике обэриутов в категории абсурда, как основной философско-поэтической категории, осмысляющей бытие, то русская поэзия конца XX столетия кризисное состояние культуры и языка описывает в совсем иных категориях — пустоты, небытия, отсутствия:

Фонарь. Отсутствие. Аптека

И ртутна наледь на металле

Патрульного автомобиля.

(М. Еремин)

Отсутствие или пустота осознаются как имманентное свойство пространства мира, проявляющееся, соответственно, на всех уровнях языка (грамматическом, лексическом, семантическом, «речевой манеры» (Р. Барт)) и построения стихотворного произведения.

Таким образом, области бытийных новообразований проявляются в языковых пластах культуры. Предполагаем, что поэзия не просто реагирует на изменения языка, но и сама становится областью кристаллизации нового языка и менталитета. Смысловые и формальные изменения бытия открываются нам (становятся явными), когда начинают жить в языке.

Часть II. Онтология образа пустоты в поэтическом тексте

1. Укорененность текста в бытии

Поэтический текст существует, это значит, он обладает сущностью, в нем есть какой-то стержень, дающий ему силы быть собой, в нем есть нечто, делающее его узнаваемым, отличимым от всех других феноменов бытия. С одной стороны, произведение, текст (книга) — предмет реальности, состоящий из бумаги, типографской краски, разрушающихся от пыли, солнца, влаги и усердия читателей. Но, с другой стороны, разве текст истлевает со своей материальной сущностью? Нет, как языковой текст, система знаков, книга не подчиняется законам физики.

Тем не менее, мы не можем разделить мир на две половины и, собрав в первой слова, скульптуры, архитектурные памятники, ноты и т. д., сказать, что это — тексты, а собрав во второй стол, мост, плуг, ключ, сани и т. д., сказать, что это вещи. «Мы встречаем, — писал Гуссерль, — в качестве элементов жизненного мира не только голые явления природы, но ценности и практические объекты разного рода, улицы с осветительными установками, жилища, мебель, книги, произведения искусства и т. д. Это касается не только конкретных реальных объектов, но и процессов, связей, отношений «часть — целое» и т. д., например, изменения произведений искусства и культурных объектов (обесценивание произведений по причине их «устаревания», моральный износ машин), существования таких комплексов, как литературные произведения, воспринимаемые не только как природные вещи, но как главы одной книги или как целое национальной литературы в соотнесенности с автором, читателем, нацией и т. п.»¹¹⁰.

По утверждению Ю. М. Лотмана, художественный текст создается по отношению к реальности по принципу «если, то...». В то время, когда реальность регулируется несколькими критериями, среди которых, и алетика (учение о необходимости, возможности и невозможности), мир художественного текста на-

¹¹⁰ Гуссерль Э. Феноменология // Логос. 1991. № 1. С. 83.

рушает эти законы, так как именно в нем происходят изменения, невозможные в действительности или возможные, но категорически запрещенные. Итак, реальность искусства — это реальность «если». Но человек вообще живет не непосредственно в самом бытии, а посредством культуры в символических, семиотических ландшафтах, которые не сводимы друг к другу, дифференцированы.

Знак, текст, культура, семиотическая система, семиосфера, с одной стороны; и вещь, реальность, естественная система, природа, материя — с другой, — это одни и те же объекты, рассматриваемые с противоположных точек зрения.

Каждый акт обозначения, названия предмета словом — процесс многослойный: любой наименованный предмет вычленяется из общего потока бытия, освещается словом, и в то же время прячется за это слово, уходит в его тень. Называние предмета тем более осложняется в поэтическом творчестве. Здесь динамика между словом (со всеми его характеристиками) и предметом (во всех его формах) до предела обостряется. Слово в поэзии отрешено от различных моментов его социально-психологической осознанности и условности. Поэтому феноменология ориентировалась на это искусственное состояние вынужденного из жизни слова, ведь антипсихологизм — один из важнейших принципов философии Гуссерля. В качестве отправных пунктов Г.-Г. Гадамер и М. Хайдеггер как представители философской герменевтики также берут лирическое стихотворение. Обращение герменевтики именно к поэзии не случайно. Талантливое стихотворение представляет собой столь тесное переплетение, результат настолько сильного сращения звука и смысла, что поэтическое произведение становится цельным. «В стихотворении язык возвращается к своей основе, к материальному единству мысли и события, пророчески взывающему к нам из сумрачных глубин праистории»¹¹¹. Важную особенность поэтического произведения отметил М. М. Бахтин: «Ритм, создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системы целого (через ближайшие ритмические

¹¹¹ Гадамер Г. Г. Указ. соч. С. 142.

единства), умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенциально заложены в слове»¹¹².

Стихотворение не проще романа, но лаконичная форма, возможность «подержать в руках», объять взглядом, воспроизвести сейчас — все это становится формальной причиной онтологического анализа поэзии. Гадамер отмечает особенность поэзии, способность неповторимости звучания вызывать к жизни неисчерпаемое многоголосие смыслов. То есть, по его мнению, стихотворение не существует без звучания. Но также категорично Гадамер заявляет о важнейшей роли письменного текста, «...который опережает язык»¹¹³. И это заслуживает внимания, ведь смысловой фон слова литература — «написанное». Но даже при такой явной возможности механического воспроизведения текста он неповторим.

Бытие или со-бытие поэтического текста, то есть его истинная сущность, всегда на стыке, рубеже двух сознаний. Каждое новое воспроизведение (чтение, цитирование, исполнение, тем более — сценическая постановка) есть новое событие жизни текста. Понимание художественного текста никогда не бывает тавтологией или дублированием. Этой особенностью своего бытия текст отличается от вещи. «Отношение к вещи (в ее чистой вещественности) не может быть диалогическим (то есть не может быть беседой, спором, согласием и т. п.). Отношение к смыслу всегда диалогично. Само понимание уже диалогично»¹¹⁴.

Текст отнюдь не просто передает отчужденный смысл от сознания к сознанию, он вовлекает оба (или более) сознания в игру. Г.-Г. Гадамер не просто описывал игру как бытие литературного произведения, но еще отмечал, что благодаря игре происходит «прирост бытия». Нам думается, этот момент его исследования достаточно близок идее актуализации текста Р. Ингардена.

Исследования Р. Ингардена явились важным началом онтологических наблюдений над литературным произведением. «Предметом исследования лите-

¹¹² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2 изд. М.: Искусство, 1986. С. 108.

¹¹³ Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 134.

¹¹⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 317.

ратуры являются прежде всего определенные фактически существующие единичные предметы: отдельные литературные произведения»¹¹⁵.

Вместо того чтобы заниматься изучением непосредственно бытия художественных текстов, классическая эстетика исследовала психологию писателя, социокультурное окружение, замысел автора и т. д. Ингарден начал с исследования многослойности художественного произведения, и это стало причиной его обращения к роману. Роман — это многослойное, разноречивое явление, по замечанию М. М. Бахтина, — «индивидуальная разноголосица». «Внутренняя рассеянность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования — необходимая предпосылка романного жанра...»¹¹⁶. Заслуга Романа Ингардена в том, что он впервые занялся проблемой идентичности произведения в прочтении-сотворчестве.

Речь идет об эвокативной функции повествования; поэтическое слово создает свое свободное пространство, которое заполняется с каждым новым прочтением. Р. Ингарден вводит понятие конкретизации литературного произведения. Философ задает вопрос: «Как может представляться наглядным нечто, не являющееся полностью конкретным?»¹¹⁷ Далее Р. Ингарден утверждает, что произведение литературы не является конкретным объектом эстетического восприятия. Оно, взятое само по себе, представляет лишь костяк, наглядно выступающий, доступный зрительному восприятию, каждый читатель облакает его в новое «тело». Тысячи прочтений делают свое дело: исчезает исходная точка прочтения. Каждое новое прочтение оказывается отнюдь не возвращением к мифическому Началу, а чаще всего ответом на прочтение предыдущее, имеющее столь же мало общего с «оригиналом», сколь и оно само. Изменения затрагивают все уровни текста, в том числе и его онтологическую подоснову. Происходит что-то вроде схематизации или уплотнения текста. И все же «тело» поэзии не умирает в пределах создавшей его культуры прежде всего потому,

¹¹⁵ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. С. 21.

¹¹⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 73.

¹¹⁷ Ингарден Р. Указ. соч. С. 21.

что оно не равно своей материальной сущности, оно интенционально, сопричастно сознанию, его воспринимающему.

Продолжая исследование онтологии литературного произведения, Р. Ингарден утверждает, что мы не восстанавливаем непонятные места из знания реальности, а скорее наоборот — восстанавливаем прошедшую реальность по той информации о ней, которую хранят тексты. «Мы комментируем лишь произведения посредством произведений, а не произведения посредством минувшей действительности. Отсюда возможность познания содержания самих ныне нам непосредственно доступных произведений является условием возможности познания минувшей эпохи, а не наоборот, как это часто считают историки искусства»¹¹⁸.

Слово не вещь, ведь не могло существовать даже в ситуации, когда первовещь называлась первословом. Самым правильным в научном смысле было бы рассмотрение слова как образа или восприятия.

Проблемной в этом отношении становится теория «вещи-искусства». Например, Р.-М. Рильке признает вещь высшим принципом искусства (поэзии) и эстетики. Благодаря Рильке, эта концепция «вещи-искусства» будет воспринята и развита М. Хайдеггером, по убеждению которого, вещь приобретает бытие лишь через слово.

Кроме интенциональности важным феноменологическим понятием является феноменологическая редукция. В чем заключается реализация этого метода по отношению к словесному творчеству? В том, чтобы вещь служила не мостом к чему-то иному, а воспринималась в своей самоценности и во всей глубине. Эйдетическая редукция — первая ступень феноменологической редукции, задача которой состоит в блокировании «естественной установки» (обыденного сознания, не задающегося вопросом о статусе «объективной реальности» в формах и способах ее данности сознанию).

На первоначальном этапе «опыт, полученный из реальности случайным образом, должен систематически выводиться за скобки». Самым прямым обра-

¹¹⁸ Там же.

зом это касается поэзии, где, по Э. Гуссерлю, эйдетическая редукция происходит спонтанно. Слово вычленяется из массы информационного бытия, сосредоточивается в самом себе лишь только в поэтическом тексте. Здесь впервые слово снимает нанесенные на него ожидания, приобретенные в процессе функционирования в речи¹¹⁹. Оно не просто что-то означает, а само является тем обозначаемым. После феноменологического редуцирования остается лишь одна реальность — текст, текстура, материя художественного произведения, — коррелят действительности, по Гуссерлю.

То, что именно феноменологические средства позволяют выделить литературный текст из всех языковых явлений для интерпретации и понимания бытия искусства, что высшей формой духовной деятельности для Гуссерля есть «постижение нечто как нечто», «чистое восприятие», напрямую связано с тем, что при феноменологическом подходе мир образов исчезает и остается только мир интенциональных объектов. В рамках вопроса взаимоотношения реальности и поэтического текста нас интересует теория Гуссерля о противоборстве изображения и объективности. С одной стороны, по миметической теории, пространство, рождаемое искусством, носит условный характер второго Космоса, материально усиленного и верифицируемого в ритме, слове, камне, металле, дереве или глине. С другой, феноменолог, как известно, предпринимает попытку от пустых слов и предвзятых мнений обратиться к «самим вещам», чтобы их описывать точно такими, какими они нам являются, а не представляются. В случае художественных образов он имеет дело с вещами двойственными. В литературном произведении эта двойственность специфична: в поэзии значение неотделимо от слова, в момент представления значения слова поэтического языка представляют сами себя.

Вслед за Платоном принято считать, что на ранних этапах человеческой истории искусство возникает из мимесиса: подражания природе, вещам. Утверждения же Гуссерля о проблеме противоборства образа и действительности,

¹¹⁹ Показателен в этом отношении русский акмеизм: «Прочь от символизма, да здравствует живая роза!»

символа и предмета нашли свой отклик в философии искусства XX в. (особенно его финала). Здесь отчетливо обозначилась тенденция противопоставления мимесису симулякра, реальности — интерфейса.

Идею противоборства образа и действительности подхватил и оригинально развил М. Хайдеггер, согласно которому, между действительностью и искусством не может быть отношений отражения или отображения, которой придерживалась традиционная эстетика. Произведение искусства — не тень, а бытие сущего.

Кроме того, что исследователь подходит к тексту с онтологическим инструментом, нужно чтобы автор и его текст отвечали феноменологическим требованиям. Прекрасной иллюстрацией, к которой мы уже обращались ранее, является лирика Р.-М. Рильке. Поэзия Рильке живет устремлениями к тому, чтобы постигнуть вещь, проникнуть во внутренний закон ее возникновения, как бы в ее «самость», в ее душу. Такое постижение способно увидеть вещи и вовлеченными в широкий поток мироздания, но никогда не пожертвует вещью, не упустит ее и ее особенности. Рильке хочет разгадать суть вещей, притом их собственную, живущую в них самих, суть, а не какую-то иную суть, стоящую за ними.

В основу наших размышлений положено феноменологическое понимание дихотомии «текст — реальность», которое в двух словах сводится к следующему. Полагать, что нечто реально существует, значит полагать, что некто полагает, что это нечто существует.

Мы начали наше изложение с предположения о том, что для того, чтобы воспринимать действительность, человек расчленяет ее на части и означает каждую из них. Таким образом, реальность для человека становится многослойным семиотическим окружением. Можно ли это назвать также текстом? Да, и поэтому возникают сомнения в правильности противопоставления «реальность — текст». Но вернемся к тому, что нашей задачей является рассмотрение отношения литературного поэтического текста и текста реальности.

Текст — это знак реальности, означающая вещь. Мы воспринимаем его как вещь: лист бумаги, знаки на нём, мы даже можем читать его, но он остается

для нас вещью до тех пор, пока не появится понимание поэтической сущности, тогда он станет художественным поэтическим текстом — стихотворением.

В связи с пограничным характером бытия текста возникает проблема овеществления интенций. Насколько полно это возможно и, наоборот, существуют ли границы такого овеществления? Ведь мы можем читать бессмысленный набор слов, оформленный в строфы (чтобы имитировать текст стихотворения) или текст на чужом языке, зная правила произношения, владея фонетическими нормами, но не зная семантики. Но вот перед нами стихотворение. Мы вступаем в диалог с текстом: чувствуем ритм, ощущаем то же волнение, что и автор в процессе творения, ценим красоту метафоры, и вот наступает момент рождения нового цельного произведения в нашем восприятии-понимании — то, что Ингарден назвал облачением в новое тело текста.

Таким образом, мы вправе говорить о двойственном характере отношения художественного текста к реальности. Он сам вещь реальности до момента понимания, когда он становится чистой интенцией и покидает свое вещественное тело.

Итак, текст — слепок бытия. Наложение профилей реальности внешней и внутренней (авторской) создают рельеф текста, способный воздействовать на читателя с особой силой в тех точках, где его интуиции совпадают, накладываясь на авторские. Начинается разговор на исходном онтологическом языке. Как было заявлено ранее, кроме времени и пространства категорией реальности является алетика — необходимость, возможность и невозможность. Поэзия творит принципиально новый уровень действительности, который отличается резким увеличением свободы, которая делает возможным не только запрещенное, но и невозможное. Поэтому по отношению к реальности поэзия выступает как область свободы.

2. Время и пространство поэтического текста.

Антиэнтропийная сила поэтического текста

Пространство в феноменологии выступает как место для игр и различных возможных способов восприятия предметов, благодаря раскрытию которых и выявляется сущность предмета как нечто инвариантное во всех возможных способах наблюдения и рассмотрения. В центре нашего внимания — особый парадоксальный вид художественного пространства, которое более заслуживает названия «священного» (если использовать термин М. Элиаде). «Вид бытия, литературы отмечен определенным своеобразием и неповторимостью... Нет ничего более чуждого пониманию и тем не менее стимулирующего его, чем письмо» — заявляет Г.-Г. Гадамер¹²⁰. Описывая умения читать и писать (создавать и воспринимать литературный текст) как некое тайное искусство или колдовство, где пространство и время предстают снятыми, Г.-Г. Гадамер одновременность и современность эстетического бытия называет вневременностью.

Нам видится возможность высказать альтернативу абсолютному снятию времени и пространства в поэтическом тексте.

В онтологическом плане текст не равен своему экземпляру. В отличие от предмета реальности, который в пространственном смысле центростремителен, т. е. ограничивается рамками своих очертаний, текст центробежен. Он путем тиражирования стремится охватить как можно большее количество пространства (онтологического, мыслительного и психического). При этом смерть текста не равна уничтожению всех его экземпляров, так как всегда в случае необходимости его можно реконструировать и актом культурной канонизации приравнять реконструированный текст к изначальному.

Текст лишь тогда умирает, когда его перестают читать, т. е. когда он перестает давать культуре новую информацию. В этом случае все экземпляры текста остаются как предметы реальности (вещи) и разделяют участь этой реальности. Сам же текст исчезает, детекстуализируется.

¹²⁰ Гадамер Г. Г. Истина и метод. С. 142.

По-видимому, с типом пространственно-динамической ориентации связана и инерция заложенных в тексте смыслов. Мы имеем в виду возможное разделение текстов на финитные и инфинитные, что в свою очередь выводит нас к глубинным основаниям онтологического анализа, числящего за текстом право на реальную жизнь: текст как живое существо, заканчивающее жизнь, когда автор ставит в нем последнюю точку, или не заканчивающего, если эта точка по каким-то причинам не поставлена. В первом случае смысловой импульс, пройдя ряд трансформаций и осуществившись в ткани повествования, затухает, так и не дотянув до формального финала. Сочинение заканчивается раньше самого себя. Наоборот, случается так, что формальные рамки сочинения не удерживают развернувшихся в нем смыслов: их инерция оказывается слишком сильной, и они вырываются за пределы текста, создавая эффект незавершенности, оборванности, возможности двинуться дальше. Сама же концовка в инфинитных или, иначе, инерционных текстах, даже если она есть, имеет по большей части фиктивный характер.

Универсальной характеристикой и любого текста, и любой знаковой системы является время. Оно не просто порядок последовательной связи явлений, но и не онтологизация психических способностей воспоминания, восприятия и предвосхищения (воображения), а некий универсальный горизонт, в котором раскрываются вещи.

Э. Гуссерль выделяет несколько уровней анализа осознания временных представлений: 1) вещи опыта в объективном времени; 2) конституирующие многообразия явлений различных ступеней, имманентные единства в доэмпирическом времени; 3) абсолютный темпорально-конституирующий поток сознания¹²¹. М. Мерло-Понти справедливо отмечает, что для Гуссерля «время есть не линия, а сеть интенциональностей»¹²². Всякий отдельный феномен рассматривается Гуссерлем в горизонте времени.

¹²¹ См.: Гуссерль Э. Указ. соч. С. 17—85.

¹²² Мерло-Понти М. В защиту философии. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1996.

И. Кант доказывает, что время относится к воспринимающему, а не к вещам в себе. Вот и художественный текст дается читателю как прошедшее, которое одновременно является как бы реальным, но читатель плачет или смеется, т. е. переживает эмоции, которые вне искусства присущи настоящему времени. Таким образом, возникает противоречие между реальным временем в его потоке и закрепленным подвешенным семиотическим временем.

Вот что парадоксально: знаковая система не подчиняется второму закону термодинамики, а наоборот, опровергает его. Любой текст — это сигнал, передающий информацию и тем самым уменьшающий, исчерпывающий количество энтропии, хаоса в мире. Отсюда, как это ни парадоксально, следует, что поскольку любой предмет реальности в нашем мире изменяется во времени в сторону увеличения энтропии, а текст ее исчерпывает, то получается, что текст движется во времени в противоположном направлении, в направлении накопления информации. Это кажется невероятным, но вдумаясь: вещь тем или иным образом всегда стареет; текст может быть старению и не быть подвержен, наоборот, он с годами может обрастать все большим количеством читателей и толкований. Вещь склонна к постоянному разрушению, а текст — к постоянному созиданию. И только текст, к которому культура теряет интерес, в значительной степени перестает быть текстом, сливаясь с вещью и разделяет ее энтропийную участь.

