

СЕРГЕЙ АЛЕВТИНОВИЧ СМИРНОВ

СТРУКТУРА АКТА АВТОПОЭЗИСА

Опыт поэтической антропологии

Проблема

В предыдущих работах, посвященных феномену автопоэзиса [9], стремясь осмыслить и описать этот феномен на примере поэтической практики поэтов, я пытался прежде всего ввести эти практики в более широкий контекст — контекст культурных антропопрактик, в ряду которых художественные поэтические практики являются закономерным продолжением религиозных и философских практик человека, которые он прodelывает в рамках широкого феномена преобразования на принципах автопоэзиса (см. об этом подр. в работе [9]).

При этом речь, разумеется, не идет о поиске в высказываниях поэтов и их поэтических жестах тех или иных философских сентенций. Речь не идет о том, чтобы делать из поэта умника, который философствует. Речь идет об определенном рода практике, который прodelывает человек, и описании ее как некоего предметного действия, построенного на определенных принципах и имеющего определенную структуру.

В этом смысле задача пока осталась не выполненной. В тех предыдущих работах сама внутренняя структура акта автопоэзиса все же осталась за кадром. В то время как опыт художественного творения как опыт осуществления предметного действия, имеющего структуру, и есть камень преткновения в понимании акта автопоэзиса. Понять структуру поэтического высказывания как практическое предметное действие — задача почему-то всегда скрытая от исследователей.

Разумеется, это объясняется определенным дефицитом средств, который испытывает исследователь, в силу чего акт автопоэзиса всякий раз выступает какой-то тайной, загадкой, поскольку если как Сальери начнешь анатомировать поэтическое высказывание, живущее в момент собственного акта («музыку я разъял как труп»), то получишь феномен мертвой пчелы у Л.Н.Гумилева:

*...И как пчелы в улье запустелом
Дурно пахнут мертвые слова...*

Итак, наша амбиция заключается, во-первых, в том, чтобы понять опыт художественного творения как опыт осуществления предметного действия. Во-вторых, мы пытаемся через понимание самого феномена этого действия, его предметности и структуры, понять не только структуру поэтического высказывания, но сам феномен становления собственной антропологии автора высказывания. То есть, я полагаю, что прodelывая опыт поэтической работы, поэтической практики, ее автор через осуществление акта автопоэзиса и выделяет в себе феномен поэта, новую антропологическую структуру. Впрямую эту антропологию поэта не увидеть. Но ее можно косвенным образом ощутить через особую оптику понимания и улавливания поэтического высказывания как живого предметного действия. Если угодно, попытка такой работы есть очередная попытка уловить тайну феномена личности человека, которая, полагаю, только и выделяется в таких культурных практиках, выстраиваемых на принципах автопоэзиса¹.

¹ Замечу, что автопоэзис как порождающая модель, на основе которой прodelывается определенная культурная практика, отличается по своим принципам и устройству от моделей экстазиса и мимезиса. См. об этом подр. в работе [9, с. 150 — 177]

Сложность поставленных выше задач заключается именно в том, что действительность художественного поэтического акта как живого действия, за которым скрыта своя антропология, находится в некоей особой зоне, в некоем особом предмете, которого нет ни в тексте, ни в биографии поэта.

Когда ты встречаешься с плотным литературным концентратом, поэтическим высказыванием, получаешь фактически пулю в лоб. Оно тебя сшибает. Как, например, воздушные стихи «Флейты греческой тэта и йота» О.Мандельштама:

*Флейты греческой тэта и йота —
Словно ей не хватало молвы, —
Неизваянная, без отчета,
Зрела, маялась, шла через рвы...*

К флейте-поэзии мы еще вернемся. Пока же отмечу, что если ты встречаешься лоб в лоб с поэтическим высказыванием, сгустком речи-действия, результатом проделанной до этого духовной работы, то как бы ты ни анализировал структуру этого предмета как текста, тайну творения все равно не выявишь. Сколько угодно можно заниматься лингвистикой текста, его морфологией, анализом структуры текста, мы не обнаружим феномена акта автопоэзиса.

Равно как и уходя от текста в биографию, выискивая эпизоды из жизни поэта, проделывая биографические раскопки и пытаясь нанизать на кончике иглы детали — когда и как был написан этот текст, мы не найдем ответа на главный вопрос — что есть феномен автопоэзиса как акта, как предметного действия, с помощью которого в индиде выстраивается особая личностная структура поэта.

Оптика исследования

Прежде обозначим границы нашего предмета. В качестве таковых служат онтологическая и антропологическая рамки предмета.

Что есть онтология поэзиса? Онтологическая рамка полагается как нахождение человеком себя на границе, в переходе от себя индивида к себе иному, большему, чем он сам, предельному, стремящемуся к совершенному бытию. Вне себя, за предметом наличной жизни человек полагает Идею Блага, Бытия, Бога. «Постав» себя на онтологический предел, за которым полагается Идея Блага, есть обнаружение себя и нахождение энергии действия. Этот постав есть осуществление онтологического перехода.

Онтологическим импульсом, толчком («формообразующей тягой» у О. Мандельштама) к осуществлению шага перехода является обнаружение человеком точки максимального сужения онтологического горизонта до линии, фактически сплющивание его, и осознание им этой потери горизонта. Но с другой стороны человек как живое существо еще хочет хотеть. Он испытывает живую энергию жизни.

Возникает ситуация встречи двух движений, двух энергий — сужение горизонта как онтологический вызов и попытка его осознания как ответ на вызов.

