

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт языкознания

На правах рукописи

Фещенко Владимир Валентинович

**ЯЗЫКОВОЙ ЭКСПЕРИМЕНТ
В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ПОЭТИКЕ 1910—30-Х ГГ.**

Специальность 10.02.19 — Теория языка

А в т о р е ф е р а т

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва

2004

Работа выполнена в отделе теоретического языкознания
Института языкознания Российской академии наук

Научный руководитель:
Степанов Юрий Сергеевич, академик РАН

Официальные оппоненты:
Фатеева Наталья Александровна, доктор филологических наук, профессор
Барулин Александр Николаевич, кандидат филологических наук, доцент

Ведущая организация:
Российский университет дружбы народов

Защита диссертации состоится « 27 » января 2005 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д.002.006.03 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук при Институте языкознания РАН по адресу: 103009, Москва, Большой Кисловский пер., 1/12.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Института языкознания РАН

Автореферат разослан «___» _____ 2004 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук

А.В. Сидельцев

Общая характеристика работы

Предлагаемая работа посвящена проблемам языкотворчества в поэзии и прозе русского и англоязычного авангарда, а также связи этих проблем с параллельным научным экспериментом в теоретической поэтике и лингвистике.

Выполненное в лингвосомиотическом ключе, настоящее исследование опирается на научные данные различных отраслей: лингвистической поэтики (В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, В.П. Григорьев, О.Г. Ревзина), философии языка и философии имени (П.А. Флоренский, Г.Г. Шпет, М.М. Бахтин, Ю.С. Степанов, В.И. Постовалова), семиотической эстетики (Я. Мукаржовский, Р. Барт, У. Эко, Ю.М. Лотман), логического анализа языка (Б. Рассел, Л. Витгенштейн, Н.Д. Арутюнова).

Общая (теоретическая) лингвистика постоянно расширяет свои горизонты и создает новые области исследования. Одной из самых актуальных областей является в настоящее время пересечение лингвистики и теоретического изучения поэтического языка. Поэтический язык при этом определяется как «язык с установкой на эстетически значимое творчество» (В.П. Григорьев). Смена парадигм в языкознании в сторону все большей антропологизации, направленности на человека говорящего, отвечает сходным процессам в лингвистической поэтике. В последней все большую распространенность получают, с одной стороны, идиостилевые исследования творчества писателей и поэтов, и с другой стороны, разыскания в области интеридиостилистики, т.е. сопоставления различных индивидуально-языковых систем. При этом в зоне повышенного интереса исследователей в самое последнее время оказываются языковые системы экспериментального характера. В художественном эксперименте как особом случае реализации поэтического языка наиболее остро ставятся все традиционные проблемы лингвистического знания. В основе художественного эксперимента лежит творческий процесс максимального раскрытия языковых возможностей. Кроме того, языковой (лингвопоэтический) эксперимент позволяет осмыслить такие явления, как границы языка и сознания, взаимодействие различных художественных языков, возможность создания единого языка науки и искусства.

Языковой эксперимент понимается в данной работе как речевая деятельность, направленная на художественное и/или научное исследование собственных эстетических и познавательных возможностей. Сферой действия языкового эксперимента может быть не только художественно-литературный опыт, но вообще любые формы интеллектуального творчества: философия, научная поэтика, изобразительные искусства, театральное творчество, музыка. При этом процесс метаязыковой рефлексии может иметь

место как в структуре самих произведений искусства, так и в теоретических работах художников.

Учитывая все вышеперечисленные сферы реализации языкового эксперимента, имеет смысл говорить об этом явлении как о междискурсивном, то есть сопряженном с различными формами дискурса одновременно (например, поэтическим и философским дискурсом). Ввиду этого настоящее исследование мыслится как междисциплинарное, затрагивающее такие дисциплины, как общая теория языка, эстетика словесного творчества, философия слова и языка, семиотика творчества.

Необходимость включения в предметную область теории языка и семиотики проблематики лингвопоэтического эксперимента обусловила **актуальность исследования**. Изучение художественного языкотворчества призвано заострить некоторые проблемы в учении о языке, в частности ответить на вопрос об эстетических и эвристических потенциях языка, о природе творящего сознания, об особенностях внутренней коммуникации.

В связи с тем, что на протяжении многих десятилетий в отечественном языкознании господствовала теория языка как отражения внешней действительности, обращение к теме подобного плана в научной среде было затруднено. Адекватному раскрытию ее препятствовало также общенегативное отношение к авангардной модели творчества, равно как и недостаточное накопление информации по соответствующей тематике. Ощущается необходимость изучения проблемы языкового эксперимента в новых ракурсах, с привлечением новых методов, как общенаучных, так и внутрилингвистических.

Степень изученности темы. В 1910—30-е гг. в отечественной словесности сформировался — одним из первых в мире — особый теоретический подход к языку художественной литературы. В трудах Р.О. Якобсона, Ю.Н. Тынянова, Б.А. Ларина, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура были выработаны принципы исследования художественной речи как одной из разновидностей языков культуры. Русскими «формалистами» была выделена особая «поэтическая функция языка» (Р.О. Якобсон), проявляющаяся в «рефлексивности слова», в его «обращенности на само себя» (Г.О. Винокур), предполагающая «интровертивное» отношение к вербальным знакам как единству означающего и означаемого. В соответствии с этим поэтика была осознана как отдельная дисциплина, находящаяся на пересечении лингвистики и семиотики (поэтика, по Р.О. Якобсону, это «лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и в поэзии в частности»), а также лингвистики и эстетики (Г.Г. Шпет: «поэтика — учение о художественной методологии»; В.М. Жирмунский: «поэтика есть

наука, изучающая поэзию как искусство»; М.М. Бахтин: «поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества»). Позднее, в работах Э. Косериу, В.П. Григорьева, О.Г. Ревзиной и др. была описана специфика лингвистической поэтики как особого направления исследований. Поэтический язык стал рассматриваться как реализация возможностей, существующих в «естественном» языке, «поэтическое» стало приравниваться к «языкотворческому». Согласно Э. Косериу, в художественной речи происходит преобразование слова, и — шире — преобразование языка. В самое последнее время все чаще говорится о «лингвистической эстетике» (В.П. Григорьев) того или иного писателя, о своеобразии художественного языка в идиостиле авангардных авторов (М.В. Панов, Н.А. Фатеева, Л.В. Зубова) Напомним, что еще в 1920-е годы Л.В. Щерба отмечает нарастание интереса лингвистов к «эстетике языка», к тому, что «делает наш язык выразителем и властителем наших дум»¹.

Теоретические искания русских «формалистов» развивались на фоне, а зачастую и в среде, художественного авангарда. Исторические рамки авангардного движения — 1910-30-е гг. Поэтическое творчество символистов, футуристов, акмеистов и конструктивистов уже в то время становилось объектом исследования в научной поэтике. Очерки Р.О. Якобсона о языке В. Хлебникова, В.В. Виноградова — о языке А. Ахматовой, Г.О. Винокура — о языке В. Маяковского, В.Б. Шкловского — о языке В. Розанова, О. Мандельштама — о языке Данте, А. Белого — о своем собственном языке, создали традицию изучения новаторского художественного творчества под лингвистическим углом зрения. Эстетика и поэтика языкового творчества стали на некоторое время (до 1940-х гг.) продуктивным направлением в русской филологии. Тогда же взгляд исследователей и поэтов был впервые обращен к эксперименту как методу в поэзии, поэтике и в науке о языке.

