

ФИЛОЛОГИЯ

УДК:003; 78.1

Е. Е. Бразговская

Визуализация абстракций: дополнительность семиотических кодов в поэтике трансцендентного¹

В рамках когнитивно-семиотической парадигмы рассматриваются проблемы репрезентации метафизических объектов в философской поэзии и академической музыке. Анализируется семиотический парадокс. С одной стороны, репрезентация абстракций в силу невозможности икононического отображения имеет немиметический характер. С другой стороны, акт интеллектуального познания обязательно включает в себя ментальный образ, создаваемый по типу иконы-схемы. Делается гипотетический вывод о том, что ментальные визуализации — оборотная сторона вербального и звукового кодирования.

Ключевые слова: абстрактные объекты, стилистическая редукция, ментальная визуализация, Арво Пярт, Чеслав Милош.

Brazgovskaya E. E. Visualization of the sacred: Complementarity of semiotic codes in the transcendent poetics

The article deals with the problems of representation of transcendental objects in the philosophical poetry and academic music. We analyze the semiotic paradox. The representation of abstractions is based on the practice of non icon-

¹ Статья написана по материалам доклада на XII Международной научной конференции «Семиозис и культура: языки, коды, практики» (Сыктывкар, 27—28 мая 2016 г., Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина).

ic mapping (impossibility of iconic image). On the other hand, all acts of intellectual knowledge involve the mental image, created by the icon-type scheme. So mental visualization function as the reverse side of verbal and audio codes.

Keywords: *abstract objects, stylistic reduction, mental visualization, Arvo Pärt, Czeslaw Milosz.*

Предварительные замечания

Проблемная ситуация статьи связана с аксиомой о дополнительности семиотических кодов в актах репрезентации мира. В частности, это положения Ю. Лотмана и В. Налимова об обязательности вербальной медиации в процессах восприятия визуальных текстов и музыки. Если визуальный образ обеспечивает чувственное познание, то вербальный знак запускает механизмы логической категоризации и символизации. В этом контексте рассматривается вопрос о репрезентации метафизических (сакральных) объектов, которые традиционно относятся исключительно к интеллектуально постигаемым сущностям. Как в этом случае действует семиотическая аксиома о дополнительности языков культуры? В статье обосновываются положения о том, что акт интеллектуального познания-вербализации обязательно включает в себя ментальный пространственный образ, создаваемый по типу иконы-схемы, и, следовательно, ментальные визуализации функционируют в качестве оборотной стороны вербального кодирования.

Говоря о метафизических объектах, я обхожу стороной философский спор об универсалиях. В пространстве дальнейших рассуждений совершенно неважно, обладают ли эти «объекты» автономным от человека бытием (позиция средневековых философов-реалистов)¹ или являются только конструкциями человеческого интеллекта (дискурс философского номинализма). Значимо только то, что они имеют отношение к «небожественному сакральному» и актуализируют изначальное значение слова *religio* как связи человека с тем Нечто, с которым он связан вне теологической мысли и религиозного культа

¹ Так, Х. Л. Борхес утверждает автономность *розы роз* — *розы как таковой*: Та роза, / Которая вне тленья и стиха, / <...> / Любого сада на любом закате, <...> / Единая вовеки роза роз («Роза»). Борхес Х. Л. Собрания сочинений: в 3 т. / пер. с исп. Б. Дубина. Рига: Полярис, 1994. Т. 3. С. 12.

[5, с. 13—14; 2, с. 725]. С точки зрения философской антропологии в человеке «имманентно заложено чувство сакрального». Отсюда неослабевающий интерес культуры к «сакральным идеям» [5, с. 14].

Работа выполнялась в рамках когнитивно-семиотической парадигмы: дискурсивного пространства общей семиотики, философской метафизики, визуальных исследований (*visual studies*). Нельзя отрицать, что познание даже нематериальных объектов (идей) требует их выраженности в знаках языков культуры. Вот почему семиотическая аксиома *существовать — значит быть знаком* [7] приложима и к случаям «интеллектуального эмпиризма» [1, с. 29]. Говоря об объектах идеальной онтологии, мы на самом деле работаем с эпифаниями как символическими формами мышления об абстракциях [4; 9, с. 11].