С одной стороны, человек переживает ситуацию максимальной проблематизации самого себя: Я — бесконечно плох и радикально, онтологически не уместен.

С другой стороны, человек переживает на витальном уровне живую энергию желания: Я хочу быть, жить, хотеть. Хочу хотеть (рис. 1).

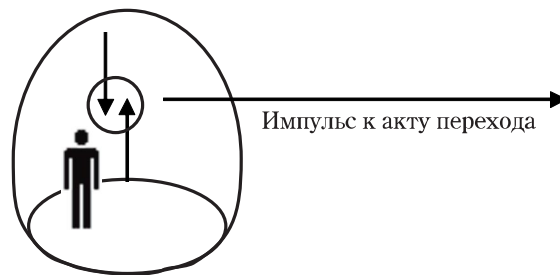
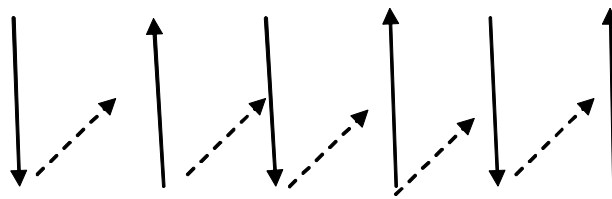


Рис. 1 Первый импульс

В этой точке встречи двух энергий и формируется онтологический импульс осуществления практики второго рождения, преобразования. Масштаб этой практики и масштаб личности мы не обсуждаем. Речь идет о прецеденте².

Но коль скоро борьба двух энергий (фактически жизни и смерти) всегда идет с переменным успехом и человеку никто не даст гарантий, что та или иная энергия победила окончательно, то в реальном действии фактически наблюдается этакая пульсация, перемена вдоха и выдоха.



Что касается антропологической рамки, то она ставится как полагание границы опыта этого самого преобразования. Через описание опыта осуществления культурных практик преобразования, практик перехода мы начинаем понимать собственно феномен преобразования на языке антропологического дискурса³.

То есть шаги перехода как раз осуществляются в формате, жанре культурных практик преобразования — практики откровения, практики авторского философского мышления и практики творения художественных форм. И всякий раз эти практики по своим результатам остаются проблематичны, незавершенны. Всякий раз человека бросает назад, за онтологическую границу. До нового обретения импульса перехода.

Но дальше надо заходить как бы внутрь этой рамки и пытаться усмотреть акт автопоэзиса внутри этих практик преобразования. Что мы и попытаемся дальше сделать.

Антропология поэзиса

В указанных выше работах я пытался в культурных практиках (на примере опыта

² Фактически описанию этих прецедентов и посвящен сборник моих очерков по антропологии стиха «Автопоэзис человека» [9]. Через описание прецедентов в каждом опыте полагается эта онтологическая рамка.

³ Б.Д.Эльконин в одной из своих последних работ также вводит горизонты онтогенеза человека — онтологический, антропологический и культурно-исторический. Онтологический горизонт означает полагание человеком собственного становления в бытии, которое переживается и проживается как Событие перехода Своего и Иного. И когда человек переживает это событие, он занимает место в бытии, что означает антропологический горизонт. Последний предполагает нахождение места субъективности в Бытии и удержание этого места, удержание событийности перехода [14, с.253-255]. Чувствуется глубокая содержательная близость между нашими представлениями, даже в лексиконе.

поэтов) нащупать, проявить в них сам феномен становления, формирования антропологических структур. Формирования образа личности самого поэта, автора поэзиса. Проблема в том и состоит, чтобы нащупать сам процесс формовки личностной структуры человека через исследование практики поэзиса.

В основании этих попыток нами заложено допущение, что между собственно антропологией автора, его личностной структурой, и структурой поэтического высказывания как действия наблюдается содержательная взаимосвязь. С.С.Хоружий это называет отношением изоморфизма: структуры поэтические и структуры антропологические изоморфны друг другу. Поэтический акт — то действие, которое и устанавливает изоморфизм структур текста и структур личности (см. подр. [9, с.316-317; 10]).

Но все же замечу, что изоморфизм указывает на внешнюю связь акта автопоэзиса и поэтического текста. А также он указывает на сходство структур личности автора и его продукта — текста.

Но это опять некий внешний взгляд. Речь же идет о внутренней содержательной связке, причем связке не личности и текста, который является ступенью остывшей лавы, а структуры поэтического высказывания как предметного действия, и структуры личности автора этого высказывания.

В работах Б.Д.Эльконина [13; 14] показывается на примере онтогенеза личности ребенка в рамках психологии развития, что ключевым смыслом предметного пробного действия человека и является само становление предметности этого действия. В самом предметном действии предмет восстанавливается, становится и через это действие осваивается ребенком. В самом «пробном действии обнаруживается, проявляется значение, скрытое в изгибах ситуации развития».

Что это означает? Это означает, что искать, обнаруживать некую антропологию автора в его текстах и в его высказываниях — методологический тупик. Всякий раз, осуществляя поэтическое высказывание, поэт заново, внове, как вновь рождающийся, создает образ, играя им на материале живой фактуры речи, через речевое поэтическое высказывание, и формует свой образ, свою антропологию, которая из этих «концептуальных персонажей» и состоит.

Нарисовать рисунок о некоем изоморфизме антропологических и поэтических структур — еще ничего не значит. Это статичная схема, фиксирующая задним числом некое сходство структур.