Одновременно с мировым экспериментальным движением в поэтическом творчестве (В. Хлебников, А. Белый, Дж. Джойс, Г. Стайн, С. Беккет, С. Малларме, П. Валери и др.) принцип эксперимента вводится и в языкознание. В статье Л.В. Щербы «О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании» (1931) говорится, что «в возможности применения эксперимента и кроется громадное преимущество — с теоретической точки зрения — изучения живых языков <...> В сущности то, что я называл раньше “психологическим методом” <...> и было у меня всегда методом эксперимента, только недостаточно осознанного. Впервые я его стал осознавать как

¹ Щерба Л.В. Предисловие [к сборнику «Русская речь»] <1923> // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 102.

таковой в эпоху написания моего “Восточнолужицкого наречия” (<...> 1915), впервые назвал я его методом эксперимента в моей статье “О частях речи в русском языке”². В этой же статье Л.В. Щерба привлек внимание исследователей к «отрицательному языковому материалу», составленному из «неудачных высказываний с отметкой “так не говорят”»³. Сходные задачи ставили перед собой лингвисты «жюневской школы» (ср. с «грамматикой ошибок» А. Фрея), а также американские представители дескриптивного метода (Л. Блумфильд, Э. Сэпир, З. Хэррис), экспериментально исследовавшие поток речи путем определения дистрибуции элементов речи. Тем самым устремления поэтов авангарда и исследователей-лингвистов обнаруживали много точек соприкосновения. Следует упомянуть также эксперимент в научной поэтике и стилистике, предпринятый в 1910-20-е гг. такими исследователями, как Б.И. Ярхо (предложившим, в частности, единый «сравнительно-исторический метод, поддержанный показом и экспериментом»⁴), А.М. Пешковским (говорившим о «стилистическом эксперименте <...> в смысле искусственного придумывания стилистических вариантов к тексту»⁵), А.В. Туфановым (разрабатывавшим «научно-экспериментальный и статистический метод — метод аналогии в расширенном и усовершенствованном виде, т.е. “метод изобретения”»⁶ применительно к фонологии). В том же ряду стоят попытки самих поэтов начала XX в. теоретизировать поэтический язык, исследовать художественные факты в их системе. Показательными здесь являются работы А. Белого «Лирика и эксперимент», «Поэзия слова» и «Мастерство Гоголя»; В. Маяковского — «Как делать стихи»; О. Мандельштама — «Разговор о Данте»; А. Введенского — «Серая тетрадь»; Г. Стайн — «Поэзия и грамматика» и др. В качестве своеобразного опыта «экспериментального филологизма» (В.П. Григорьев) выступает творчество В. Хлебникова.

С 1940-х по 1980-е гг. в отечественной науке доступ к изучению многих источников по авангарду был закрыт. В связи с этим никаких существенных исследований по экспериментальной поэтике, равно как и по художественному языку авангардной литературы, не проводилось (симптоматично утверждение советского филолога Л.И. Тимофеева, что «эксперимент в поэтике невозможен»⁷).

² Щерба Л.В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании <1931> // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 32—33.

³ Там же.

⁴ Цит. по: Гаспаров М.Л. Работы Б.И. Ярхо по теории литературы // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969. С. 520.

⁵ Пешковский А.М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Ars poetica. I. Сборник статей. М., 1927. С. 29.

⁶ Цит. по.: Из материалов Фонологического отдела Гинхука // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 115.

⁷ Тимофеев Л. Возможен ли эксперимент в поэтике? // Вопросы литературы, 1977. № 6. С. 214

На Западе, напротив, в этот период возник ряд существенных концепций, так или иначе трактующих вопросы языкового эксперимента в литературе авангарда (П. Валери, Р. Барт, Ю. Кристева, Т. Адорно). В русской науке лишь в самое последнее время стали появляться работы, освещающие разные стороны языкового эксперимента в литературе авангарда. В их числе необходимо упомянуть имена исследователей: В.П. Григорьева, О.Г. Ревзиной, И. П. Смирнова, С.Е. Бирюкова, Н.Н. Перцовой, Н.А. Фатеевой, М.Ю. Михеева, Т.Г. Цвигун, И.М. Сахно. Из зарубежных специалистов по данным вопросам необходимо выделить Е. Фарыно, О. Ханзен-Леви, Дж. Янчека, В. Вестстейна, А. Мешонника, М. Перлофф, П. Квотермена. Однако каждое из исследований упомянутых авторов касается либо только одного выбранного ими автора, либо дает самое общее представление о языковых новациях в литературе русского авангарда (понимаемого при этом с различной степенью широты). Совсем неисследованной в отечественной науке остается проблематика зарубежного авангарда, в частности, англо-американского. Кроме того, не освещенными остаются многие аспекты межъязыковых преобразований в русской и англоязычной поэтике авангарда. Настоящее исследование направлено на частичное восполнение этих пробелов.

Объектом настоящего диссертационного исследования является язык художественной литературы, обычно связываемой характеристикой «авангардная». **Предметом** исследования выступает экспериментальная составляющая этого языка, языковые преобразования на разных его уровнях — от фонологического до текстового и далее, до масштаба целостного идиостиля. **Материалом** проведенного исследования послужили поэтические, прозаические и «синтетические» (манифесты, поэтические трактаты, автобиографические документы) тексты ряда авторов русского и англоязычного авангарда, главным образом — А. Белого, В. Хлебникова, А. Введенского, Г. Стайн, — написанные ими в период 1910-30-х гг.; а также базовые концепты, «центры семантических сфер» (В.В. Виноградов), лежащие в основе художественных систем указанных авторов. Привлечение этих материалов создает основу сопоставительного исследования поставленных вопросов. Тщательное обследование русскоязычного и англоязычного материала позволяет выявить ряд общих проблем — как лингвистики (в эксперименте с разными языками), так и поэтики (в поэтическом эксперименте со словом). В качестве дополнительных источников привлекаются теоретические тексты ученых-лингвистов, а также философов языка, чьи концепции складывались в указанный временной промежуток, представляя собой параллельное осмысление проблем языкового эксперимента.