Так как время текста направлено в противоположную сторону по отношению к реальности, то следующие три постулата Г. Рейхенбаха о необратимости энтропийного времени: 1) прошлое не возвращается; 2) прошлое нельзя изменить, а будущее можно; 3) нельзя иметь достоверного знания о будущем, — в семиотическом времени текста соответственно меняются на противоположные.

1. Прошлое текста возвращается, так как текст может быть прочитан сколько угодно раз.

2.1. С позиции автора прошлое текста изменить можно, т.к. автор является демиургом всего текста.

2.2. С позиции читателя нельзя изменить ни прошлого, ни будущего¹²³ в тексте. Если читатель вживается в текст, пытаясь изменить его будущее, то это говорит о том, что он воспринимает текст как действительность в положительном времени.

3. Можно иметь достоверные знания о будущем текста.

Время жизни текста в культуре значительно больше времени жизни любого предмета реальности, т. к. любой предмет реальности живет в положительном энтропийном времени, т. е. с достоверностью разрушаются, образуя со средой равновероятное соединение. Текст с течением времени наоборот стремится обрести большим количеством информации, то есть самоорганизуется и самоупорядочивается. Таким образом, чем старше текст, тем он информативнее, т. к. хранит в себе информацию о своих прежних потенциальных восприятиях.

Важно отметить еще одну особенность пространственно-временного бытия художественного текста — то, что Л. Карасев называет «онтологическим порогом», а И. Пригожин — «точкой бифуркации». В каждом тексте есть такой миг неверного равновесия, смыслового колебания, из которого возможно движение в прямо противоположные стороны, он сменяется онтологической определенностью выбранной бытийной перспективы.

Порог становится некой *Axis mundi* художественного текста, он помогает понять то, что рассеяно по всему пространству текста. Именно существование подобных порогов в тексте подтверждает «священный» характер его пространства. Священное пространство неоднородно, и в поэтическом тексте мы обнаружим пустоты, разрывы, разломы. Разрыв пространства становится «точкой отсчета», творения, творчества, со-творчества; разлом становится центральной осью всей последующей ориентации в пространстве поэтического текста.

Темпоральная структура поэтического текста знакома нам по феномену праздника или, по терминологии Мирча Элиаде, «священного времени». Воз-

¹²³ Ради справедливости нужно отметить художественные приёмы М. Павича, с помощью которых он позволил и читателю вмешиваться в будущее время сюжета.

вращение праздника, обратимость священного времени, ежегодное мифическое обновление Мира и проникновение в поэтический текст, — все это явления одного порядка. В священный момент восприятия стихотворения человек «выходит» из мирского течения времени и погружается в «неподвижное» Время — в «вечность». Такая «онтологическая точка» ни что иное, как мифическое приближение к богам, приобщение к Бытию.

Необходимо все же выписать эту темпоральную структуру поэтического текста. Мы предполагаем, что поэтический текст в своем бытии проходит, как минимум три этапа. Схематически это выглядит следующим образом: I. Время Творения: автор выброшен в *real time*, во время «до интерпретации». II. Время «вечного Бытия», — то, что Гадамер назвал вневременностью. III, IV, V и т. д. — Время священного праздника или магическое время: каждое новое прочтение или интерпретация есть начало нового цикла.

Энтропию обычно приравнивают к хаосу, беспорядку, разрушению. В аспекте нашего исследования возрастающая энтропийная сила не только в природе, но и в культуре человека отождествляется с опустошением, а затем и с разрушением в первую очередь языковых форм.

Открытие второго закона термодинамики породило у людей сознание того, что

Мы существуем в космосе, где все

Теряется

Ничто не создается;

Свет, электричество и теплота —

Лишь формы разложения и распада, —

как писал М. Волошин.

Однако абсолютность тенденции к энтропии опроверглась теорией И. Пригожина и И. Стенгерс («Порядок из хаоса»), которой обосновывается возможность естественного существования негэнтропийных процессов в природе.

Но, по мнению В. И. Самохваловой, И. Пригожин оперирует очень большими периодами и величинами, не распространяя своих выводов на дела человеческого бытия¹²⁴.

Концепции многих исследователей¹²⁵ — последователей И. Пригожина — конкретизируют понятие «самоорганизующаяся система» и ставят в один ряд с процессами зарождения жизни, образования генетического кода, формирование самого человека, также и возникновение языка.

Всесильной энтропии, течению времени, силам разрушения и опустошению противостоит творчество человека — культура как порождение новых смыслов. Энтропии противопоставлена информативность, то есть разрушающему движению времени — создание человеческой культурой художественных текстов. «Переключение с точки зрения реальности на точку зрения текста есть переключение с повышения энтропии на повышение информации. Объект как предмет физической реальности изменяется во времени от менее энтропийного состояния к более энтропийному, то есть разрушается, объект как текст изменяется во времени от более энтропийного состояния к менее энтропийному, то есть создается»¹²⁶.

По мнению В. Н. Топорова, в некой «языкоцентричной» системе ценностей язык соединяет «низ» и «верх», идеально-духовное (надязыковое) и материально-вещественное (подязыковое). Язык хранит целостность человеческого мира от воздействия сферы максимальной энтропии — хаоса как первоосновы «природного», что свидетельствует об антиэнтропической ориентации человека.

Исходя из того, что язык в человеческой культуре — это орудие борьбы с хаосом, способ структурирования онтологического пространства, мы считаем, что словесное искусство, поэзия, обладает властью над процессами опустошения и обесмысливания. Признаком общего культурного кризиса стало внедре-

¹²⁴ См.: Самохвалова В. И. Красота против энтропии. М.: Наука, 1990.

¹²⁵ См., например: Кузнецов Б. Г. Этюды о меганауке. М.: Наука, 1982.

¹²⁶ Руднев В. Введение в прагмасемантику «Винни Пуха» // Винни Пух и философия обыденного языка. М.: Гнозис, 1996. С. 12.

ние энтропийных процессов, ускорившихся к концу XX столетия, в сферу языка и речи.

Концептуальные тексты сотканы из пустот затем, чтобы что-то сквозь себя просвечивать: идеологемы, мифы, литературные клише, пропагандистские матрицы и т. д. В поэзии московских концептуалистов ведется игра с полыми смыслами идеологических цитат, стилистически стертыми, но исторически живыми социокультурными кодами. Концептуализм нигилистичен, но не бескачественен.

К концу второго тысячелетия энтропийные тенденции проявляются и в развитии языка. Процесс перехода концептов в симулякры, а также механизмы опустошения лингвокультурных форм, описанные в нашей работе, — один из аспектов проявления этих тенденций.

«Слова устают и изнашиваются, как устают и изнашиваются люди. При случае может понадобится замена»¹²⁷. В современном искусстве идут поиски возможности человека остаться наполненным, осмысленным. «...Даже когда Ван Гог рисует стул, он изображает человека: он проецирует на полотно образ человека, то есть того, кто этот мир представляет, памятники культуры сообщают «образам» человека плотность «вещи»; они заставляют эти «образы» жить среди людей, воплощая их в «произведениях». Благодаря произведениям искусства, благодаря посредничеству памятников культуры конституируется достоинство человека и его самоуважение. Однако на этом уровне человек может окончательно подвергнуть себя и деградации, отчуждению, превратиться в посмешище, в ничто»¹²⁸.

Возникает логически трудноразрешимая задача: опустошение культурных форм, разрушение и исчезновение смысла выразить языковыми средствами; отразить смысл отсутствия смысла.

¹²⁷ Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 404.

¹²⁸ Рикер П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. М.: Искусство, 1996. С. 18.

Новизна мира и мировосприятия требует нового языка описания, примитивного и абсурдного — с точки зрения общепринятых норм, истинного и незамутненного — с точки зрения нового взгляда на мир.

В определенном плане язык предыдущей культуры представляется после ее смерти языком иллюзорным: привычным, но неадекватным новым реалиям. Интересно отметить, что в этом эстетика российского поэтического авангарда совпадает с новейшими тенденциями европейской философской и лингвистической мысли. Так, Бертран Рассел, подводя итоги развития логико-философской мысли, утверждал, что «факты могут быть утверждаемы или отрицаемы, но не могут быть именуемы. Когда я говорю «факты не могут быть именуемы», — это, строго рассуждая, бессмыслица. Не впадая в бессмыслицу, можно сказать только так: «Языковой символ для факта не является именем»¹²⁹. Ещё Бенджамен Ли Уорф в свою очередь предлагал выработать новый язык, который смог бы отразить тот безгранично более широкий мир, которому мы принадлежим и в котором существуем, не подозревая об этом, поскольку воспринимаем лишь реальный, окружающий нас мир, который на деле не более, чем оболочка, кожа, скрывающая сложный организм.

Примеры такого нового языка можно найти в произведениях русской авангардной поэзии, как начала, так и конца XX столетия.

Языковая бессмысленность и абсурдность логических (точнее — алогических) построений роднят поэзию российского авангарда с детской речью и мифологией первобытных народов. В этой связи крайне любопытно сравнить сборник Д. А. Пригова «Апофеоз Милицанера» с легендарными или мифическими циклами о богах и героях, тексты которых характеризуются тем же нарочито элементарным языком, практически полным отсутствием экспликации образности («минус-прием»).

Неоднозначен и загадочен образ Милицанера в поэтике Д. А. Пригова. Сам автор отмечает особое место этого персонажа в собственном творческом пространстве. При первом прочтении данного образа возникает аллюзивное со-

¹²⁹ Russell B. Logical Atomism // Logical Positivism / Glencoe. 3. 1959. P. 43.

отношение с героем С. Михалкова Дядей Степой. Действительно, Милицанер Пригова — добрый, трепетный и светлый.

Образ милиционера в советском сознании сформировался из кинохарактеров: Анискин, Жеглов и Шарапов, «знатоки» и т. д. Милиционер умирят бандитов, лукаво грозя им пальцем, но иногда и рискуя жизнью ради нашего спокойствия. Как напоминает это тему жертвенности и подвига во имя спасения всех грешных. Короткий век постперестроечной «чернухи» на экране на время обесценил значимость милиционера в российском обществе, даже сделал из него злодея и подлеца. Но миф сильнее социума — и вот на экранах «Менты», «Агент национальной безопасности», «Маросейка», «Каменская» и т. д.

Поэтому Д. А. Пригов практически отказывается от социализации Милицанера, позитив его героя имеет немало глубинных метафизических аспектов. Милицанер — воплощение системы и государственности высшего плана, он — гармония мира земного:

Вот придет водопроводчик.

И испортит унитаз

Газовщик испортит газ

Электричество — электрик

...Но придет Милицанер

Скажет им: Не баловаться.

Мифологический Милицанер Д. А. Пригова — это вселенская справедливость, «божественный фактор» на земле. Все герои (персонажи, имиджи) Д. А. Пригова стоят над людьми. — Они ангелы (добрые или злые), сказочные герои, чья логика не людская, не земная:

Пожарный зданье поджигал

И весь как зверь дрожал он

Милицанер его держал

Его увещевал он

Я понимаю, твоя страсть

Нездешнего отсвета

Но здесь ведь люди, им ведь жить
Им не понять ведь этого;

И там стоял один еврей
Или их было много
И он уж точно был злодей
Или их было много.

Некий созданный Приговым мир состоит из двух пересекающихся пространств: Горизонтальное организовано как сказка. Воспользовавшись морфологией В. Проппа, можно выделить персонажные функции: Герой — Моряк; антиподы — еврей, Пожарник, Рейган; волшебный помощник — Милицанер. Вертикальное пространство — это связь с Богом. Она происходит через Милицанера. Он говорит с Богом по рации, он спасает детей, касается крылом цветка и т. д. Автор называет его рыцарем, которого он «поет в восторге».

Милицанер в поэтике Пригова сочетает в себе признаки различных персонажей русского коллективного сознания. Во-первых, он, как было уже отмечено, волшебный помощник в сказке, где героем является Моряк. Милицанер наставляет его на путь истинный:

Так встретились Моряк с Милицанером
И говорит ему Милицанер:
Ты юношества должен стать примером
Как зрелости я форменный пример.

Во-вторых, Милицанер — это былинный богатырь, наделенный идеальными качествами человека (физическая сила, смелость, высокие нравственные качества и т. д.). В русских былинах беспредельные возможности богатыря лучше всего обнаруживаются, когда он выступает против вражеских полчищ и побеждает их. Бывает, что в момент опасности на помощь богатырю приходит чудо — это значит, что какие-то высшие силы — на его стороне. Русскому богатырю присуще сознание долга — перед народом, перед Русью, перед православ-

ной верой. На наш взгляд, налицо прямые параллели в действиях Милицанера Пригова и былинного богатыря. Автор часто застаёт своего героя на посту:

Когда здесь на посту стоит Милицанер
Ему до Внукова простор весь открывается...;

Вот он идет на пост свой строгий
Милицанер в своем краю...;

Пока он на посту стоял
Здесь вымахало поле маков...;

Посредине улицы
Стоит Милицанер...;

Он жизнь предпочитает смерти
И потому всегда на страже...;

Милицанер стоит среди жизни... и т. д.

Эта ситуация напрямую отсылает читателя к функции былинного богатыря — быть всегда на страже, да и первый коллективный образ богатыря — Богатырь в дозоре. В самом местонахождении поста Милицанера (А вот Милицанер стоит // Один среди полей безлюдных // Пост далеко его отсюда...) есть переклички с былинной о Святогоре, которого «не носит родная земля», она его не выдерживает. Он живет далеко, в Святых горах. Также Милицанер Пригова, взявшись за руки со Скорой Помощью, шагает, а над ними тают небеса, «почва пропадает в этом месте». Также как богатырь противостоит татарам (то есть иноземцам, внешним врагам), Милицанер преодолевает Рейгана и еврея. Другой его противник — Пожарник — своими поджогами и «злопыханиями» напоминает былинного Змея Горыныча.

В-третьих, Милицанер — это святой, герой жития, который совершает во славу и защиту божественной истины нравственные подвиги, страдает за нее и дает своей жизнью примеры праведного поведения. Параллели можно обнаружить в образах Святого Георгия, христоролюбивого воина и Святого Николая, избавителя корабельников от потопления. Герой Пригова также зорко наблюдает за водными просторами и хранит людей от смерти:

На лодке посреди Оки
Милицанер плывет и смотрит
Чтоб не утоп кто среди реки
По собственному недосмотру.

Но более всего, как нам кажется, Милицанер напоминает Святого Дмитрия Солунского, святого-воина, богатыря-защитника. Дмитрий Солунский связан с властью (он был назначен проконсулом Солуна), Милицанер «...государственности есть пример...». Сошедший с небес ангел возложил на голову великомученика венец и сказал ему: «Мужайся и крепись», Милицанер же из «рации небесной» слышит голос Бога: О ты, Милицанер прекрасный! // Будь прям и вечно молодой // Как кипарис цветущий.

В другой раз Бог целует Милицанера в лоб и «...говорит ему неслышно: // Иди, дитя и будь послушный». Дмитрий наставил и благословил юношу христианина Нестора на бой с язычниками-мучителями, также как Милицанер наставляет молодого Моряка:

Моряку он говорит:
Послужи-ка, брат, народу!
А Пожарнику он воду
Льет на красные глаза.

«Апофеоз Милицанера» Д. А. Пригова содержит описание жизни героя, в деталях повторяющих каноническое Житие русских святых, мучеников и праведников: Исполнение своего долга, служение не ради себя, а ради народа и государства воплощается в спасении беззащитных, укрощении злодеев Милицанером. Автор намекает на отказ Милицанера от наслаждений, искушений зем-

ной жизни. Нам видится в этом прямая параллель с аскетизмом и праведностью святых. Также идет речь о метафизической невесте Милицанера — Скорой Помощи. Их брак — небесный и вечный, их брак венчание долга и милосердия. Но при этом Милицанер — земное (читай — грешное) воплощение Закона и Долга, поэтому у автора и читателей возникает сомнение в абсолютной чистоте Милицанера.

Святость житийных героев обычно подтверждалась чудесами. Милицанеру же не раз было видение. Он поцелован Богом, он крылат, он говорит с Богом по радиации (то есть слышит божественный голос). Наконец, Милицанер совершает подвиг, когда приходит испытание бедой:

Когда придут години бед
Стихии из глубин восстанут
И звери тайный клык достанут —
Кто ж грудью нас заслонит?
Так кто ж как не Милицанер
Забыв о собственном достатке
На возмутителей порядка
Восстанет чист и правомерен.

Затем, как полагается в Житии, наступает мученическая смерть героя, пострадавшего за истину:

Про то съя песня сложена
Что жизнь прекрасна и сложна
Среди небес полузаброшенных
Порхает птичка Зензивер
А в подмосковном рву нескошенном
С ножом в груди Милицанер
Лежит.

Причисление Милицанера к лику святых Приговым описывается фрагментарно, но отчетливо: ...И в этот миг как на иконе // Они не здесь — они в законе.

Как только образ эксплицируется, то есть появляется условность, перерастающая в художественный прием, миф превращается в художественное произведение — в текст, в артефакт. Отсутствие условности, абсолютное доверие, перенос повествования и персонажей в реальную действительность — вот что мы называем «минус — приемом» мифов и концептуальных текстов.

В своей попытке организовать хаотическое пространство Д. А. Пригов ориентируется на «примитивный», незамутненный взгляд на мир, используя для этого языковые особенности, свойственные детской речи и языку мифов примитивных народов.

Размышляя над современным состоянием языка, Г. Ч. Гусейнов пишет: «Перед нами не просто утрата языкового чувства или испорченный словесный продукт двоемыслия, но следствие воспитанного в носителях языка первичного недоверия к обыкновенному слову в обыкновенном значении, или к смыслу»¹³⁰.

Наблюдение за обыденной речью, а также анализ тем, обсуждаемых на лингвистических и философских конференциях различного уровня показывают, что человек перестал доверять языку. Вот самые распространенные вопросы, задаваемые докладчикам: Что стоит за этим словом? Присущ ли данному термину онтологический статус? Не химера ли это? Думается, что это понятие носит абстрактный характер. Существует ли... (что-либо, о чем заявлено даже в теме доклада)?

Мы не доверяем реальности языка, потому что смысловое пространство культуры и языка симулятивно и иллюзорно.

Воспользовавшись схемой Ж. Бодрийара, отражающей постепенное обесмысливание слов и концептов, превращение их в симулякры, попытаемся показать процесс опустошения русского культурного концепта «Пушкин». Из «знамени русской поэзии», из мифа и легенды «Пушкин» перешел в разряд русских культурных прототипов (поэт = Пушкин). В современной лингвокультуре имя «Пушкин» фигурирует как обозначение отсутствия автора или субъ-

¹³⁰ Гусейнов Г. Ч. Указ. соч. С. 75.

екта (Кто? Кто? — Пушкин! [никто]). В поэтике Д. А. Пригова Пушкин — полумифический, но уже обыденный, прототипический поэт:

Внимательно коль приглядеться сегодня
Увидишь, что Пушкин, который певец
Пожалуй скорее, что бог плодородья
И стад охранитель, и народа отец
Во всех деревнях, уголках бы ничтожных
Я бюсты везде бы поставил его
А вот бы стихи я его уничтожил —
Ведь образ они принижают его

Концептуальная поэзия не просто отражает опустошение языковых форм, но также подтверждает свою поэтическую творческую способность возвращать первичное функционирование смыслам-концептам, хорошо знакомым русскому сознанию. В поэтической речи они проявляются в момент собственного исчезновения, то есть «в ситуации максимальной экзистенциальной напряженности, обнажения сути»¹³¹.

