

БУКВА ЗД: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА, ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Т.Д. Венедиктова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; tvenediktova@mail.ru

С.А. Ромашко

независимый исследователь, Москва, Россия; romashko@hotmail.com

Аннотация: Будучи языковым феноменом, литература тем не менее не может быть описана лишь путем учета языковых единиц и структур. Принципиально важен момент эстетического переживания языка и опыт его использования в контексте. Опыт этот зависит, в частности, от изменчивой структуры коммуникативного пространства, от развития технологий производства и распространения текстов. Такая зависимость, в свою очередь, создает стимулы для творческой экспериментальной работы со словом и буквой. Процессы эти протекают во многом на дорефлексивном уровне, но подразумевают усилие рефлексии и даже его требуют.

Способность художественного текста к «самопроблематизации» — важный, но пока недостаточно исследованный пласт его содержания и формы. Для филолога это стимул к опробованию новых методов и техник исследовательской работы со словом. В статье обсуждаются перспективы развития литературоведческой когнитивистики в контексте т. н. «материального поворота» (material turn) или «поворота к опыту» (experiential turn) в гуманитарной науке. В меняющемся медийном поле трансформируются средства поэтической выразительности, опыт письма и чтения приобретает мультисенсорный характер. Формирующийся альянс науки о литературе и когнитивной науке, исследующей специфику воплощенного, ситуационного знания, может, как кажется, принести богатые плоды.

Ключевые слова: визуальная поэзия; экспериментальная поэзия; конкретная поэзия; воплощенное знание; материальный поворот; телесность; Х.У. Гумбрехт; история медиа

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-01-15

Для цитирования: Венедиктова Т.Д., Ромашко С.А. Буква ЗД: художественная практика, история и перспективы исследования // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2024. № 1. С. 186–200.

3D LETTER: AESTHETIC PRACTICE, HISTORY AND RESEARCH PROSPECTS

Tatiana Venediktova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; tvenediktova@mail.ru

Sergei Romashko

independent researcher, Moscow, Russia; romashko@hotmail.com

Abstract: As a language phenomenon, literature resists being described in terms of linguistic units and structures. Of key importance is the aesthetic experience of language and its uses in context. The experience is particularly dependent on the changing formats of communication, the development of the technologies of production and distribution of texts. This dependency, in turn, creates fresh stimuli for creative experimental work with word and letter. The nature of these processes being largely pre-reflexive invites and presupposes the effort of reflection.

The potential for 'self-problematization' contained in a literary text is a crucially important but yet largely unexplored aspect of its meaning and form. It invites a philologist to try out new analytic techniques. Perspectives of present day developments in cognitive literary studies are closely related to the so called 'material turn' and 'experiential turn' in the humanities. The means of poetic expressivity are transformed in the changing media field providing for the increasingly multisensorial experience of writing and reading. The alliance of literary scholarship with cognitive research in embodied and situated knowledge is promising of new fruit.

Keywords: visual poetry; experimental poetry; concrete poetry; embodied knowledge; material turn; physicality; H.U. Gumbrecht; media history

For citation: Venediktova T., Romashko S. (2024) 3D Letter: Aesthetic Practice, History and Research Prospects. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 1, pp. 186–200.

Качество эстетического опыта, глубоко субъективное переживание буквы и текста пишущим и читающим не может не интересовать филолога. Переживание — описанное в свое время Л.С. Выготским как особая, чувственно окрашенная интегральная единица сознания [Выготский 1987: 217] — упрямо сопротивляется научным рационализациям и количественным замерам, нередко с большей точностью схватывается художественной интуицией. Именно оно часто становится основанием и полем поэтического эксперимента, в свою очередь «приоткрываясь» филологическому анализу. Все это дает повод еще раз суммарно обрисовать контуры того направления филологической работы с буквой, которое обсуждалось на конференции «Буква как поликодовое сообщение».

Заместительная терапия, или Как буква стала живой

Ритм и контакт

Возраст поэзии как области человеческого общения неизвестен, но в анамнезе ее — происхождение из ритмической стихии голосовой психомоторики. Это очень точно уловил ранний Шкловский, указавший, что в поэзии мы «имеем дело с <...> артикуляционным жестом, с своеобразным балетом органов речи» [Шкловский 1923: 9]. При этом важно, что ритм заразителен. Это есть и в музыке, и в ритмической речи, а в пении эти ритмические структуры сплавляются вместе.

