



## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

### СТРУКТУРА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА И ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ

#### ЕЩЕ РАЗ О «ПРОЗРАЧНОМ» И «НЕПРОЗРАЧНОМ» СЛОВЕ: К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА

© Н. Т. Рымарь

Рымарь  
Николай Тимофеевич

доктор филологических наук,  
профессор  
директор Института  
культуры стран  
немецкого языка

*Структура поэтического слова характеризуется в аспекте функций его «прозрачности» и «непрозрачности» в создании художественного произведения.*

**Ключевые слова:** эстетическая функция, изоляция, поэтический язык, русский формализм, материал искусства, коммуникация, внеаходимость, фикциональная действительность.

Русская формальная школа начинала, как известно, с противопоставления двух языков — поэтического и прозаического. Так, Якубинский писал, что поэтический язык отличается от обычного тем, что он является не средством общения, употребляется не «с практической целью общения», а обладает самоценностью. Шкловский выдвинул идею ощутимости формы как специфической особенности поэтической речи. Эта основополагающая идея формальной школы тут же была подвергнута критике и уточнена: не два языка, а один и тот же язык в двух разных функциях — эстетической функции и функции практического общения.

Искусство слова предполагает, что слово так обрабатывается творческим субъектом, что становится способным выступать в поэтической функции — порождать фикциональный мир, поэтическую реальность. Можно напомнить в связи с этим известные рассуждения Ю. М. Лотмана: «Для того, чтобы стать материалом искусства, язык сначала лишается сходства с обыденной речью. И только дальнейшее движение искусства возвращает его к прозе, но не к пер-

Н. Т. Рымарь

воначальной «непостроенности», а лишь к ее имитации»<sup>1</sup>. Можно утверждать, что эта «обработка» слова «обыденного языка» начинается с акта изоляции<sup>2</sup> — отрешения языкового материала от сферы обыденной коммуникации, благодаря чему слово становится не средством, а целью, так что оно не только референциально, но и автореференциально, «отсылает к самому себе». Слово в эстетической функции становится «ощутимым», приобретает «плотность» и теряет свою «прозрачность», характерную для ситуации использования слова в обыденной коммуникации, где оно является лишь знаком, отсылающим к обозначаемому им предмету. Таким образом, Р. Уэллек и А. Уоррен, наследуя традиции русской формальной школы, характеризовали язык науки, чтобы противопоставить его языку литературы: знак (слово) в науке прозрачен, язык литературы — коннотативен<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. М. Лотман. СПб., 1998. С. 103.

<sup>2</sup> Изоляция — волевой и ценностно активный акт отрешения отдельных элементов языка культуры — социальной и духовной действительности, моделей поведения и восприятия, представлений, «голосов», миробразов в практическом и художественном сознании от непосредственной функциональной связи в единстве действительности. По Бахтину, изоляция есть «выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда», «от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия». Изъятие предмета или ценности из мира действительности уничтожает «все вещные моменты содержания» и тем самым претворяет его в нечто «субъективно ценное» и «человечески значительное», в результате чего возникает «возможность свободной формовки содержания», «освобождаются творческие энергии восприятия» (См.: Бахтин, М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М., 1975. С. 59—61). Я. Мукаржовский, ссылаясь на Э. Утица и Л. Ротшильда, определял эстетическую функцию, в частности, и как «способность изолировать предмет», что означает «сосредоточение максимального внимания на данном предмете» (См.: Мукаржовский, Я. Эстетическая функция, норма и ценность // Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. М., 1994. С. 55—56).