Концепты московских поэтов — «образы, отрывающиеся от своих идей»¹³², прибывающие в хаос. Но, оказывается, что из них все же возможно составить некую вполне функционирующую конструкцию. Так, в произведениях Пригова содержатся некоторые контуры нового пространства, которое создается в процессе «сложения возвышенных стихов», а равно и в обыденной жизни «Дмитрия Алексаньича»:

Я с домашней борюсь энтропией
Как источник энергии божественной
Незаметные силы слепые
Побеждаю в борьбе неторжественной
В день посуду помою я трижды
Пол помою — протру повсеместно

¹³¹ Зубова Л. Прошлое, настоящее и будущее в поэтике Тимура Кибирова // Литературное обозрение. 1998. № 1. С. 24.

¹³² Там же

Мира смысл и структуру я зиждю

На пустом вот казалось бы месте.

Мир «Дмитрия Алексанчыча» ориентируется на два одноуровневых полюса: Бог-Милицанер, вокруг которого «светло и пусто», и Государство — Вселенская Гармония:

Когда здесь на посту стоит Милицанер

Ему до Внукова простор весь открывается

На Запад и Восток глядит Милицанер

И пустота за ними открывается

И Центр, где стоит Милицанер —

Взгляд на него отвсюду открывается.

Провозглашается основной принцип структурирования пространства, который можно назвать принципом функционально-символическим, производя слово «функциональный» от термина «функция», а «символический» — от символа в интерпретации Лосева. Наконец, вырабатывается особый язык для описания новой реальности, не заумь Туфанова и Крученых, полностью абстрагированная от живого разговорного языка, а повседневность обыденной речи, напротив, весьма близкая ему. Иначе говоря, в хаосе посткультурного пространства стали намечаться некоторые контуры упорядоченности, забрезжила возможность рождения системы. Такая сконструированная система оказалась настолько гибкой, что, как может показаться, способна включить в себя все: от действительных или мнимых цитат до обрывков случайного разговора. Но, говоря словами Р. Барта, «...язык по своей природе тяготеет к саморазрушению»¹³³.

В художественной системе московского концептуализма особо выделяется принцип авторской игры, типологически сходной с индусским понятием Лила (божественная игра, производящая в мире феноменальном Майю — миражность реального мира). Творящая сила отождествляется с красотой и гармонией — единственным, что может спасти культуру от разрушения:

¹³³ Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 324.

Ты в платье черное закованная
Сидишь в конце большого зала
Недвижно, словно околдованная
Но и в ответ заколдовала
Меня
Как бы
Я платье черное снимаю
С тебя, но медленно и мысленно
И понимаю: ты замыслена
Как та же пустота и майя
Обворожительна. (Д. А. Пригов)

Таким образом, венаходимость, дистанцированность автора образует лакуну. В этом зазоре — создание другой реальности: здесь работают другие законы, связи, сцепления, отношения. Здесь иной хронотоп. Это вторичный язык и ощущения. Это создает сразу две культуры — авангардную и соцреалистическую («культуру один» и «культуру два», по терминологии В. Паперного). С первой концептуальная поэзия связана генетически, а со второй онтологически, ведь предметом воздействия и цитации является советская ментальность.

Л. Рубинштейн отождествил некоторых людей с их языком и начал изображать своих персонажей через чистые особенности их речи, плотной и красочной. Поэтому отрицательная антропология у Л. Рубинштейна превращается в положительно заряженные характеристики языковой личности.

85. Ну, миленький! Ну потерпи!

(Сестра в военном госпитале или на фронте)

86. Дурак ты, больше ничего!

(Человек, ссорящийся с другом или приятелем)

88. Сейчас же выплюнь эту дрянь!

(Заботливая мама (бабушка) с маленьким ребенком)

(«Появление героя»)

В поэмах Л. С. Рубинштейна «затертые» слова и фразы оживают, так как поэт именно через них передает особенность характера каждого персонажа. «Растраченный обыденный язык, хлам из хлама, не нуждается в переработке, словно утиль или сырье; он сам и есть богатство, незаметное под лохмотьями избитых значений. Нищета пошлого слова недаром так задевает нас: это наша незаметная нищета. Нищета в нас самих, если мы слышим слово нищим»¹³⁴. Возвращение «жизнеспособности» обыденным клишированным фразам иногда в поэтике Л. С. Рубинштейна становится собственно темой отдельных карточек:

62. «Знаете, что мне пришло
в голову? Для того, чтобы
оживить мертвеца —
эстетического, разумеется — надо его снова убить.
Главное — найти способ...
Непонятно? Ну ладно —
Потом...»
(«Всюду жизнь»)

Также оживляются речевые штампы: вводя их в поэтический текст уже штампами, поэт «убивает» их сущность (клишированность, банальность), тем самым возвращая словам первоначальный живой смысл.

В поэме Л. С. Рубинштейна «Попытка из всего сделать трагедию» среди множества карточек, представляющих обыденные речевые ситуации, как бы затеряны строфы маленькой поэмы о некоем мифическом герое, который «... ищет днем с огнем // Значение единственного слова» для того, чтобы прийти и «смерти положить предел». По-видимому, здесь мы сталкиваемся с намеками на сакральный характер слова как способность слова останавливать энтропию.

В критике много говорилось о спорности отнесения творчества Т. Кибирова к концептуальной поэзии. Все же существует веская причина, по которой этого поэта можно назвать концептуалистом, и она напрямую связана с антиэнтропийным мотивом поэзии Кибирова. Вслед за Л. Зубовой мы считаем, что

¹³⁴ Бибихин В. В. Указ. соч. С. 33.

«концепт — это не только «фикция» («симулякр») в постмодернизме, но и такие важнейшие инструменты познания действительности, как «понятие», «умственный образ» — в традиционной философии»¹³⁵. Тогда Кибиров оказывается концептуалистом в старом смысле слова: его образы — вполне реальные, хорошо знакомые всему взрослому населению страны элементы сознания и языка. Но проявляют они себя в момент исчезновения, то есть в ситуации максимальной экзистенциальной напряженности, обнажения сути. Концепты Кибирова — образы, отрывающиеся от своих идей, застигнутые в ужасном беспорядке и потому заметные. Кибирову все время хочется пристроить обрывки обесмысленной речи к делу. Сам поэт описывает русскую культуру как набор отрывочных ассоциаций и аллюзий:

Так себе страна. Однако
Здесь вольготно петь и плакать,
Сочинять и хохотать,
Музам горестным внимать,
Ждать и веровать, поскольку
Здесь лежала треуголка
и какой-то том Парни,
и, куда ни поверни,
Здесь аллюзии, цитаты,
символистские закаты,
акмеистские цветы,
баратынские кусты,
достоевские старушки
да гандлевские чекушки,
падежи и времена!

Симптоматично то, что Т. Кибиров грамматические категории как описанные нами ранее языковые фикции включает в один ряд с культурами, мифологемами, цитатами и намеками. Это еще одно подтверждение номинативно-

¹³⁵ Зубова Л. Указ. соч. С. 27.

го характера русской ментальности, а также двухслойности (язык / культура) явления опустошения феноменов. Легкая ирония, с которой Т. Кибиров продолжает перечисление стереотипных для русского менталитета конца XX столетия знаков и фраз, а также поэтический прием обнажения внутренней формы (то есть возвращение культуре изначального, языкового значения) возрождает к жизни и сами фразы, ставшие сегодня пустыми:

Вот поэтому-то, Саша,
будем здесь с тобою жить,
будем Родину любить,
только странною любовью,
гром побед, кирза и хром,
серп и молот с топором,
древней старины преданье,
Пустосвятов беснованье,
пот и почва, щи да квас —
это, Саша, не для нас!
Впрочем, щи ты любишь, вроде.
Ну а в жаркую погоду,
что милей окрошки, Шур,
для чувствительных натур?

Приведенный отрывок переполнен образами, ставшими для современной русской культуры концептуальными. Патриотическое детское стихотворение 50-60х годов перерастает в лермонтовскую строку о странной любви к России. «Получается, что образ проходит через очищение от той пошлости, которая на него наслонилась из-за расхожего употребления слова всуе. Происходит реабилитация пафоса через крайнюю степень иронии; скомпрометированный образ способен вновь возвыситься, пройдя через самый низ»¹³⁶. Далее символические пары, одна из которых (серп и молот) органически перестает быть символом из-за присоединения к ней слова топор, которое является членом тематического

¹³⁶ Там же.

поля «орудия труда», разрушая тем самым образность словосочетания. Пушкинская строка «преданья старины глубокой» хоть и изменена, но узнается и прочитывается с первого взгляда. Выражение «поливать землю потом», обозначающее тяжелый крестьянский труд, редуцировано до пары «пот и почва». Для того чтобы придать свежесть поговорке Щи да каша — пища наша, Т. Кибирову понадобилось написать целую строфу. Причем национальный русский напиток квас, заменивший кашу, впоследствии упоминается в виде крошки, что свидетельствует о том, что внутренняя форма устойчивого сочетания обнажена и поэт работает с живыми фразами, а не с окостеневшими стереотипами. Т. Кибиров «чувствует уходящую живую материю культуры и преодолевает энтропию, стремясь назвать явление и обозначить его внутренние связи со всем, что живо»¹³⁷.

Другой способ преодоления энтропии — «дленье» времени («Остановись, мгновенье...») языковыми средствами использует в своем творчестве Т. Кибиров. «...Для дления годятся общие места и впадения в Волги, нескончаемый перебор русского умственного вертограда, всегда актуальная длинная нота общественного алармизма»¹³⁸. Попытка затормозить ход времени производится поэтическими средствами повтора целых фраз или блоков:

В общем-то нам ничего и не надо.

В общем-то нам ничего и не надо!

В общем-то нам ничего и не надо —

Только бы, Господи, запечатлеть

Свет этот мертвенный над автострадой,

Куст бузины за оградой детсада,

Трех алкашей над речною прохладой,

Белый бюстгальтер, губную помаду

И победить таким образом смерть!

Только язык, его жизнь может предотвратить надвигающуюся катастрофу:

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Тименчик Р. Письмо Аминадаву Дикману, переводящему Тимура Кибирова на иврит // Литературное обозрение. 1998. № 1. С. 30.

Ведь в начале было Слово
пятый пункт уже потом!
Ведь вначале было Слово:
Несть ни эллина уже,
ни еврея никакого,
только Слово на душе!
Только слово за душою
Энтропии вопреки
Над Россиюю родною,
Над усадьбой у реки.

Таким образом, в поэзии Т. Кибирова словесный и культурный штамп проходит по ступеням, описанным Ж. Бодрийаром, в обратном направлении: от симулякра к образу.

1) В стихотворении цитируется или приводится языковое или культурное клише (КОНСТАТАЦИЯ);

2) намеренно искажается или обыгрывается традиционное употребление фразы (РАЗРУШЕНИЕ);

3) устоявшееся сочетание начинает функционировать как свободное словосочетание языка (ВОЗРОЖДЕНИЕ);

4) слова и словосочетания приобретают новую образность (ОБНОВЛЕНИЕ).

3. Тело словесного художественного текста.

Пустота как особая форма отражения

В работе «Око и дух» М. Мерло-Понти отмечает: «для того, чтобы выразить мысль, тело, в конечном счете, должно само стать мыслью или интенцией, которую оно для нас означает. Именно тело указывает и говорит»¹³⁹. Но и пер-

¹³⁹ Мерло-Понти М. Указ. соч.

вичной фиксацией реальности, более того, областью становления бытия является все же тело.

Если смотреть на данную проблему широко, то ориентация подобного рода, ставящая на первое место «натуру» и, прежде всего, тело текста, составляет одну из коренных черт гуманитарной стратегии второй половины XX в. Однако «тело» можно понимать по-разному.

Само латинское слово *textus* («ткань, сплетение, соединение») уже определяет наличие телесности. Телесность текста состоит в том, что он плотен и устроен определенным образом. В противном случае не возникла бы целая череда наук, изучающих это устройство.

Использование термина «тело» как нельзя точнее передает онтологическое устремление к тексту и влечет за собой появление понятий того же «физиологического» ряда: «...конкретное воплощение, заполнение пространства артефакта мясом убиенных слов и всяческих версификационных костей и сухожилий»¹⁴⁰. Тело текста может быть прекрасным и уродливым, над ним можно проводить всякого рода социолингвистические эксперименты. Тексты могут быть промаркированы как светлые и, напротив, темные, пассивные, грустные, уродливые. Текстовым телам ставят диагноз. Например, простой текст считается эпилептоидным, галлюцинаторным, сумеречным и вязким, сложный текст — шизоидным, аутистическим, рассудочным и символическим.

Тело — это то, что соединяет сопоставленные ранее текстуру и реальность, мир; это место взаимопроникновения пространств, веществ, движения. Это место борьбы, неустанно развивающейся между литературной формой или «конструктивным принципом» и материалом письма, Первое предполагает поэта с его субъективной позицией, тогда как второе объективирует стихотворение в контексте идей самого языка.

Так как онтологический интерес к телу вообще никак не связан с понятием «цели» или «средства», он исходно неутилитарен, нацелен на тело, как на что-то абсолютно самодостаточное, предназначенное лишь для себя самого, не

¹⁴⁰ Пригов Д. А. Указ. соч. С. 238.

нуждающееся в обосновании для своего наличествования, не предназначенное для того, чтобы с помощью себя добиваться чего-то другого.

Мы склонны описывать бытие тела текста в терминах предельно широких, а именно в терминах пустоты и вещества. Полярная смысловая окрашенность полюсов вещества и пустоты не предполагает, впрочем, строгого соответствия между плотностью текста и степенью его «живости»; а пустота, помимо смысла отсутствия жизни, сопрягается также с идеей свободы, с возможностью движения, то есть с чем-то таким, что несет в себе несомненный положительный заряд, если рассматривать движение не как нехватку, тоску по чему-то еще недостигнутому, а как нечто самоценное, в себе завершенное.

Кроме того, при выяснении специфики телесности словесного художественного текста необходимо ввести понятие замкнутости и открытости текста. Замкнутый текст есть такой текст, в котором все элементы произведения смыкаются в единственное чтение. Каждый из элементов ратифицирует такое чтение и освобождает текст от какой бы то ни было игры неопределенности. Открытый текст — это текст, все элементы которого максимально активизированы по причине того, что идеи и вещи опровергают (не избегая) утверждения о том, что они замкнуты в пространстве стихотворения. На деле слияние формы с крайней открытостью оказалось идеалом, к которому стремится стихотворение — «цветущим средоточием ограниченной бесконечности». Не составляет труда назвать средства — структурирующие средства — которые могут служить «открытию» поэтического текста, зависящие от элементов произведения и, конечно же, от намерений писателя. Иные из них предназначены для организации произведения. Открытый текст, по определению, открыт миру и прежде всего читателю. Он предлагает участие, отвергает власть автора над читателем и, по аналогии, власть подразумеваемую другими (социальными, экономическими, культурными) иерархиями. Открытый текст предполагает не столько директивное, сколько порождающее письмо. Писатель выходит из-под тотального контроля и ставит под сомнение власть как принцип, контроль как мотив. Особое внимание открытый текст обращает на процесс, будь это процесс ори-

гинальной композиции или последующих композиций читателя, и потому сопротивляется культурным тенденциям, стремящимся идентифицировать и зафиксировать материал, превратить его в продукцию, — то есть такой текст сопротивляется редукции.

Отношение формы или «конструктивного принципа» к телу стихотворения (концептуальному массиву и самим словам) — есть первичная проблема открытого текста, с которой письмо сталкивается вновь и вновь. Может ли тело текста артикулировать изначальный хаос (сырой материал неорганизованную информацию, незаконченность, беспредельность), не лишая его вместе с тем пульсирующей жизнотворности, порождающей силы?

Или, более того, может ли тело текста породить потенцию, раскрывая неопределенность, превращая беспредельность в полноту? Наш ответ — да. Тело текста — не закрепление смысла, но деятельность по порождению смысла.

В своей статье «Ритм, как конструктивный принцип письма стиха» Юрий Тынянов пишет о форме (в принятой нами терминологии «теле») произведения: «Мы лишь недавно изжили знаменитую аналогию: форма — содержание = стакан — вино. Беру на себя смелость утверждать, что слово «композиция» в 9/10 случаев покрывает отношение к Форме как статической. Незаметно понятие «стиха» или «строфы» выводится из динамического ряда; повторение «перестает сознаваться фактом разной силы в равных условиях частоты и количества; появляется опасное понятие «симметрии композиционных фактов», опаснее, ибо не может быть речи о симметрии там, где имеется усилие»¹⁴¹.

Неспособность языка слиться с миром позволяет нам отделить наши идеи и нас самих от мира, а вещи в нем — друг от друга. Неразличимое — всего лишь аморфная масса, различимое — множественность. Невообразимо полный текст, содержащий все, будет на самом деле закрытым текстом, и потому он будет невыносим.

Главная деятельность поэтического языка — формальная. Делая форму различной, поэтический текст открывает, создает вариативность и множествен-

¹⁴¹ Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. М.: «Советский писатель», 1965.

ность, возможность артикулировать и прояснять. Не сумев слиться с миром, мы открываем структуру, различие, общность и раздельность вещей.

Заканчивая размышления о вещественно-телесной ощутимости текста, можно согласиться с Р. Бартом и, может быть, иначе прочитать его известные слова: «Писать — значит в известном смысле расчленять мир (или книгу) и затем составлять заново»¹⁴².

Пустота не только оязыковляется, отображается языком, но и сама становится языковым средством отображения. «Проникновение» пустоты в сферу языка еще раз подтверждает его онтологическую предрасположенность.

Женевская лингвистическая школа подняла вопрос о важности понятия «нуля» для анализа языка, рассматривая язык как систему взаимосвязанных синхронных противопоставлений и утверждая ассиметричный дуализм этой системы.

Р. О. Якобсон в работе «Нулевой знак» вспоминает основное положение Ф. де Соссюра, согласно которому язык довольствуется противопоставлением наличия признака его отсутствию, и именно это «отсутствие», противопоставленное «наличию», иначе говоря, нулевой знак, послужило отправной точкой для развития ряда плодотворных идей Шарля Балли. Имеются в виду, прежде всего, его работы «Нулевая связка и связанные с ней явления» и «Нулевой знак», которые привлекли внимание к роли нулевого знака не только в морфологии, но и в синтаксисе, не только в грамматике, но также и в стилистике.

Чисто языковое сознание близко религиозному в стремлении видеть окружающий мир в знаках и знаки в окружающем мире. «Знак возникает из ничего, поскольку любая вещь, любой жест (звук тоже жест) или их отсутствие могут оказаться знаком»¹⁴³. Начать шкалу, или лестницу знаковости мира необходимо с «минус-реальности» (Топоров) с минимума проявленности — с пустоты. Это самый зыбкий знак проявленного мира, он находится на границе его с непроявленным.

¹⁴² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 371.

¹⁴³ Бибихин В. В. Указ. соч. С. 54.

Язык в своем функционировании опирается на противопоставление наличия некоторого признака его отсутствию не только в плане означающих, но также в плане означаемых. В языке различаются два вида пустоты-отсутствия: отсутствие формы и отсутствие смысла. Пауза, молчание, обрыв, недоговоренность, как правило, имеют либо очень глубокий, не поддающийся ограничению, оформлению смысл, либо сильнейшую потенцию рождения смысла, либо «...значащее отсутствие (как минусовое число в математике): нет, но со сведением о том, чего нет»¹⁴⁴.

Французский семиолог Р. Барт свою книгу о семиотике назвал «Нулевая степень письма». В. Г. Гак использует это название для обозначения «особого типа семиотической асимметрии, ... когда в плане содержания переживаются глубокие чувства, но форма их выражения отсутствует либо она неадекватна»¹⁴⁵.