Цель исследования заключается в выявлении языковых изменений, происходящих на разных уровнях поэтического материала, с использованием разных художественных и научных средств и техник, в художественной литературе русского и англоязычного авангарда 1910-30-х гг. Для этого в процессе исследования решались следующие основные **задачи**:

1. Осветить основные концепции языка, слова, знака, смысла, сформировавшиеся в трудах по лингвистике, философии, поэтике, семиотике к началу рассматриваемого периода (1910—30-е гг.). Проследить судьбу творчески ориентированных теорий языка, трактующих язык как созидающий процесс, с конца XIX в. до середины XX в. (от В. фон Гумбольдта до Н.Н. Жинкина).
2. Определить базовые составляющие понятия «эксперимент» в лингвистике, философии, художественном творчестве, поэзии; охарактеризовать специфику языкового эксперимента в авангардном творчестве. Выделить доминанты, ключевые параметры языкового эксперимента как метода и принципа в поэтике и поэзии.
3. Рассмотреть различные уровни языка, на которых осуществляется эксперимент в творчестве русских (А. Белый, В. Хлебников, А. Введенский) и англоязычных (Г. Стайн, э.э. каммингс, Л. Зукофски) авторов; выявить единицы их художественного языка и поставить их в соответствие с единицами естественного языка.
4. Очертить контуры личной «языковой мифологии» рассматриваемых авторов, с привлечением автокомментариев самих авторов.
5. Реконструировать эволюцию взглядов на природу и функции языка, а также составляющих его элементов, на примере поэтики символизма (А. Белый), будетлянства (В. Хлебников) и «чинарей» (А. Введенский).
6. Сопоставить специфику процессов в русском и английском языке на примере экспериментального творчества указанных авторов.

Поставленные задачи определили **методику работы**: комплексное семиотическое исследование, включающее наряду с традиционными в лингвистике методами (структурный анализ текста, логический анализ языка, концептуальный анализ, контрастивное сопоставление) художественную семиотику и лингвоэстетический анализ.

Решение поставленных задач определяет **научную новизну** диссертации:

- в ретроспективном виде описано становление творческого взгляда на язык в русской поэтике начала XX в., с привлечением слабо освоенных научных и художественных

источников (Д.Н. Овсяннико-Куликовский, А. Белый, Г.Г. Шпет, П.А. Флоренский, О. Мандельштам, В. Кандинский и др.);

- выявлены точки пересечения теоретической мысли о языке с практическим языковым экспериментом в литературе;
- сформулировано определение языкового эксперимента в поэтике и поэзии; проанализированы основные параметры данного явления;
- исследованы ключевые концепты и доминанты экспериментальной поэтики;
- в целостном виде обрисована «языковая мифология» А. Белого в ее связи с экспериментальной научной и поэтической деятельностью автора;
- на примере поэтического творчества А. Введенского и Г. Стайн продемонстрированы типологически сходные явления в русской и английской языковых культурах; предпринята попытка описать логическую природу алогичного художественного текста;
- установлены некоторые константы в идиостиле исследуемых авторов (А. Белый, В. Хлебников, А. Введенский, Г. Стайн), не отмеченные предшествующими исследователями.

Ввиду самого характера настоящей работы как диссертации **на защиту выносятся** как конкретные решаемые задачи (см. выше), так и осознание их авторами и исследователями рассматриваемого периода; а также **общие теоретические положения**, которые оказались связанными с ними в реальной научной и художественной истории:

1. Возникшие на рубеже XIX—XX вв. лингвофилософские концепции, рассматривающие язык как творческий процесс, предопределили не только «языковой поворот» в философии и становление лингвистической поэтики («новой поэтики языка») в XX в., но и пути художественных исканий в новаторской литературе первой половины XX столетия («новый поэтический язык»). Идеи В. фон Гумбольдта, К. Фосслера, А. Потебни, Д. Овсяннико-Куликовского, А. Белого сформировали взгляд на язык как на а) действенный **инструмент** художественного и научного творчества; б) самоценный **объект** и **материал** художественного опыта (в области слова такая установка выразилась в формуле В. Хлебникова «Слово — пальцы, слово — лен, слово — ткань»). «Самодеятельность творческой силы языка» (В. фон Гумбольдт) была осознана как новый **научный предмет**, требующий тщательного изучения методами различных дисциплин, и как продуктивный **художественный метод**, открывающий новые возможности выразительности и познания.

2. Переосмысление идеи **внутренней формы слова и языка** в русской поэтике первой трети XX в. было связано с поисками аналитических инструментов для анализа форм **творческого присутствия человека в языке**. Когда в 1910—1930-е гг. встала задача конкретно объяснить индивидуальный, не детерминированный нормативными законами языка творческий акт, то выражением этого конкретно-творческого начала в языке стала служить субъективно переосмысленная категория внутренней формы (формы скорее слова, высказывания, текста, чем языка в целом). Наибольший вклад в это переосмысление внесли теоретические опыты А. Белого, П. Флоренского, Н. Жинкина и особенно Г. Шпета.
3. На волне сближения методов науки и искусства в 1900—1910-е гг. возникает проблематика **эксперимента** в эстетике, стилистике, поэтике и лингвистике. Эксперимент выступает как принцип опытной, целенаправленной обработки материала (в рассматриваемом случае — языкового), смыкаясь по своим формальным и функциональным признакам с художественным экспериментом в поэзии. Эксперимент как метод представляет собой системное явление, основанное на качественном изменении исходного языкового материала, на смещении языковых пропорций в его структуре, с целью его преобразования.
4. Эксперимент в области словесного творчества, заявивший о себе в первые десятилетия двадцатого века следует рассматривать в рамках **авангардной формации**, охватывающей собой в одно и то же время и обширные факты **поэтического языка** (символизм, будетлянство, конструктивизм, абсурдизм), и сопутствующие им факты **художественного языка** — от живописи (М. Матюшин, П. Филонов, В. Кандинский) до музыки (А. Скрябин, А. Авраамов, А. Лурье), — и **теоретические концепции**, направленные на осмысление этих фактов (научная поэтика и искусствознание, экспериментальная лингвистика и стилистика, художественная семиотика).
5. Характерным параметром языкового эксперимента является **самореферентность** как свойство слова, текста, вообще — языкового материала, рефлексировать на самое себя, самоорганизовываться (см. «самовитое слово» В. Хлебникова и «самородное слово» С. Малларме).
6. Свойство самореферентности подразумевает также активную, динамическую позицию автора в художественном высказывании, что, в свою очередь, проявляется в **преобладании прагматической координаты** в семиосфере (идиостиле) экспериментирующего автора. Первенство прагматического измерения здесь объясняется особым **отношением автора к языку, творца — к**

творимым знакам. В языковом мире авангарда прагматика обращается на саму себя, претерпевает инверсию.

7. **Авангардность** создает не просто новую поэтику, эстетику и эвристику, но и **новую семиотику**, переосмысляя все ключевые параметры языка: прагматику, семантику, синтактику, ритмику и т.д.

Другие положения диссертации рассматриваются в соответствующих главах и суммируются в заключении.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что на языковом материале авангардной литературы определяются некоторые положения, значимые для современных подходов в теории языка и для филологического знания в целом. Конкретные выводы могут быть востребованы в исследованиях по лингвистике творческого мышления, языковым картинам мира, лингвоперсонологии, лингвосинергетики и других смежных сферах знания. Отдельные положения могут быть полезными для таких дисциплин, как лингвистика измененных состояний сознания, исследования онтогенеза речи, когнитивистика и др.

В настоящей работе впервые в области теоретического языкознания проводится опыт применения семиотического метода к авангардному творчеству. Подобное направление исследования углубляет интеграционные процессы между лингвистикой и поэтикой, между исследованиями языка и художественного творчества, что отвечает динамике лингвистической науки в сторону антропоцентричной, творческой парадигмы.