Акт изоляции есть акт сосредоточения внимания субъекта на отдельном явлении, входящем в общую связь, и таким образом он придает явлению особую значимость и какой-то особенный смысл. Однако принципиально важно то, что акт изоляции позволяет вместе с тем явить предмету его собственную сущность: изоляция создает коммуникативную ситуацию особого рода — ситуацию диалога творческого субъекта со смыслами предметов, которые входят в целостность культуры; в такой ситуации эти смыслы, с одной стороны, получают возможность предстать как своего рода высказывания, ценностные активности, голоса культуры, с другой стороны, в этом процессе общения, диалога с большим целым культуры они обретают свою самоценность и получают то или иное ценностное завершение. См. также: Рымарь, Н. Т. О функциях границы в художественном языке // Граница как механизм смыслопорождения. Grenze als Sinnbildungsmechanismus. Самара, 2004; Рымарь, Н. Т. «Изоляция» и архитектура эстетического объекта // «Филологический журнал». 2006. № 1 (2).

<sup>3</sup> Wellek R., Warren A. Theorie of Literature. Third edition. New York, 1968. P. 23. См. также: Тодоров, Ц. Понятие литературы // Семиотика: Антология / сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е. М.; Екатеринбург, 2001. С. 384—367.

Метафору прозрачности/непрозрачности материала искусства использовал Хосе Ортега-и-Гассет в книге «Дегуманизация искусства» — в том широко известном месте, где он сравнивает материал произведения искусства с оконным стеклом, которое можно видеть или не видеть в зависимости от того, смотрим ли мы в сад через него или мы смотрим на само стекло, — можно видеть «сад и листья» или так настроить свой зрительный аппарат, чтобы видеть само стекло, которое в таком случае как бы теряет для нас прозрачность<sup>4</sup>.

Понятия «прозрачность» и «непрозрачность» — метафоры, позволяющие с нужной степенью ясности описать структуру поэтического слова (слова в поэтической функции). Если «прозрачное» слово можно как бы не слышать, не отдавать себе отчета в том, как оно звучит и что оно может еще выражать кроме того, на что оно указывает в момент события коммуникации, то понятие «непрозрачности» описывает способность слова привлекать внимание к себе самому, обращать внимание на само слово, освобожденное от функционального задания быть лишь сигналом, позволяющим вызвать в сознании совершенно определенное содержание. Эту сторону слова в поэтической функции Н. К. Гей, в частности, выразил в словах: «Слово не превращается в условный знак реальности, оно как бы сама реальность»<sup>5</sup>.

Противопоставление условного знака — «самой реальности» интересно в том смысле, что реальность, находящаяся по ту сторону выработанных культурой знаковых систем, должна заключать в себе многое, что культурой «не предусмотрено», чего культура, будучи всегда так или иначе селективной, не видит, не учитывает, не ценит и не знает. В культуре периодически возникает интерес к этой «незнаковой реальности», которая как будто должна открыть нечто неведомое: таковы, например, характерные для художественной культуры XX века апелляции к чувственному, невербальному началу, противостоящему «культурному опыту», как это происходит, например, в театре Антонена Арто, в средневековом и барочном «темных» стилях лирики, в романтической недосказанности, в «колорите» и «атмосфере» живописи импрессионизма, в «непонятности» сюрреалистического образа, или, как это имело место в восприятии фотографии XIX в.<sup>6</sup>, когда запечатленная на фотографии реальность, увиденная техническим устройством, вступала в противоречие с выработанными культурой навыками восприятия действительности. Искусство как определенная форма «самокритики культуры» выводит таким образом сознание за границы конвенциональных представлений, расширяет сознание, давая новое чувство реальности, создавая переживание в том числе глубины, бесконечности и непостижимости. Та-

<sup>4</sup> Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. М., 1991. С. 224.

<sup>5</sup> Гей, Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. М., 1975. С. 54.

<sup>6</sup> См., например, работы Герхарда Плумпе о фотографии и ее восприятии в культурном сознании XIX в.: Plumpé G. Der tote Blick. Плумпе, Г. Действительность как граница литературы // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. [Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4] Науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Изд-во: «Самарский университет», 2007.