Психомоторная подложка поэзии ощущалась особенно ясно изначально, когда поэт был в прямом контакте со своей публикой. Они не просто видели и слышали друг друга. Это было — если поэзия принималась — общим движением в такт. У публики это движение могло быть внешне выраженным больше или меньше, но оно должно было быть. Заразительность поэтической речи первым отметил Платон: в его диалоге «Ион» Сократ пробует выпытать у рапсода Иона секрет магнетической силы поэтического слова (Сократ прямо сравнивает действие поэзии на человека с действием магнита) [Платон 2006: 143]. Ион не поэт, но он замещает отсутствующего поэта, пытаясь воспроизвести его вдохновение и передать его публике.

Поскольку речь об устной форме поэзии, не удивительно, что ее примечательные черты перекликаются с особенностями устной коммуникации вообще. В том, как У. Онг описывает то, что он именует «психодинамикой» устной речи, нетрудно узнать и особенности ранней (т. е. устной) поэзии; прежде всего это касается «партиципативного» (participatory) характера устного общения: его участникам свойственна не отстраненность, а, напротив, включенность в ситуацию. Они переживают и проживают процесс общения как активные участники [Ong 2002: 45–46].

Медийное поле и поэтическая речь: первое отчуждение

Примечательно, что беседа Сократа с Ионом посвящена устной поэтической речи, хотя ведут ее люди, принадлежащие обществу, в котором уже существовала достаточно развитая письменная культура. Сочиненное писалось, но при этом предполагалось, что основная публика будет его не читать, а слушать — в исполнении поэта либо, в случае его отсутствия, — в исполнении рапсода или иного лица. В этом нет ничего удивительного. Любая медийная техника не сразу и не обязательно накрывает все поле коммуникации, и не

обязательно ей удастся удержаться на пике своего развития. Письменность может появиться и быть утрачена: древние греки овладели письменностью дважды. Развитие медиа не характеризуется линейностью, это не простая лестница прогресса. Хотя в целом общая мощность медийной оснащённости общества в благоприятных условиях нарастает (У. Онг уже в подзаголовке к своей книге характеризует это движение как «технологизацию слова» — “technologizing of the word” [Ong 2002]), процесс этот отличается неоднородностью, асинхронностью и противоречивостью.

Европейская поэзия довольно долго не расставалась с голосом, хотя и прибегала к письму как возможности фиксации и распространения (о присутствии голоса в средневековой поэзии писал П. Зюмтор [Zumthor 1984]). Возможность преодоления пространства и времени (*exegi monumentum*) предполагала дорогую цену: отчуждение. Письменный текст, попадая в обращение, начинает собственную жизнь (*habent sua fata libelli*), уходя из-под власти автора. Платон и здесь был первым, кто указал (в «Федре») на момент отчуждения высказывания в письменной речи: «Всякое сочинение, однажды записанное, находится в обращении везде, и у людей понимающих, и, равным образом, у тех, кому это вовсе не подобает <...> оно <...> само не способно ни защищаться, ни помочь себе» [Платон 2007: 223]. Поэт получает возможность обратиться к далекой — в пространстве и времени — публике, но утрачивает то, чем поэзия питалась в истоках — прямой контакт, ситуацию, в которой поэт был властен над происходящим и процесс творения составлял часть общения (устная поэзия была открыта для импровизации). Поэтическая декламация и авторское чтение сохранялись, но ситуация изменилась: это была уже «игра по нотам», действие, вторичное по отношению к письменному тексту.

Медийное поле и поэтическая речь: второе отчуждение

Книгопечатание не сразу изменило ситуацию. Но совершенствование техники книгопроизводства, распространение грамотности, формирование книжного рынка привело в XVIII веке к событиям, получившим наименование «читательская революция» [Виттман 2008]. Печатные издания становятся массовым товаром, чтение экстенсивным, а восприятие текста ориентированным на зрение (чтение «про себя», визуальная оценка книги). Поэзия начинает восприниматься глазами, место стопы (звукового элемента) в ощущении поэтической речи все больше замещает строка (графика).

Важное изменение, происходящее вместе со вторым отчуждением как для автора, так и для читателя (теперь публика — это читатели), — это изменение статуса рукописного текста и перенос функ-

ции легитимации литературного произведения на текст печатный. То есть написать — в прямом смысле, рукой — нечто оказывается недостаточным для реализации написанного в качестве литературы. Написанное должно быть напечатано и принято (не обязательно одобрительно) публикой. Возникает феномен непризнанного поэта — автора, чьи произведения либо не публикуются, либо не вызывают никакого интереса.

