

Е. В. Олейникова

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ТЕНДЕНЦИИ К ПЕРЕСМОТРУ НАКОПЛЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ И ПЕРЕХОДУ В ОБЛАСТЬ ДОСЛОВНОГО В КУЛЬТУРЕ

В статье поднимается вопрос о том, каким образом возникший в XX в. научный интерес к проблеме языка и мышления, с одной стороны, и кардинальные перемены в системе художественного мировоззрения — с другой, изменили общий научный и культурный контекст всей современной эпохи. Автор ищет ответ на вопрос, на чем ныне основана любая попытка художника выразить необъяснимое, не прибегая к помощи сюжета и истории.

Ключевые слова: единая языковая картина мира, сюжет художественного произведения, конкретное, интуитивное созерцание, импрессионизм, дословное.

E. Oleynikova

LANGUAGE WORLD IMAGE AS AN EVIDENCE OF A TENDENCY TO RECONSIDER CULTURAL VALUES AND TO SWITCH TO VERBATIM IN CULTURE

The author is seeking the answer to the question whether an interest to a language and mentality problem on the one hand and a cardinal transformation in an artist's worldview on the other has changed the general scientific and cultural context of the modern time. Another issue discussed concerns the basis on which an artist is trying to express the unexplainable without using a plot or history.

Keywords: language world image, plot, the definite, intuitional contemplation, impressionism, verbatim.

Возникновение в начале XX в. различных лингвистических теорий, направленных на изучение роли языка в истории культуры, является косвенным доказательством того, что человек, задумавшись о том, что весь мир, все его бытие определяется языком, даже при желании не сможет вернуться в эпоху, когда он прилежно учился у Природы, подражая ей во всем, что делает. Взяв за основу конкретные исторические события, сказочный или библейский сюжет и опасаясь таким образом оторваться от земли, художник на протяжении веков стремился выйти за пределы конкретного в необъяснимое, используя язык и его законы, а также известное, состоявшееся и описанное прошлое, словно взлетную полосу. Но язык, описывающий исторически свершившееся, язык, который

связывает события, образует сюжет, кость, скелет произведения, все равно есть и всегда будет определенной системой, несовершенной, материальной и полной условностей. Поставить условие — значит, ограничить.

Эдвард Сепир в статье 1924 г. «Грамматист и его язык» писал: «Язык есть всего-навсего инструмент, нечто вроде рычага, необходимого для адекватной передачи наших мыслей. А наш деловой инстинкт говорит нам, что размножение рычагов, занятых выполнением одной и той же работы, — весьма неэкономичное занятие» [7, с. 249].

В дальнейшем, развивая свою мысль, Сепир формулирует гипотезу лингвистической относительности, суть которой заключается в том, что язык в силу своей

«тиранической власти» оказывает принципиальное влияние на познавательную деятельность его носителей. Маленький эскимос обращает внимание на разные виды снега (падающий, талый, несомый ветром), потому что это заставляет его делать родной язык, так как в нем имеются специальные лексемы для обозначения этих видов снега.

Другой ученый, лингвист, основатель неогумбольдтианства Лео Вайсгербер, основываясь на теории о внутренней форме языка формулирует понятие «языковой картины мира». В ходе своего развития общество с помощью языка закрепляет определенный набор понятий, помогая тем самым каждому последующему поколению формировать отношение к определенным явлениям в силу географических и климатических особенностей родины, «позволяет объединить весь опыт в **единую картину мира** и **заставляет его забыть** о том, как раньше, до того, как он изучил язык, он воспринимал окружающий мир» [3, с. 51]. А **мир** тем временем будет продолжать оставаться **в стороне**.

В труде Эрнста Кассирера «Философия символических форм» проводится тщательный анализ мировых языков, отслеживаются процессы формирования базовых абстрактных понятий, как то: время, пространство и число. В процессе эволюции языка хаос непосредственных впечатлений структурируется благодаря «наименованию». Благодаря языку происходит движение от мира элементарных ощущений к миру созерцания и представления.