кое переживание реальности, лежащей за пределами конвенциональных знаков культуры, — очень существенный момент функционирования искусства, приобретающий особое значение в ситуациях рубежа эпох. «Непрозрачность» знаков искусства создает тот драгоценный, кажущийся необъяснимым «воздух» искусства, без которого искусство не может существовать, без которого нет неповторимого поэтического мира. С точки зрения традиционной поэтики это суггестивные приемы, создающие целый мир коннотаций.

Конечно, здесь можно и нужно говорить об «атмосфере», «ауре», «настроении», о том, что может быть выражено посредством ритма, интонации, музыки созвучий, повторов, соседством определенных звуков и т. д., через «молчание», которое располагается между словами, «омывает слова». Но не только это. Непрозрачное слово художественного произведения ведет и к автору-творцу, поэту — создателю «музыки слова». Это непосредственное присутствие в тексте «мастера», художника слова, его мастерства, его духовно-телесного присутствия на уровне «текстуальности», «текстовой реальности». Совершенство, даже воспринятое само по себе, вне его связи с проблематикой произведения, являет собой особую ценность — особое достоинство «чистого искусства», которое есть в данном случае «чистая духовность», свободная от всякой внешней цели. Это то, о чем, начиная со второй половины XVIII в. и эпохи романтизма, неоднократно писали — цель поэзии есть сама поэзия, «поэзия и есть поэзия»<sup>7</sup>: «Прекрасное... не имеет цели вне себя, оно не от совершенства чего-то другого, но от своего собственного внутреннего совершенства»<sup>8</sup>. В этом плане непрозрачность слова является формой изоляции чистого духа — изоляции как способа эстетической реализации, в которой происходит освобождение предмета высказывания от его служебной подчиненности задачам практической жизни, так что он являет себя в своей собственной природе. Но «чистая духовность», в свою очередь, уже не может пониматься в границах отдельного сознания конкретного автора, отдельной индивидуальности.

С точки зрения теории эстетической рецепции, однако, всякое искусство, но прежде всего искусство слова, связано с наличием в тексте «пустых мест» — «Leerstellen», которые читатель должен заполнить при помощи работы своего воображения. Здесь символистский тезис об омывающем слове молчании напрямую соотносится с природой художественного, в частности, с тем, что всякое художественное высказывание включает в свою структуру момент непрозрачности, создающий эффект особой поэтической глубины — проекцию на другие смыслы, стоящие за пределами непосредственно высказанного и осознаваемого, сводимого к чему-то завершеному и однозначному.

Характер непрозрачности слова определяется его структурой — отношениями между звуковой оболочкой, материальностью слова и его семантическим потенциалом, степенью актуализации в произведении этих отно-

<sup>7</sup> Novalis. Werke und Briefe. Munchen, 1962. S. 502.

<sup>8</sup> Moritz, K. Ph. Schriften zur Esthetik und Poetik. Hrsg. von H. Schimpf. Tubingen, 1962. S. 3.

шений, акустической «оболочки», того, что в устном произнесении характеризуется понятием «мясо» голоса, и того, что Б. Эйхенбаум назвал «первобытной основной человеческой речи» — «стихийной, чувственной, неразрывно связанной с мимикой, с движениями речевых органов, с звучанием голоса, с жестом»<sup>9</sup>. Структура слова определяется характером внутренней формы слова, контекстуальными синонимами, ближайшим контекстом употребления слова и контекстом произведения в целом, местом слова в ритмической организации текста, различными формами метафорического его употребления, жанровой природой произведения, а также и различными визуально-графическими аспектами воспроизведения текста на бумаге, на странице, в книге — начиная от ее формата, шрифтов и кончая типом бумаги<sup>10</sup>. Ощущение самооценности слова может быть, таким образом, обусловлено его чисто физической природой — мы ощущаем характер и продолжительность звучания, угадываем моменты звукоподражания или иконичности, о которой писал Роман Якобсон, не согласившийся с тем, что слово — чисто конвенциональный знак<sup>11</sup>, то есть в физической реальности плоти слова мы можем ощущать связь этой плоти с семантикой, с предметом, на который слово указывает. Главное, конечно, здесь — семантический потенциал слова, не обуженный конкретной целью высказывания, а развернутый в целостности художественного мира. Самоценность семантики слова обусловлена объемом его значений, валентностей, богатством семного состава, коннотативным потенциалом, жанровой, стилевой памятью — памятью о его функционировании в разных социально-нравственных, художественных системах и жанрах. Колоссальное значение в искусстве слова имеет актуализация в произведении семантического потенциала слова, «разыгрывание», развертывание художником слова этого потенциала, включая различные трансформации семантики речевой единицы.