В изучении природы сакрального и механизмов его репрезентации «научная и философская рефлексия сливается с литературным и художественным творчеством» [5, с. 9]. Визуальные образы, возникающие в процессе репрезентации сакральных смыслов, будут рассматриваться в двух языках культуры — литературе и академической музыке. Для анализа выбран ряд философско-художественных текстов польского поэта Чеслава Милоша (1911—2004), Иосифа Бродского (1940—1996) и канон для струнного оркестра и колокола «Cantus in Memoriam Benjamin Britten» («Cantus памяти Беджамина Бриттена») — сочинение современного эстонского композитора Арво Пярта (род. 1935). Музыка и литература относятся к знаковым системам временного (непространственного) кодирования информации, где первичное линейное восприятие текста дополняется ментальным конструированием пространственного образа. Указанные сочинения объединяет интенция их создания — авторская установка на поиск «исходных» точек бытия, стремление привести множественность мира к общему знаменателю.

Глаз и Язык: вербальная интерпретация как оборотная сторона визуального образа

У Милоша и Бродского (видимо, вслед за У. Уитменом) представлено интуитивное, но при этом абсолютно продуманное представление о том, что не столько образ следует за словом, сколько слово является «ответом» на визуальный знак:

My voice goes after what my eyes cannot reach. <...> Speech is the twin of my vision (W. Whitman. «Leaves of Grass»).

Глаз воспринимает телесность мира — формы вещей, их цвет, характер локализации в пространстве. Хорошие поэты всегда замечают вещи¹. Малые голландцы, фотография, кино, — пишет Милош, — учат нас тому, что вещи подобны мыслящим субстанциям или даже являются таковыми и потому требуют интенсивного восприятия и воплощения в знаке [17, с. 90].

«Набережная неисцелимых» И. Бродского может быть прочитана в том числе и как учебное пособие по *visual studies*. Подобно художнику, поэт, обладая «свойством мимикрии»², расширяет для нас пространство видимого. Восприятие мира начинается с «включения сетчатки», когда «глаз предшествует перу» [3, с. 111]. Слово — только знак для того, что глаз ранее уже выделил в пространстве. Так вербальный текст приобретает свойство, именуемое окуляцентризмом, или речевым зрением.

Венеция — город для глаз, здесь у всего общая цель — быть замеченным. Здесь глаз обретает самостоятельность и «тело считает себя только транспортным средством для глаза». В итоге человек становится тем, что и как он видит. Тогда, — делает вывод Бродский, — вербальный язык может быть следствием визуального опыта [3, с. 116, 128, 151]. Глаз с помощью слова репрезентирует не только и не столько видимое, сколько находящееся за границами непосредственного наблюдения. Для Бродского это красота как таковая. Красоту Венеции (её архитектуру, воздух, цвет и свет) отражает вода. Возможно, вода — глаз самого мира. Эти отражения видит наш глаз, и на следующей ступени восприятия они перекодируются в вербальные знаки. Два зеркала — вода и язык — словно очищают красоту от самой Венеции, оставляя в осадке красоту как таковую (Бродский допускает возможность процедить воду для обладания отражениями). И здесь миметическое зрение поэта обращается в немиметическое.

¹ «Good writers notice things». – Pinsky R. The Art of Noticing. In: Robert Pinsky Poetry Forum. URL: <https://robertpinsky.wordpress.com/2014/05/28/the-art-of-noticing/comment-page-5/>

² Здесь и далее концептуальные термины-понятия И. Бродского будут воспроизводиться по этому изданию, но без указания страниц.

У позднего Милоша так же: глаз — первый инструмент постижения мира, и наука видения предшествует поэзии. В «Придорожной собачонке» Бог, подобно оператору, переключает режимы наблюдения, позволяя поэту видеть мир последовательно глазами бабочки, ящерицы и случайных прохожих. И тогда приходит понимание: поиски одного универсального и истинного для всех образа мира бессмысленны, поскольку мир является для всех существ в различном обличье [17, с. 84—85]. Однако в «Доме философа» [18] человеческий глаз возводится до универсального Абсолютного Свидетеля: Бога или объектива кинокамеры. Как первый, так и вторая позволяют создавать панорамные оттиски мира независимо от какого-либо индивидуального видения. Как же откликается на этот взгляд из-под купола небес (взгляд глазами Бога) вербальный язык? Перечнями-списками всего видимого. Стебли растений, женщина в зелёной шляпе и голова спящей женщины, свечи на террасе буддийского храма, книги, вóйны, игры, объятия — всё это «переливающаяся через край множественность видимого», множество всех множеств вещей. Так грамматика языка в стремлении упорядочить всё существующее изымает из мира его телесность.