Ощутимое отчуждение поэтического текста происходит теперь в процессе публикации: автор утрачивает контроль над судьбой сочиненного. Зато рукопись словно бы теряет на этом фоне свою отчуждающую силу. Напротив, именно процесс письма становится точкой творения и личной ответственности: здесь нет еще ни издателя, ни цензора, ни торговца, ни критика. Пушкинские строки «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, / Минута — и стихи свободно потекут» ясно передают ощущение этой ситуации (рукописи поэта прекрасно отражают процесс свободного поиска слова). «Чистый лист» становится пространством свободы. Писаная буква перестает быть «мертвой» в противоположность «живой» звучащей речи: автор уже не «певец» (хотя старая риторическая фигура еще доживает последние дни), он «писатель». И у него теперь не только (и не столько) «свой голос», но и «свой почерк».

*XX век: новые медиа, художественный эксперимент
и новая архаика*

Интенсивное развитие медийного поля во второй половине XIX — первой половине XX века снова меняет ситуацию и вновь требует от поэта самоопределения. Одним из ответов стало появление интенсивной экспериментальной линии в поэзии, которая разными способами попыталась отвоевать для себя пространство свободы. Экспериментаторов не устраивала камерная свобода за письменным столом, в своей комнате, закрыв дверь которой на двойной поворот ключа, можно оказаться наконец самим собой (образ из стихотворения в прозе Ш. Бодлера «В час ночи»).

Авангардисты настойчиво пробовали вернуть ощущение контакта с публикой. Разного рода провокационные, эпатажные выходы футуристов и дадаистов во многом объясняются именно этим. Право поэта на собственный почерк отстаивается не только как метафора (рукописные литографированные книжечки футуристов), но и на новом технологическом уровне. Экспериментальная поэзия вторгается в полиграфику, в типографский процесс: разрабатываются новые шрифты, нарушаются отработанные приемы набора и макетирования. Поэты пробуют использовать светотехнику (бегущая строка в общественном пространстве), звукозапись (*Ursonate*

К. Швиттерса, футуристические опыты звукописи и шумовой музыки), кино (графическая анимация, кинометафоры и другие приемы сюрреалистов). Ведутся опыты передачи средствами типографики характерных звуковых черт поэтического текста («Для голоса» Маяковского и Лисицкого).

Экспериментальная эстетика, как и наука того времени, стремится добраться до элементарных частиц — «слова как такового» и «буквы как таковой». Здесь стоит вернуться к раннему Шкловскому, который предлагал взглянуть на историю письма как «борьбу орнаментального принципа с изобразительным». При этом для него нет сомнения в том, что «буква — это орнамент» [Шкловский 1923: 7]. Шкловский в своей радикальной позиции абсолютно последователен: если поэзия основана на ритме, то визуальным эквивалентом ритма действительно является орнамент. Когда он писал это, еще никто не знал, что несколько позже художники и поэты (М. Эрнст, А. Мишо и др.) займутся асемическим письмом — созданием визуальных композиций, которые вполне могли бы быть текстами, если бы соотносились с какой-либо определенной смысловой конструкцией (ср. традиционное искусство вязи и изощренной каллиграфии).

Наиболее продуктивным визуально-конструктивным направлением в поэзии XX века стала так называемая конкретная поэзия. Ей удалось заставить работать на эстетический эффект все возможные составляющие визуальной стороны словесных/буквенных конструкций. Толщина линий, цвет, ориентация по горизонтали-вертикали, пропуски, удвоения, соположения и разрывы, разного рода сознательные нарушения начертаний и сочетаний — все было значимо и работало. Такой подход иногда соотносят с традицией фигурных стихов, но конструктивная позиция конкретистов гораздо радикальнее: если фигурные стихи в большинстве случаев можно читать и без изобразительной составляющей, то конкретные тексты только и возникают благодаря неожиданным графическим решениям.