Вместе с тем решающее значение здесь имеет предустановленная ориентация субъекта речи на создание автономного произведения, фикциональной реальности — как известно, только в этом имеющем границы, относительно автономном целом язык выступает в художественной функции — слово, изъятое из художественной целостности, даже маркированное в системе языка как поэтизм, становится просто словом другой системы коммуникации.

Изоляция слова, его отрешение от прямых коммуникативных функций, позволяет ему выполнять новые функции. Это, прежде всего, перформативная способность творить особую, «вторую» реальность — фикциональный мир. Внутри этой второй реальности, в свою очередь, может иметь место и свой «прозаический язык», и свое поэтическое слово. Здесь слово выступает в качестве орудия для творения поэтической реальности — в качестве материала, который в этой функции как будто должен быть «прозрачен», должен создавать мир предметов, людей, явлений природы и т. д., лежащий

<sup>9</sup> Эйхенбаум, Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 331.

<sup>10</sup> См.: Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста. Челябинск, 2006.

<sup>11</sup> См.: Якобсон, Р. В поисках сущности языка // Семиотика: Антология. М.; Екатеринбург, 2001. С. 111—125.

по ту сторону слова. Однако полная «прозрачность» словесного материала способна снять границу между поэтической речью, создающей особое художественное пространство, пространство произведения, и «простым» словом действительности. Тем самым слово станет словом первой, обыденной реальности и окажется лживым, говорящим в пределах этой реальности о том, чего не существует. Поэтический мир окажется не отграниченным от действительности, акт изоляции не состоится.

Поэтому поэтическая речь должна оставаться в определенной степени непрозрачной, как-то стилизованной. Стилизованное слово — результат изоляции; это автономное, вымышленное слово, которого как такового — в такой форме и с такой семантикой — нет в обыденной речи. Вымышленный, фикциональный мир, мир искусства, художественного произведения может быть создан только из материала вымышленных слов. И наоборот — вымышленный, автономный мир произведения искусства делает слова, из которых он сделан, словами вымышленными.

Таким образом происходит воскрешение в слове его творческой силы. Перформативная сила этого слова должна быть названа вторичной, так как речь здесь идет уже не о номинации, вносящей первые различия и значения в аморфный для сознания материальный мир, то есть не о номинации, создающей мир культуры, а об изоляции уже «готовых» слов и понятий — изоляции границ, уже установленных словом, культурой, так что предметом изоляции является уже «оцененная и познанная», «различенная» реальность, обладающая своими границами и формами, а предметом слова является слово действительности, то есть языки этой реальности — ее понятия, представления, нарративы, формы сознания, восприятия, ценностных ориентаций. Вместе с тем сам характер творческого акта, который совершает это слово, принципиально не отличается от того, что делает слово в первичной перформативной функции: оно создает новую реальность, проводя границы, изолируя, творит формы, обладающие смыслом. По отношению к формам этой новой, фикциональной реальности языковая практика предстает как некий текст, еще не имеющий (художественной) формы, как материальная среда, строительный материал для создания другого мира. Никлас Луман противопоставляет поэтому форму медиальной среде в качестве лишь структуры<sup>12</sup>. (Понятно, что формы активности этого слова могут иметь типологический характер). Вместе с тем такое слово является и материалом, в среде которого создается произведение.