Слово, направленное на вещь, не отображает её. В этом процессе индексируется только понятие как представление о классе. «Наши описания подобны каталогу именованний». Каждая попытка назвать, то есть вобрать мир в слова, — это «как будто» называние, а на самом деле — возвращение в ограду грамматических форм [17, с. 11]. Об этом же поэт и переводчик Милоша Р. Хасс. Слово подчёркивает отделённость человека от мира индивидуальных (вот этих) вещей, становясь элегией для своего означаемого:

A word emphasizes our separation from the particulars <...> a word is elegy to what it signifies <...> (R. Hass. «Meditation at Lagunitas»).

Но одновременно именно эти характеристики языка, который даже вне интенции человека «очищает» визуальный образ мира от телесности, запускают механизм немиметического зрения — символизации. Всё, что принадлежит «другому» измерению, может быть репрезентировано только «чистыми знаками», создаваемыми вне субъективности и эмоциональной оценки говорящего. Именно

так Милош пишет о лице безымянной девушки в парижском метро («Esse»). В первом же предложении нивелируется (возводится к классу) сама её индивидуальность: «в ошеломлении я вглядывался в её лицо» — но чьё? Глаз поэта начинает фиксировать высокий лоб, слегка курносый нос, но сразу приступает к «редукции» визуальных характеристик: линия подбородка теперь только индексируется, её рисунок выносится за скобки описания. А затем лицо трансформируется в «идеальную форму», которую (если бы это было возможно!) надо вобрать в себя, чтобы, обладая ею в ментальном опыте, перемещать в пространстве и времени на пятнадцать лет назад, на тридцать лет вперёд [16, с. 435].

Милош видит мир, вывернутый на левую сторону, где за вот этой сорокой — сорочесть, где линия живёт вне вещного воплощения, где, как у И. Бродского, существует «точка, оставшаяся от угла», спасённая от предметности и необходимости быть локализованной. Те же процессы дематериализации ещё ранее, в начале XX века, зафиксированы в искусстве визуальных форм. Квадрат К. Малевича существует «по ту и эту сторону реальных обстоятельств» [8], а В. Кандинский говорит о точке и линии как первоатомах, которых вполне достаточно для рождения искусства [6].

Арво Пярт: двери к *summa summarum*

Сочинение «Cantus in Memoriam Benjamin Britten»¹ стало откликом на смерть британского композитора 4 декабря 1976 года. Это элегическая медитация на тему истока всего сущего, написанная в форме строгого канона (*cantus firmus*). Стилистические и интеллектуальные пресуппозиции этого сочинения — литургическая музыка и философская метафизика Средневековья. Обращение к истокам европейской традиции созерцательности у композитора связано с поисками ответов на сокровенные вопросы о сущностных основаниях музыки, индивидуальной жизни и человеческой истории в целом. Пярт отмечал: «в наиболее сложные периоды жизни («in my dark hours») я всё чаще осознавал, что многообразие форм мира не имеет такой значимости, какой обладает некая исходная точка гене-

¹ Далее везде — «Cantus».

зиса. Когда я стал слушать григорианские хоралы и изучать технику *cantus firmus*, я осознал, что эта совершенно новая для меня система музыкального мышления предполагает подчинение жёстким правилам, одновременно позволяя обрести внутреннюю свободу. И у меня возникло ощущение, словно в меня вливают новую кровь» [10, с. 50].

Напряжённому и интенсивному постижению полифонических техник Средневековья Пярт посвятил несколько лет. Формально это были годы композиторского «молчания», когда он практически ничего не писал. Изучение литургической музыки и философско-христианской традиции созерцания стало духовным опытом, не связанным напрямую с религиозностью. Итог контемплиации — обретение немиметического зрения как особой формы постижения того, что реально не дано в восприятии, поскольку недоступно органам чувств, но именно поэтому и не «искажается» языком и субъективностью человека.