Необходимо описать саму структуру поэтического высказывания, понимаемого как предметное действие, за которым скрыт образ автора высказывания.

Понимая всю сложность задачи, мы можем попытаться разве что набросать некий методологический навигатор, путеводитель по пути следования за живым поэтическим высказыванием, зафиксировав на карте-путеводителе некие реперные точки, вокруг которых строится этот извилистый путь поэзиса.

При этом мы попробуем выделить некую единицу поэзиса, будем иметь в виду некий акт автопоэзиса, принципиальную единицу анализа, без детализации и разнообразия всех художественных практик.

Итак, собственно антропология поэтического высказывания (не текста) заключается в выявлении структуры акта автопоэзиса, акта перехода онтологической границы и возвращения к себе индивида, автора высказывания, создающего, формирующего собственный образ этим высказыванием.

Например. Живет в Новосибирске мальчик. Ему 4 года. Он ходит в детскую киностудию. Там делают мультики. Ребенок естественным образом с помощью взрослого

входит в акт творения формы, своего мультика. Он рисует, творит, при этом комментирует, сочиняет свою сказку про рогатую лисицу. Потом он возвращается к себе, выходит из сказки и идет домой с мамой. Потом снова выходит из себя, вновь заходит в сказку, вновь возвращается оттуда. Для ребенка это происходит естественным образом, через игру. Это его способ существования. Как дыхание, вдох и выдох.

Но схема по принципу остается такой же и для взрослого. Поэт пишет стихи, потом идет гулять, потом едет на дуэль, потом едет на бал, потом в гости на прием, пьет вино с друзьями, потом вновь пишет. И получается «Медный всадник». Причем, каким-то странным, чудесным образом. Вдруг!

Не существует отдельно стоящей, некоей статуарной антропологии. Она вплетена, встроена в предметные действия, в поэтические высказывания как в предметные действия. Прodelывая их и овладевая ими, автор осуществляет и формовку своей новой органики. Но автор их осуществляет как бы между делом, не постоянно, как будто обращается куда-то вовне, чтобы глотнуть глоток воздуха. Высунулся из комнаты в форточку, глотнул и опять назад. Совершить поэтическое высказывание — это высунуться в окно и крикнуть:

Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?...

При развертывании поэтической практики в ней должна быть выделена некая деятельностная единица, в которой в свернутом виде пребывает акт поэзиса. Она и должна быть представлена как единица, поскольку удерживает всю полноту акта автопоэзиса.

Представим ее в рисунке (рис. 2).

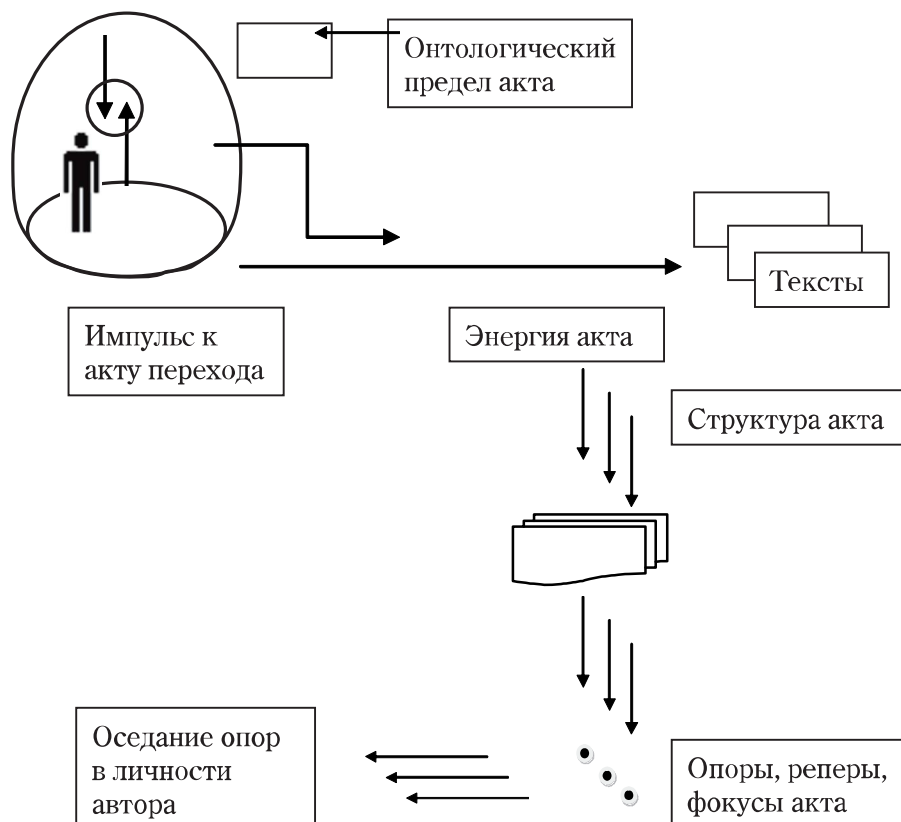


Рис. 2 Акт автопоэзиса

От встречи двух энергий и осознания этой встречи в человеке рождается импульс к осуществлению перехода за пределы себя в иное. Он осуществляет определенные практики перехода, в которых выделяется энергия акта («онтологический движитель» у С.С.Хоружего), структура акта, опоры и реперы акта. Далее эти опоры оседают, переформируются в личностную структуру автора, субъекта акта автопоэзиса.