Почему я говорю о перформативной силе слова, а не творческого субъекта? Потому, что слово — это не обычная материальная, медиальная среда, не просто материал. Слово обладает семантикой, которая не может быть полностью отделена от того, на что оно указывает в произведении (иначе текст потеряет всякий смысл). Это самостоятельная сила, механизм, без активности которого высказывание не может состояться.

Тут нельзя, кажется, не вспомнить Библейскую мудрость: «И Слово было у Бога, и Слово было Бог» (1.1). В Евангелии от Иоанна, как известно, речь идет о Логосе, который означает и мысль, и произнесение мысли,

<sup>12</sup> Luhman, N. Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main, 1997. S. 165—214.

а также — деяние. И дальше говорится об Иоанне, который «не был Свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете» (1.8). По аналогии можно, по-видимому, утверждать, что человеческое слово не есть Бог, но оно может свидетельствовать о Боге или Истине. Проводимые мною параллели могут показаться легкомысленными, но я привожу их только как одно из авторитетных свидетельств самостоятельной творческой силы слова.

«Воскрешение» слова, воскрешение его творческой, собственно, первичной перформативной способности связано с тем, что творческий субъект эстетически относится к языку как к предмету, который обладает нереализованным потенциалом самооценности, а не является лишь прозрачным — функциональным средством бытовой коммуникации. Это значит, что субъекту удается занять по отношению к языку позицию существенной внеаходимости. Позиция внеаходимости позволяет ему стать творцом, так что его слово оказывается способным творить новую реальность. Таким образом все дело в том, что поэтическое слово — это слово, выступающее одновременно и как предмет, и как орудие создания реальности, то есть оно «прозрачно» и «непрозрачно» вместе. «Непрозрачность» поэтического слова может указывать на его, может быть, нереализуемый и непостижимый семантический и творческий потенциал, на «тайну» или «бесконечность», которую оно в себе заключает, на ту творческую силу в нем, на которую указывает Евангелие. Ощутимость слова, его «непрозрачность», как правило, чаще всего все же не означает полной автореферентности (особенно в прозе), но создает изолирующую границу художественного мира, и поэтому поэтическое слово в то же время должно быть прозрачным, чтобы могло быть материалом для создания поэтической реальности. Но для того, чтобы слово стало строительным материалом, у художника должна быть к нему определенная рефлексивная дистанция, которая делает его «непрозрачным».

Как можно добиться позиции внеаходимости по отношению к слову? Ведь слово владеет нами — мы мыслим и чувствуем посредством языка, наше сознание находится во власти нарративов. В жизни мы довольно часто можем ощутить непрозрачность слова, когда оно воспринимается нами как «чужое слово»: и в этом случае процесс коммуникации приобретает особую напряженность. Конечно, здесь не возникает произведения, в котором творится особый, относительно замкнутый на себе, автономный мир вымышленной реальности, хотя в некоторой степени такое восприятие чужой речи способствует тому, что в нашем сознании возникает некий образ другого, чужого, о котором мы вольны воображать себе что угодно. Но нужно не забывать, что здесь это образ, формирующийся в зоне нашего заинтересованного, личного отношения к нему: здесь нет позиции существенной внеаходимости по отношению к чужому слову, мы здесь не подвигаемся над ситуацией нашего с ним общения, мы включены в процесс коммуникации и выступаем как заинтересованные участники этого общения. В этом случае образ чужой речи не объективируется в конкретном, имеющем свои границы, завершенном произведении-тексте.