Своеобразие конкретной поэзии ясно обнаруживается там, где она пересекается с изобразительным искусством и с историей письма. В 1926 году Василий Кандинский публикует книгу «Точка и линия на плоскости». В ней он разбирает, предвосхищая некоторые элементы теории гештальта, элементарные конфигурации, лежащие в основании изобразительности. Плоскость при этом рассматривается им в качестве одной из составляющих эстетической конструкции [Кандинский 2008]. В 1963 году немецкий поэт и художник Франц Мон пишет эссе «О поэзии плоскости», в котором отмечает, что экспериментальная поэзия, начиная с Малларме, вернула в литературу плоскость как текстообразующий момент: возникает «возможность письменной речи, структурированной не по временному,

а по пространственному принципу» [Мон 1993, 56]. И у Кандинского, и у Мона речь идет о своего рода примитивизме, но опирающемся на опыт человека, живущего в пространстве, заполненном техногенными потоками информации, и стремящегося сохранить возможность свободы выбора с конструктивной позиции, не отказываясь при этом от возможностей нового медийного репертуара.

Пишущая машинка: ars ex machina и винтажный эффект

Пишущая машинка появилась во второй половине XIX века и быстро получила широкое распространение. Она постепенно разрушила культуру чистописания, оставив каждому право писать, как он может, заменила переписчиков в административных структурах, обновила документооборот и архивное дело. Машинка заработала не только в практических областях, но и в жизни интеллектуальной и художественной. В первой половине XX века немалое число писателей, журналистов, ученых использовали пишущую машинку в качестве основного рабочего инструмента (подробнее см. в соответствующем разделе книги Ф. Киттлера [Kittler 1986: 271–379]).

Несмотря на свое полностью механическое устройство, пишущая машинка стала не только средством воспроизведения текста, но также инструментом для его создания. Более того, люди настолько сживались с ней, что она становилась для них наиболее приемлемым и привычным способом письма. П.Г. Вудхаус вспоминает, как в середине 30-х годов он попробовал было отказаться от долгого сидения за клавиатурой. Однако все же вернулся “to the good old typewriter”, поскольку бездушным оказалось не это механическое устройство, а пустой взгляд стенографистки и безжалостный диктофон, точно воспроизводивший голос писателя, казавшийся ему совершенно несовместимым с той литературной интонацией, которая была для него важна [Wodehouse 1999: X].

Пишущая машинка занимала своеобразную промежуточную позицию между большой полиграфией и рукописной работой. При этом создаваемые на ней тексты были лишены технического несовершенства рукописи и не обладали такой степенью отчужденности, как типографская продукция. Это было что-то вроде маленькой личной типографии, единственным явным недостатком которой был крайне малый тираж. Но и это обстоятельство чаще всего оказывалось не критичным, поскольку для решения ближайших задач нескольких экземпляров было достаточно, зато в коммуникативной сфере появился феномен самиздата. Когда человек полностью освоился с новым устройством, оказалось, что его можно использовать и для экспериментов в духе конкретной поэзии. Пишущая машинка обеспечивала необходимое: вполне приемлемое качество шриф-

та, возможность рассчитать графическую композицию на плоскости листа и некоторую свободу отступления от стандартных приемов визуальной организации текста. В разных странах машинописная фактура стала символом возможности разыграть возможности техники в противостоянии технике. Скромный уровень технического обеспечения только подчеркивал эмансипативный потенциал машинописи в определенных социокультурных контекстах.

Конец пишущей машинке положили принтер и интернет. Она стала ненужной в практической жизни и отправилась в музей. Но как старинная вещь покрывается патиной и как старые музыкальные инструменты дают уникальное звучание, так и пишущая машинка сохранила свое небольшое пространство в качестве помощницы в художественных экспериментах. К тому же механическая машинка, подобно музыкальному инструменту, сохраняет телесный момент, поскольку отвечает на движения пальцев. Точно так же сегодня продолжают существовать ручной набор, виниловые пластинки, ламповая техника. Когда-то они были отчуждающим инструментом, сегодня же они оказываются альтернативой основному технологическому укладу, представляясь более «натуральными» способами решения коммуникативных задач.

Т.Д. Венедиктова

Об осязаемости букв и перспективах сотрудничества зоологов со слонами

При обсуждении взаимоотношений литераторов и филологов нередко вспоминается старая шутка Романа Якобсона (в свое время стоившая Набокову академической карьеры в Гарварде). Слон может быть велик и умен, но он не компания зоологу, чья задача — подвергать жизнедеятельность слона описанию строгому, объективному и системному. Подразумевалось: писатель располагает непосредственно-опытным знанием о литературе, — ученый-филолог производит знание научное. И то и другое воплощается в тексте, но стилистика и внутренние задачи этих текстов, условия и условности их производства принципиально различны.