Вслед за В. Г. Гаком мы выделяем три типа «нулевой номинации». Первый заключается в неадекватности высказывания переживаемым чувствам или напряженности ситуации. «В момент большого душевного напряжения человек находит разрядку в том, что произносит совершенно банальную фразу (например, о погоде), либо не относящуюся к ситуации. «Нулевой» характер обозначения заключается в том, что, хотя само по себе высказывание осмысленно, но оно не соответствует ситуации, которая остается без адекватного обозначения»¹⁴⁶. Второй тип нулевой номинации заключается, по В. Г. Гаку, в «глоссологии»: повторение бессмысленного набора слов. Поэтическое высказывание в этом случае лишено смысла. Бессвязные слова, объединенные иногда только рифмой. И, наконец, крайняя степень «нулевого письма», как считает В. Г. Гак, состоит в молчании, или чаще — в умолчании¹⁴⁷. Умолчание реализуется в ситуации намеренного обрыва говорящим, пишущим речевой цепи, когда часть

¹⁴⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. С. 377.

¹⁴⁵ Гак В. Г. Языковые преобразования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 659.

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ См. об этом: Пузанова О. В. Прагматика и семантика умолчания: автореф. ... канд. филолог. наук. СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 1998.

сообщения не получает вербального выражения. Однако, несмотря на формальную незавершенность высказывания, интенциональный смысл сообщения актуализируется в процессе восприятия и интерпретации текста полностью. Поэма Л. С. Рубинштейна «С четверга на пятницу» представляет собой коллекцию умолчаний:

14. Мне приснились погруженные в
глубокую задумчивость деревья старинного парка.
По его тенистой аллее
навстречу мне двигалась одинокая
фигура. Я еще издали заметил ее и
почти сразу догадался, кто это. Да и вы,
наверное, догадались...

17. Мне приснилось серое массивное
здание парадного дома. Оно находилось
в двух шагах от моей тогдашней квар-
тиры. И окна мои выходили на ту же
унылую площадь. И мимо моих окон
каждое утро и каждый вечер шествовала
безликая толпа служащих. Мог ли я пред-
положить тогда...

В данном случае индикатором умолчания выступает многоточие в качестве финального элемента каждой карточки.

Значение умолчания передается имплицитно, необязательно декодируется читателем с помощью комплекса семантико-прагматических факторов понимания поэтического текста.

Так, например, одна из карточек названной поэмы Л. С. Рубинштейна представляется нам двойной загадкой:

6. Мне приснилось, что лишь четырежды в жизни
представляется настоящая возможность. Проснувшись,
я подумал, что что-то в этом безусловно есть...

Этот эффект достигается именно средствами умолчания (какие четыре возможности предоставляются и возможности чего?)

Основным в приеме умолчания является не эмоциональный аспект, а высокая степень концентрации смыслового поля в незавершенной форме.

Посредством умолчания поэт стимулирует умственную деятельность реципиента, побуждает его к поиску, направляет ход его мыслей. В результате повышается сила воздействия. Так, поэма Л. С. Рубинштейна «Все дальше и дальше» имитирует своеобразное путешествие по станциям, некоторые из которых представляют собой таблички с надписями:

14. Здесь мы читаем: «Прохожий. Рано
или поздно — сам понимаешь... Так что —
сам понимаешь...»

15. Здесь написано: «Прохожий. Учти —
ты можешь так ничего и не понять».

Люди часто вынуждены недоговаривать из-за различных табу, бытовых, религиозных верований, функционирующих в данной культуре как норма¹⁴⁸. Так, в русской лингвокультуре боязнь «накликать беду», «накаркать» объясняет отсутствие вербализации мыслей о смерти, покойнике, нечистой силе и т. п. Таким образом, актуализация умолчания непосредственно зависит от типа культуры конкретного языкового сообщества, либо от художественных задач конкретного поэтического направления.

«Преодоление материала» в концептуальной поэзии может быть связано с опытом дематериализации русского конструктивизма. «Культура «дематериализуется, — писал в программной статье теоретик конструктивизма К. Зелинский. — Дематериализуется — это значит материальные упоры, которыми пользуются люди, как бы тают в их руках, одновременно накапливая в себе все большее и большее количество энергии. Тают, сокращаются, уплотняются слова, увеличивается их смысл, усиливается воздействие их на человека»¹⁴⁹. Кон-

¹⁴⁸ См. об этом: Кацев А. М. Языковые табу и эвфемии. Л.: ГПИ, 1988.

¹⁴⁹ Зелинский К. Конструктивизм и поэзия // Забытый авангард. Россия, первая треть

цептуализм «повторяет» многие установки конструктивистов, но с противоположным знаком. Так, конструктивистская «дематериализация» и «преодоление материала» имели в своей основе его «семантическое уплотнение». Дематериализация концептуалистов — результат прямого противоположного действия — «разуплотнения» смыслов.

Освобожденный от формы, или никогда ее не приобретающий, смысл интерпретируется так широко и свободно, что становится одним из самых значительных мотивов художественного произведения. Так, в поэме Л. С. Рубинштейна «Кто там в палевом тумане» словесные карточки сменяются пустыми, которые становятся напряженным центром поэмы, так как читатель уверен, что тайна палевого тумана кроется за пустыми строками:

7. Кто там в палевом тумане

Грезит прямо наяву?

8.

.....

9. Кто там в палевом тумане

Говорит и говорит?

10.

.....

11. Кто там в палевом тумане

Нам разлуку пропоеет?

12.

.....

«Отсутствие означающего не всегда значит отсутствие означаемого, напротив, отсутствие означаемого может означать, что означаемое настолько значимо, что для него не находится адекватного означающего»¹⁵⁰. Часто описывается история сочинения О. Э. Мандельштамом стихотворения «Не веря воскре-

XX столетия. Сборник справочных теоретических материалов. Wiener slawistische Almanach. Sonderband. XXI, 1990. S. 186.

¹⁵⁰ Гак В. Г. Указ. соч. С. 661.

сенья чуду...». Две последние строки второй строфы возникли сразу в своем «законченном великолепии»:

Где обрывается Россия

Над морем черным и глухим... —

«а перед этим — пустое место, как бельмо на глазу»¹⁵¹. Так они и не сочинились. В сборнике «Tristia» на месте их стоят два ряда многоточий, которые, обладая смыслопорождающей силой пустоты, «закрутили» вокруг себя текст.

В этом отношении следует говорить о различении понятий «нулевая форма» и «пустая форма». Р. О. Якобсон пишет: «Функционирование систем языка... основано именно на «противопоставлении некоторого факта ничему», то есть, согласно терминологии формальной логики, на контрадикторном (противоречащем) противопоставлении»¹⁵². В связи с этим можно говорить и о том, как вписывается в язык концептуальной поэзии характерная для нее сложная система «знак / отсутствие знака», приводящая в пределе к «Поэме Конца» Василиска Гнедова, текст которой состоит в оригинале из названия и чистого листа. « «Поэма Конца» и есть «Поэма Ничего», нуль... Будущий, нескорый путь Литературы — Безмолвие»¹⁵³, — писал в предисловии к книге стихов Гнедова И. Игнатов.

Для поэтов-концептуалистов окружающее текст пустое пространство листа оказывается не менее важным, чем соотношение внешнего и внутреннего пространства. И. Бродским высказана мысль о миметической природе традиционной стихотворной графики, воспроизводящей на белом листе пропорции человеческого тела по отношению к пространству. Графика карточек Льва Рубинштейна, как иронично замечает А. Зорин, ориентирована на контур губ говорящего рта.

Для Д. А. Пригова ведущей становится тема «смерти текста», «ухода его в слова, в буквы алфавита, в пустоту — в высшее идеальное состояние поэзии —

¹⁵¹ Мочульский К. О. Э. Мандельштам // Воспоминания о серебряном веке. М.: Изд-во «Республика», 1993. С. 271.

¹⁵² Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 224.

¹⁵³ Игнатов И. Предисловие // Гнедов В. Смерть искусству. СПб, 1913. С. 4.

в молчание... Это есть, скорее, логический конец одного из путей поэзии — пути в чистое, незагрязненное культурными ассоциациями, слово»¹⁵⁴.

При описании многообразия модусного проявления пустоты в культуре выявляется, что речевой акт в каждый отдельный отрезок времени отражает только определенное свойство объекта или только часть этих свойств. По причине этого каждое языковое отражение пустоты — это новый аспект того или иного модуса пустоты. Естественно их разнообразие и большое количество. Среди них особую роль играют знаки-нули, знаки-отсутствия. Р. О. Якобсон считает, что знак и «нуль» — это два переплетающихся понятия, и общая семиотика — та наука, которая призвана исследовать сложные и причудливые соотношения между ними.

4. Сила текста и власть пустоты

Стихотворение имеет власть, которая позволяет именно ему расставлять все по своим местам и превращать «хаос личного опыта в космос творчества». Обычным иллюстративным аргументом властности поэзии является стихотворная (рифмованная или ритмизированная) форма заговоров и ритуальных действий. Ритм звучащего стихотворения буквально физиологически захватывает читающего или внимающего, идентифицируясь с кровообращением (повторы, рефрены), дыханием (вдох-выдох = начало-конец строки или строфы), биением сердца.

Кроме того, чувство, которое охватывает читателя, похоже на возбуждение, в которое приходит исполнитель в процессе своего творчества (или лучше — Творения).

Несколько отвлекаясь, спешим заметить, что в канонических богословских текстах неизменно указывается, что мысль (замысел) Творения нераздельна с самим творением, что Акт и Потенция в Боге суть одно. То есть Логос есть

¹⁵⁴ Пригов Д. А. Указ. соч. С. 56.

веще слово в самом прямом смысле, его буквы — стихии, когда они звучат («Да будет так»), тем самым непосредственно бытийствуют.

Ощущая властное воздействие поэтического текста, читающий (слушатель) в то же время чувствует себя способным остановить этот онтологический поток (как бы разорвать ткань пространства и затормозить ход времени), но чаще всего не делает этого, так как чаще всего не в силах.

Предположим, что со-бытие художественного текста представляет собой модель истории искусства — мы приходим к некой схеме: каждое отдельное прочтение текста, его восприятие проходит несколько стадий, в том числе и архаическую. Архаика характеризуется возбуждающим действием текстов. В дальнейшем, на следующих этапах развития языковые формы постепенно теряют свою власть из-за нескончаемого злоупотребления. И лишь поэзия узаконивает существование других волеизъявлений, отличных от воли говорящего, она утверждает и увеличивает силы, значительно более могущественные, нежели время и пространство настоящего момента.

У человека две онтологические обязанности. Он должен дать бытию возможность быть высказанным, удвоенным, т. е. стать символическим универсумом. Язык — дом бытия, и жаль оставлять его бездомным. Далее человек должен подать и свой голос, заявить в тексте о своем присутствии в мире. Поэтому справедливо сказать: «пишу и говорю — следовательно существую».

Одержимое влияние скрытых слоев текста, крипты, умолчания, противоречия, оговорки — все это ставит под сомнение возможность написать абсолютно властвующий текст, во всяком случае, земному человеку. Эта возможность переносится в трансцендентный мир. В данном случае онтологическая укорененность текста существенно усиливается, но выглядит весьма драматичной.

Сила воздействия пустоты как знака прежде всего кроется в многоаспектности данного феномена, сложности и многослойности его характера: с одной стороны, это глубина, простор для рождения новых смыслов, с другой — именно опустошением символизируется вырождение, отсутствие смысла.

Многообразие модусов феномена пустоты не может не порождать разнообразных характеристик концепта «пустота». Так, В. В. Биbihин оговаривается: «...не *negatio*, а *privatio*, не голос отсутствия, а лишенность...»¹⁵⁵, лексическими средствами выражая полисемию концепта.

Парадоксальным оказывается и то, что «нейтралитет» также является семантическим вариантом понятия «пустота». «Пустота» содержит несравненно больший запас информации, чем это можно предположить (отсюда — неожиданности и парадоксы этого феномена, открытость структуры его понятия и списка конкретных характеристик, зыбкость границ между сферами внутреннего и внешнего смысловых полей).

Вслед за М. Н. Эпштейном¹⁵⁶ возможно различие «влекущей» и «скучной» пустот концептуальной поэзии. Имеется в виду амбивалентный характер образа пустоты в поэтических текстах.

Различные положения объекта в парадигме часто подчеркиваются в прагматике, дисциплине, изучающей отношение знаков к их интерпретаторам. «Поскольку интерпретаторами большинства (а может быть и всех) знаков являются живые организмы, достаточной характеристикой прагматики было бы указание на то, что она имеет дело с биотическими аспектами семиозиса, иначе говоря, со всеми психологическими, биологическими и социологическими явлениями, которые наблюдаются при функционировании знаков»¹⁵⁷. Прагматика проявляется не только как аспект стилистического или коннотативного эффекта, но и как фактор воздействия внеязыкового характера.

Пустота в тексте может быть представлена разными способами: с одной стороны, она в виде тем может входить в когнитивное содержание текста, с другой — составлять часть прагматических стратегий автора текста.

В качестве иллюстрации данной мысли подробно рассмотрим отдельные компоненты прагматического эффекта знаков пустоты.

¹⁵⁵ Биbihин В. В. Указ. соч. С. 88.

¹⁵⁶ См.: Эпштейн М. Н. Пустота как прием. С. 177—192.

¹⁵⁷ Моррис Ч. У. Основная теория знаков // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 62—63.

Пустота — 'власть'

Притягивающая, даже завораживающая сила пустоты часто заставляет обожествлять ее. Великое Божественное Ничто заставляет трепетать и преклоняться в мифологических и религиозных текстах.

Взаимосвязи христианских представлений о Боге с «положительно» понимаемой категорией пустоты рассматривались в неортодоксальных мистических системах апофатического богословия, а также у позднего Шеллинга и отчасти Вл. Соловьева. Причиной отождествления Бога и пустоты является чистая абстрактность обеих категорий, а также нераскрытость и недифференцированность, что дало основание Богу в этом модусе приравнять к бесосновности и бездне (Экхарт, Беме) или к исконно неизреченному, неизменному.

Властная сила, которой обладает физический вакуум, приписывается и знакам пустоты в поэтических текстах. Так, энтропия в поэме Т. Кибирова как модус пустоты обладает в первую очередь властной силой:

Тянет, тянет метастазы
Гложет вечности жерлом
И практически ни разу
Не ушел никто живьем

Многие исследователи¹⁵⁸ обращали внимание на то, что «насилие безмолвно», речь — прерогатива разума. С помощью пауз, молчания насилие может обозначать себя, задним числом оправдывать себя в различных формах умолчания, успокоительного и устрашающего.

«Все известные тоталитарные системы XX в. гораздо в большей степени пользовались извращением языка, чем физической силой: так называемая идеология и пропаганда — языковые формы насилия»¹⁵⁹. Внушающее (суггестивное) и угнетающее (супрессивное) воздействие речи возрастает при активизации пустотворящего процесса в языке: смысловые лакуны, бессмысленные

¹⁵⁸ См.: Апресян Р. Г. Сила и насилие слова // Человек. 1997. № 5. С. 133—138; Вежбицкая А. Антитоталитарный язык в Польше. Механизмы языковой самообороны // Вопросы языкознания. 1993. № 4. С. 107—125; Рикер П. Торжество языка над насилием. С. 27—37.

¹⁵⁹ Рикер П. Торжество языка над насилием. С. 31.

клише и штампы или, наоборот, паузы и молчания, переполненные загадочным значением, которые как бы «держат» реципиента.

Поэтому, помимо присутствия в тексте прямого описания модусов пустоты или мотива пустоты, текст может производить скрытое воздействие, результатом которого и является перлокутивный эффект. Таким примером могут быть пропуски, пустые строки в карточках Л. С. Рубинштейна:

20. Подумаешь: «Разбуженный могучим взмахом

неосторожного крыла,

Внимаешь с трепетом и страхом

..... дела.

Пока с душой играешь в прятки,

Протоколируя судьбу,

..... без оглядки

..... в гробу;

недоговоренность, обрыв многих стихотворений Д. А. Пригова; повтор речевых штампов, пустых фраз в текстах Т. Кибирова.

Сам метод создания пустот в стихотворении можно отождествить с парадоксом дзенских загадок и притч. Они задают человеку непонимание и оставляют его один на один с неизвестным, заставляют формулировать ответ, исходя только из своего внутреннего опыта. Иначе говоря, заставляют слушать самого себя, не опираясь на заданную извне логику языка.

Пустота — ‘потенциальность’

Рассмотрение пустоты как особого состояния семантического пространства представляется вполне естественным. Это состояние абсолютной семантической непроявленности (или ненаблюдаемости), которое должно быть дополнено представлением о потенциальности как о начале, порождающем проявления.

Полнота и пустота — не просто два противоположных и удаленных друг от друга на максимально возможное в данном пространстве расстояние полюса, они обитают в одном и том же смысловом поле, где взаимно дополняют друг друга — и не только антагонистически (где полнота, там нет пустоты, и наобо-

рот), но и творчески, сотрудничая: из «материальной» полноты возникает «духовная» пустота, немощь; «материальная» пустота, продуманная до глубины и соотношенная с прежним жизненным опытом, ведет к подлинной духовной полноте, к открытию новых и глубоких смыслов. Таким образом, разворачивается сложная игра опустошения, ведущего к полноте, и заполнения, вызывающего пустоту.

По Аристотелю, возможность — одна из форм существования относительного небытия. Материя может обладать формой, но может быть и лишена ее, будучи, таким образом, первоматерией. Даже если материя обладает формой, то она лишена всех остальных форм. Лишенность («стерезис») — это и есть небытие. Таков третий аристотелевский смысл небытия из трех смыслов, которые упоминались выше.

Д. А. Пригов достаточно лаконично и обыденно иллюстрирует аристотелевскую «возможность»:

Когда из тьмы небытия
Росток взрастает бытия
И возлюбляет бытие
А темное небытие
Он отрицает
То Бог его за это порицает:
О ты, кусочек бытия
Над бездною небытия
Что прищурился

Однако надо отметить, что Аристотель предпочитает видеть в первой материи не столько отсутствие форм, не столько лишенность, сколько способность воспринимать любые формы, богатство возможностей, поэтому его материя — не столько платоновское почти что небытие, сколько именно жизнерадостная возможность стать всем.

Пустоту трудно понять иначе, как возможность всего, но не как превращенное ничто во все, а лишь как сохранение такого превращения в виде воз-

возможности. Леонардо да Винчи определяет, что Нечто, наделенное незаконченностью, потенциальностью может быть истолковано как содержательное Ничто¹⁶⁰.

Неантизация, описанная ранее, как она понимается Сартром, является ядром движения сознания. Она есть обозначение зазора свободы того «крохотного движения в бытии», которое человек осуществляет «на собственных основаниях» и благодаря которому конституируется и личность, и мир. Неантизация — это нейтрализующее дистанцирование данного, «подвешивающее» его в неопределенности внутри «еще не существующего» (проекта) в силу возможности для человека разных выборов своего способа быть, своего отношения к данному.

Кроме того, теория восприятия текста, развиваемая французским постмодернизмом, учит, что художественный текст изобилует «пустыми местами», которые заполняет читатель: функция творческого субъекта передоверяется здесь потребителю литературного продукта. В работе «Искусство и пространство» М. Хайдеггер пишет: «Но, возможно как раз пустота сродни собственному существованию места и потому она вовсе не отсутствие, а про-изведение»¹⁶¹, размышляя далее о пустоте как нехватке и отсутствии, приводящих к смыслопорождению.

Допустимо предположение, что именно пустоты, образующиеся в сознании и в культуре, дают возможность творчества. «Ум — чистая открытость, свобода вбирающей пустоты»¹⁶². Таким образом, творческая сила пустоты является одной из главных причин развития культуры, которое может быть представлено следующей схемой:

Отсутствие (пустота) → потребность в заполнении → рождение новых форм → функционирование, расцвет → окостенение, невозможность «отвечать» на «вызовы» (Тойнби) → пустота → ... и т. д.

¹⁶⁰ См.: Леонардо да Винчи. Указ. соч. С. 605.