Итак, что есть поэтическое высказывание как предметное действие? Что оно есть как «пробное действие» (Б.Д.Эльконин), выводящее автора на онтологическую границу? Что оно есть как действие перехода, то есть ставящее автора на эту границу, предел и возвращающее его к самому себе, уже иному, другому?

Разговор с поэтом

Призовем к себе в собеседники одного из виновников рождения тайны поэзиса, Осипа Мандельштама, который в своей прозе и исследовании этой тайны был конгенитален собственной поэзии. Он в свое время полагал, что понять поэта может только «провиденциальный собеседник», удаленный от автора во времени. Вот мы и попробуем стать таким собеседником ему.

Отталкиваясь мы будем от его поэтического манифеста, «Разговора о Данте».

О.Мандельштам весь «Разговор» удерживал на нескольких концептуальных опорах, всякий раз к ним возвращаясь.

Первой опорой в понимании поэзиса является для него понятие «скрепленного процесса». С одной стороны, мы имеем постоянно порождающиеся и изменяющиеся поэтические орудия (образы, тропы, метафоры), с другой — собственно поэтическую речь в ее интонации и фонетике [6, с.363].

Итак, есть энергия поэтической речи в ее интонации, ритмике, как некое течение, та самая «формообразующая тяга», «порывообразование».

И одновременно с этой энергетической тягой перекрещивается орудийная составляющая, фактурная, из которой и состоит эта речь. Эта орудийность при этом постоянно меняется: «поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает» [6, с. 404]⁴.

То есть смысл и существо акта поэзиса как предметного действия этим уже и задается: сама речь слышится, движется, ритмически развертывается, в ее ходе вырабатываются ее поэтические орудия, с помощью которых она движется, и они же перемалываются, уничтожаются в ходе движения этой речи.

Но эти орудия, будучи одновременно орудиями высказывания автора, становятся орудиями, с помощью которых он овладевает материалом и собой.

Есть ли в таком случае особый некий антропологический орган, который выделяется в такой работе? Или «лепет из опыта» и есть органика поэта? Этот «лепет опыта», «топот губ» и есть искомая личностная органика автора этого лепета и топота и иной нет?

Но продолжим беседу с поэтом. Мандельштам добавляет: одна сила в поэзисе, собственно поэтическая речь как интонация и фонетика, она будет фактически немая,

⁴ Выделение этих двух типов, двух составляющих в поэтической речи сильно напоминает выделение Д.Б.Элькониним двух типов деятельности ребенка при разработке им возрастной периодизации: мотивационно-потребностной и операционно-технической. Первая фактически означает смысловую направленность действия, вторая — орудийную оснащенность. Перекрещивание в действии смысловой направленности и орудийного оснащения и задает собственно предметность этому действию. Б.Д.Эльконин добавляет, что эта предметность становится в самом акте осуществления предметного действия.

если будет взята сама по себе. Другая, «взятая вне орудийной метаморфозы», становится доступной для пересказа. Тогда она также исчезает. Тогда исчезает и сам феномен поэзиса: «там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия так сказать не ночевала» [6, с. 363-364].

В принципе это может означать банальное утверждение — что поэзис существует только в акте исполнения. И только в акте соисполнения можно его понять. В поэзии важно «исполняющее понимание» [6, с. 364].

С чего начинается поэтическая вещь, вопрошает Мандельштам? И отвечает: «... вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана» [6, с. 368]. Произведение, как живое и дышащее существо, меняется на каждом шагу и всякий раз оно не похоже на себя. Задним числом его не собрать.

Но. Есть некая мера, мерка, через которую как через посредника это произведение понимается. «В поэзии, где все есть мера и все исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее, измерители суть орудия особого свойства, несущие особую активную функцию.

Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но и сама ее делает» [6, с. 369-370]. С помощью стрелки компаса я измеряю (понимаю, представляю то, что происходит, что не видимо невооруженным глазом, тем самым составляю образ невидимого явления) и тем самым строю этот невидимый предмет. То есть я вижу, разумеется, умным зрением, умозрением, составляя собой вместе с прибором и расчетами единый орган видения.

И тем самым, отмечает поэт, поэтические орудия, делаясь и переживая собственный метаморфоз, задают поэту оптику внутреннего видения. Я вижу и понимаю «глазами» этих поэтических орудий.

Методологически важным здесь является описанное в науке понятие культурного видения и мыслительного эксперимента. А.В.Ахутин на примере Галилея показывает рождение мыслительного эксперимента как культурной формы понимания и построения умного зрения, через которое человек видит мир, открывает для себя мир природы [1]). Галилей, использующий в своих расчетах телескоп и пользующийся математическими выкладками, вооружается орудиями понимания и видит то, чего в принципе не могут видеть его оппоненты — кардиналы священной инквизиции. Галилей вместе со своей математикой и телескопом образует единый культурный орган видения. У Д.Бруно таких «умных глаз-орудий» не было. И он пошел на костер ради онтологического утверждения. Галилей был вооружен и понял, что спорить бессмысленно.

Итак, с одной стороны, произведение понимается лишь из исполняющего понимания. Оно — «безмерность в мире мер» (М.Цветаева).

С другой стороны, без меры, то есть без орудийного метаморфоза поэзис остается немым, слепым и неплодотворным.

Другое дело, если мера становится мором:

Мором стала мне мера моя...

Но мором становится мера, когда иссякает порывообразование, когда иссякает энергия автопоэзиса. И тогда:

И свои-то мне губы не любы —

И убийство на том же корню —

И невольню на убыль, на убыль

Равноденствие флейты клоню...