И все же поддерживать прямой диалог стоит — не только из вежливости и гуманного любопытства (все же плох тот зоолог, что наблюдает слонов лишь удаленно, по оставленным ими следам). Гуманитарное научное знание, развивающееся в т. н. постклассической парадигме, оспаривает картезианскую аксиому о заведомом превосходстве рационально-логического знания над знанием чувственно-эмоциональным, «воплощенным» (embodied), интуитивным. Критически воспринимается и аксиома формалистов — об

автономии эстетического, о принципиальной разноприродности эстетического опыта и опыта познавательного. Чем глубже когнитивистика вникает во взаимосвязь разных видов сознания, тем актуальнее становится общегуманитарный разговор о том, что происходит на межвидовых границах, в зонах контакта, обмена, возможного сотрудничества и взаимообогащения. Очевидно, что в научном познании присутствуют эстетический момент и момент творчества, — очевидно и то, что искусство не только отображает формы жизни, но и вникает пытливно в процесс отображения. Художественное творчество всегда заключало в себе момент рефлексии, но в последние два с половиной столетия он становится особенно заметен. В этой «само-обращенности» искусства нередко усматривается примета современности — тренд широкий, даже всеохватный, хотя проявляющийся ярче всего в авангардных, экспериментальных текстах.

Рефлексия подразумевает повторное возвращение к пережитому, его «удвоение» в воображении и памяти, пересмотр с новой позиции, варьирующейся дистанции и в варьирующемся (замедленном или ускоренном) темпе. Исключительную ответственность за эту операцию берет на себя субъект переживания: невозможно рефлексировать опыт другого «за» другого или встав в доминирующую позицию «лучше-знающего». Рефлексия творческого, эстетического опыта специфична еще тем, что предполагает углубление в зону заведомо до- и внерефлексивную, не допускающую прямого наблюдения и вербализации. Попытки создать что-то вроде «автоэтнографии» процесса творчества — последовательно объективировать его, подвергнув дробному, пофазовому анализу с как бы «ничьей» точки зрения, — предпринимались и предпринимаются, но результат всегда спорен. Гуманитарное знание субъективно и соучастно, коммуникативно и рефлексивно, — в этом его специфика, отнюдь не изъят.

Есть ли такое, чего филолог не знает о букве, даже очень много зная о языке как системе? Наверное, то, что в ней, букве, продолжают открывать для себя сугубо опытным путем упорно рефлексирующие писатели и поэты. Нередко их инсайты капризны, принимают вид дерзких или темных метафор, что их нимало не обесценивает, а делает тем более ценным источником знания.

Алфавитное письмо — одно из ценнейших изобретений человечества — оказалось исторически стойким благодаря простоте, удобству, алгоритмичности сравнительно с другими видами записи. С опорой на набор условностей, позволяющих переводить звучащую речь в ряд символов-букв, можно достаточно надежно передавать информацию, а также создавать новые коды от азбуки Морзе до

новейших машинных языков. Но всегда была и остается масса культурных задач, для решения которых представления о «буквенности» как о бестелесном и внеконтекстном знаковом коде недостаточны. «Если бы фонетическая репрезентация речи стала внутренней целью (*telos*) человеческой коммуникации, цивилизация в своем развитии едва ли нуждалась бы в литературе, искусстве и риторике» [Liu 2010: 318].

Что такое буква в переживании пишущего? Зримая форма, производимая движением руки и через это движение связанная с телесностью, субъектностью (это касается, конечно, и читающего, схватывающего форму буквы движением взгляда). Связь возникает точно, ситуативно и более чем успешно сопротивляется объективации, прячась за метафоры; за ними же, в свою очередь, скрываются телесные «схемы», которые формуют опыт как таковой, обеспечивают неразрывное единство в нем чувства и смысла. Очень нередко причудливая интуиция поэта помогает аналитику разглядеть проблему на месте, где ее как будто бы не было (в такого рода создании проблем «на пустом месте» во многом и состоит предназначение науки).