Практическое значение диссертации определяется возможностью использовать результаты и материалы исследования в дальнейших научных разработках. Основные положения, конкретные наблюдения и обобщающие выводы диссертации могут лечь в основу монографии, посвященной статусу языка в русской и зарубежной литературе XX в., или энциклопедии-словаря по экспериментальной поэтике. Данные, полученные в результате предпринятого исследования, могут быть учтены в учебно-методических целях: в курсах по истории языкознания, семиотике, лингвистической поэтике, логическому анализу текста.

Апробация работы. Теоретические принципы и основные положения диссертации отражены в ряде публикаций общим объемом около 7 а.л., а также становились темой публичных выступлений на российских и международных конференциях, на семинарах «Семиотика и философия языка» (2002 г.) и «Когнитивные аспекты лексикографии» (НИВЦ МГУ, 2004 г.), заседаниях отдела теоретического языкознания и ученом Совете Института языкознания РАН.

Структура и объем работы определены поставленной целью и особенностями объекта исследования. Диссертация общим объемом 324 страницы состоит из введения, шести глав и заключения. К тексту работы прилагается библиографический список, включающий 315 наименований, в том числе 35 на иностранных языках.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертации, выбор объекта исследования, определяется цель работы, объект и предмет рассмотрения, раскрываются научная новизна, теоретическая значимость и практическая ценность, указываются методы анализа материала, изложены положения, выносимые на защиту.

В **главе 1** *«Язык как творчество. Творческие аспекты языка как объект исследования в философии, лингвистике, поэтике и семиотике начала XX в.»* рассматриваются основные концепции языка, сложившиеся на рубеже XIX—XX в. в лингвистике, философии, семиотике и поэтике. Акцент делается на тех концепциях, которые трактуют язык как творчество, как созидательный процесс. Показывается взаимосвязь творчески ориентированных теорий языка с зарождающейся лингвистической поэтикой, с одной стороны, и становлением новых поэтических языков в художественной литературе, с другой.

Интеллектуальные процессы, которые затронули научную, философскую и художественную мысль в начале XX в. («языковой поворот»), послужили тем фоном, на котором стали возможны радикальные эксперименты в поэтическом языкотворчестве. Языковая тематика и проблематика вышли на первый план в описываемый период в самых разных дисциплинах: логике (Б. Рассел, Р. Карнап, Г. Фреге, Ч.С. Пирс), психологии (Л. Выготский, З. Фрейд, К. Бюлер), этнологии (Ф. Боас, Э. Кассирер), науковедении (Н. Бор, Р. Карнап) и др. Сама же наука о языке начала дифференцироваться, стремясь в то же время к единому методу лингвистических (семиотических) исследований (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Я. Мукаржовский). Язык стал изучаться, с одной стороны, в отрыве от остальной действительности, как имманентное структурное образование, и с другой стороны — в тесном контакте с действительным миром (например, в трудах Бахтина-Волошинова, Л.В. Щербы, Сепира-Уорфа). Таким

образом, в науке начала XX в. открылась не просто новая парадигма, но новый формат исследований — формат, определяемый языком.

Русская традиция наиболее явным и систематическим образом демонстрирует «языковой поворот» в гуманитарном знании начала XX в. Поиски «глубинного знания» в философии языка, слова, имени обозначили «скачок» в русском философском языкознании по направлению к творческим концепциям языка и к самому живому языку как данному в опыте явлению, к живому процессу речи. **Язык** как знаковая система *par excellence* становится полноценным **объектом** исследования (в лингвистике и семиотике), преимущественным **предметом** рефлексии (в философии) действенным **инструментом** открытия знаний (в гуманитарных и естественных науках), а также самостоятельным **субъектом** художественного творчества (в экспериментальном искусстве). Таким образом, язык оказывается необходимым посредником для всякого познания (научного, философского, художественного), которое стремится выразить себя дискурсивно.

В данной главе анализируются ключевые концепты, вокруг которых складывается новое мышление о языке: *energeia*, поэтическая речь, поэтическое слово, творчество мысли, внутренний ритм, художественный строй, поэтическая функция, поэтический язык, символ, внутренняя форма, автор, индивидуальный язык, внутренняя речь. Данный круг терминов призван объяснить индивидуальный, не детерминированный языковыми нормативами творческий акт. Сосредоточение внимания на творческих потенциях языка, совпадает, таким образом, по времени со всплеском художественного новаторства в области языкотворчества, с так называемой «эпохой поиска и эксперимента» (в русской традиции именуемой «классическим авангардом»).

В главе 2 *«Языковой эксперимент как метод и принцип в поэтике и поэзии»* затрагиваются вопросы определения концепта «эксперимент» в философской, лингвистической и художественной традициях. Предпринимается попытка обосновать понятие «языкового эксперимента» применительно к авангардному опыту в художественной литературе.

В английском языке слово «эксперимент» («experiment») по своей внутренней форме тесно связано с понятием «опыта» («experience») — «жизненного опыта», «испытания», «знания», «переживания». Принимая в качестве базового для настоящего исследования понятие «эксперимента», мы стремимся подчеркнуть взаимосвязь поэтического и научного эксперимента с жизненным опытом. Эта взаимосвязь проявилась с наибольшей силой в эпоху «поиска и эксперимента» (первые десятилетия XX в.). Художник стал сознательно производить непосредственные опыты над действительностью (над языком,

над бытом, над средой обитания и т.д.). В художественной литературе это проявилось в опытной, целенаправленной обработке языкового материала. Эксперимент как метод в поэзии и поэтике основывался на качественном изменении исходного материала с целью создания новых форм сознательного опыта и новой системы жизненных отношений.

Сопоставляя трактовки экспериментального метода в лингвистике («лингвистический эксперимент», «ассоциативный эксперимент»), философии науки («экспериментальный метод», «мысленный эксперимент»), художественной теории («экспериментальный реализм», «стилистический эксперимент», «экспериментальная эстетика»), мы выделяем общее концептуальное ядро экспериментального принципа. Во-первых, это принцип опытной, целенаправленной обработки материала, в данном случае языкового (этот принцип одним из первых был реализован А. Белым в его исследованиях по «сравнительной морфологии» стихотворного языка, по «ритму» русских поэтов, по языковому новаторству Гоголя). Во-вторых, представление о том, что научный эксперимент смыкается по своим формальным, а подчас и функциональным, признакам с художественным экспериментом, когда поэт работает с языковым материалом так, как опытный исследователь. В наиболее полном виде эти принципы реализуются в лингвопоэтическом эксперименте авторов авангарда.

Идея экспериментирования в авангардной поэтике состоит в перенесении методов науки на методы искусства. Помимо культурологического аспекта взаимовлияний науки и искусства, в экспериментальном авангарде заставляет говорить о себе и дискурсивный, чисто языковой синтез, получающий выражение в конкретных текстах. Ярким примером здесь служат трактат В. Хлебникова «Доски судьбы» и произведение А. Белого «Жезл Аарона». Показательный пример такого рода текстов — трактат Игоря Терентьева «17 ерундовых орудий», где сами «орудия» (законы) построения поэтического текста даны во второй части работы в виде заумных стихотворений, определенным образом коррелирующих с выдвинутыми в первой части теоретическими положениями. Цель всех подобных опытов — показать наглядно, что искусства должны не менее серьезно, чем науки, восприниматься как способы открытия, создания и расширения знания.