Второй концептуальной опорой понимания автопоэзиса у Мандельштама является понятие внутренней формы как губки, которая как бы «впитывает» содержание и из которой выжимается смысл. Но затем выжатая губка возвращает себе утраченную форму. И она вновь готова наполниться жизненной влагой. Мандельштам пишет: «Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная лирическая композиция — необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла, — это был бы семантический выкидыш, но переживаем своеобразный цикл. Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне» [6, с. 374-375].

В актах автопоэзиса создается внутренняя структура пути, дорога для этого путешествия, точнее некий клубок ниток (Ариадны), который потом читатель-исполнитель разматывает и раскручивает как свернутый ранее поэтом клубок. Внутренняя форма — не оболочка, а губка, из которой выжимается живительный сок: «У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой и только условно могут быть вписаны одна в другую... Он сам говорит: «... Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции» — то есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой» [6, с. 375].

В основании создания таких внутренних губок-форм лежит «формообразующая тяга»: «Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга» [6, с. 376]. Эта тяга и формирует поэму как единое тело, единую недробимую строфу, вернее не строфу, а «кристаллографическую фигуру».

Задача поэта — не окаменеть в продукте, не изваять мертвый камень, а проникнуть во внутреннюю структуру камня, быть в своих энергиях-действиях податливым и мягким как губка, но одновременно уметь вновь обретать дышащую форму. Поэт не изображает камень, вообще нечто, а раскрывает структуру формы этого нечто: «Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу — дать внутренний образ структуры или тяги» [6, с. 377].

Итак, ключевым каркасным пониманием акта поэзиса является представление о сочетании с одной стороны этой формообразующей тяги, порывообразования, с другой стороны — текста как тела, единого кристалла, обладающего внутренней формой-губкой (рис. 3).

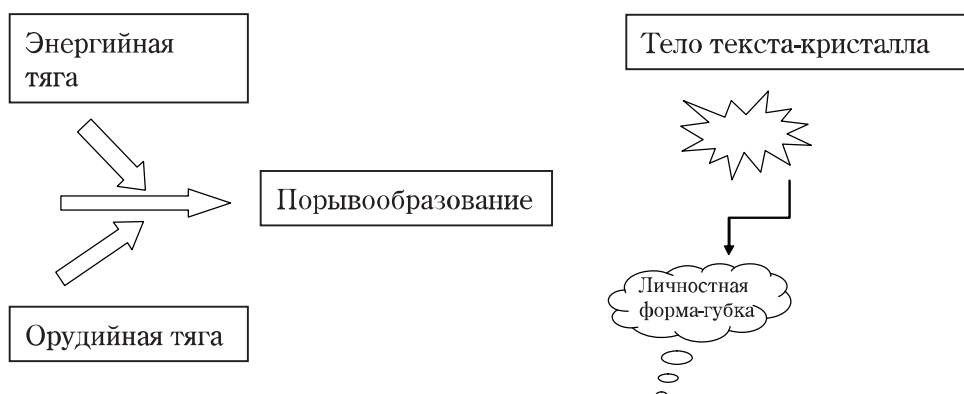


Рис. 3 Рождение формы-губки

При этом в этом процессе порывообразования прodelываются шаги по порождению каждый раз новой формы. Мандельштам писал «Разговор» в период увлечения в стране самолетами и бурного развития авиации. Он привел сказочный пример порождения. Представьте себе, пишет он, что летит самолет, который порождает новый самолет из себя и тот тоже летит дальше. Тот порождает свой самолет, и этот третий летит дальше. Мандельштам называет этот сугубо биоморфный процесс порождения одного тела из другого «обратимостью поэтической материи» [6, с. 382].

Итак, еще раз. «Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста», — заканчивает свой «Разговор» Мандельштам [6, с. 413].

С одной стороны — энергия акта автопоэзиса, энергия выхода в иное и порождения формы, тела-формы. То есть эта энергия имеет в себе задачу формообразования. С другой стороны — создание такого тела текста, губки-текста. Задача читателя-соисполнителя — через исполняющее понимание выжать из губки-текста смысл сказанного поэтом, совершить обратный ход и повторить это энергичное действие по восстановлению акта автопоэзиса (рис. 4).