Пярту принадлежат слова о том, что в поисках совершенства (первоатомов гармонии) следует просто «упразднить всё ненужное». «Редукция всего» (то есть социальных, политических, культурных контекстов, атрибутов вещей и др.) — «это двери к красоте, идеальной *summa summarum*, к чрезвычайно сложной и в то же время простой сущности, с которой связан каждый из нас» [10, с. 13, 82, 95]. Эту идею Пярт актуализировал в семиотическом коде, в прямом смысле основанном на редукции-уменьшении репрезентативных инструментов музыки. В «Cantus» их всего три: канон как композиционная форма, гамма и трезвучие¹.

Идея сакрального актуализируется на уровне формальной структуры «Cantus». С семиотической точки зрения канон символизирует единство, остановленное время, бесконечность. Основанием этой формы, возникшей в позднем Средневековье, выбирается принцип непрерывной иконической имитации, когда последовательно в игру включаются всё новые участники², воспроизводящие мелодическую линию первого голоса как своего «вождя» [11; 13; 14]. Таким образом,

¹ Гамма и трезвучие – инструменты *tintinnabuli* – авторской композиционной техники, позволяющей, по словам А. Пярта, достигать «идеальной чистоты и прозрачности выражения».

² В «Cantus» имитирующий канон создаётся пятью участниками: первые и вторые скрипки, альт, виолончель, контрабас.

канон — это рекурсивная самовоспроизводящаяся структура. В качестве её семиотических аналогов в других языках культуры упомяну риторический приём замкнутого круга: *A есть A есть A* (алгоритм текста Г. Стайн «роза есть роза есть роза»). А в архитектуре — это внутренняя колоннада собора, где одинаковые элементы, формально существуя в одновременности, открываются взгляду последовательно.

Темой для иконической имитации в «Cantus» выбран нисходящий ля-минорный звукоряд, или гамма — аналог геометрической прямой. Пярт определяет эту тему как М-голос (мелодический). В рекурсивный механизм воспроизведения заложены усложнения, касающиеся пространственно-временного расширения исходных параметров темы. При каждом её проведении (с интервалом в такт) нисходящий звукоряд охватывает всё больший диапазон. Увеличиваясь на тон, тема занимает всё больше места в пространстве. Одновременно каждая её последующая копия спускается в два раза медленнее предыдущей, расширяя временную составляющую звукового континуума — символизируя умирание человека, замедление времени его жизни вплоть до остановки¹.

С той же геометрической точностью звуковое пространство текста размечено и по вертикали. Если горизонталь — это пять последовательно вступающих нисходящих линий различной звуковой протяжённости, то их соположение по вертикали составляет второй первоэлемент музыки: трезвучие (Т-голос). По существу, это всё тот же звукоряд, но редуцированный до опорных звуков. Непрерывное звучание трезвучия, по замечанию композитора, сходно с обертонами колоколов и голосами ангелов. Отсюда и название стиля — *tintinnabuli* — колокольчики. Два голоса (гамма и трезвучие) существуют по принципу дополнительности, образуя бинарную структуру, где М-голос есть знак земного человеческого несовершенства, а Т-голос символизирует небесное измерение жизни — дарованное свыше прощение [15, с. 19, 96; 10, с. 54, 148—149].

¹ Такой вид канона носит название мензуральный, или пропорциональный, и технически он наиболее сложный для написания. Возникновение мензуральных канонов связывают прежде всего с Нидерландской полифонической школой XV—XVI вв. — творчеством Йоханнеса Окегема (1425/30—1497), Якоба Обрехта (1450—1504), Жоскена Дебре (1440—1521), Филиппа де Монте (1521—1603), Орландо Лассо (1532—1594).

Сделаю промежуточный вывод. Сакральное как пространство ненаблюдаемых идей нельзя репрезентировать через знаки, интерпретируемые в категориях дискретности и локальности. Вот почему персонажами «Cantus» выбраны первоэлементы музыкальной грамматики — гамма и трезвучие, обладающие наименьшим иконическим потенциалом. Сама их неизобразительная природа уже предполагает немиметический и эмоционально однообразный характер сочинения. Так математически просчитанная и аскетически «стерильная» форма *cantus firmus* (звуковой план выражения, где синтаксис доминирует над семантикой), становится знаком умопостигаемой вневременной красоты (план вербальной интерпретации). И эта структура достраивается до триады, дополняясь визуальным образом. Тема канона отражается в своих имитациях как «зеркало в зеркале»¹, а в партитуре сочинения отчётливо виден перпендикуляр пересечения горизонтальных звукорядов с вертикалью трезвучий.