В искусстве обретение позиции существенной внеаходимости по отношению к слову действительности становится возможным, во-первых, потому, что слово оказывается на службе у произведения, которое, обла-

дая относительной автономностью, подчиняет поэта своим задачам, отчасти заставляя его совершать высказывание под диктовку произведения как объективированного словесного целого. Во-вторых, потому, что и само произведение, в контексте которого мы воспринимаем слово, в значительной мере является разворачиванием поэтического потенциала слова, выступающего в таком случае в качестве «первослова» данного произведения. Можно допустить, что в пределе каждое слово поэтического текста может быть таким «первословом». В-третьих, потому, что слово здесь является и предметом, и материалом литературы одновременно. Именно отношение к слову как к эстетическому предмету позволяет пережить его и как материал искусства, над которым можно рефлексировать, и это существенно важно: речь должна идти не о приемах работы со словесным материалом, а о разворачивании возможностей, заложенных в самом материале и реализуемых в ситуации встречи слова с творческой активностью субъекта.

Материал в искусстве<sup>13</sup> всегда выполняет роль первого средства изоляции явлений действительной жизни, это также первое, и уже не только «техническое», средство художественного вымысла и — таким же образом — первое средство познания действительности. Материал уже по своей природе не может не определять существеннейшие особенности структуры художественного образа, в том числе и вносить коррективы в замысел творческого субъекта. Материал в искусстве не пассивен, он тоже активен, и его активность играет существенную роль в создании произведения. Живое тело, изображенное в камне, пространство, переданное на живописном полотне, внешность человека, пейзаж, описанные несколькими словами, неизбежно редуцируются до определенных аспектов, деталей, которые, однако, должны схватить целое. Всякий материал с неизбежностью перерабатывает-абстрагирует и на своем языке объективирует отдельные моменты реальности, на основе этих отвлеченных от целого аспектов структурируя художественное целое. Поэтому он не может быть до конца «прозрачным», и тем более, что всякий истинно художественный замысел с самого начала неотделим от материала<sup>14</sup>. Уже на уровне замысла творческий субъект до некоторой степени подчиняется чисто техническим возможностям материала, до некоторой степени отчуждается от своей субъективности, в том числе и от субъективности своей эпохи культуры<sup>15</sup>: он обретает некоторую дистанцию по отношению к идеям, представлениям, готовым моделям культуры как способам существования человека в определенном обществе. Фактура материала, а вместе с ней и многочисленные приемы работы, приемы обращения с ним, сформировавшиеся на протяжении столетий истории искусства, оказываются границами-пределами авторской

<sup>13</sup> См.: Рымарь, Н. Т. Художественный язык и язык культуры. Проблема материала // Проблема художественного языка: Тем. межвуз. сб. Самара : Самар. гуманит. акад., 1997. С. 18—22.

<sup>14</sup> Ср. Гей, Н. К. Художественность литературы. С. 66.

<sup>15</sup> Ср. Там же. С. 67: «Любое материальное осуществление замысла вносит необходимые коррективы, дополнительную конфигурацию, ту особую эстетическую концептуальность, которой нет в образе без носителя, без слова в литературе, без краски в живописи и. д.»

субъективности и авторского произвола. Активность, сила сопротивления материала — одно из организующих начал художественного мира. Следует согласиться с Дитером Мершем, который пишет, что в качестве материального диспозитива материальная среда и ограничена и продуктивна<sup>16</sup>.

Материал что-то не позволяет сделать — скульптура не может петь акустически, но она может петь пластически — и это уже другая красота — красота вымышленного мира. Выбирая тональность и создавая музыкальную тему, композитор может не знать, какое развитие она может получить: она может развиваться и сама — по законам материала, скажем, «гармонии». Поэт ищет рифму, но рифма может ему многое подсказать. Изоляция пробуждает и в материале, и в предмете жизнь, которая может быть не вполне подвластна художнику.