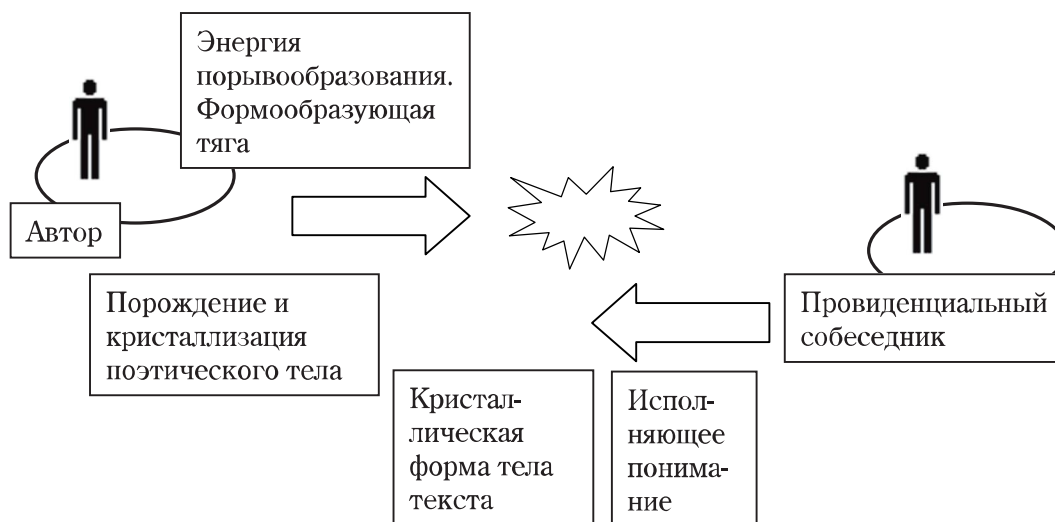


Рис.4 Акт понимания

Итак, Мандельштам закольцевал свой «Разговор». Порывообразование как порождение кристаллической формы тела-текста и как соисполнение, исполняющее понимание, — также порыв по восстановлению этого акта порыва. И только так поэтическая материя и существует, живет. «Поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва» [6, с. 412-413].

Но есть определенная специфика в исполняющем понимании. Это еще и своеобразный поэтический эксперимент. Нечто гибридное, связывающее в себе концертное исполнение и проведение лабораторного опыта: «Ситуация песни XXVI Paradiso может

быть определена как торжественный экзамен в концертной обстановке и на оптических приборах. Музыка и оптика образуют единый узел» [6, с. 392].

То есть этакий Concerto grosso, в котором соединены жанр исполнения как поэтического акта, и жанр исследования, то есть проникновения в глубинную внутреннюю структуру вещи, которую ты и исполняешь. И через исполнение разворачиваешь эту структуру. Недаром Мандельштам периодически называет Данте экспериментатором, который берет интервью у самого Адама, а ассистирует ему сам Иоанн Богослов [6, с. 391].

Сама «Божественная комедия» — огромный эксперимент, проделывая который автор осуществляет восстановление древней адамовой энергии порождения формы, процесса порывообразования, подражая самому Богу творцу.

В черновиках к «Разговору» Мандельштам замечает: «Чтение «Божественной комедии» должно быть обставлено как огромный исполнительский эксперимент. Оно само по себе есть научный опыт» [5, с. 162].

В этом описании опыта исполняющего понимания как проигрывания концерта у Мандельштама появляется еще одна метафора — дирижерской палочки. В исполнении оркестром Concerto grosso появляется фигура дирижера с палочкой. Эта палочка — как формула химической реакции. Она (формула) не пахнет химией. Но в ней скрыта эта реакция. Она содержит в себе ту самую внутреннюю структуру тела произведения. И ее, палочки, ломкая, извилистая траектория при проигрывании произведения в руках дирижера (автора) заставляет оркестр играть вещь как цельное произведение, удерживать ее симфонизм: «Неуважение к поэтической материи, которая постигается лишь через исполнительство, лишь через дирижерский полет — оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту... Каллиграфическая композиция, осуществляемая средствами импровизации, — такова приблизительно формула дантовского порыва, взятого одновременно как полет и как нечто готовое. Сравнения — суть членораздельные порывы» [6, с. 411].

Метод понимания

Что означает и к чему приводит «исполняющее понимание»? Оно означает методологически важнейшее требование, которое зафиксировал в своем очерке «Диалектика творческого акта» А.Ф.Лосев [4] и вслед за ним это обсуждает Б.Д.Эльконин.

Речь идет о следующем. А.Ф.Лосев в своем очерке выстраивает диалектическую логику творческого акта, выделяя в нем некие опорные принципы и аксиомы, на которых он держится и строится. В качестве таковых он выделяет аксиому «самодовлеющей предметности» и аксиому «агенетической доказательности». Первая означает то, что произведение выводимо из самого себя, оно не связано и не детерминировано ничем, никакой причиной. «Оно есть то, что само о себе свидетельствует» [4, с. 53].

Вторая аксиома дополняет первую: никакая причина не может быть причиной этого самодовлеющего предмета. Эту вещь нельзя вывести из другой вещи. Она сама содержит в себе причину самой себя, являясь чем-то «самодвижным».

Таким образом, утверждает А.Ф.Лосев: «подлинной спецификой творческого акта, которая конструирует его логически и относится к его структуре, только и является самодовлеющий продукт, для которого уже мало и становления вообще, и движения или применения вообще, и созидания вообще, хотя бы даже созидания чего-нибудь нового. Дело здесь не в новости, а в полной несводимости творческого продукта к каким-либо

инным продуктам, в полной и небывалой его оригинальности, в его самодовлеющей значимости» [4, с. 60].

Это понимание творческого акта, его природы, Б.Д.Эльконин использует в своем описании природы продуктивного действия как единицы развития. Творческий акт как предметное действие и есть «событие — явление идеальной формы. В этом смысле творческое действие есть осуществление идеальной формы, приводящее к возникновению ситуации события» [13, с. 119].

Но идем дальше. Б.Д.Эльконин разворачивает это понимание самодовлеющей предметности в залого предметного действия. При осуществлении такого предметного действия как события меняется сама ситуация его осуществления, ситуация, в которой это действие порождалось и осуществлялось. После того, как сам предмет произведен, ситуация, в которой он производился, сама изменилась. Изменилась двояко: изменилась среда развития, и продукт творческого акта необратимо меняет функциональные органы самого автора предметного действия, самого действующего субъекта [13, с. 119-120].