¹⁶¹ Хайдеггер М. Время и бытие. С. 314.

¹⁶² Бибихин В. В. Указ. соч. С. 83.

Пустота — 'гармония'.

У пустых конструкций в словесном тексте появляются неожиданные свойства: гибкость, способность к размыканию и расширению. Впускающая в себя пустая форма позволяет объединяться и сосуществовать противоречиям. В упомянутой поэме «Л. С. Рубинштейну» Т. Кибиров описывает метафизическое превращение «черной дыры», «пустоты» русской культуры в источник света и гармонии (веры):

И практически ни разу...

Разве что один разок

Эта чертова зараза

вдруг пустилась наутек!

И повесился Иуда,

И Фома вложил персты,

и текут лучи оттуда

И далее:

И глядит ягненок гневный

с Рафаэлева холста,

а меж черных дыр Вселенной

нам сияет Красота!

М. Н. Эпштейн задается вопросом: «Когда пустота выражена в произведении, остается ли она прежней, дикой, злобной отрицательной пустотой, или художественное творчество проявляет в ней новое качество, некий позитив, снятый с негатива?»¹⁶³ Действительно, например, в русской литературе реализовано особое отношение к молчанию — оно приветствуется как миг благостный, когда совершается таинство высшего общения и глубочайшего взаимопонимания. Русский поэт идет навстречу молчанию — «Silentium!» Ф. Тютчева. Г. Д. Гачев пишет: «для произведений русской художественной литературы вполне нормальна несведенность концов с концами, незаконченность, как бы многоточие... Но это и есть нормальный для России импульс в безбрежный

¹⁶³ Эпштейн М. Н. Пустота как прием. С. 181.

космос русской дали и мира — тот, что посылает поэт у Пушкина: «...И шлешь ответ / Тебе же нет отзыва...» («Эхо»). И недаром из произведений мировой литературы так близок русскому художественному сознанию «Гамлет», в конце которого сказано: «Остальное — молчание»¹⁶⁴. Таким образом, русское христианское видение пустоты как спокойствия и умиротворения (в противоположность ропоту и унынию) оказывает влияние на прагматический эффект знаков пустоты в поэтических текстах.

Пустота — 'энтропия'

Исследуя структуру «минус»-пространства в текстах С. Кржижановского, В. Н. Топоров размышляет о пустоте: «...хуже того, она не только вовне, но и то здесь, то там прорастает изнутри и как бы соблазняет, подталкивает к принятию мысли об онтологичности «минус»-явлений, о бытии небытия, «нетов», «минусов», страшных фантомов, отрицающих жизнь и ее пространство, свободу и, значит, человека, если только он не согласен рабствовать небытию»¹⁶⁵.

Некоторые образы, принимаемые пустотой в поэзии русского концептуализма (мухи, мусор, тараканы), приобретают в последствии статус символов и являются объектами демонстрации уничтожающей, деструктивной силы пустоты.

Упомянутая поэма «Л. С. Рубинштейну» Т. Кибирова, полностью посвященная актуализации феномена энтропии в русской культуре, предваряется чеховскими словами из рассказа «Студент»: «Он оглянулся. Одиноким огнем спокойно мигал в темноте, и возле уже не было видно людей...», которые с самого начала задают мотив покинутости, одиночества и тоски. Поэт пишет о неизбежности гибели и исчезновения и об ускорении этого процесса в русской жизни конца XX столетия, сравнивая энтропию с раком, чахоткой, геморроем и, наконец, со СПИДом. В таком аспекте при рассмотрении отрицательной сущности Ничто внутри пустоты открывается — без откровения-содержания — огромная дыра, «бездна роковая», «свет постылый»:

¹⁶⁴ Гачев Г. Д. Указ. соч. С. 146—147.

¹⁶⁵ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 498.

Энтропия, ускоренье,
разложение основ,
не движенье, а гниенье,
обнажение мослов.

В этом случае пустота не пассивное, но очень активное, разрушающее все ему противоположное, мистифицирующее всякую реальность и превращающее все существующее, настоящее, конкретное в пыль, в мусор, в беспредметную абстракцию. Разрушающая сила пустоты действует и на язык: возникает тавтология, постоянно повторяющиеся пустые фразы, штампы, растворяющие в своей формальности все смыслы и сущности:

Мрак да злак, да футы-нуты,
флаг-бардак, верстак-кабак,
елки-палки, нетто-брутто,
марш-бросок, -
Сикось-накось, выкрась-выбрось,
Сивцев Вражек, иван-чай,
Львов — Хабаровск, Кушка — Выборг
Жди-пожди да не серчай!

Языковое разрушение доходит до абсурдных явлений: инвективные лексемы, выражавшие до сих пор лишь эмоциональные состояния или отношения (кажущаяся слабость смысловозначительных возможностей слов со столь жестким исходным значением), приобрели конкретные значения: «полный крах».

Художник-концептуалист И. Кабаков мотивом многих своих инсталляций делает пустоту, на это у него есть особые причины: «Пустота — это не нулевая, нейтрально заряженная, пассивная граница. Совсем нет. «Пустота» потрясающе активна, ее активность равна активности бытия... Она проваливает в себя, она прилипла и срослась, сосет бытие, ее могучая, липкая, тошнотворная антиэнергия взята из переведения в себя; подобно вампиризму энергии, которую пустота отнимает, вынимает из окружающего ее бытия»¹⁶⁶. Таким образом,

¹⁶⁶ Цит. по: Хансен-Леве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском

нигилистическое восприятие пустоты формируется в прагматике поэтических текстов наряду с другими прагмемами, в том числе и противопоставленными по маркированности, оценочности.

Эмоциональный аспект знака пустоты в поэтическом тексте «собирает в пучок» все следствия описанных прагматических модусов: властность пустоты вызывает тоску и хандру, энтропийная сила — страх, гармонизирующая — медитативное отрешение.

Страх перед пустотой как фундаментальная «настроенность», в которой человеку приоткрывается сущее в целом, иными словами, фундаментальная «настроенность» человека как метафизического существа, специально рассмотрен М. Хайдеггером в докладе «Что такое метафизика?»¹⁶⁷. М. Хайдеггер в эссе «Искусство и пространство» описывает пространство и пустоту как первофеномены, при встрече с которыми, по словам Гете, человека охватывает род испуга, чуть ли не ужаса¹⁶⁸. «Horror vacui» — «боязнь пустоты» (лат.) — этот старинный принцип понимается обычно в приложении к природе (обязательное заполнение вакуума). Хайдеггер напоминает о его онтологическом смысле (трудность опыта ничто и бытия для человеческой «природы»).

Страх, который культурная индивидуальность испытывает в момент своего рождения, выступает, по О. Шпенглеру, пружиной и «тайной мелодией» культурного организма. Этот страх связан с осознанием безграничного одиночества на фоне конечности пространства и временных границ приговоренной к старению и смерти культуры.

Д. А. Пригов описывает ужас неизвестности запредельного:

Ведь эти трактора-машины
Не ради же себя живут —
Не голосуют, не рожают
И воскресения не ждут
Так что же гонит их внаружу

концептуализме // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 238.

¹⁶⁷ Хайдеггер М. Время и бытие. С. 16—27.

¹⁶⁸ Там же. С. 313.

Явиться, так сказать, из тьмы —

Да, видно, там какой-то ужас

Что и железные скоты

Не в силах вынести

К человеку жмутся поближе

С осознанием небытия как иной реальности связаны также тоска, ностальгия, хандра («...то хорошо известное, но труднообъяснимое мучительное состояние недовольства всеми и недовольство собой, которое словари толкуют как склонность к мрачному, тоскливому, томительно-скучному и безнадежному ощущению мира»¹⁶⁹). Неосознанное стремление к пустоте обусловлено чувством неполноты «данной» реальности. Сама же тоска не сообразна никаким меркам, заимствованным из «данной» реальности, и потому не похожа ни на что, она без-образна, без-мерна, необъятна. Тоска — это зов, чувство какой-то нехватки чего-то неведомого, пустоты. «В нашем надрыве от нашей неустроенности целое — то, которое похоже на спасение, — присутствует своим кричащим отсутствием. Присутствие отсутствия мира — вовсе не ничто и не пустота или это такая пустота, о которой Розанов говорит, что, кажется, только знай заполняй ее чем угодно, настолько она открыта, но попробуй начни — и ничего не выйдет, она все отталкивает. Она пустота, но не для всего; она пустота мира, готовая впустить в себя только его»¹⁷⁰.

С. Кьеркегор подчеркивает полное отличие тоски от страха и других сходных концептов; они всегда подразумевают какой-либо определенный объект, «тогда как тоска есть действительность свободы, потому что она есть ее возможность»¹⁷¹. Философ помещает концепт «тоска» в концептуальное поле «пустота». «Тоску можно сравнивать с головокружением. Когда взгляд видит перед собой бездонную пропасть, возникает головокружение ... потому что она

¹⁶⁹ Любомирова Н. В. Указ. соч. С. 114.

¹⁷⁰ Бибихин В. В. Указ. соч. С. 377.

¹⁷¹ Цит. по: Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 676.

притягивает взгляд. Подобно этому тоска — это головокружение перед наличием свободы»¹⁷².

Тоска как феномен несомненно обладает энергетикой и не всегда отрицательной, отнимающей. В границах русской ментальности тоска приобретает статус причины творческого акта или маркера уже творящего сознания. В поэме «Каталог комедийных новшеств» Л. С. Рубинштейн приводит сто десять вариантов речевых актов и стилей ментального поведения, одним из которых является особое отношение к тоске:

31. Можно с известным успехом
питаться энергией затаенной тоски;

В другой поэме «Вопросы литературы» Л. С. Рубинштейн пишет, рефлексируя:

4. Я пишу под шум прибоя,
под приступы тошнотворной тоски,
под звон стекла...

Попытку квалифицировать хандру как важнейшее явление российской жизни, как определенную форму русского национально-исторического сознания предпринимает Н. В. Любомирова. Расценивается возможность охарактеризовать хандру как осознание народом «всех тех особенностей состояний психики, которые этому сопутствуют, — тоски, нигилизма, меланхолии, тревожного ожидания, гиперболизированного сарказма, раздражения, безнадежности, опустошения...»¹⁷³

Т. Кибиров пытается объяснить необъяснимую душевную тоску:

Что ты, сердце? — Да так как-то все, ничего.
— Ничего, так не надо щемить!

Причину беспричинной грусти поэт находит в недоступности и непонятности Бога, а также в том, что:

Просто ивы красивы, и тополь высок,

¹⁷² Там же.

¹⁷³ Любомирова Н. В. Указ. соч. С. 115.

высотой почти до звезды.

Просто пахнут и пахнут ночные цветы.

Просто жизнь продолжается впрок.

Просто дал я зарок

перед лицом пустоты...

Дайте срок, только дайте мне срок.

Однако в поэзии пустотность или опустошение может выражаться просто слабым эмоциональным наполнением текста (бессубъектностью, бесстрастным цитированием, хроникерством). Так, например, Д. А. Пригов, не договаривая, не называя смерти, пишет о ней:

Солдат лежит напротив неба

И был намертво убит

Иль притворялся, чтобы пуля

Которую на нитке Бог

Сквозь все миры привел к солдату

Чтобы познакомить их, но пуля...

Но пуля! Но солдат! Но Бог!

Несмотря на три восклицательных знака в финале, лаконизм стихотворения заставляет вспомнить поэтику японских хокку (трехстиший), принадлежащую дзэнской традиции, — внешняя бесцветность, за которой кроется напряженное внутреннее переживание.

Эмоциональная нейтральность текста очень близка бесстрастию даосского мудреца, вовсе не равнозначному эмоциональной туповатости. Даосский идеал «пустоты сердца» не имеет ничего общего с душевной опустошенностью, например, лермонтовского Печорина. Ведь «пустота сердца» здесь означает, что сердце становится подобием чистого зеркала, незамутненного безумием страстей и отражающего текучую гармонию дао.

Читатель такой поэзии не только осваивает правила выражения пустоты, но и готов принять их в свой личный эмоциональный опыт, который становится от этого приобретения более богатым: чувство небытия всегда приводит к тому,

что интенции направлены в противоположные стороны. Тоска, страх, боль — основные знаки-индексы этого состояния, возникающего у человека и в слишком тесном, сильно заполненном, и в слишком разреженно-просторном пространстве, перед лицом бесконечности. В одном случае — страх «конечного», уость-ужас, теснота-тошнота-тоска (как у Ф. М. Достоевского), в другом — страх «бесконечного», безопорного, безосновного (как у Паскаля).

Смешанность и мутная противоречивость, сопровождающие чувство пустоты, так описаны Т. Кибировым:

. . . Но нет
Ни завеси, ни картин на стенах
Смеркается. Не зажигают свет.
И странные клубящиеся тени
Усугубляют чувство пустоты,
Тоски и безотчетного смятенья.

Если мера гармонической соотнесенности человека и пространства нарушается из-за того, что оно неконтролируемо и необратимо «разъехалось» по сторонам, порвав связь со своим «человеческим» центром, то наступает та пустота-опустошенность, которая губительна для человека. С этим связано беспросветное одиночество как сознание своей «последней» затерянности-заброшенности. Пустота, одиночество, выпадение из пространства человеческого общения характеризуют эту ситуацию опускания в небытие.

Такое происходит в концептуализме, которому в то же время не чужда энергия совершенно искреннего ужаса и отвращения перед лицом метафизического зла-пустоты (тараканы, мусор, Рейган). Вспомним, как описывает Лессинг открытый рот Лаокоона — безобразное черное зияние¹⁷⁴. Внешняя пустота вызывает ужас и отвращение.

¹⁷⁴ См.: Лессинг Г. Э. Лаокоон или О границах живописи и поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. С. 42.

Таким образом, две основные эмоции связаны с восприятием пустоты: страх, перерастающий в ужас, перед внешней пустотой реальной действительности или созданного текста и тянущая тоска от внутренней пустоты.

М. Н. Эпштейн всецело признает право художника выделять для зрителя пустоту любым способом, чтобы она переселялась в зрителя и ощущалась как внутренняя пустота, как давящая скука, как мление души, вынужденной переживать в себе дурную бесконечность.

В гностическом же учении душевная тоска представляется стремлением к «освобождению». Тело есть решетка для души, материальный мир есть тюрьма духовного мира (который, собственно, и есть пустота), цель — освобождение из этой тюрьмы и достижение «плеромы», всеобъемлющей полноты.

Прагматика знаков и описаний пустоты в поэтических текстах представляет собой широкий спектр отношений к данному феномену, что определяет особую сферу структуры концепта «пустота» — характеристика «по отношению».

Часть III. Тема пустоты в лингвокультуре конца XX столетия

1. Мотив пустоты в русской концептуальной поэзии как лингвокультурема

При описании мотива пустоты в поэзии московских концептуалистов следует отметить, что существует немало стандартных текстов (их типов, родов, жанров), непосредственно ориентированных на изображение пустоты: эсхатологические мифы (опустошение пространства, его сокращение, исчезновение-гибель); операционные тексты типа сказок, загадок, магических формул и т. п., в которых проверяется процедура опустошения (например, заговоры с формулой последовательного изъятия объектов из какого-либо пространства).

«Пан-пустотность» поэтических текстов концептуализма энергетична и императивна: она вынуждает читателя принять ее в свое сознание. Словарь «пустотных форм» в концептуализме хорошо и четко проработан и весьма богат, количество употреблений этого словаря в текстах очень велико и иногда производит впечатление некоей переизбыточествующей навязчивости, наконец, языковые знаки пустоты в ряде стихотворений выступают с регулярностью грамматических категорий типа артикля, дейксиса и т. д.

Для концептуальной эстетики (как западного искусства, так и русского авангарда) огромное значение имеют категории «неизвестного», «неопределенного», «ничто», «пустоты». В одном из своих выступлений Роберт Берри отметил: «Я предпочитаю иметь дело с вещами, о которых мне совершенно ничего неизвестно. Я пытаюсь использовать то, о чем другие люди, может быть, и не думают — пустоту, делающую изображение неизображением... Просто пустота. «Ничто» кажется мне наиболее впечатляющей вещью в мире»¹⁷⁵.

Вся современная русская поэзия пишет о пустоте: А. Курганцев «На грани отсутствия» (сборник стихов 1995 г.); Л. Аронзон «Пустой сонет»; Ры Николова «Вакханалия пустоты»; Генрих Айги:

¹⁷⁵ Цит. по: Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1993. Без пагинации.

...какой же мощью надо быть
чтоб так Безмолвствовать как будто
перед бурей
в столь скудном существе как я...

Ю. Кузнецов так пишет о мировой пустоте и ее отображении в сознании человека:

Судьба не терпит суеты,
Но я беспечный,
Так много в сердце пустоты
Земной и вечной
И все пустое на земле
И под землю
Вдруг откликается во мне
Само собою... («Пустой орех»)

Поэты же московского концептуализма пишут пустотой языка, что метафорически обозначается как «драматургия предмета и языка его описания»¹⁷⁶.

Кроме того, каждый из поэтов-концептуалистов оперирует собственными приемами выражения пустоты в поэтических произведениях: Д. А. Пригов — структурным (тавтология, повторы, сбив ритма и т. д.); Л. С. Рубинштейн — семантическим и стилистическим (игра с молчанием, паралогические связи); Т. Кибиров — прагматическим (штампы, клише).

Пригов разворачивает собственный космос и оригинальную мифологию, в которых ключевое значение имеют «пустые формы и оформленная пустота». Немаловажно в этом отношении, что он определяет постмодернизм как «застывшее, зависшее время», видя его черты в «эклектичности, цитатности, отсутствии предпочтительной аксиологии, позиции и языка»¹⁷⁷. «Немыслимое населе-

¹⁷⁶ Пригов Д. А. Указ. соч. С. 73.

¹⁷⁷ Там же. С. 299.

ние окружающего пространства вербальными текстами»¹⁷⁸ заставляет Пригова считать себя «созерцателем логосов языка»¹⁷⁹, архетипов мышления, мифов.

Безудержная творческая плодотворность Д. А. Пригова также стала его мифологемой. «Пригова много», — заявляет Вячеслав Курицын.

Точно замеченное Б. Гройсом выстраивание некоего «запредельного пустого пространства»¹⁸⁰ опирается на несколько характерных для приговских текстов поэтических приемов:

Намеренно сбитый ритм и рифмовка одних и тех же слов, в результате чего смысл высказывания сводится к удвоению исходной посылки:

Народ он делится на ненарод
И на народ в буквальном смысле...

Народ с одной понятен стороны
С другой же стороны он непонятен...

Причем это удвоение подчеркнуто избыточно. Избыточность часто оказывается внутренне пустой, тавтологичной. «Но тавтология в высшем смысле, которою не ничто, а все сказано: нечто исходно и впредь задающее меру для мысли. Поэтому... тавтология таит в себе несказанное, непродуманное, неспрошенное»¹⁸¹.

Приемы квазириторики и банализации в целой серии «Банальных рассуждений» («на тему: Не хлебом единым жив человек»; «на экологическую тему»; «на тему свободы» и т. д.) обнаруживают свою иррациональность через предельную рационализацию и полную предсказуемость. Такая «ожиданность» открывает в стихотворении вакуум смысла.

Вневременность и внепространственность приговского мифа:

Вот великий праздник праздничный
У окошка я сижу

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Там же. С. 316.

¹⁸⁰ Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 68.

¹⁸¹ Хайдеггер М. Время и бытие. С. 380.

В небо высшее гляжу
И салют там вижу праздничный
А над ним цветочек аленький
Невозможный расцветает
Следом сходит Будда маленький
Всех крестом благословляет
Тут же наступает тьма
Как кошачий орган жуткий
На коротком промежутке
Все срывается с ума —
Бьется, рвется, цепи гложет
Пропадает, но не может
Только я сижу здесь маленький,
Словно тот цветочек аленький
Нетленный.