Однако наряду с миром языковых и понятийных знаков существует отличный от него и все же родственный ему по духовному происхождению образный мир мифа и искусства. Мифологическая фантазия тоже выходит за пределы чистой восприимчивости, но даже самая возвышенная и чистая духовная активность **повсюду обусловлена и опосредована** определенными формами чувственной активности. По

сравнению с безграничным богатством и многообразием данной нам в созерцании действительности все языковые символы должны казаться пустыми, абстрактными и неопределенными по сравнению с ее индивидуальной определенностью. Попытка языка соперничать в этом отношении с ощущением от картины или созерцанием произведения визуального искусства может лишь продемонстрировать его (языка) бессилие. Любое языковое выражение далеко не является оттиском налично-данного мира ощущений или созерцаний, а скорее имеет самостоятельный характер «придания смысла».

Художественное изображение становится тем, что оно есть, и чем оно отличается от механического воспроизведения природы, лишь благодаря исключению из рассмотрения части налично-данных впечатлений. Оно не является повторением последних, а извлекает из них определенные «выразительные» моменты, как бы взламывающие границы налично-данного и ведущие художественно-творческую, синтетическую пространственную фантазию в определенном направлении.

«Неотвратимая судьба культуры заключается в том, что *все созданное* ею в непрерывной прогрессии формообразования и «конструирования», в той же прогрессии *отдаляет нас от первоизданности жизни*. Кажется, чем более богата и энергична творческая деятельность духа, тем больше он удаляется от первоисточника своего бытия. Дух начинают сковывать его же собственные творения — слова языка, образы мифа и искусства, интеллектуальные символы познания. Они обволакивают его нежной и прозрачной вуалью, из которой он не может вырваться. А потому подлинная, глубочайшая задача философии культуры — философии языка, познания, мифа и т. д. — заключается именно в том, чтобы сорвать эту вуаль: из опосредующей сферы знакового и значимого вернуться в первичную сферу интуитивного созерцания» [5, с. 47].

Все изобразительное искусство XIX и XX вв. интересно именно вот этой попыткой вернуться в первичную сферу интуитивного созерцания, пусть даже иногда эта попытка находит не слишком с точки зрения художественного образа удачное воплощение. Художники отказываются от точности в пользу истинности и первоизданности. Вместо пристального взгляда и кропотливого изучения природы они берут действительность разом, стремясь все до пылинки заключить на полотне, отказываясь от четких контуров, гармоничной палитры, спокойного мазка, избегая всякого исторического контекста и даже отказываясь от названий, которые помогли бы зрителю лучше понять сюжет.

Эжен Делакруа так писал о правдивости в искусстве и поиске точной краски: «Веронезе кажется серым, потому что он слишком приближается к действительности» [4, с. 251]. Больше не нужен асфальтовый и темный первый план, которым предшественники импрессионизма и даже Тернер пользовались, чтобы заставить дальние планы казаться более освещенными и красочными. Солнечный свет заливает всю картину; воздух в ней колыхается, свет обволакивает, ласкает, рассеивает формы, проникает всюду, даже в область тени. Импрессионисты, восхищенные феерическим зрелищем природы, могли благодаря быстрому и уверенному исполнению запечатлеть на холсте изменчивые явления действительности.

В начале XX в. расцветают невиданные по смелости эксперименты с живописным пространством, его сюжетом, и связи с литературой, историей, религией, которые раньше были тесны и наглядны, все больше опосредуются. Посмотри, как красиво, говорил импрессионист. Посмотри, как надо, учит постимпрессионист. Усталый дуализм старого искусства — подлинный — ложный, прекрасный — безобразный, бывший надежной основой для рассказа, «уступает место пребыванию в некоем со-

стоянии, важном для человека, подстерегающем его в реальной жизни, но камуфлируемом набором привычных обозначений» [2, с. 418]. Язык искусства отныне предстает как организм, в котором целое дано раньше частей. Сначала целостное выражение, и лишь потом постепенно выделяются элементы низшего уровня.

С другой стороны, при всей условности существующей системы языковых знаков, при всей ее ограниченности, не стоит рассматривать ее только с точки зрения сугубой утилитарности, иначе весь мир давно бы уже перешел на эсперанто. Роль языка, конечно, не сводится к одной лишь коммуникации. Его суть и смысл не в определениях, которыми выступает каждое отдельное слово, а в зазорах между ними. И все искусство XX в., начиная с художественных экспериментов и открытий в области цвета XIX в., отказывается от рационального, чтобы подойти ближе и ощутить то напряжение, которое возникает между материальным языком и невесомостью чувства, его оторванностью от земли.