Заключение

Прагматический аспект репрезентации абстракций — это расширение пространства человеческого существования: выход за границы физической реальности в мир идей, универсалий. Одновременно это и вопрос совершенствования интеллекта и языков, на которых мы говорим о мире. В процессе размышления о метафизических объектах языки культуры сталкиваются с проблемой *qualia*: трудностями с репрезентацией свойств, которых мы не можем познать в эмпирическом опыте. И это «ставит нас почти в агностическую позицию: можем ли мы вообще узнать про него (мир) что-то, можем ли мы доверять нашему мозгу и его языкам — от математики до искусства, включая, конечно, и язык вербальный?» [12, с. 12, 67].

Во всех языках культуры процесс репрезентации абстракций связан с редукцией плана выражения: использованием минимального числа инструментов отображения. Так происходит «освобождение» материи (вербальной, звуковой или воспринимаемой глазом) от какой-либо изобразительности, что переводит восприятие

¹ Сочинение Арво Пярта «Spiegel im Spiegel» («Зеркало в зеркале», 1978) для скрипки и фортепиано.

в план символизации, немиметического зрения. И здесь рождается парадокс. В поэтике трансцендентного отсутствие иконической картинки компенсируется ментальным пространственным образом. Невозможность актуализации в знаках свойств метафизических объектов замещается представлением об их возможной пространственной конфигурации. Любой акт восприятия связан с телесностью человека, опосредован ею. И потому в процессе познания абстракций визуальный образ, столь значимый для адаптации к миру, не исчезает как таковой, а приобретает иную онтологию. Визуальные, вербальные, аудиальные формы репрезентаций включают по принципу дополнительности ментальные пространственные образы. У Пярта — это визуальность партитуры, строго размеченной по вертикали и горизонтали, или тема канона, аналогичная геометрической прямой. У Бродского и Милоша — представление о невидимой, но чёткой границе, соединяющей мир физических и идеальных форм.

В итоге не только в когнитивистике, но и в искусстве мы сталкиваемся с феноменом зеркальных систем [12, с. 70]. Воспринимаемая глазом красота видимого отражается в умопостигаемом геометрическом образе. И это позволяет человеку ощущать «присутствие» красоты невидимого.

* * *

1. Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт / пер. с англ. А. Олейникова и др. М.: Европа, 2007.

2. Бавильский Д. До востребования: беседы с современными композиторами. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014.

3. Бродский И. Набережная неисцелимых: эссе / пер. с англ. Г. Дашевского. СПб.: Азбука-классика, 2006.

4. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

5. Зенкин С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: Изд-во РГГУ, 2012.

6. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2005.

7. Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка / пер. с англ. А. В. Кезина // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. № 6. 1993. С. 11—26.

8. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 2000. Т. 3.

9. Неретина С., Огурцов. А. Пути к универсалиям. СПб.: Изд-во РХГА, 2006.

10. Пярт А. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014.

11. Холотов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития. URL: <http://www.kholotov.ru/canon/canon.html> (см. 02.02.16).

12. Черниговская Т. В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М.: Языки славянской культуры, 2013.

13. Bourne J., Kennedy M. Cantus firmus // The Concise Oxford Dictionary of Music. 1996. URL: <http://www.encyclopedia.com> (18.03.16).

14. Boutenef P. Arvo Pärt: Out of Silence. London: St Vladimirs Seminary, 2015.

15. Hiller P. Arvo Pärt. New York: Oxford University Press, 2002.

16. Miłosz Cz. Poezje. Warszawa: Czytelnik, 1988.

17. Miłosz Cz. Jasności promieniste i inne wiersze. Zeszyty Literackie. Warszawa-Paris: Wyd-wo Fundacja Zeszytów Literackich, 2005.

18. Miłosz Cz. Dom filozofa // Miłosz Cz. Wiersze wszystkie. Kraków: Znak, 2011. S. 1039—1041.

19. Pinsky R. The Art of Noticing // Robert Pinsky Poetry Forum. URL: <https://robertpinsky.wordpress.com/2014/05/28/the-art-of-noticing/comment-page-5/>