Среди базовых параметров языкового эксперимента в авангардном творчестве мы выделяем:

- повышенное значение самосознания, проявляющееся в самом типе творения языка, при котором на первый план выходят самоозначающие, рефлексивные языковые структуры;

- тенденция разных видов искусства к синтетическому слиянию, что на языковом уровне реализуется как наложение семиотических кодов друг на друга (например, кода звукового и кода живописного);
- максимальное сближение в нем «текста жизни» и «текста творчества», влекущее за собой переосмысление оппозиций «текст-контекст», «форма-содержание» и т.д.

Вследствие того, что именно активная, динамическая позиция автора становится в авангардном творчестве и языковом эксперименте ведущей, свойство самореферентности, а также все другие выделенные нами свойства, в первую очередь проявляют себя в прагматической координате языка. В авангарде меняется сам вектор прагматической направленности: не от интерпретатора к знаку, а от творящего субъекта к знаку. Речевая деятельность творца-экспериментатора направлена на создание новой семиотической системы, нового языка. Авангардный автор строит не только новую поэтику, но и новую семиотику. Новые измерения в мышлении приводят к открытию новых измерений языка.

Глава 3 «Эксперимент со словом и ритмом в поэтической системе А. Белого»

посвящена описанию языкового эксперимента в символистской поэтике А. Белого. От описания теоретико-лингвистических принципов, сформулированных Белым, мы переходим к рассмотрению языкотворческой практики в текстах поэта. Основным предметом рассмотрения служит роль концептов слова и ритма в «языковой мифологии» автора.

А. Белый основывает свою символистскую доктрину на лингвистических идеях А.А. Потебни. Он отталкивается от мысли Потебни о том, что «слово, само по себе, есть эстетический феномен». Следуя за Потебней, Белый приходит к обоснованию «самоценности слова». Соединение в поэзии звуковой формы с формой внутренней образует, по Белому, «живой символизм языка». Из объединения внешней формы и содержания путем взаимной обусловленности внутренней формы провозглашается единство формы и содержания — как в словесном, так и в художественном символе.

На основании метаязыковых выкладок А. Белого мы реконструируем концепт **слова** в индивидуальной творческой системе автора. Показывается, что «миф о слове» А. Белого разветвляется на перекрестке четырех дискурсивных областей: семиотической, лингвистической, поэтической и религиозной. Семиотическая триада символ—символизация—символизм, выражающая модель мира, по А. Белому, дает ключ к пониманию его модели языка и — более специфично — модели слова. Поэтическое слово имеет три ипостаси, три концентрических уровня, а именно — звучность, образность и символичность.

Эксперимент со словом начинается с построения словесного текста, с ряда опытов над словесными элементами. Этим методом А. Белый руководствуется как в своей филологической практике (при анализе лирических стихотворений на раннем этапе, в ритмологических исследованиях «Медного всадника», в разборе произведений Гоголя), так и в собственной поэтической практике и художественной прозе. Характерен следующий небольшой фрагмент из романа «Маски»:

ВЕРЧИ ЖЕЛЕЗНЫЕ

Пушка; ядро, – шар железный; расхлопнулось дверцем; и в нём, как кабина; и узник – под локоть введён; ядро вставлено в пушку, которая – хлопнула – в небо! Планета огхлопнулась; пол – потолок; потолок – пол; закон притяжений – не есть.

Узник, чувствуя кожу в местах, где понятие «кожа» есть бред – с ароматной сигарой в руке – пред стеклом, за которым развержены звёздные бездны дождей и баллистика быстрых болидов по Коперниканским пустотам фланирует, – уже отклеившись кожей от мест, где «Мандро» созерцает иллюзии распространения волн световых, без иллюзий доваривая из «ничто» свои дряни, – имея, – дох, пот, перетуки сердечные.

На данном примере мы регистрируем сразу несколько уровней языкового эксперимента: а) ритмический (“мелодический” стих у Белого оборачивается прозой, а проза метризуется); б) звукосимволический (имя персонажа романа – «Мандро» – с его звуковым мотивом ДР является здесь знаковым и варьируется на протяжении всего отрывка (ВеРЧи, ДвеРцей, яДРо, развеРЖены, беЗДНЫ, ДРяни, сеРДечные, РоРо, пеРТуРБация – комбинации по признаку звонкости согласных), как и всего романа в целом); в) грамматико-семантический (грамматические повторы и деривационные ряды организуются таким образом, что мельчайшие изменения в грамматической форме одного и того же слова, образуя микроструктуры, приводят к нагнетанию общего смысла текста, или макроструктуры: ср. *пушка/пушку, железные/железный, расхлопнулось/хлопнула/отхлопнулась, введен/вставлено, пол/потолок, потолок/пол*).

Другим концептом, отмечаемым нами в языковом эксперименте А. Белого, является концепт **ритма**. Ритм — глубинная характеристика, охватывающая собой весь состав поэтической речи — от самых элементарных единиц речи до самых крупных текстовых категорий. Концепт ритма у А. Белого проходит несколько стадий формирования: 1) ритм как организация ударения в речи; 2) ритм как система отступлений от метрических схем в стихотворной строке; 3) ритм как соотношение строк в строфе или в стихотворении, как ритмическая фигура; 4) ритм как «ритмический жест», непосредственно связанный со смыслом стихотворения; 5) ритм как «мелодия». Существенно то, что все эти компоненты

оказываются тесно взаимосвязанными в авторском сознании А. Белого и в его конкретной поэтической практике. От понимания ритма как интонации поэт переходит к «мелодизму» как художественному методу.

Речь (*parole*) как конкретный процесс говорения (а художественная речь — как процесс развертывания речи) занимает А. Белого более, чем **язык** (*langue*) как закрепленная в сознании (в данном случае — в сознании автора) структура. Именно сочетания слов, «ряд развертывающихся образов», а не слова и образы в отдельности, характеризуют в большей степени специфику языкового эксперимента А. Белого — в отличие от рассматриваемого далее языкотворческого эксперимента В. Хлебникова.

В главе 4 «*Эксперимент с языками в поэтике В. Хлебникова*» рассматривается трансформация в «будетлянской» поэтической системе, состоящая в том, что от «символической» модели мира и языка В. Хлебников переходит к «числовой» модели. Основное внимание в данной главе сосредоточено на «языковой мифологии» будетлянина и соответствующей ей словотворческой практике (поискам «самовитого слова» и «звездного языка»).

Отличия от символистской системы А. Белого наблюдаются у В. Хлебникова уже в его знаменитом призыве, чтобы «слово смело пошло за живописью». Это — определенный семиотический поворот от моделирования слова как музыкального символа к моделированию слова как иконического знака (по классификации Ч.С. Пирса). За трактовкой слова как по преимуществу иконического знака стоит корневая для будетлянина аналогия слово – число. Концепт **числа** является у В. Хлебникова ядерным концептом, через которые проходят все языковые трансформации в структуре поэтического языка. Его роль коррелирует с той ролью, которую играет концепт символа в системе А. Белого.