«Дословное всегда больше любого, самого объемного словаря и потому никогда не улавливается полностью и не исчерпывается в акте восприятия. Обозначенное каким-то знаком тут же становится чем-то другим — оно просто этому знаку не равно. Знак, а с ним и культура, «ошибаются», им приходится меняться. Круг взаимоотношений и культуры и дословности замыкается, начинается новый виток, когда дословность опять и опять просачивается сквозь вереницу предлагаемых культурой новых и новых знаков, как вода меж пальцев, как любая непрерывность — сквозь дискретность» [2, с. 408].

«Культура в широком смысле — это, с одной стороны, структура и оформленность, слово и знак, делание и шествие (путь), исчерпаемость и предельность. С другой стороны, она обращена к пространствам, лежащим между или за, или до смысловых оформленностей, до предметов и

понятий. В этом смысле она входит в ту сферу обитания человеческого Я, которая ассоциируется с повседневностью, дословностью, неопределенностью, внутренним ритмом пребывания (вместо ритма пути), созерцательностью (вместо делания), несчетностью и незавершенностью» [2, с. 404].

«Культура не происходит из ничего, не кристаллизуется из пустоты — она вырастает из природы, когда к ней прикасается человек, из его жизни. Сначала неоформленная, дословная, дальше она структурируется, становясь в конце концов языком. И каждый новый символ этого языка — еще один шаг человека на нескончаемом пути самопревышения.

Интересна в этой цепи не только культура-язык (или просто культура), но и доязыковое пространство — непробужденная повседневность, дословность, где не нужно ничего означать, где нет стимулов куда-то двигаться. Все необходимое сокрыто здесь, и ему оказано полное доверие — никому и ничему не предлагается меняться. Символизация как способ существования культуры в повседневном этим доверием, верой и заменяется. И если в культуре с ее знаками присутствуют драматизм, трение между оформленностями, символами, то дословность мистериальна: ее содержание не проявлено, оно глубинно и таинственно; в ней нет сюжета, но есть длимость, самодостаточность, близкая мистериальной медитативности» [2, с. 404–405].

«Именно время, длительность, человеческое существование между делами и событиями, "между мыслями", интеллектуальными структурами, можно сказать, между моментами пребывания человека в культуре интересуют Сокурова. Мы не всегда отдаем себе отчет в том, что подобные длительности составляют большую часть жизни. Некоторые состояния человека — усталость (от всего — от своего сознания, своего тела), состояния без-

делья, бездумья — на первый взгляд, кажутся маловажными и неинтересными. Но именно своей неинтересностью и наличием одновременно они и интересны. Они тверды и осязаемы своей пустотой. Из них составляется область человеческого существования, где кончается (перестает ощущаться) "субстанциональная жизнь тела человека" и еще не начинается "спекулятивная работа сознания". Область эта имеет особую ценность не только потому, что существует на самом деле, но и потому, что уникальна для каждого человека (поскольку не именована и не описана общепринятыми знаками)» [2, с. 405–406].

Для восприятия такого искусства необходимо (вероятно, более чем любого другого) полное исключение рациональности. Структурировать такой мир, особенно «вживую», непосредственно с ним соприкасаясь, не получается. В нем возможно только пребывание и нет видимого движения, перемен. Здесь нет метапространств, где могло бы обитать освободившееся от тела сознание. А единственный способ мировосприятия, мировидения — осязание (в расширенном, метафорическом значении, как противоположность структурированию). В осязании, в телесности растворяется рефлексирующее сознание и связанная с ним культура. Осязание оказывается синонимом жизни, т. е. «повседневности» [2, с. 407].

Поэзия, искусство языка, работает на стыке слов, существует на том невыразимо коротком, вибрирующем промежутке между смыслами. Из всем известных кубиков-слов она составляет нечто большее, чем эти слова значат по отдельности и даже суммарно. Как художник создает картину из отдельных красок, каждая из которых — только цвет и ничто больше, и смысл каждой рождается на стыке с другой, на взаимопроникновении, потому что глаз обладает своим собственным визуальным словарем, в котором буквы — это тени и

свет, а слова — это очертания предметов, так и художник слова создает свою картину, сталкивая на своем холсте краски отдельных слов. Невыразимое в тексте находится на ином плане бытия, текст пишется в сознании читающего, и там воссоздается.