Слово в качестве материала тем более не нейтрально, это тем более не тесто, из которого можно лепить все, что угодно — теория «смерти автора» позволила понять это со всей ясностью, — и потому взаимодействие творческой воли художника и материала продуктивно: язык произведения искусства обладает определенной внеаходимостью по отношению и к предмету изображения, и к субъективности автора, более того, и к «культурному сознанию», к идеологии культуры, в рамках которой и под властью которой работает художник, — он живет в «большом времени», и также поэтому он может вносить свои существенные творчески-перформативные коррективы в авторский смысл или в смысл определенной ситуации в культуре. Слово обладает громадным семантическим потенциалом, что делает его важнейшим элементом формы литературного произведения; слово принадлежит не только автору: в слове, в языке скрывается власть культуры как сегодняшнего дня, так и прошлых эпох, а таким образом и власть носителя языка — читателя, с которым автор неизбежно вступает в диалог. С этой стороны поэтическое слово (высказывание) принадлежит творческому субъекту лишь отчасти — это слово, функционирующее в системе культуры со всеми ее кодами, обеспечивающими возможность процессов коммуникации, а также дающее произведению художника возможность жизни в контекстах системы культуры, вступать в многосторонний диалог с действительностью, с другими произведениями искусства. С этой стороны оно ограничивает художника, вынужденного вести со словом настоящую борьбу, чтобы заставить его высказать интенцию художника, его индивидуальный смысл.

Одновременно это же самое слово оказывается связано с единством неповторимого художественного целого, становящегося в процессе творческой деятельности художника, который строит из языка, из более или менее традиционных сюжетно-композиционных, повествовательных, стилевых форм, тоже оказывающих ему свое сопротивление, произведение, то есть свое индивидуальное высказывание.

Художник слова имеет дело с языком как средой, материалом, из которого он создает новую реальность. Этот материал сам по себе нейтра-

<sup>16</sup> Mersch, D. Einleitung: Wort, Bild, Zahl – Modaliteten medialen Darstellens // Die Medien der Kunst. Beitреge zur Theorie des Darstellens. Munchen, 2003. S. 9—49, hier S. 12.

лен по отношению к творческим задачам субъекта и до известной степени «потусторонен» по отношению к произведениям искусства слова, в нем нет ничего, что могло бы стать истоком произведения искусства, — это бесконечный текст, или, как говорит Никлас Луман, структура. Эта структура состоит из многих языков, моделей понимания реальности, нарративов — но это текст, не имеющий ни центра, ни периферии — хаос смыслов, оценок, точек зрения. Это предмет и инструмент художника слова. Независимая, внутренне автономная работа субъекта с языком позволяет ему создать из этого хаотического материала осмысленное единство — форму, произведение, обладающее стилем, целостностью, без ощущения которых нет ощущения искусства. Это происходит благодаря воскрешению слова как живой целостности, способной творить реальность. Изоляция — волевой, творческий процесс, который позволяет познать — понять и таким образом дать сознанию новое бытие. Изоляция действительности происходит в нашем сознании прежде всего в актах изоляции языка.

Поэтическое слово, слово в эстетической функции отчасти прозрачно, а отчасти непрозрачно: это особая, особым образом изолирующая оба мира граница-мембрана, а точнее — медиум, *среда*, в которой происходит переработка материала действительности — встреча и диалог действительности и авторской воли. Наиболее яркое проявление этой природы поэтического слова как среды — стилевое слово, моделирующее мир в определенном эстетическом модусе. Силевое или стилизованное слово есть результат работы по его изоляции и есть определенным образом понятая, завершенная и в силу этого вымышленная действительность. Слово из жизни превращается в поэтическое слово-вещь, строящее особый поэтический мир. Эта творческая сила слова обусловлена в первую очередь его изоляцией, активизирующей его медийную природу как особого рода среды, обладающей колоссальным семантическим потенциалом, способностью продуктивно откликаться на вызовы творческого субъекта. Таким образом, слово является и предметом поэта, и инструментарием, средой, посредством которой познается мир, через работу над словом осуществляется то, что я называю «работой понимания»<sup>17</sup> действительности, полагаемой словом, то есть референта.

<sup>17</sup> Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского гос. ун-та. Гуманитарный вып. 1997. № 3.