С самого начала Хлебников определяется с одним из главных начал своего словотворчества, названным им самим позднее «первым отношением к слову». Это последовательное для языкового эксперимента ограничение на греко-латинский корнеслов, позволяющее «свободно плавить славянские слова». Уже в 1908 г. поэт грезит о «сплюсненном во одно, единый, общий круг, круге-вихре, — общеславянском слове» («Курган Святогора»), призванном способствовать «расширению пределов русской словесности» («О расширении пределов русской словесности»). Знаменательно, что в этих первых декларациях Хлебников не только намечает свою программу, но и применяет ее на практике. В уже процитированных высказываниях появляются такие «общеславянские» неологизмы, как «звучаль» и «славобич». Оттуда же такие новообразования, как

«временой», «идутное», «разнотствовать», «славоба», «слагоги», «умнечество», «вихорь-мнимец», «божичи» и др. Каждое из этих «словоновшеств» не просто отмечает окказиональные в пределах текста языковые единицы, но становится своего рода понятием, термином в идиостиле Хлебникова. Тем самым уже здесь реализуется аналогия «слово-число» (попутно заметим, что сам концепт «аналогии» является одним из начал хлебниковского идиостиля): слово выступает и как выразительная единица (эстетически значимая), и как своего рода носитель точного знания (индивидуальный термин-концепт, значимый эвристически). С точки зрения Хлебникова, в каждом понятии «незримо присутствует образ» и в каждом образе заключен «кусочек понятия». Отсюда его настойчивое утверждение равноправия искусства с наукой во всей сфере познания и изменения мира. Слово в языке В. Хлебникова совершенно конкретно и непосредственно и в то же время тяготеет к предельной обобщенности символа (что «зеркальным образом» переключается с тяготением символа к числу в теории А. Белого).

Из представления о «жизни слова в себе самом» вырастает идея Хлебникова о «самовитом слове». На этом принципе построено уже такое раннее стихотворение поэта, как «Заклятие смехом» («О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи! <...>»). Здесь реализуется хлебниковский принцип «скорнения», когда, по словам поэта, «берется в отличие от спряжения и склонения по падежам чистый корень, и корень делает все движения, доступные для него». Эксперимент со словом превращает нормативное словообразовательное гнездо в гнездо словотворческое. За пределами «Смехачей» у Хлебникова также встречаются такие неологизмы, как «смехочество», «смехоторство», «смеявица», «смеюн», «смеярышня», «смехини», «смехучий», «смехучеустые», «смеяние», «смехочево», «смехоемный», «смехистели», «смехливел» и т.п. Это подтверждает, что эксперимент Хлебникова носил явно системный характер, и что его принципы сохранялись на протяжении всей творческой эволюции поэта.

Подход к мирозданию как к слову и к слову как к мирозданию побуждает В. Хлебникова разобраться в том, чем же является человеческий **язык как таковой**. Поиск новых языковых форм и новых смыслов в поэтике Хлебникова продиктован попытками обнаружить скрытое знание о мире в языке и знание о языке в мире. Построение единого мирового языка являлось у Хлебникова «вторым отношением к слову» (после словотворчества). Из его идеи о «ночном» и «дневном» разуме слова вытекает теория «звездного языка», противостоящего «бытовому» языку «будничного рассудка». «Звездный язык» — это язык «мировых истин», близкий одновременно «языку чисел» и «языку зрения». Идея «звездного языка» прояснялась лишь постепенно и окончательно складывается в последний период творчества Хлебникова, в пору написания сверхповести

«Зангези». «Звездный язык» представляется ему «крайней степенью обобщения» всех его поисков и экспериментов. С ним поэт связывает свой личный идеал преодоления «много-языка» во имя «цельного, живущего как растение языка». Множественность языков, множественность пространственно-временных планов, множественность событий и смыслов — такова природа хлебниковского языкового эксперимента. «Образ языка» у него многомерен.

Хлебников экспериментирует не только со словом и поэтической речью, подобно А. Белому, но с языком и с языками, создавая некое подобие «воображаемой филологии» (В.П. Григорьев). Неология Хлебникова тесно связана с проблемой создания языка, а не просто создания слова. Отношение будетлянина к слову и к языку в существенной мере определяется его математическими интересами и математическим складом ума.

В главе 5 «*Эксперимент с семантикой в поэзии А. Введенского*» рассматривается такой аспект языкового эксперимента, как семантика. На примере поэзии А. Введенского и ее интерпретации Я.С. Друскиным описываются принципы и способы реализации эксперимента преимущественно с планом содержания.

Поэтика «бессмыслицы» А. Введенского, самого «крайнего левого» из обэриутов, кардинально сдвигает принципы, на которых строится языковой мир В. Хлебникова, из области словотворчества в сферу «чистой» семантики, или смыслотворчества. Это позволяет говорить о собственно семантическом эксперименте в творчестве Введенского, отличном от «словесно-ритмического» эксперимента А. Белого и «языкотворческого» эксперимента В. Хлебникова. Важнейшим объектом экспериментирования у Введенского выступают самые свойства языка как гносеологического инструмента и — более специфично — форма языкового высказывания как таковая.

Уже в ранних стихотворениях («Галушка», «Острижен скопом ростислав» и др.) Введенский тяготеет к созданию особого смыслового мира, приобретающего некоторую самостоятельность в его поэзии. Эффект бессмыслицы, как правило, порождается в этих и позднейших текстах благодаря сочетанию семантических единиц без прямой связи в плане содержания, как, например, во фразах *трещотками брели музеи* или *обедают псалмы по-шведски*.

Реализуемый в поэзии Введенского эксперимент направлен в первую очередь на семантический план текста, в то время как формальные показатели остаются в целом неизменными. Ср.: «... *ходит в гости тьма коленей / летний штык тягучий ад / гром гляди каспийский пляшет / хоры резвые / посмешищ / небо грозное кидает / взоры птичьи на Кронштадт*» («Начало поэмы»). Смысл данного поэтического высказывания

формируется как бы вопреки метрической, фонической и синтаксической регулярности поэтической речи. Ритм стиховой не соответствует ритму содержательному, в котором обнаруживаются сильные разрывы между понятийными областями («тьма коленей», «летний штык», «гром пляшет», «хоры резвые» и т.д.). В этих семантических разрывах, или «пустотах», — вся суть языкового эксперимента Введенского, стремящегося обнажить неоднородную, разреженную структуру языка путем указания на несоответствия, «раздробленность» его семантики.