Авторский выход за границы времени и пространства (реальных и иллюзорных) приводит к искажению реальности («Что-то воздух какой-то кривой»). Поэтому поэтические миры Пригова переполнены снами, полуснами, сакральными событиями:

Такой бывает вечер беспричинный
Особо в нашей средней полосе
Когда вдруг исчезают все
Все эти женщины — мужчины
Все эти знаки различенья
И над землею на весу
Гуляют ангелы внизу
Исполненные среднего значенья
Средней полосы нашей.

Косноязычие: «мня», «блазнит и манит», «гиб и страдал» и т. д. Нарушение грамматических правил в поэтике Д. А. Пригова представляется нам доста-

точно сложным, неоднозначным художественным приемом. Небрежность обращения с языковыми формами свидетельствует об их устаревании и косности, а следовательно, опустошенности. Р. Барт размышляет над аналогичным явлением в творчестве Малларме: «Аграфия печатного слова у Малларме имела целью создать вокруг разреженных вокабул зону пустоты, в которой гложет звучание слова, избавленного от своих социальных и потому греховных связей»¹⁸².

Недоговоренность, которая дает читателю неограниченную свободу интерпретации. Пустота недоговоренности становится своеобразной «дверью» в пространство поэтического текста Д. А. Пригова:

Орел кладет мне руку на плечо
А на другую лев кладет мне руку
Товарищи мои! — такая жизнь!
Товарищи! Живем в такое время!
Иначе нам, товарищи, нельзя
Иначе нам, — товарищи, не сбыться
Иначе не родить нам кобылицу
Которая, товарищи...

Профанация не только героев (например, Бао Дай), но и связи между ними, выраженной в речевых штампах, так сказать, лексических единиц. Происходит обыгрывание формы штампа, так называемого «полого дискурса». В конце концов симуляция связей в мире героев Пригова переносится в область самого языка. Р. Барт пишет о том, что современная поэзия подрывает стихийную функциональность языка и оставляет в неприкосновенности только его лексические основы. В реляционных отношениях она сохраняет лишь само их движение, их музыкальность, но не истину, которую они в себе заключали. От отношений остается одна только пустая оболочка, «и высоко над их горизонтом вспыхивает сияние отдельного Слова; грамматика лишается своей особой цели, превращается в просодию, это не более чем модуляция, дящаяся лишь затем, чтобы явить Слово. Строго говоря, отношения здесь не распадаются, они просто приобретают

¹⁸² Барт Р. Нулевая степень письма. С. 342.

сходство с зарезервированными, но никем не занятыми местами, это пародия на связи, и такое отсутствие необходимо, чтобы Слово, во всей своей насыщенности, смогло вырваться за пределы волшебного, но бесплотного мира реляционности и зазвучать подобно гулу или бездонному знаку»¹⁸³.

Акцент на риторико-метафорической работе языка тесно связан с переосмыслением классической концепции знака. С точки зрения постмодернизма, знак теряет непосредственную связь с реальностью. Референтом знака является уже не концепт, не смысл и не объект реальности, а иной знак. Знак разменивает себя на другие знаки, начинает функционировать в поле риторики и метафорического употребления.

Например, профанируется мироощущение советского человека (оптимизм, готовность к испытаниям, неприхотливость, благодарность Родине и партии):

Вот я курицу зажарю
Жаловаться грех
Да ведь я ведь и не жалуясь
Что я — лучше всех?
Даже совестно, нет силы
Вот поди ж ты — на
Целу курицу сгубила
На меня страна

Кроме того, результатом поэтической работы Д. А. Пригова по выстраиванию иномира, заполненного пустотами, является попытка создания иноязыка, иноречи, симулятивных по своей сути. Если смыслы отдельных слов, таких как «махрость», еще можно воссоздать из контекста, то большинство фраз не поддаются никакому переводу:

Явилась ангелов мне тройка
Я ее в сердцах спросил:
Что будет после перестройки?
А некое Ердцаспр Осил! —

¹⁸³ Там же. С. 330.

А что это?

Не знаешь? —

Не знаю! —

Ну узнаешь, узнаешь, не торопись.

«Ердцаспр Осил» — пример словесного симулякра, такого, каким его описывал Жорж Батай. — Симулякр обладает преимуществом отсутствия закрепить то, что он представляет из опыта, он образует знак мгновенного состояния; это не псевдо-понятие, ибо, если он и включен в ранг понятий, так это потому, что он верно передает долю несообщаемого.

Песенка «мужичка», заканчивающая стихотворение Пригова, представляет собой другой вид симулякра:

Стоит мужичок под окошком

И прямо мне в очи глядит

Такой незаметный на вид

И так подлетает немножко

И сердце внутри пропадает

И холод вскипает в крови

А он тихонько так запеваает:

Ой, вы мене, вы текел мои

Фарес

Образ мужичка, напевающего слова из апокалипсической Книги Даниила на мотив «Ой, вы, сени, мои сени», достаточно сложен и многослоен. Но многозначительность этого образа обманчива. Пригов сыграл поэтическую шутку над эсхатологическим мотивом. Ощущение катастрофичности современной культуры передается через библейскую отсылку. — «И вот что начертано: мене, мене, текел, упарсин. Вот и значение слов: мене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам. » (Дан. 5:25) — так прочел и разгадал Даниил пророческие слова, написанные на извести чертога на пиру царя Вальтасара. Библейское пророчество в устах мужичка, явно оли-

цетворяющего «русский дух», звучит нереально или сниженно. Но оно все же наводит эсхатологический ужас (И сердце внутри замирает // И холод вскипает в крови). Песенка заканчивается именем сына патриарха Иуды и Фамари Фареса, которое означает «брешь». Таким образом, песенка «Ой, вы мене...» становится знаком мгновенного состояния страха перед дырой, ямой, тещиной, брешью, пустотой. В этом случае наглядно демонстрируется противопоставление модернистской метафизики постмодернистской иронии, описанное Хассаном¹⁸⁴.

По наблюдению Г. О. Винокура, в каждом языке, наряду с употребляющимися в повседневной практике словами, кроме того, существуют своего рода «потенциальные слова»¹⁸⁵, то есть слова, которых фактически нет, но которые могли быть, если бы того захотела историческая случайность.

В современном русском словоупотреблении происходит постепенное превращение слова-понятия в слово-симулякр. В основе нашего рассмотрения этого процесса лежит теория Ж. Бодрийара, который, признавая симуляцию бессмысленной, в то же время утверждает, что в этой бессмыслице есть и «очарованная» форма: «соблазн» или «совращение». Совращение проходит три исторические фазы: ритуальную (церемония), эстетическую (совращение как стратегия соблазителя) и политическую. Согласно Бодрийару, совращение присуще всякому дискурсу и всему миру.

Знак, по Бодрийару, проходит четыре стадии развития. Первая — отражение некой глубинной реальности, вторая — маскировка и извращение этой реальности; третья — маскировка отсутствия всякой глубинной реальности; четвертая — утрата всякой связи с реальностью, переход из строя видимости в строй симуляции¹⁸⁶. Еще одним примером симулякра является созданный Приговым жанр «Азбуки». Алфавит не просто форма, но — форма формы и — своего рода квазиформа. Он — инвентарь знаков языка. Вот почему столь удобна

¹⁸⁴ См.: Хассан И. Плюрализм в постмодернистском аспекте // Реферативный журнал «Общественные науки за рубежом». Сер. 7. Литературоведение. 1988. № 2. С. 26—29.

¹⁸⁵ См.: Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. С. 326.

¹⁸⁶ См.: Baudrillard. Simulacres et simulation. P., 1981.

она Пригову для размещения в этих полых ячейках идеологических словесных штампов.

Языковая рама и манит, и отталкивает: концептуалисты говорят о том, что их художественная задача — «выход из плена языка». Но что значит для поэта «внеязыковое» поле? — Поле сознания, состоящее уже не из слов, а из концептов и понятий.

В конце концов, в поэтической системе Пригова происходит опустошение формул мифа путем его абсолютной банализации. Использование описанных приемов, близких западному концептуализму 70-х гг., позволяет понять механизм этих превращений, этой, говоря словами Р. Барта, «войны языков». В концептуализме появляется заместитель отсутствующего и ненужного (все давно известно, много раз слышано, стерто, ведь перед нами набор цитат прошедшей эпохи, вторичное проигрывание клише) первичного текста (соцреалистические произведения, идеологемы, мифы) — концепт. Перед нами то, что абсолютно точно определено М. Эпштейном как поэтика устранения. В творчестве Л. С. Рубинштейна в результате постоянного перелистывания карточек по этому происходит возрастание внутренней неоднородности текстовых единиц, что в свою очередь, предполагает повышение их дискретности. Сам поэт в связи с перелистывающим движением фрагментов пишет о «мерцающем» типе своих текстов.

Текст Л. Рубинштейна — это фатический каталог обыденного языка. Отсюда та особая нагрузка, которая падает на паузы, зоны молчания между фрагментами и пустые карточки.

Та пустота, которую в виде мотива обыгрывает Л. Рубинштейн, имеет стилистический характер. Это, по выражению Р. Барта, «белое письмо», которое избавлено «от ига открыто выраженной упорядоченности»¹⁸⁷.

Образцом «белого письма» может служить поэма Л. С. Рубинштейна «Это я», в которой, выражаясь словами Г. О. Винокура, «La parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического»¹⁸⁸:

¹⁸⁷ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 343.

1. Это я.
2. Это тоже я.
3. И это я.
4. Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: «1952».
5. Миша с волейбольным мячом.
6. Я с санками.

Поэма представляет собой ни к чему не обязывающую, обыденную, пустую беседу знакомых, листаящих старый альбом с семейными фотографиями. Надо вспомнить, однако, что Э. Сепир считал стилем лучших писателей свободное и экономное выполнение того самого, что свойственно выполнять языку, на котором они пишут. Это художники, которые «умеют подогнать или приладить свои глубочайшие интуиции под нормальное звучание обыденной речи»¹⁸⁹.

В поэмах Л. Рубинштейна само слово пустота часто приобретает метафорический характер.

24. Мне приснилось неба пустота.

В ней с тобой мы потерялись

Оба. Ты сказала:

Ласточка вон та будет помнить

Нас теперь до гроба»... («С четверга на пятницу»)

Как известно, метафора — это не только прием изображения, это способ мышления, способ восприятия мира. На наш взгляд, это закономерное явление — сам феномен пустоты, многообразие его модусов определяют многозначность употреблений лексемы пустота, а также его метафоризацию.

Итак, приемы экспликации мотива пустоты в поэтике Рубинштейна — это пустые карточки, «белое письмо», метафоризация лексемы пустота, а также карточки «дления» (Тименчик): «три-четыре», «дальше...», «Стоп! Еще раз...», «Стоп! Сначала...».

¹⁸⁸ Винокур Г. О. Указ. соч. С. 57.

¹⁸⁹ Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Прогресс: универс, 1995. С. 176—177.

Уже принято считать аксиомой такое утверждение: «Художественная состоятельность автора целиком определяется его чуткостью к процессам, происходящим в языке»¹⁹⁰. Концептуализм обнаруживает пустоты в культуре, таким образом проявляя чуткость к механизму проникновения прежних и возможных будущих языковых состояний в сознание человека. Элементы прошлого языка могут входить в сознание очень глубоко, оставаясь неузнанными (иногда и самим автором) именно из-за естественного контекста.

Прием тавтологии в поэтике Т. Кибирова обнажает исходную двусмысленность известных слов (песенных текстов, лозунгов, цитат из программных литературных произведений), ставших концептами современного русского сознания. Обнажается в первую очередь не исходная смысловая пустота. Эта пустота — результат отражения, а точнее двоения концепта, когда вместо умножения смысла образуется действительная пустота смысла. Отчасти это связано с самим характером прецедентных текстов — их однозначной правильностью, не допускающей разночтений. Но из круга нельзя выйти, поскольку сами официальные смыслы предназначены для отражения, то есть обращены на тавтологию в процессе массового потребления.

Так, тавтологически модифицировано цитируются Т. Кибировым слова Ф. М. Достоевского из романа «Идиот»:

Осененные листвою,
Небольшие мы с тобой,
Но спасемся мы с тобою
Красотою, Красотой!

При подобной тавтологии возникают новые точки отсчета, рефлексия множится.

Кроме того, установка концептуализма повторять сообщение (не только цитаты, но и «новые» слова) дважды сознательна. Отсюда эстетика повтора, создающая нулевую зону самоповтора:

¹⁹⁰ Айзенберг М. Вместо предисловия // Личное дело №. М.: В/о «Союзтеатр», 1991. С. 6.

Тишина, тишина.

Темнота, темнота.

Ничего, ничего.

Ни фи́га, ни че́рта.

(Т. Кибиров «Денису Новикову. Заговор»)

Пустота обнаруживается благодаря механическому удвоению слова, образа, концепта. Нулевая информативность тавтологических конструкций порождает их замкнутость на самих себя. Опустошение образа достигается не только путем его штампования, использования готовых словесных клише, глубоко сидящих в сознании или подсознании, но и путем удвоения самих художественных кодов.

Рассмотрим семантику образа пустоты в современной русской постмодернистской поэзии на примере текстов других авторов.

Стихотворение Алексея Алехина «Последняя дверь»:

умер брат

больше нет никого

между мной и той дверью

латунная ручка

болтается как в коммунальной уборной

краска «под слоновую кость» облупилась

гвоздем нацарапано «сука»

вот распахнется

и шагну в пустоту¹⁹¹

Хронотоп данного текста четко делится на две части — мир времени и пространства (и его элементов — субъект, дверь, ручка, краска и т. д.) и мир без времени и пространства, то есть пустоту. Пустота во многом так или иначе помогает понять обратную сторону бытия. В приведенном нами тексте обратная сторона бытия, как видим, для автора либо не существует, либо неинтересна. Таким образом, образ пустоты в данном тексте может являться как феноменом

¹⁹¹ Алехин А. ...И шагну в пустоту // Новый мир. 2001. № 5.

объективным (существующим вне воли автора), так и понятием субъективным, то есть ментальным (созданным автором в своем сознании, вне зависимости от элементов реальности). «Смерть — это тоже эквивалент пустоты, пространства, из которого ушли...»¹⁹²

Вслед за И. Бродским, по мнению современных поэтов, жизнь человека, как и сам мир вокруг, неумолимо движутся к пустоте. Пустота не служит логическим завершением жизненного пути, не является началом начал. Она всего лишь является его неотделимой частью, неким неизбежным пределом всего, обнажающим бессмысленность бытия вообще, его иллюзорность. Преграды между субъектом и феноменом пустоты стремительно исчезают («больше нет никого // между мной и той дверью»). Субъекту ничего не остается, как только шагнуть в небытие. По сути, дверь, характеризованная ключевым атрибутивом «последняя», преградой уже не является — как мы видим, граница пространств в современной русской постмодернистской поэзии легко проницаема и преодолима. Интересно и отношение А. Алехина к пустоте, к переходу в это пространство. Наличие пустоты, как и сам процесс неизбежного перехода в нее, не вызывает ужаса, негодования, страха или каких-то особенных, сакральных чувств (оттого так подробно описано убогое, подчеркнуто прозаичное, даже отталкивающее состояние двери: «латунная ручка // болтается как в коммунальной уборной // краска «под слоновую кость» облупилась // гвоздем нацарапано «сука»).

Мотив пустоты является неотъемлемой частью образности стихотворений и другого современного русского постмодернистского поэта — Виктора Степного. Рассмотрим два примера:

а ведь так и уснул бы
на этом хрустальном мосту
над речным трамваем
если б только

¹⁹² Лотман Ю., Лотман М. Между вещью и пустотой // Лотман Ю. О поэзии. — СПб.: Издательство, 1998. С. 744.

отсюда не было видно
той треугольной парковки
у Киевского вокзала

пустота
даже у тебя
уголки бывают такие
что и в горле першит
и стекла царапает

позвони мне
когда там построят «Макдональдс»
я приеду
за кока-колой¹⁹³

* * * * *

шарики с елки снимал
стукнул один о другой —
звон
и две пустоты
выкатились

ветер невидим
если бы не кусок серпантина
так бы и не заметил
как улетел
год

¹⁹³ Степной В. «А ведь так и уснул бы...» [Электронный ресурс] // Журнал поэзии хайку [сайт]. URL: www.haiku.ru (дата обращения: 05.05.2010).

и снова декабрь
манит витриной —
хлопушки гирлянды свечи
дед мороз телевизор
гибель шахтеров авиакатастрофа пожар
количество жертв
конфетти...¹⁹⁴

В первом примере образ пустоты находится в самом центре текста, словно обуславливая структуру всего произведения. Текст будто «пробуксовывает»: ничем не начинается, ничем не заканчивается, не несет в себе абсолютно никакой смысловой нагрузки. В поле нашего зрения попадают посторонние и такие ненужные предметы: парковка, трамвай, мост, вокзал, «Макдональдс», кока-кола. Бессмысленна и сама просьба субъекта в конце текста. Во втором примере мир, на первый взгляд, вполне реален. Как пространство, так и время можно измерить вполне реальными осязаемыми предметами и явлениями: Новым Годом, декабрем, новостями, витринами, елочными игрушками. Однако и эти ориентиры более чем эфемерны и призрачны: звон елочных шаров рождает все тот же неотъемлемый элемент образности современной русской постмодернистской поэзии — пустоту.

Мотив пустоты в понимании творцов современной русской постмодернистской поэзии становится своего рода обыденной, неотъемлемой, вполне привычной, неизбежной частью человеческого бытия. Фрагмент стихотворения Дмитрия Григорьева:

Расписание поездов
похоже на берёзовую кору,
особенно когда дождь,
а дождь
такой сильный,
что смывает линии на ладонях,

¹⁹⁴ Степной В. «Голоса» // Арион. 2001. № 2.

и нет ни линии судьбы, ни линии жизни,
можно только смотреть, как
по ржавому железнодорожному мосту
идёт старик — несёт в мешке пустоту...¹⁹⁵

Пустота предстает своеобразным дном, исходником бытия, которое обнажается, когда исчезают «линии судьбы и линии жизни». Наличие образа пустоты как своеобразной лакмусовой бумажки заставляет смотреть на мир по-другому, по-другому его чувствовать. Более того — пустота проникает внутрь человека, становясь не только пространством внутренним, но и пространством внешним. Стихотворение Ильи Кригера:

под кожей
пустота
я не знаю
свет или
нет
пока я живу¹⁹⁶

Следует выделить и еще один немаловажный факт. Феномен пустоты во многих текстах современных русских постмодернистских авторов присутствует имплицитно, то есть без прямой номинации. Мотив пустоты, как и другие ключевые мотивы современной русской постмодернистской поэзии, выражается парциально, словно «вырастает», «складывается», «порождается» кумуляцией множества деталей, заслоняющих, «наводняющих» внимание реципиента. Выражение феномена пустоты через множество реалий (вещей) бытия также связывает нас с поэтическим наследием И. Бродского: «В стихотворениях Бродского часты суждения, элементами которых являются не поэтические образы, но понятия или философские термины. Например: «Время больше пространст-

¹⁹⁵ Григорьев Д. «Расписание поездов...» [Электронный ресурс] // Вавилон. Современная русская литература [сайт]. URL: www.vavilon.ru (дата обращения: 05.05.2010).

¹⁹⁶ Кригер И. «Под кожей...» [Электронный ресурс] // Вавилон. Современная русская литература [сайт]. URL: www.vavilon.ru (дата обращения: 05.05.2010).