Тактильность, например, воспринимается нами по большей части утилитарно¹ и безотносительно к сфере эстетического. Только в XX веке усилиями авангардистов нескольких поколений (дадаисты, футуристы, сюрреалисты) эта «слепая» зона начала осваиваться — стали появляться словесные тексты, в способ чтения которых «закладывалось» чувство осязания. Но необходимость посмотреть на проблему шире, поставить вопрос о литературном письме и чтении вообще как о мультисенсорном опыте, в который, наряду с интеллектом и эмоциями, вовлечены все модальности чувственности, все тело пишущего/читающего, — эта необходимость осознана (когнитивным) литературоведением только недавно. Конечно, физически тело читающего (почти) неподвижно — и неподвижно тем более, чем более субъект вовлечен в процесс чтения, но в это же самое время его/наше «виртуальное», воображаемое тело отзывается на множество разнородных микростимулов, рассыпанных в тексте и/или содержащихся в ситуации письма/чтения. Незаметно чарующий нас, но ускользающий от сознания ритм повествования, — или

¹ Кожа как орган тактильного восприятия покрывает всю поверхность нашего тела, и потеря одной седьмой ее части делает существование организма невозможным — однако представление об осязании для большинства из нас ассоциируется лишь с отдельными частями тела — например, пальцами рук, само же касание, подразумевающее тесное сближение, окружено в социальном и культурном быту множеством табу, больших и малых (особо ценные объекты или привилегированные субъекты охраняемы дистанцией, неприкосновенны).

содержащиеся в тексте упоминания чувственных впечатлений, на которые наше тело отзывается миметически, — или случающаяся непредсказуемо по ходу чтения активация пластов памяти, индивидуальной или коллективной, — или «просто» ощущение тяжести толстой книги в руке или качества бумаги на ощупь, — все эти и множество других мелочей регистрируются на уровне нейронных реакций и связей. Задача состоит, конечно, не в том, чтобы просто инвентаризировать пестрое множество участвующих в этом процессе факторов, а в попытке понять принцип их взаимосвязи. Иначе: понять эстетический опыт в его цельности и динамике. Этот самый сложный, пожалуй, из всех видов взаимодействия человека с миром интригует философов, психологов, антропологов, нейрофизиологов, лингвистов и литературоведов. Интерес их лежит в разных плоскостях, но интерес — общий. И писательские рефлексии, о которых шла речь выше, можно считать проявлением того же интереса. Они требуют тем более аккуратной, тактичной, бережной аналитической работы, что, как уже сказано, принимают нередко вид загадочных иносказаний.

В пример можно привести всем известные рассуждения Гюстава Флобера об абсолютном стиле как цели и пределе творческих усилий писателя: в письме Луизе Коле от 16 января 1852 г. он настаивал на бесплотности письма и именно эту нарастающую бесплотность связывал с современностью в искусстве: «Всего прекрасней те произведения, где меньше всего материи; чем больше выражение приближается к мысли, чем больше слово, сливаясь с нею, исчезает (*le mot colle dessus et disparaît*), тем прекрасней. Думаю, что будущее Искусства — на этих путях. Я вижу, что, чем оно взрослеет, тем становится бесплотнее, — от египетских пилонов до готических шпилей и от индусских поэм в двадцать тысяч стихов до коротких стихотворений Байрона. Обретая гибкость, форма исчезает (*La forme, en devenant habile, s'atténue*)» [Флобер 1984: 341; Flaubert 1980: 31].

На уровне «общего содержания» тезис как будто прозрачен, но это не делает его более ясным, и стоит присмотреться к его метафорическому воплощению. У Флобера литературное слово в идеале «подклеивается» к мысли и перестает быть видимым, т. е. перестает восприниматься как «имя мысли». За счет этого мысль становится как бы непосредственно зрима, а стиль из совокупности риторических приемов превращается в абсолютный способ видения вещей (*à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*). Форма, «ослабевая», обретает гибкость, подвижность, пластичность, свободу от заданных порядков, а словесное искусство в целом становится «бесплотнее» (в оригинале «эфирнее»), происходит его «освобождение

от материальности» (affranchissement de la matérialité). Парадоксальным образом этот освобожденный от содержательной «материи» текст начинает переживаться пишущим и читающим как нечто вещественное и действенное («как земля держится в воздухе без всякой опоры») — усиливается его чувственный потенциал, или материальность в каком-то другом, субъективном измерении.