В поэтике «чинарей» — А. Введенского и Я. Друскина — в качестве ключевых концептов выступают: мир, язык, бессмыслица, смысл, понимание-непонимание. Во-первых, язык мыслится «чинарями» как модель мира. «<...> Язык и мир встречаются», — записывает Я. Друскин в дневниках. На вопрос «для чего нужен язык, в чем его функция?» Л. Липавский (участник сообщества «чинарей») отвечает в «Разговорах чинарей»: «Он разрезает мир на куски и, значит, подчиняет его». Модель мира и сам мир начинают совпадать, накладываться друг на друга (В записях Я. Друскина часто возникают размышления типа «я наложил сетку на мир...»). В результате этой операции наложения мир осознается как бессвязный. Ср у А. Введенского: «<...> у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира». Далее, это «ощущение бессвязности мира и раздробленности времени» отражается и на самом языке, на его поэтической организации. Синкопированный ритм в поэзии Введенского создает видимую бессмыслицу. Логически неправильное соединение языковых элементов, частей предложения, предложений создает «семантическую бессмыслицу».

Для уяснения сущности той «логики алогичности», которая характеризует языковой эксперимент А. Введенского, мы делаем попытку сопоставления языковых структур в его поэзии с постулатами парадоксальной логики (Г. Фреге, Л. Кэрролл, Ж. Делез, Ю. Кристева). На основании данного сопоставления можно прийти к выводу, что алогичность в поэзии Введенского имеет свои логические законы, кардинально отличающиеся, однако, от логических законов аристотелевской логики.

Бессмыслица у «чинарей» — это положительное понятие, не совпадающее по содержанию с «бессмыслицей» в обыденном понимании этого слова. В качестве аналогии к понятию алогичного языка у Введенского можно привести концепцию «мнимостей в геометрии» П.А. Флоренского. Отдельная фраза у Введенского строится как комплексная формула, содержащая мнимый элемент. Так, во фразе *Смерть это смерти еж* мы имеем три грамматических элемента: субъект, предикат и приименное дополнение, причем второй раз употребленное слово «смерть» выступает как «мнимый элемент»,

отражающийся в себе самом. Семантическая бессмыслица предстает здесь как оборотная сторона смысла, как «изнанка смысла».

Слово у А. Введенского выполняет функцию пустого, чистого знака. Оно не собирает в пучок семантические признаки мира (как, например, у Хлебникова, Мандельштама и др.), а как бы «вырезает» эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху, чистую потенцию. Принцип ассоциативности здесь не действует: слова соединяются друг с другом не посредством ассоциации, а посредством диссоциации, т.е. разложения, разобщения значений. Если для Мандельштама лингвопоэтическим принципом было «знакомство слов друг с другом», то для Введенского более значим принцип «незнакомства слов друг с другом». У первого, так же, как и у Хлебникова, паронимическая аттракция сближает далекие в лексическом отношении слова; у второго же — та же паронимическая аттракция на формальном уровне акцентирует лексическую разобщенность слов: *«И если жизнь протянется, / То скоро не останется / Ни сокола ни волоска. / Знать смерть близка. / Знать глядь тоска»* («Потец»). Паронимически близкие слова «сокол» и «волосок» никоим образом (по крайней мере, в ближайшей языковой перспективе) не могут быть соотнесены семантически. Каждое из них остается в своем лексическом ряду, согласуясь с отсутствующими здесь другими единицами этого ряда (соответственно, ряд «птиц», очень насыщенный у Введенского, и ряд «телесных субстанций»). Каким именно образом эти два слова согласуются семантически, остается загадкой.

Таким образом, символистская проблема познания мира через язык символов и «будетлянская» проблема «мироздания» в языке сменяется у А.Введенского проблемой верификации языка, его состоятельности в процессе познания мира. Одновременно возникает проблема поиска новых логических связей в языке и их отражения в поэтическом эксперименте.

В главе 6 *«Эксперимент с грамматикой в творчестве Гертруды Стайн»* проводится исследование языкового эксперимента на англоязычном материале. Теоретические установки и поэтические тексты Гертруды Стайн выступают в качестве наиболее показательного материала для иллюстрации авангардного эксперимента. Творчество Г. Стайн положило начало экспериментальной линии в англосаксонском авангарде, представителями которой впоследствии стали Э.Э. Каммингс, У.К. Уильямс, Л. Зукофски, Л. Хейджинян и др. В данной главе на примере поэтического творчества Г. Стайн рассматривается грамматический уровень языкового эксперимента.

Грамматический эксперимент, осуществляемый в творчестве Г. Стайн, во многих своих чертах пересекается с семантическим экспериментом А. Введенского, хотя имеет в

то же время и свои собственные особенности. Сочетая в себе функции поэта-практика и теоретика-лингвиста, Стайн предпринимает эксперимент над возможностями грамматики как аспекта языка. По мысли и конкретным словесным опытам писателя, “поэтическое” неразрывно связано с разрушением “общей” грамматики. Грамматические значения, употребляемые в конвенциональном общении, оказываются в остраненно-художественном воплощении максимально освобожденными от привносимых смыслов и ассоциаций.

Грамматико-ритмические возможности языка исследуются Г. Стайн несколькими путями. Среди этих путей можно выделить эквивалентные повторы: “*A type oh oh new new not no not knealer knealer of old show beefsteak neither neither*” (“Tender Buttons”). Также имеет место синтаксически неправомерное сочетание слов и звуковые повторы. Так, в следующем примере повторяются не только слова, но и звуки “w”, “l”, “i”, “i.”: “*It is so a noise to be is it a least remain to rest is it a so old say to be, is it a leading are been... Eel us eal us with no no pea no pea cool, no pea pea cooler with a land a land cost in, with a land cost in stretches... Will leap beat, willie well all. The rest rest oxen occasion occasion to be so purred, so purred how*” (“Tender Buttons”). В этом же примере встречаются случаи морфемных, или квазиморфемных повторов (“*Eal us eal us with no pea*”), повторы слов как связок (жирным шрифтом). С помощью повторов достигаются грамматические и смысловые перебои. Также может происходить изоляция отдельного слова или неполного словосочетания, что приводит к фрагментации фразы и всего текста: “*Not so far. / Constantly as seen. / Not as far as to mean. / I mean I mean. / Constantly. / As far. / So far. / Forbore. / He forbore. / To forbear. / Their forbears*” (“New”).

В совокупности все эти средства являются деталями того языкового проекта, который стремится воплотить Г. Стайн. Заметим, что приблизительно в те же годы в Америке подобными методами работы над языком начинают пользоваться представители лингвистической науки – дескриптивисты (Л. Блумфилд, Э. Сепир, З. Харрис и др.).

Назначение грамматики, по мысли Г. Стайн, в том, чтобы сколь угодно сложную художественную мысль сделать максимально простой для восприятия, то есть вложить максимум смысла в минимум языковых средств. Любая “чрезмерная усложненность” имеет в поэзии свою “конечную простоту” (ср. с аналогичной позицией А. Введенского: «Уважай бедность языка»). Это не простой язык, стремящийся к однозначной ясности, а язык, обладающий затемненностью, неясностью (obscurity), запутанным порядком. Эта “запутанность”, сложность образуется с помощью многообразных ритмических перебивок, или смысловых сдвигов. Это – конструктивная “запутанность”, в ней заложена потенциальная множественность смыслов, событий: “Как я уже сказала вещь кажущаяся

очень ясной может легко оказаться вовсе не ясной, вещь кажущаяся запутанной может быть очень ясной”; “Каждое слово из тех что я использую когда пишу имеет какую-то удивительную природу <...> Мне нравится слово я увлечена словом словом имеющим много значений много употреблений придающих каждому слову много различных значений”.