ва. Пространство — вещь. // Время же, в сущности, мысль о вещи»¹⁹⁷. Парциальность, как и многие унаследованные постмодернизмом черты и приемы предшествующих литературных течений, возводится в крайнюю степень. Буквальное «засилие» многочисленных деталей образует специфический для мировоззрения людей эпохи постмодерна некий замкнутый круговорот, почти что схожий с мертвым порядком, стоянием без развития. В первом стихотворении реалии бытия движутся согласно годовому циклу. Точкой отсчета является Новый Год и декабрь, хотя не тот, ни другой ориентир уже не является началом или концом, более того, складывается ощущение замкнутости движения времени, наложения ориентиров времени друг на друга. Пространство отмеряется чем-то конкретным — новостями, витринами, елочными игрушками. Хотя и этот ориентир эфемерен: звон елочных шаров рождает все тот же неотъемлемый элемент образности современной русской постмодернистской поэзии — пустоту.

Образ пустоты имплицитно присутствует и в следующем стихотворении Виктора Степного:

не замечаешь
или стараешься не замечать
что дождь
падает все медленнее
что люди
становятся больше похожи
на птиц
а деревья наоборот
но ты

не замечаешь
сопротивляешься или просто

¹⁹⁷ Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 56.

слишком занят гербариями

пока наконец

все накопившееся не сваливается

разом —

однажды утром касаешься

стакана с горячим чаем

и вздрагиваешь

увидав за окном

белый автомобиль

засыпанный снегом

а сверху

еще зелеными

листьями¹⁹⁸

С одной стороны, пространство текста вполне реально, осязаемо, наполнено, не меняется, остается неизменным. С другой стороны, пространство (как и существование лирического героя в нем) пустотно: заметить, как времена года сменяют друг друга (просто накладываются друг на друга) действительно практически невозможно. Связующим звеном в тексте, в композиции текста является повтор глагола «не замечаешь». Им начинается первый абзац текста и второй. С одной стороны, время словно приобретает некое аллегорическое ускорение — времена года словно накладываются друг на друга; с другой стороны, время и замедляется — «дождь падает все медленнее». Но ни замедление времени, ни его ускорение в итоге ничего, кроме перманентной пустоты бытия, не рожают.

Проанализируем три стихотворения Дмитрия Григорьева из сборника «Когда останавливаются поезда»:

¹⁹⁸ Степной В. «Не замечаешь...» [Электронный ресурс] // Журнал поэзии хайку [сайт]. URL: www.haiku.ru (дата обращения: 05.05.2010).

желтые провода
черные провода
остальное всегда
остальное ерунда
а сегодня среда
и завтра среда
потому что всегда
вокруг нас среда
не начало не конец
такая беда¹⁹⁹

* * *

все лучшее
ждет случая
все худшее
ждет случая
а ничего не случается
не хуже и не лучше не получается²⁰⁰

* * * * *

это было
и это тоже
я хочу забыть все
чтобы избежать повторений
но стоит начать как видишь
это уже было
и это тоже²⁰¹

¹⁹⁹ Григорьев Д. «Желтые провода...» [Электронный ресурс] // Вавилон. Современная русская литература [сайт]. URL: www.vavilon.ru (дата обращения: 05.05.2010).

²⁰⁰ Григорьев Д. «Все лучшее...» [Электронный ресурс] // Литературная промзона [сайт]. URL: www.litpromzona.narod.ru (дата обращения: 05.05.2010).

Повтор предложений и синтаксических конструкций (их параллелизм) крайне частотен и семантически важен в современной русской постмодернистской поэзии. Все они служат одной цели — выразить ощущение замкнутости, повторяемости, одинаковости, а, стало быть, и пустотности бытия: времени, где все уже было, и пространства, где все уже случилось. Время и пространство словно никуда не движутся, как бы находятся в одной мертвой точке. Ключевое слово первое текста — «среда»: центр недели становится и его своеобразным тупиком. Читателю становится ясно, что «средой» называют не только среду, но и любой другой день. Образ среды на наших глазах превращается в симулякр дня недели, иными словами в пустоту. Также как и в стихотворениях Виктора Степного лексически все три текста состоят из существительных и глаголов, эпитеты просто не нужны — мир состоит из вполне четких реалистических вещей и манипуляций с ними. Антитеза прилагательных «лучшее — худшее» во втором стихотворении, по сути, теряет свою полярность и предстает как единство — некое небытие, ирреальность пространства и времени, которое лишь «ждет случая». Да и настоящая реальность, противопоставленная ирреальной, выражена в семантически «пустом» слове «ничего», семантика которого в равной степени относится как ко времени, так и к пространству.

Практически аналогично образ пустоты присутствует и в следующем стихотворении Ильи Кригера. Нетрудно заметить, насколько сильно (и синтаксически, и лексически) данное стихотворение похоже на три предыдущих стихотворения Дмитрия Григорьева:

нет непрочитанных сообщений

нет предстоящих встреч

нет задач

нет времени

ибо сказано

не мешайте седатики с алкоголем²⁰²

²⁰¹ Григорьев Д. «Это было...» [Электронный ресурс] // Литературная промзона [сайт]. URL: www.litpromzona.narod.ru (дата обращения: 05.05.2010).

²⁰² Кригер И. «Нет непрочитанных сообщений...» [Электронный ресурс] // Вавилон.

Высказывание автора лаконично и аскетично. Ключевое слово данного текста — многократно повторенное в параллельных конструкциях слово категории состояния «нет». Уже первая фраза — «нет непрочитанных сообщений» — выявляет, «обнажает», «выдает» пустотность существования, его бессмысленность, априорную тупиковость.

Имплицитно тема пустоты присутствует и в творчестве Виктора Іваніва. Стихотворение «Я курил сигареты»:

Я курил сигареты «Магна»...
«Магну» я на пять коробок «Любительских» папирос поменял
Потом я курил сигареты «Житан» с коротким фильтром...
Потом я курил сигареты «Голуаз Блонд»
По одной штуке в день в зимний день
Потом я курил «Житан» без фильтра и Блонд
Черный и белый потом с маленьким квадратом
Потом я курил «Голуаз» без фильтра и сигареты «Бонд»...
Потом курил я Джей-Пи-Эс Лаки Страйк
Длинные и Астор
Презирал ЛМ и Петра курил еще НВ
Родопи Опал Стюардессу Невские с ментолом
Каро я не курил зато курил Фб
Югославию Пирин мне Митяс подарил
Норс Стар Стэйт Лайн и Соверен красный синий черный желтый
Старый и новый и китайские без фильтра в коричневой бумаге
Курил Казбек папиросы бийские погарские московские
Еще папиросы Черноморские папиросы Герцеговина Флор из Моршанска
Папиросы Богатыри папиросы Запорожьци
Беломор бийский погарский московский питерский двух видов...

Количество имен собственных, то есть марок сигарет, в полном варианте текста поражает — их более пятидесяти. Как видим, деталь в этом тексте воз-

ведена в абсолют, полностью заполняет как мышление автора, так и наше читательское внимание. Идея мерить существование такими незначительными деталями, как марки сигарет, лишь на первый взгляд примитивна и абсурдна. Ни к чему не ведущая непрерывная кумуляция имен собственных рождает ощущение бесполезности, бессмысленности, а значит, и пустотности человеческого существования. Кумуляция марок сигарет вводит в текст пространства нескольких стран: Советского Союза — «Стюардесса», «Прима», «Беломор»; США — «Бонд», «ЛМ», «Кэмел»; Франции — «Голуаз», «Житан» и т. д., что делает топос пустоты категорией еще более интернациональной.

Парциальные образы пространства и времени, выраженные именами собственными — марками сигарет, объединяются, связываются многократно повторяющимся глаголом «курил». Несвершенный вид глагола свидетельствует о перманентности процесса, о его потенциальной, априорной незавершенности. Да и сам читатель к концу текста ждать какого-либо логичного финала перестает. Для более полного, даже можно сказать более «плотного» восприятия «нарочитой», «неотвязчивой» пустоты имена собственные накапливаются, куммулируются, множатся и повторяются. Так, в тексте Виктора Иванова «Я курил сигареты» все время всплывает одна и та же марка сигарет — «Житан», возникая перед читателем снова и снова, циклично и неустанно, как и само время. Список или перечень как нельзя лучше позволяет почувствовать пустоту, позволяет ее максимально передать. «Перечню же его элементы безразличны. Перечню важно себя длить, важно поддерживать свой ритм, перечню должно распространяться. Перечень... бесконечен, и отдельный предмет стремиться к отсутствию, так как любой числитель при бесконечности в знаменателе ничего, в общем, не значит. В итоге исчезает даже и ритм, поскольку нет единицы, масштаба, шкалы, относительно которых он мог бы себя проявить. В перспективе перечень становится чистой энергией, «голой» неовещественной материей духа»²⁰³.

²⁰³ Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура. // Новый мир. № 2. 1992. С. 231.

В русской постмодернистской поэзии феномен пустоты не воспринимается как временное явление, абсолютное зло или вселенская катастрофа. Вслед за И. Бродским современные русские постмодернистские поэты начали воспринимать пустоту как неотъемлемую часть мира и бытия, как некую закономерность и данность. Пустота уже больше не столь отталкивающая и если не совсем привлекательна, то, по крайней мере, привычна. Пустота, как и смерть, принимается и здраво осознаются живущими как неотъемлемая, нормальная, естественная часть мироустройства вообще и человеческого существования в частности.

Тема пустоты — это скорее тема некой потенциальности, в которую могут кануть как люди, так и вещи — то есть все без исключения реалии физического мира. Феномен пустоты является пространством, свободным от условностей, индивидуальных черт, наличия какого — либо смысла вообще. Пустота служит некой альтернативой реальностью, своеобразным антиподом миру осязаемых вещей, служит для создания дуалистичной модели мира. Реальный мир (мир наличия) — мир пустоты (мир отсутствия или потенциции).

Можно сказать, что образ пустоты является некой вечной темой, актуализирующейся в то время, когда реальный мир теряет свой смысл, превращаясь при этом в симулякр. Тема пустоты потенциально присутствует в нашем мире, появляясь лишь тогда, когда смысл вещей, понятий, идей утрачивается. Поэтому топос пустоты это скорее не «минус топос», а нулевой топос: с одной стороны — конец, с другой — начало. Некая нулевая отметка мирового порядка, его исходник, дно, первооснова.

В современной русской постмодернистской поэзии пустота стала существовать сама по себе, без дополнительных пояснений и уточнений. Это больше не провал и не черная дыра, которую надо быстрее заполнить или чем-то прикрыть. Поэты-концептуалисты чувствовали жуткий вампиризм топоса пустоты, парализующий деятельную активность человека. В позднем постмодернизме образ пустоты воспринимается менее угрожающе-трагично. Феномен пустоты не может быть разрушительным элементом уже хотя бы потому, что он также является частью мироздания, служит ее органической составляющей. Тема пус-

тоты в современной русской постмодернистской поэзии помогает понять мир, оценить самого себя перед лицом полного отсутствия.

Итак, мотив пустоты концептуальной поэзии, условно говоря, формируется на трех уровнях — (1) слов и той игры, в которую они вступают; (2) эксплицитных описаний пустоты и ее образов; (3) той размытой стихии пустоты, присутствующей в описаниях времени, сознания, мышления, психических и физических состояний.

2. Тенденция к опустошению языковых форм как признак сменяющейся культурной парадигмы

Мир для человеческого разума начинает существовать, лишь когда сам разум берется описывать его, в этом смысле поэзия есть подлинный и первичный опыт описания мира. Поэтическое (почти мистическое) постижение истины П. А. Флоренский, например, рассматривает в качестве основного способа постижения высших истин мироздания. Русский поэт XIX в. Е. Баратынский писал:

Сначала мысль, воплощена

В поэму сжатую поэта

Сначала опробывает словесные пути в непознанное и неизвестное поэт, именно он создает тот язык-инструмент, который берется впоследствии на вооружение философом. «...Мир, возможно, давно уже взял слово. Он говорит языком поэзии и философии»²⁰⁴.

Нам думается, что это не удивительно и даже закономерно: философа интересуют чистые смыслы, а затем истина, инструмент познания и способ выражения которых уже должен быть в наличии. Поэт же, занятый фактически тем же, кроме всего прочего, работает и с самой тканью бытия сознания — языком. М. Хайдеггер утверждает, что «язык никогда не есть просто выражение мысли, чувства и желания. Язык — это исходное измерение, внутри которого челове-

²⁰⁴ Бибихин В. В. Указ. соч. С. 380.

ческое существо вообще впервые только и оказывается в состоянии отозваться на бытие и его зов и через эту отзывчивость принадлежать бытию»²⁰⁵.

Кроме того, язык остается живым только до тех пор, пока на нем создаются поэтические произведения²⁰⁶, а слову естественно быть живым и неестественно — одеревенелым. Для Р. Барта, одного из крупнейших культурологов XX в., существовало как бы два противоборствующих начала — язык как символ принудительной власти и литература, олицетворяющая порыв к «безвластью».

Любую культуру сложно узнавать и описывать, не изучая ее языка и литературы. Но русскую культуру без этого изучать абсолютно невозможно. Среди ее мозаичного архетипического набора главным называется номинативность. Это значит, в частности, что предметный уровень русского культурного пространства часто заменяется номинационным.

Не в качестве свободной ассоциации, а с целью феноменологического описания русского лингвокультурного пространства проведем некоторые аналогии с характером персонажа сказки А. Милна «Винни Пух» — Сычом, таким, каким его интерпретирует В. Руднев: «Сыч находится в мире гармонии «длинных слов», которые никак не связаны с моментом говорения, прагматически пусты. Он отгорожен как будто стеклянной оболочкой. Мир кажется ему символической книгой..., название дома, написанное им на доске, для него важнее самого дома»²⁰⁷. Россия призывов, лозунгов, пухлых изданий речей — в прошлом, эпидемии переименования учреждений и навязших рекламных текстов — сегодня, напоминает милновского Сыча.

Для русского менталитета действительно характерна власть имени, подчинение слову, тем более слову написанному, печатному. «Но дать слово молчанию способны только мысли и поэзия. Отсюда их постоянное пересечение у

²⁰⁵ Хайдеггер М. Время и бытие. С. 254.

²⁰⁶ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

²⁰⁷ Руднев В. Указ. соч. С. 19.

нас с властью в отличие от Запада, где власть и поэзия ходят разными путями. Правда нашей страны подолгу молчит и страшно косноязычит»²⁰⁸.

Кризисная ситуация мировой культуры («экзистенциальный вакуум», по В. Франклу, «ценностная пустота», по М. М. Бахтину) в России вылилась в затянувшийся переходный этап, для которого характерна также смена лингвокультурной парадигмы. Что это значит конкретно — как это отражено в русской языковой культуре конца XX в.? «Между двумя крайностями нового языка — опустошением верхних горизонтов — с одной стороны, созданием новых словесностей — с другой, размещается множество промежуточных способов обращения с языком...»²⁰⁹. На наш взгляд, возможно выделение нескольких черт таких изменений: стирание границ между стилями, жанрами или дискурсами в широком смысле. В 90-е гг. диктор на телевидении или радио говорил языком «кухни» 60—70-х гг. Речь политиков, дипломатов и юристов, с одной стороны, освободилась от штампованности, но вместе с этим потеряла и лучшие свои качества — точность, конкретность, аргументированность.

Новая социокультурная ситуация требует от человека умения безболезненно и, может быть, даже виртуозно переходить из одного дискурса в другой. Это не может не изменить языка. Стирание границ официальный / неофициальный, искусство / реальность, возвышенный / грубый, художественный / бытовой, которое характерно для мирового постмодерна, в России в первую очередь отразилось в поэтических текстах исследуемого нами московского концептуализма.

В творчестве этих художников легко выделить жанровую, стилевую и структурную эклектичность концептуальных текстов. Это дает основание называть концептуализм антиискусством (лишь в терминологических целях), антиэстетикой и описывать его промежуточный характер между искусством и жизнью (может быть, отрыв от жизни и искусства).

²⁰⁸ Бибихин В. В. Указ. соч. С. 375.

²⁰⁹ Гусейнов Г. Ч. Указ. соч. С. 75.

Мы уверены в справедливости таких суждений, освобождающих нас от отношения к концептуальной эклектике как художественному приему. Приходится признавать, что сами художники, объединенные в группу московского концептуализма, настолько разные, что можно говорить, например, о концептуализме Пригова, концептуализме Рубинштейна или концептуализме Кибирова.

Объединяющая этих поэтов цель — заставить сам язык, язык концептов говорить о себе, о бытии и небытии, «понять реальное значение нашего нынешнего языка, его претензии, его пустоты и затвердения, его провалы и воспарения перед лицом ежедневного быта и вечных истин...»²¹⁰, — достигается абсолютно непохожими друг на друга средствами. «Скудность же и убогость нынешнего языка (по сравнению с культурно-языковыми пиршествами ушедших времен), оборачивающиеся в поэзии нищенством образов, словаря, фразеологии, размеров и рифм, не являются недостаточностью или курьезом, но сутью исторического момента русского языка, в котором мы волею Проведения поселены и живем...»²¹¹.

Л. С. Рубинштейн возвращает буквальный смысл терминам «полифония» и «многоголосие». Так же, как его тексты рассыпаются на карточки, ткань его произведений разбивается на множество голосов, перекликающихся или живущих отдельно. Это срез обыденного сознания, какие-то выкрики из толпы, которые могут принадлежать любому, бытовые замечания, домашние софизмы, кухонные реплики, массовые психологемы типа:

...58. Да он с утра уже косой.

59. Ты б лучше с Митькой погулял.

60. Сама-то знает, от кого?... («Появление героя»).

Другой полюс — слова подчеркнута нейтральные, как будто взятые из учебника русского языка:

...1. Мама мыла раму.

2. Папа купил телевизор.

²¹⁰ Пригов Д. А. Указ. соч. С. 98—99.

²¹¹ Там же.

3. Дул ветер.... («Мама мыла раму»).

Читатель волен узнавать за голосами различные типажи, описывать на материале высказываний каждого голоса отдельную своеобразную языковую личность. Но нас интересует другое — за голосами нет лица, нет героя; ответа они и не находят, а значит, звучат в пустом пространстве. Много раз отмечалось, что «каталог» текстов Рубинштейна воссоздает в миниатюре мироздание, причем постмодернистскую его модель. Таким образом, голоса Л. Рубинштейна звучат в абсолютной пустоте. За голосами-словами не стоят не только тела, лица и предметы, но и смыслы. Остались лишь слова-симулякры (в современной культуре происходит постепенное, поступенчатое превращение концепта в симулякр). Подтверждается это отсутствием диалога, самостоятельностью каждой карточки даже в едином произведении.

В поэме «Меланхолический альбом» Л. С. Рубинштейн имитирует словесные формы суеверий:

Муха на стене раздавлена —

Спать в одиночестве;

Дитя в люльку напрудила —

Левое с правым спутать;

Мертвое тело на дороге —

Спичка сломается.

На протяжении всего исполнения поэмы причины и следствия не раз меняются местами друг с другом, но карточки так и остаются обесмысленными, так как являют собой копию без оригинала, симулирующую реальные дурные приметы.

Некоторые карточки Рубинштейна, по его же выражению, «переживают» во время чтения на публике. В «совместное переживание», представляющее собой полноценный концептуальный перформенс, вовлекается публика, здесь не важна уже последовательность карточек, не важны смыслы произнесенных слов, так как они просто отсутствуют. Нужно лишь произнести — создать пустую звуковую оболочку.

Некоторые поэмы Рубинштейна все же имеют сюжетную линию или проблему, но это, по нашему убеждению, чистая фикция, обманный шаг автора. Даже при талантливой симуляции структуры и сюжета текста главным явлением поэтики Рубинштейна остается прием соположения высказываний, совершенно не связанных, не вытекающих друг из друга. Еще одна аналогия с буддистскими коанами — от карточки к карточке в каталоге Рубинштейна происходит переключение с одного уровня сознания на другой:

«Курица или яйцо? — Раньше было все» (коан);

...57. Папа бросил курить.

58. Мы мечтали, чтобы скорее была война.