При этом то, что предметное действие меняет среду — это не от его естества, такое изменение среды не является следствием качества действия. Это его задание. И совершение этого действия становится испытанием его на проверку выполнения задания: «Бытие предмета в ситуации всегда есть испытание его «заявленной» в образе порождающей и преобразующей способности» [13, с. 127-128].

В принципе, полагает Б.Д.Эльконин, любое человеческое действие может быть понято и представлено как такой творческий акт, то есть как такое действие, которое переживает собственный метаморфоз и меняет ситуацию, в которой само производилось [13, с. 123]. Важно не это. Важно то, что такое понимание действия как такого рода творческого акта является в принципе «методом понимания развития» [13, с. 123].

Вот это принципиально. Методологическая оптика таким образом настраивается на то, чтобы увидеть этот самый метаморфоз — феномен превращения действия в самодовлеющую предметность, меняющую саму ситуацию порождения этого действия и меняющую самого автора действия, строящего у него новые функциональные органы.

Тем самым произведение выступает искомой «порождающей моделью» (по А.Ф.Лосеву), которая являясь в этот мир, меняет его и самого создателя.

Исполняющее понимание

Итак, вслед за умными собеседниками мы можем сказать, что автопоэзис как предметное действие выступает как некое самопожирающее себя действие. В свое время методолог Г.П.Щедровицкий язвил, отвечая противникам его изобретения, организационно-деятельностной игры: «Организационно-деятельностная игра бессмертна. Потому что она — машина, которая кормится палками и камнями, которыми в нее кидают. В нее кидают — а она едет. Поэтому сколько ее не критикуй — она от этого только эффективнее становится». Речь вообще-то идет о том, что сама энергетика игры провоцирует играющих на действие. Действие как правило играющие осуществляют в пику ведущему. Их не устраивает ни тема, ни содержание, ни формат игры, ни стиль и проч. Но как только ты начинаешь с возмущением действовать, выступать, просто даже выкрикивать свое недовольство, тут же законы игры начинают работать на нее. Она от твоих выступлений только выигрывает, потому что от таких выпадов выстраивается интрига, на этих действиях выстраиваются дальнейшие сценарии игрового взаимодействия.

Итак. Автопоэзис как творческое действие — такой же самопоглощающий себя феномен, порождающий и уничтожающий собственные предметные действия и орудия. Он, конечно, воплощается в текст, но его структура сама по себе уже не содержит тайны порообразования. Но можно попытаться понять, хотя бы уловить эту тайну через исполняющее понимание, о котором говорил О.Мандельштам. Он сам пробовал стихи на голос. Свои стихи он выкрикивал: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет», — слышим его крик в «Четвертой прозе» [6, с.182]. И кстати свой «Разговор» Мандельштам не писал. Он его диктовал Надежде Яковлевне Мандельштам. Вел именно глубокий, тяжелый, но плодотворный Разговор.

Например, как исполнять «Флейту...»?

*Флейты греческой тэта и йота —
Словно ей не хватало молвы, —
Неизваянная, без отчета,
Зрела, маялась, шла через рвы...*

*И ее невозможно покинуть,
Стиснув зубы, ее не унять,
И в слова языком не продвинуть,
И губами ее не разнять...*

*А флейтист не узнает покоя:
Ему кажется, что он один,
Что когда-то он море родное
Из сиреневых вылепил глин...*

*Звонким шепотом честлюбивых,
Вспоминающих шепотом губ
Он торопится быть бережливым,
Емлет звуки — опрятен и скуп...*

*Вслед за ним мы его не повторим,
Комья глины в ладонях моря,
И когда я наполнился морем —
Морем стала мне мера моя...*

*И свои-то мне губы не любы —
И убийство на том же корню —
И невольно на убыль, на убыль
Равноденствие флейты клоню...*

Ольга Седакова, одна из первых в явном виде артикулировала как раз на материале поэзии Мандельштама проблему осмысления поэтической практики как некоего антропологического опыта [8, с.99-112]. О поэзии как об «антропологической практике» она пыталась говорить, рассматривая «Флейту» как такой опыт, который ставит человека на грань за-человечности. Потому что подобные стихи может писать уже некий иной, другой не-человек, который «не по-человечески внимателен».

Именно «впечатление нечеловеческого как сущности поэтического произведения» производят подобные поэтические практики, которые мы видим у О.Мандельштама. О.Седакова фиксирует, что самое интересное здесь — разумеется, не узнавание человеком себя, не описание им самого себя, а просмотр, прогляд вне себя, «переживание формы как глубочайшая человеческая активность» [8, с. 102]. И далее: «Чем переживается форма? Явно не разумом в узком понимании. Явно не эмоциями в бытовом понимании. Слишком активное присутствие и того, и другого мы различаем как дефект формы, как то, что не дает ей вполне стать, совершиться: как нечто слишком «человеческое» или «рукотворное». Эта фундаментальная слишком простая и задним числом анализируемая потребность в форме, способность к форме, наслаждение формой и мучение бесформенности ставит самый общий вопрос о составе человека; может быть, даже о его соматическом составе. О каком-то своего рода органе, воспринимающем форму так же непосредственно, как звук, цвет, тепло» [8, с. 102-103].

Вот это творение нечеловеческой, но рукотворной формы, ее сотворение, выход человека из себя, от себя (та самая энергия выхода, онтологический импульс в иное) и задает энергию рождения произведения.

О.Седакова делает тонкий разбор семантики и звукообразования этого произведения. Не будем пересказывать (см. также подр. в нашей работе [9]).