В гуманитаристике последних десятилетий, проникшейся острым интересом к «материальным факторам коммуникации», обозначенный выше парадокс выдвигается в фокус внимания. Х.У. Гумбрехт начал свою книгу «Производство присутствия» [Gumbrecht 2004; Гумбрехт 2006] с сетований на долгое засилье подхода, постулировавшего автономию текста и идеальность значений. Альтернативой традиции и/или ее продуктивным дополнением он видел и видит сосредоточение на «присутствии» художественного произведения, на непосредственности чувственно-телесного контакта с ним читателя/зрителя. С момента публикации важной книги Гумбрехта прошло два десятилетия, в течение которых развитие междисциплинарного гуманитарного диалога происходило во многом за счет предложенной им (не только им одним, разумеется) рефокусировки на «экспериментальности» (experientiality), на динамичной и мультимодальной природе рецептивного опыта как канала формирования воплощенного знания.

Семиотика Соссюра во многом, действительно, строилась на представлении о прозрачности знака, на самоочевидности того обстоятельства, что, когда тебе указывают на луну, глупо смотреть на указующий палец. Если бы слова громко напоминали нам о своей словесности, разве не оказались бы мы именно в такой — нелепой, дисфункциональной — позиции? Но поэзия (также и проза, хотя не столь заметным для нас образом) как раз в такую позицию нас и ставит: слова слишком даже охотно указывают сами на себя, становятся осязаемы в своей материальности, не отрекаясь в то же время и от практической, референтивной функции. Поэтическое и в целом литературное смыслообразование в итоге переживается (пишущим и читающим) как динамический парадокс. Для его описания Гумбрехт использовал метафору осцилляции, колебательно-го движения между полюсами «значения» и «присутствия», но это не единственный и не единственно возможный подступ к проблеме².

² Родственные идеи развивал в свое время Л.С. Выготский, говоря о «противочувствии» как принципе эстетического восприятия, и эти инсайты находят сегодня самые разные применения. Интересные — и тоже сходные! — рассуждения о «парадоксальной материальности литературы» содержит, например, недавняя книга Ф. Нойрата «Модернизм и литература. Материализм, имматериализм и творчество» [Neurat 2020]. Он, в свою очередь, ссылается на выразительную метафору Жака

Так называемый «материальный поворот» (material turn) в исследовании словесности — не просто модный лозунг. Вырабатываемая в его рамках совокупность аналитических средств позволяет глубже понять перформативную природу речи, в том числе художественной, разнообразные формы вовлеченности слова, в том числе художественного, в когнитивные, медийные, социальные практики. Эстетическое использование буквы предполагает ее частичное самоизъятие из буквальных контекстов практической речи и представление наново в воображении, но само воображение сегодня ассоциируется уже не с «идеальностью», не с отстраненностью от жизни, а напротив, с «погруженностью в жизнь» (Н.Д. Арутюнова о дискурсе). Чем плотнее мы вникаем в литературный «интерфейс», тем богаче раскрывается его динамика, тем непредсказуемее она оказывается — и тем шире раскрывается горизонт дальнейшей работы с ней.

В литературоведении интерактивно-медийная составляющая печатного литературного текста до недавних пор не проблематизировалась — она и сейчас обсуждается больше в случаях, когда речь идет об авангардистской продукции, намеренно и вызывающе работающей с медийными эффектами³. Но это не значит, что такой разговор неуместен применительно к чтению традиционной литературы, литературы вообще. Пласт когнитивного и эстетического опыта, связанный с ее материально-телесными аспектами, мы просто не замечали, поскольку не умели описать, и только недавно начали этому учиться. В свете современных представлений о работе мозга по-новому прочитываются интуиции художников — безусловно, способные нести в себе ценные подсказки, способствовать построению свежих научных гипотез. Тем более, что для работы с пресловутым «интерфейсом» цифровая культура представления текста открывает невиданно богатые возможности — какие-то различия стирая, а какие-то делая заметнее, — и удаляя нас от чувственно воспринимаемого мира, и помогая его открыть в новых измерениях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Виттман Р.* Революция чтения в конце XVIII в.? // История чтения в западном мире от Античности до наших дней. М., 2008. С. 359–398.
2. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1987.

Рансьера, сравнившего литературный текст с бесплотным призраком, пребывающим в вечных поисках нового тела, все новых воплощений в читательском опыте (“Literature is like a ghost always in search of its body”) [Neyrat 2020: 171].

³ Примерами могут служить романы М. Данилевски «Дом листьев» (2000, рус. пер. 2016) или Дж. Фоера «Жутко громко и запредельно близко» (2005, рус. пер. 2021).

3. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006.
4. Кандинский В. Точка и линия на плоскости: К анализу живописных элементов // Кандинский В. Избр. труды по теории искусства. М., 2008. Т. 2. С. 114–276.
5. Мон Ф. О поэзии плоскости // Мон Ф. Тексты и коллажи. М., 1993. С. 56–59.
6. Платон. Сочинения в 4 томах. СПб., 2006–2007.
7. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: в 2 т. М., 1984. Т. 1.
8. Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин, 1923.
9. Flaubert G. Correspondence / Ed. J. Bruneau. Paris, t. II, 1980.
10. Gumbrecht H.U. Gumbrecht Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford, 2004.
11. Kittler F. Grammophon. Film. Typewriter. Berlin, 1986.
12. Liu L.H. Writing // Critical terms for Media Studies. Eds. W.J.T. Mitchell, M.B.N. Hansen. Chicago, London, 2010.
13. Neyrat F. Materialism and Literature. Materialism, Immaterialism and Creation. London, 2020.
14. Ong W. Orality and literacy: The technologizing of the word. London, New York, 2002.
15. Wodehouse P.G. Preface // Wodehouse P.G. Thank you, Jeeves. London, 1999. P. IX–X.
16. Zumthor P. La poésie et la voix dans la civilisation médiéval. Paris, 1984.

REFERENCES

1. Wittmann R. Revoluciya chteniya v konce XVIII v.? [The reading revolution at the end of the 18th century?] // *Istoriya chteniya v zapadnom mire ot Antichnosti do nashih dnei* [History of reading in the Western world from Antiquity to the present day]. Moscow: FAIR, 2008. P. 359–398. (In Russ.)
2. Vygotsky L.S. *Psihologiya iskusstva* [The Psychology of Art]. Moscow: *Pedagogika Publ.*, 1988.
3. Kandinsky W. Tochka i liniya na ploskosti: K analizu zhivopisnyh elementov [Point and Line to Plane] // Kandinsky W. *Izbr. trudy po teorii iskusstva* [Selected works on the history of art]. Moscow: *Gileya*, 2008. V. 2. P. 114–276. (In Russ.)
4. Mon F. O poezii ploskosti [About the poetry of the plane] // Mon F. *Teksty i kollazhi* [Texts and collages]. Moscow: *Medium*, 1993. P. 56–59.
5. Plato. *Sochineniya v 4 tomah* [Works in 4 volumes]. Saint Petersburg, 2006–2007.
6. Flaubert G. O literature, iskusstve, pisatel'skom trude [On literature, art, writing]: in 2 vol. Moscow: *Hudozhestvennaya literatura*, 1984. Vol.1.
7. Shklovsky V.B. *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinematography]. Berlin: *Russk. universal'noe izd.*, 1923.
8. Flaubert G. Correspondence. Ed. J. Bruneau. Paris, *Gallimard*, “La Pleiade”, t. II, 1980.
9. Gumbrecht H.U. Gumbrecht Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: *Stanford University Press*, 2004.
10. Kittler F. Grammophon. Film. Typewriter. Berlin: *Brinkmann & Bose*, 1986.
11. Liu L.H. Writing // *Critical terms for Media Studies*. Eds. W.J.T. Mitchell, M.B.N. Hansen. Chicago, London: *The University of Chicago Press*, 2010.
12. Neyrat F. *Materialism and Literature. Materialism, Immaterialism and Creation*. London: *Routledge*, 2020.
13. Ong W. *Orality and literacy: The technologizing of the word*. London, New York: *Routledge*, 2002.

14. Wodehouse P.G. Preface // Wodehouse P.G. Thank you, Jeeves. London: *Penguin*, 1999. P. IX–X.
15. Zumthor P. La poésie et la voix dans la civilisation médiéval. Paris: *PUF*, 1984.

Поступила в редакцию 13.10.2023

Принята к публикации 19.12.2023

Отредактирована 14.01.2024

Received 13.10.2023

Accepted 19.12.2023

Revised 14.01.2024

ОБ АВТОРАХ

Венедиктова Татьяна Дмитриевна — доктор филологических наук, профессор кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; tvenediktova@mail.ru

Ромашко Сергей Александрович — кандидат филологических наук, независимый исследователь; romashko@hotmail.com

ABOUT THE AUTHORS

Tatiana Venediktova — Prof. Dr., Head of the Department of Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov State University; tvenediktova@mail.ru

Sergei Romashko — PhD, independent researcher; romashko@hotmail.com