В той мере, в которой допустимы сравнения между видами искусств, допустимо сказать, что импрессионизм есть поэзия живописи. Все прекрасное в шедеврах импрессионистов существует меж красок, в неуловимом, тончайшем зазоре, отделяющем изображаемые вещи друг от друга. Иначе говоря, глядя на картины импрессионистов, мы смотрим не на предметы, а на свет, омывающий эти предметы. Именно свет дает глазу способность видеть и потому можно сказать, что в некоторой степени главным предметом, изображаемым на картинах импрессионистов, является не пейзаж, сколь прекрасным он бы ни был, а сама суть взгляда. Их картины — это гимн целостного, неразрывного восприятия реальности, струящийся поток форм, омывтых светом, которые они влагают в глаза каждому, подошедшему к холсту — бескорыстно и бессчетно, так же легко, как отдает своим слушателям поэт те слова, которые он услышал.

Андрей Тарковский в одном из интервью объяснял: «Атмосферу не нужно создавать. Она сопутствует главному, возни-

кая из задачи, которую решает автор. И чем точнее замысел, тем значительнее будет атмосфера, которая вокруг него возникает. По отношению к главной ноте начнут резонировать вещи, пейзаж, актерская интонация. Атмосфера, возникает, как результат, как следствие возможности сосредоточиться на главном, а сама по себе атмосфера несоздаваема» [6, с. 316].

Несмотря на то что Тарковский предупреждает о том, что атмосфера эта несоздаваема и создавать ее не нужно, именно она, именно неуловимо-невесомо-невыразимое становится предметом поисков многих современных художников.

Дословной можно назвать ту область, в которой существует все мировое искусство, но в XX в. оно превращается для художника в самоцель. Не говоря ничего конкретного, он стремится выразить суть. Неопределенность формы, отказ от четкости, точности, детализации, вообще гуманизации, и (со временем) от каких бы то ни было манифестов, во имя пребывания в бессловесном, дословном, во имя интуитивного созерцания первозданной реальности, во имя той самой искренности, «которая недостижима в общении с кем-то, кроме себя самого» [1, с. 81], когда вместо самой Вечности на живописном или кинополотне царствует секунда, превышающая вечность, вот что является основным вектором для художника XX в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беспалов О. В. Мистериальное в современном искусстве: грани артистизма // Феномен артистизма в современном искусстве / Под ред. О. А. Кривцуна. — М.: Индрик, 2008.
2. Беспалов О. В. Символизация и дословность как две формы языка искусства // Искусствознание. 2004. № 2.
3. Вайсгербер Л. Родной язык и формирование духа. — М.: УРСС, 1993.
4. Дневник Делакруа / Пер. с фр. Т. Пахомовой. — М.: Искусство, 1950.
5. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык / Пер. с нем. С. Ромашко. — М.: Универ. кн., 2002.
6. «Меня больше всего удивляет...» (интервью с Андреем Тарковским) // Сандлер А. М. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. — М.: Искусство. 1991.
7. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. — М.: Прогресс, 1993.

REFERENCES

1. *Bespalov O. V.* Misterial'noe v sovremennom iskusstve: grani artistizma // Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve / Pod red. O. A. Krivcuna. — M.: Indrik, 2008.
2. *Bespalov O. V.* Simvolizacija i doslovnost' kak dve formy jazyka iskusstva // *Iskusstvoznanie*. 2004. № 2.
3. *Vajsgerber L.* Rodnoj jazyk i formirovanie duha. — M.: URSS, 1993.
4. *Dnevnik Delakrua* / Per. s fr. T. Pahomovoj. — M.: Iskusstvo, 1950.
5. *Kassirer JE.* Filosofija simvolicheskikh form. T. 1. Jazyk. / Per. s nem. S. Romashko. — M.: Univer. kn., 2002.
6. «Menja bol'she vsego udivljaet...» (interv'ju s Andreem Tarkovskim) // *Sandler A. M.* Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo. Razmyshlenija. Issledovanija. Vospominanija. Pis'ma. — M.: Iskusstvo, 1991.
7. *Sepir Je.* Izbrannye trudy po jazykoznaniju i kul'turologii. — M.: Progress, 1993.