Но попробуем посмотреть на «Флейту» с точки зрения того, какое действие мы делаем, производим, читая (воспроизводя в акте чтения) текст «Флейты».

Если так, то и надо выделить действие в этом стихе через его глаголы и через субъекта действия. Не боясь быть презираемым противниками аналитики и преодолевая собственное неприятие, все же составим некий словарь произведения, распределив его на семантические гнезда. (Табл.)

Таблица			
Кто субъект действия?	Что делает флейта?	Органика действия	Формула действия, его финал
<i>Флейта, неизваянная без отчета:</i>	<i>Зрела, маялась, шла через рвы Море родное из сиреневых вылепня глин</i>	<i>Стиснув зубы, Языком не продвинуть Губами не разжать, Шепот (топот) губ</i>	<i>Мором стала мне мера моя</i>
то есть поэзия, поэзия в акте исполнения	То есть создание искусственного творения, изделия	Исполнение поэзии в акте игры (имитация игры на флейте)	Исполнившись в изделии, акт поэзии гаснет

Итак, начинается все с акта, с тяги, порыва, которую осуществляет автор поэтического высказывания: его флейта делает тяжелые попытки, пройдя через рвы и преграды, маяту и немоту, пытается обрести голос и осесть в продукте.

Слова поддаются с трудом и одновременно унять поток речи, бормотания невозможно («стиснув зубы ее не унять»).

В результате маяты лепится нечто искусственное (глиняное море). Эта лепка делается с нетерпением и одновременно с любовью и бережно.

Этот опыт неповторим («вслед за ним мы его не повторим»). И одновременно когда он совершается, изделие как бы тебя всего наполняет, перенаполняет, до краев, и ты уже почти захлебываешься — и твоя собственная поэтическая органика слепляется, буря моря устаканивается, собственное изделие и собственные органы становятся косными. В тексте море уже не бушует. Стихия и огонь гаснут.

И «на убыль, на убыль» уходит энергия творения...

Как ни толкуй, говорит О.Седакова, «*мера* становится *мором* при вспышке формы. Форма не вещь: это сила» [8, с.111-112].

О.Седакова делает такой же вывод, что мы и ранее формулировали о самодовлеющей предметности, о самопожирающей форме, живущей в жанре исполняющего понимания: поэзия как антропологический опыт — опыт разделимый и оглашаемый. Произведение не описывает и не пересказывает его, а непосредственно являет, «разыгрывает»: в самом веществе художественной вещи это событие формы и исполняется» [8, с. 112].

Литература

1. Ахутин А.В. Понятие природа в античности и в Новое время (фюсис и натура) / А.В.Ахутин [текст]. — М.: Наука, 1988.
2. Глазова-Корриган Е.Ю. Метаморфозы поэтического пространства: путешествие по мирам Данте. Шаг первый (отрывок из книги) / Е.Ю.Глазова-Корриган [текст]. // Человек.RU. Гуманитарный альманах. Отв. ред. С.А.Смирнов. — Новосибирск: НГУЭУ. — 2008. — № 4. — С. 144 — 155.
3. Глазова-Корриган Е.Ю. Поэтика Мандельштама: психолого-антропологические измерения / Е.Ю.Глазова-Корриган [текст]. // Феномен человека в его эволюции и динамике: Тр. Открытого научного семинара [текст]. — М.: Ин-т философии РАН, 2009. — С. 178 — 207.
4. Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (краткий очерк) / А.Ф.Лосев [текст]. // Контекст — 1981. Литературно-теоретические исследования. — М.: Искусство, 1982. — С. 48 — 78.
5. Мандельштам О.Э. Слово и культура. Статьи / О.Э.Мандельштам [текст]. — М.: Советский писатель, 1987. — 320 с.
6. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2. Проза / О.Э.Мандельштам [текст]. — М.: ТЕРРА, 1991. — 730 с.
7. Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений / О.Э.Мандельштам [текст]. / Вступ. ст. М.Л.Гаспарова и А.Г.Меца; Сост., подгот. Текста и примеч. А.Г.Меца. — СПб.: Академический проект, 1997. — 720 с.
8. Седакова О.А. Четыре тома. Том III. Poetica. / О.А.Седакова [текст]. — М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. — 584 с.
9. Смирнов С.А. Автопоэзис человека. Философские очерки по антропологии стиха / С.А.Смирнов [текст]. — Новосибирск: НГУЭУ, ЗАО ИПП «Офсет», 2011. — 389 с.
10. Смирнов С.А. Антропоэтика. Введение в предмет / С.А.Смирнов [текст]. // Человек. — 2013. — № 6.
11. Хоружий С.С. Портрет художника / С.С.Хоружий [текст]. // Человек.RU. Гуманитарный альманах. Отв. ред. С.А.Смирнов. — Новосибирск: НГУЭУ. — 2008. — № 4. — С. 115 — 130.
12. Черашняя Д.И. Динамика сюжета и встречное движение времени в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама / Д.И.Черашняя [текст]. // Человек.RU. Гуманитарный альманах. Отв. ред. С.А.Смирнов. — Новосибирск: НГУЭУ. — 2010. — № 6. — С. 195 — 223.
13. Эльконин Б.Д. Введение в психологию развития (в традиции культурно-исторической теории Л.С.Выготского). / Б.Д.Эльконин [текст]. — М.: Тривола, 1994. — 168 с.
14. Эльконин Б.Д. Опосредствование. Действие. Развитие / Б.Д.Эльконин [текст]. — Ижевск: ERGO, 2010. — 280 с.