59. Мы любили китайцев... (Рубинштейн «Мама мыла раму»)

Д. А. Пригов же предпринимает замечательно концептуальный жест — он создает героев своей нескончаемой поэмы: поэт-классик современности Дмитрий Александрович Пригов, воплощение метафизического добра, божественной гармонии и справедливости Милицанер, ангел Моряк, злодей-дьявол Пожарник и т. д. Эти полусказочные герои как нельзя лучше характеризуют мифическое советское коллективное сознание. «В системе советской метафизики ... жизнь протекала сразу в двух взаимопроникающих измерениях — сакральном и профанном ... История перетекала в священную историю, физика в метафизику, проза — в поэзию, философия — в теологию, человек — в персонаж, биография — в фабулу, судьба — в притчу»²¹².

Д. А. Пригов строит симулякр не текста, а его автора — поэта — учителя жизни, близкого народу, разделяющего его интересы, мнения, ценности, вкусы и в силу этого способного воплотить для него высшую духовную инстанцию. Пригов воспроизводит «советскую идеологию» так, как она фактически усваивается массовым сознанием и бытует в нем.

Следующей характеристикой русской лингвокультуры конца XX в. является внедрение в речевой обиход иностранных имен: названий фирм, продук-

²¹² Генис А. Лук и капуста. Парадигмы современной культуры // Знамя. 1994. № 8. С. 189.

тов, марок автомобилей и т. п. Эти имена функционируют в современной русской речи как прецедентные.

Источником фразеологических единиц, идиом, поговорок и пословиц стали рекламные тексты на телевидении и радиостанциях. Такие фразы, как «У женщин свои секреты», «Съел — и порядок», «не грусти — похрусти» и т. п., не просто на слуху, а на языке у каждого современного россиянина. «Хлесткие, иногда остроумные и афористичные, но чаще вульгарные, а порой безграмотные тексты, дополняемые популистскими зрительными образами, одних раздражают, а другим нравятся. Рекламные тексты и имена персонажей входят в речь наших современников, в язык газет»²¹³.

Словесные жанры искусства сильно визуализировались. Это один из кардинальных моментов смены культурно-языковой парадигмы. Последовательные семиотики никогда не упускали из виду специфику функционирования невербальных знаков, но в основном отдавали предпочтение вербальным, и сознательно или бессознательно приписывали невербальным знакам свойства вербальных. Кроме того, визуализация современной русской поэзии вполне вписывается в общее развитие литературы XX в., которое пошло вразрез с теорией Лессинга: в XX в. литература все более опространствливается. В известной работе Джозефа Франка «Пространственная форма в современной литературе» показано, что мифологизация, параболизация, архетипизация литературы есть не что иное, как опыт выведения ее за пределы времени — в область чистого пространства.

Бурное развитие множительной техники (принтеры, ксероксы, сканеры) обусловило возникновение ошибочного представления о легкости и простоте порождения текстов, которое на самом деле порождением не является — только воспроизводством. Письменные тексты штампуются с молниеносной быстротой, что, на наш взгляд, явилось своеобразной (безавторской, несотворенной) моделью огромного корпуса текстов, составляющих советскую литературу.

²¹³ Земская Е. А. Введение // Русский язык конца XX столетия (1985—1995 годы). М.: «Языки русской культуры», 1996. С. 11.

«Вряд ли с такой интенсивностью (а точнее — экстенсивностью) сознательно работала какая-либо культура. Не нужно говорить и о том, что всякая бесконечность и экстенсивность содержит в себе конечность — рождающуюся от «перепроизводства» энтропического характера»²¹⁴.

В этом аспекте для нас важно отметить и другую, авторскую, модель пустого нагромождения письменных текстов — творчество Д. А. Пригова (по неточным данным, количество текстов, написанных поэтом, составляет сорок тысяч).

Все описанные особенности элементов современной языковой культуры составляют не только ее социологическую специфику, они необходимы нам, чтобы выявить и описать речевые и ментальные клише русской культуры, которые возникли из-за того, что язык, речь, как более материализованная структура (в отличие от механизмов мышления и концептологического набора), меняется медленнее, можно сказать, «не успевает» за ускорившимся развитием культуры в конце второго тысячелетия.

С другой стороны, ситуация «сказанности всех слов» влечет за собой развитую практику цитирования. Ярким наглядным примером являются тексты (во многом концептуальные, если воспринимать их без иронии) современных эстрадных песен. Надо отметить, что концептуалисты принципиально цитируют только стертые фразы, поэтические строки, лозунги, призывы и т. д. Именно стертость таких языковых структур позволяет им становиться в поэтике концептуалистов формой для выражения мыслительных и языковых лакун, образующихся при переходе от одной парадигмы к другой. Так, в известном произведении В. Комара и А. Меламида «Цитата» обыгрывается клишированность заковыченных фраз: в центре картины целое выражение в кавычках, состоящее из пустых ячеек для букв, а под «цитатой» — пустые ячейки для имени автора.

²¹⁴ Добренко Е. Нашествие слов (Дмитрий Пригов и конец советской литературы) // Вопросы литературы. 1997. Вып. 6. С. 38.

Или, например, каждое из стихотворений Д. А. Пригова в «Книге о счастье» представляет собой игру с пушкинской строкой «На свете счастья нет», в итоге поэт «доигрывается» до заявлений:

К Счастью

На свете ничего нет.

Многими исследователями основной характеристикой русской философии признается ее онтологичность. Соглашаясь с тем, что экзистенциальная русская философская мысль занята проблемой «пограничной ситуации» между бытием и небытием, сущим и ничто, мы все же считаем, что онтологична не философия, а тип мышления и язык русской культуры.

Благоговение перед словом в русской культуре и ответная чуткость русской речи к малейшим изменениям в коллективном сознании и бессознательном обусловили выбор своего транслятора. Литература, тем более поэзия, всегда была и остается в России на заглавных ролях. Феномен власти литературы не просто над умами русских, но над самой реальностью культуры гениально точно выразил В. Набоков, заявив, что «жизнь в России рабски подражает литературе»²¹⁵. Став философским афоризмом, слова Набокова заставляют нас задуматься над неким противоречием между явной онтологичностью русской литературы и столь же явной, много раз описанной, пустотностью (пустынностью) пространства русской культуры. Достаточно логично в этом случае предположить стремление русского писателя заполнить пустоты реалий мыслями, «идеями» (в смысле Ф. М. Достоевского).

Несмотря на то, что мы определяем пустоту категорией сознания (изъятие смысла из слов, выражающих основополагающие ценности, сопровождало глубочайшую перестройку сознания), нам придется признать: что-то происходит в бытии — обнаруживаются разрывы во времени и пространстве. Чуткая русская поэзия не может не реагировать на эти изменения. По М. Хайдеггеру, поэзия — «рупор бытия».

²¹⁵ Набоков В. В. Указ. соч. С. 23.

Причина, порождающая пустоту в поэзии, в языке, в сознании, все-таки связана и с социальными проблемами также. Можно объяснить появление пустот в текстах концептуалистов особенностью русской языковой картины мира (— Вы думаете это картина мира? // — Полагаю, это история болезни. (Рубинштейн)), эмоциональной амбивалентностью пустоты, особым восприятием реальности.

На наш взгляд, такое первоначальное объяснение все же не исчерпывает глубины и широты проблемы. Через поэтов говорит не социум и его проблемы, а реальность, сущее. И если в сущем обнаруживаются «белые пятна», лакуны, в стихотворении это выливается паузой, «заминкой» (повтором «пустых слов», сбоем ритма и рифмы). Например, на двух последних пустых страницах сборника Пригова «Москва и москвичи» одна лишь фраза: «Текста нет и не будет». Это реальность говорит знаками отсутствия.

Тем не менее, понятие «пустота» наполняется совершенно особым содержанием, как только мы вступаем из области онтологии в область социальной механики.

Пустота, описанная нами и как болезнь, — социальный модус исследуемого феномена. Большинство болезненных черт в общественном сознании можно описать лишь пустотными характеристиками: Например, нехватка слов для внятного описания происходящего. «Для современного русского языка проблема его реального состава живой среды особенно остра. Резкое сокращение традиционных форм чтения, упадок образования (в том числе элитарного) и непрерывное воздействие каналов массовой коммуникации поддерживает в обществе состояние неразрешимого недоразумения: социальные проблемы ощущаются, осознаются, но в силу каких-то причин никак не могут вербализоваться, отлиться в спасительные общезначимые формулы»²¹⁶.

В описании атмосферы театральной призрачности, неаутентичности жизни, особенно проявившейся в 80-х гг. XX столетия, многие философы и лингвисты прибегают к метафизическому понятию «складка» (изгиб, искривление

²¹⁶ Гусейнов Г. Ч. Указ. соч. С. 64.

пространства). В самом общем виде смысл этих рассуждений заключается в том, что материя движется сама по себе не по кривой, а следует по касательной, образуя бесконечную пористую и изобилующую пустотами текстуру. Так, Кармен Видаль считает «складку» символом 80-х гг., объяснительным принципом всеобщей культурной и политической дезорганизации мира, где царит «пустота, в которой ничего не решается, где одни лишь ризомы, парадоксы, разрушающие здравый смысл при определении четких границ личности ... Существуют лишь одни фрагменты, хаос, отсутствие гармонии, нелепость, симуляция, триумф видимостей и легкомыслия»²¹⁷.

Из сказанного становится ясно, что не стоит удивляться резким изменениям в русском языке и русской поэзии, происходящим в конце тысячелетия. Новая парадигма требует нового языка. Именно так нами прочитаны слова Вик. Ерофеева об усталости русского языка. Это звучит не совсем реально, но, тем не менее, находит свое воплощение в художественных текстах современной русской поэзии. На наш взгляд, сосуществование становящегося, нарождающегося, принципиально нового по формам и смыслам, языка, с одной стороны, и окостенелых штампов, не способных выразить мерцательность значений, с другой, — заставляет многих критиков заявлять, что современные поэты «упорно пишут стихи на языке, на котором никакая поэзия вообще невозможна»²¹⁸.

²¹⁷ Цит. по: Ильин И. П. Указ. соч. С. 179.

²¹⁸ Зорин А. «Альманах» — взгляд из зала // Личное дело №. М.: В/о «Союзтеатр», 1991. С. 254.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Помня слова М. Хайдеггера о том, что рассмотрение противопоставления бытия и ничто как проблемы выбора «или — или» стало давно «баловством», превратившись в логический круг, мы представляем эстетический и онтологический пути решения очень древней проблемы пустоты. Предметом нашего внимания является поэтические способы экспликации мотива пустоты.

Для чего нужно изучать и описывать понятие «пустота»? С одной стороны, для того, чтобы пролить свет на явления, связанные с пристрастиями современной культуры к демонстрации ужасов, насилия, деструкции, безобразного, апатии и других негативных феноменов. С другой стороны — рассмотреть некоторые аспекты того, как связаны между собой человек и его бытие посредством поэтического образа пустоты.

Первая половина XX столетия характеризовалась философами, социологами и культурологами как кризисная, да и по сути таковой была; постмодерн второй половины XX в. иронизировал, цитировал и играл с тем, что всегда воспринималось, как драматичное, глубокое и серьезное, что сотворено было в «настоящих» культурах. В результате ускорения культурного времени сегодня и постмодернизм является объектом анализа прошлого. Ризоматичный дух современной культуры смысл существования вещей обнаружил в том, чтобы они скорее исчезли — перестали существовать, заменились чем-то другим, более совершенным. Наш современник с огромной скоростью бежит к цели для того, чтобы как можно быстрее убежать от нее дальше. Выражая тенденцию превращения вещей в события, философия склоняется к тому, чтобы своей исходной всеохватывающей категорией считать не бытие, а становление, изменчивость, трансформации. Бытие современной культуры ежемгновенно возникает заново, как иное; и снова гибнет, растворяется, чтобы заменить иным. Это хорошо видно в быстрой сменяемости стилей, мод, парадигм, а в последние несколько лет — даже не в сменяемости, а в хаотичном сосуществовании всего со всем.

Современная ситуация — «эра пустоты» (Ж. Липовецки), «эпоха после добродетели» (А. Макинтайр), «эпоха симуляции» (Ж. Бодрийар), «общество спектакля» (Ги Дебор) — эксплуатирует различные модусы ничто и небытия с целью самосознания, самоанализа. Исходя из такой культурной реальности, мы считаем актуальным понимать и интерпретировать культуру, оперируя динамическими моделями, которые могут быть описаны метафорически, образно. В частности моделью взаимогенерации и взаимообусловленности бытия и небытия. Самым распространенным модусом небытия в поэзии является образ пустоты.

Исчезновение чувства уверенности и надежности, которое в своё время придавал «культурный канон», выражается в современной культуре прежде всего в возникновении чувства опустошенности внутренней и отчуждения от таких же пустых форм во внешней действительности. Если древние греки считали, что о небытии сказать нечего, то современный человек много говорит о пустоте, часто не сознательно транслирует смыслы небытия в обычной речи, повседневном поведении.

Бытие и мышление западного человека невозможно без трансценденции, без выхода за предел, и если все такие пределы вынесены из культуры, если она превращена в однородное поле различий, то единственным пределом такой всеобъемлющей середины будет уже пустота, в которую устремится усреднённая культура, как только она обнаружит невозможность обрести трансценденцию в самой себе.

Однако для нас принципиальным является не социологическое, а онтологическое, семиотическое и эстетическое освещение трансформаций культурного бытия, так как разрастание хаоса в культурном пространстве, во-первых, чревато обесмысливанием единиц языка культуры, превращением их в симулякры; во-вторых, создает благоприятные условия для арт-экспериментов с реальностью, текстом и знаком. Таким образом, мы утверждаем обязательность наличия темы пустоты в качестве характерной черты современной русской постмодернистской литературы. Кроме философской и обыденной ориентаций на

небытие, в XX в. также сформировался целый спектр художественных экспликаций пустоты.

Современные культурологи особое внимание уделяют эстетической актуализации пустоты. Так, М. Н. Эпштейн пишет о пустоте как о приёме в авангарде и содержательном аспекте концептуального искусства. Л. Карасёв, занимаясь онтологической поэтикой, делает продуктивные для нас выводы о смысловой наполняемости пустот в текстах русской литературы. Ж. Диди-Юберман строит концепцию современного визуального искусства на пересмотре связи формы и присутствия, анализирует «игры опустошения» в концептуализме.

Когда мы говорим, что пустота активно используется искусством последних ста пятидесяти лет в качестве означающего в построении художественного образа и художественного текста, мы имеем в виду набор «пустотных форм»:

— отсутствие формы как таковой (апофатика, тишина, молчание, умолчание, чистый лист, обрыв повествования и т. д.)²¹⁹;

— беспредметность в изобразительном искусстве (абстрактный экспрессионизм Кандинского, орфизм Делоне, неопластицизм Мондриана или супрематизм Малевича и т. п.);

— разрушение структуры знака (эксперименты П. Пикассо, кубистов, ОБЭРИУ);

— «заумь», «бормотание», «абракадабра»;

— формальный абсурд.

Метод выбора «пустотных форм» условно называют «абсурдистским» (среди наиболее ярких художников XX в., применявших данный метод — К. Малевич, В. Хлебников, А. Крученых, С. Беккет, Э. Ионеско). Абсурдистский метод тяготеет к апофатическому отрицанию всех атрибутов и дефиниций, а также к отказу от чувственной окраски форм, к разрушению или отмене причинно-следственных связей, дуальных оппозиций. Абсурдистский способ

²¹⁹ Эта сложная система «знак / отсутствие знака», имеющая давнюю традицию, в пределе становится, например, «Поэмой конца» современного поэта Василиска Гнедова, текст которой в оригинале состоит из названия и чистого листа.

приближения к ничто, в большей степени присущ художественным практикам первой половины XX в. Исторический авангард в той или иной форме занят поиском абсолютной чистоты, коренящийся в ничто. Путь к ничто лежит через праформу, идеальную чистую сущность предмета или явления.

Закономерности и принципы художественного выражения ничто, небытия, пустоты средствами «пустотных форм» мы условно называем общим термином «отрицательная эстетика», в которой негации подвергается сам способ изображения, изобразительность как таковая. Возникновение фундамента отрицательной эстетики, связанное с новыми религиозными потребностями, подробно рассматривает Д. Лукач, обнаруживая в искусстве модерна вытеснение символики, реалистически отражающей действительность, трансцендентной и потому абстрактной аллегоричностью²²⁰. Образовалась парадоксальная ситуация, которая состояла в том, что именно во времена разложения, опустошения религиозной картины мира возникла достаточно сильная привязанность к религиозной сфере в искусстве, более сильная, нежели это имело место в течение предыдущих столетий. Приближение к сфере религиозного не шло в направлении усиления чувственной предметности изображения — как в западноевропейском средневековье, — но, напротив, проявлялось в том, что эта предметная характеристика в произведениях искусства всесторонне и во все увеличивающемся масштабе разлагалась и даже уничтожалась. Таким образом, возникло беспредметное искусство.

Авангардные формы пустоты носят глубоко религиозный характер — «Бог везде, Бог во всём». Любая форма, высказывающая Бога, редуцирует его, потому самым адекватным выражением Бога будет молчание.

М. Мамардашвили и А. Пятигорский в книге «Символ и сознание» отмечают исключительную онтологическую способность художников изображать объём не изнутри, а снаружи, рисовать «отработанное, вытесненное объёмом пространство»²²¹. По сути это способность и видеть, и изображать сущность предметов.

²²⁰ См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. Т. 4. М.: Прогресс, 1987. С. 459.

²²¹ Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Указ. соч. С. 18.

Это заставляет высказывать догадки, что «пустотные» формы в русской живописи и поэзии начала XX в. являются ещё и утверждением бесконечности и всеохватности божественного, того, что Платон считал «всеприемлющей природой», невидимым, неосязаемым, лишенным всяких физических качеств начало, которое нельзя даже назвать, наречь каким-либо именем. Потому-то многие работы В. Кандинского, например, имеют просто номера («Композиция №»).

Разумеется, в литературных произведениях не так уж много прямых онтологических высказываний о небытии. Обычно онтология и метафизика в литературном произведении выражается не в философских рассуждениях, а в соотношении его образов, в особенностях стиля, в выборе слов и деталей, в окказионализмах, «зауми», в «изобретении слов», знакотворчестве. Поэт, стоящий у «створа бытия» и впускающий Бытие в Сущее, может наблюдать и небытие. Только поэту, как «пастуху бытия», открывается и небытие.

Таким образом, мы утверждаем, что, во-первых, отсутствие обозначаемого в художественном тексте становится специфическим типом обозначаемого; во-вторых, для обозначения небытия, ничто и пустоты искусство модерна и постсовременности вырабатывает богатый набор приёмов; в-третьих, имена «пустота», «небытие», «ничто» сами активно используются в художественных текстах для метафорического обозначения широкой смысловой области негативного (Бог, вечность, тоска, болезнь, смерть, время, пространство, свобода и т. д.); в-четвертых, постсовременное искусство продуцирует симулякры — знаки без означаемого (оно не было утрачено, оно и не предполагалось). Так, раскрывая универсальный семиотический потенциал пустоты, мы имеем дело со следующими знаковыми комбинациями в постсовременном художественном тексте:

- пустота — обозначающее для небытия, ничто и пустоты,
- пустота — обозначающее для феноменов сознания и культуры,
- пустота — обозначаемое, обозначающее — полноценная форма знака,
- пустота — обозначающее без означаемого,
- непустотное обозначающее без означаемого (симулякр).

Саенко Наталья Ряфиковна

Онтологическая поэтика пустоты

Монография

Компьютерный набор, корректура
и оформление автора
Технический редактор Зеленцов А.А.
Подписано в печать 11.06.2010
Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman
Формат 60×84 1/16
Печать трафаретная. Печ. л. 10,1
Тираж 500 экз. Заказ № 011-10

ISBN 978-5-91327-095-5



Отпечатано в типографии ИД «Академия Естествознания»,
440026, г. Пенза, ул. Лермонтова, 3