Повтор в произведениях исследуемого автора составляет важную часть и даже обуславливает ее грамматику. Вооружившись верой в цикличность (“Я верю в повторение. Да. Всегда и всю жизнь нужно сочинять гимн повторению”), Г. Стайн выстраивает свою “поэтику повтора” (“<...> иметь любить повторять и тем самым стремиться глубоко понимать”). Повтор того или иного элемента (фонологического, графического, морфологического, лексического) не является механическим. Повторяющийся элемент серии всегда оказывается в особом синтаксическом положении, как раз неповторимом: *«Врэ говорит хорошо хорошо, отлично. Врэ слушает и когда он слушает он говорит хорошо хорошо, отлично. Врэ слушает и так как он Врэ когда он прослушал он говорит хорошо хорошо, отлично»* («Длинная забавная книга»).

Эксперименты, предпринимаемые Г. Стайн в области частей речи английского языка, имеют целью опытным образом «нащупать» грамматические отношения в потоке речи. В этом стремлении ее языковая тактика коррелирует со сходными процессами в науке о языке, а именно — уход грамматистов от классификации слов по предвзятым принципам в сторону фиксации живых речевых процедур.

Оригинальная частеречная теория Г. Стайн (теория частей речи, описанная ею в тексте «Поэзия и грамматика») основана на экспериментальной ресемантизации всех основных частей речи: существительных, прилагательных, наречий, глаголов, герундиев, причастий, местоимений, артиклей, междометий.

Среди других особенностей языкового эксперимента Г. Стайн мы выделяем:

- переосмысление пунктуации (в сторону отказа от «лишних» знаков препинания – встающий на их место межсловный пробел начинает функционировать как музыкально-ритмическая пауза, своеобразная грамматическая синкопа);
- нарочитое употребление сложных подчиненных предложений («Усложнение в конце концов приводит к простоте и поэтому мне всегда нравились подчиненные адвербиальные предложения. Мне нравились подчиненные адвербиальные предложения разнообразием их подчинения и неподчинения»);
- семантизация различия между предложением и абзацем («Предложения не несут в себе эмоций а абзацы несут»);

- полярность поэзии и прозы как различных литературных форм (в своей практике Г.Стайн постоянно балансирует на грани этих форм, а в теории – ищет дискурсивного объяснения этого балансирования);
- интермедальность (взаимодействие различных художественных языков, в частности поэзии, музыки и живописи (в 20-х годах она предпринимает серию экспериментов над языковой фактурой, исследуя возможности литературы как музыкальной и живописной формы).

Целью грамматического эксперимента Гертруды Стайн является «возрождение языка путем его пересоздания», тогда как целью семантического эксперимента Александра Введенского — прорыв в языковое пространство в поисках новых логических связей. В обоих случаях, между тем, речь идет о попытке разными способами создать алогичную языковую реальность и прорваться посредством этого в глубины внеязыковой реальности. При этом эмансипация поэтических произведений от их смысла парадоксальным образом оборачивается смыслонаполненностью. Отказываясь от видимости осмысленности, эти произведения устремляются к глубинной семантике. Важно также, что при всем том они не утрачивают своего языкового статуса, высказывая свой позитивный смысл как смысл их бессмыслицы.

Введенский и Стайн приходят в своих поэтических экспериментах к сходным выводам: о том, что наличный язык ограничен в своих возможностях передать содержание мира (А. Введенский: «Уважай бедность языка»), равно как он неспособен адекватно выражать суть таких процессов, как время, смерть, человеческое Я и тому подобных.

Кроме того, обоих авторов отличает напряженно-концентрированное отношение к слову как таковому. Г. Стайн (пунктуация авторская): «Требуется огромная степень необходимости чтобы изобрести хотя бы одно слово». А. Введенский: «Перед каждым словом я ставлю вопрос: а что оно значит?».

Слова в поэтике Гертруды Стайн лишены каких-либо описательных свойств, они существуют как бы сами по себе: «Мне нравится смотреть как предложения сами себя разбирают»; «*What are words. / Any word is a word. / And what is what is what is what*» (Г. Стайн). На этом же принципе основан семантический эксперимент Введенского.

От «слова-символа» А. Белого и «самовитого слова» Хлебникова он, так же, как и Г. Стайн, делает шаг к **самовитому смыслу**.

В **заключении** представлены общие выводы о специфике языкового эксперимента как метода и принципа в поэтике и поэзии; подытожены основополагающие идеи, относящиеся как к теоретической, так и к практической части диссертации.

Рассмотрение различных аспектов лингвопоэтического эксперимента позволило установить статус языка в авангардном словесном творчестве. Во-первых, язык из обычного средства общения (коммуникативного инструмента) превращается в экспериментальной поэтике в самоценный объект изображения и материал художественного творчества. В результате такого «языкового поворота» язык наделяется функцией преобразования мира. Языковой эксперимент выявляет скрытые в естественном языке эстетические и эвристические потенции.

Во-вторых, авангардно-художественный эксперимент как принцип опытной, целенаправленной обработки языкового материала, смыкается по своим формам, функциям и техникам с научным экспериментом в поэтике, лингвистике и философии.

В-третьих, авангардный подход создает не просто новую поэтику, эстетику и эвристику, но и новую семиотику, переосмысляя все ключевые параметры языкового семиозиса: прагматику, семантику, синтактику (грамматику), ритмику и т.д. Активная, динамическая позиция автора в авангардном творчестве определяет преобладание прагматической координаты в семиосфере экспериментирующего автора. Прагматический фактор выражается в особом отношении автора к языку, творца — к творимым знакам. Таким образом, прагматика реализуется в языковом эксперименте не столько как воздействие на получателя-адресата, сколько как обращенность на самого отправителя-субъекта.

Список публикаций по теме диссертации

1. «Миф о слове»: Языковой эксперимент в творчестве Андрея Белого (1910—30 гг.) // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней / Семинар академика Ю.С. Степанова «Современная философия языка»: Работы 2002 г. М.: Институт языкознания РАН, 2002. С. 90—147.

2. «Грамматика может быть пересоздана...»: Экспериментальная поэтика Гертруды Стайн (1920—1930-е гг.) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2003. Т. 62. № 1. С. 17—29.

3. Мнимости в семантике (О некоторых особенностях «чинарного языка» А. Введенского и Я. Друскина) // Александр Введенский и русский авангард: Материалы междунар. науч. конф. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. С. 139—149.

4. Прорыв в языки: где искать и находить поэзию? // Поэтика исканий и поиск поэтики // Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX—XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 16—19 мая 2003 г.). — М.: 2004. С. 62—76.

5. Логика смысла в произведениях Александра Введенского и Гертруды Стайн // Александр Введенский в контексте мирового авангарда. Материалы междунар. науч. конф. (Филологический факультет Белградского университета. Белград. 21—25 сентября 2004 г.) — М.: Гилея, 2005. В печати.