

Яковлева Любовь Юрьевна

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АВТОРЕФЛЕКСИВНОСТИ ЯЗЫКА В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

В статье представлена философская рефлексия языковых механизмов прозы Андрея Платонова. Автором проанализирована авторефлексивная структура прозы писателя. Авторефлексивность выступает в качестве такого свойства языка, которое отсылает не к смыслу и содержанию, а к функционированию означаемого. На основе доклада Мишеля Фуко о живописи Мане и онтологии Мартина Хайдеггера автор выявляет оптико-материальные механизмы авторефлексивности, благодаря которым произведение искусства динамизирует взгляд зрителя и читателя.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/54.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. IV. С. 212-215. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

4. Талей Н. Черный лебедь. Под знаком непредсказуемости / пер. с англ. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2014. 736 с.
5. Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг. // Гендерная теория и искусство: антология: 1970-2000. М.: РОССПЭН, 2005. С. 322-377.
6. Харман Г. Сети и ассамбляжи: возрождение вещей у Латура и ДеЛанда (2007) [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc271784829_364999824?hash=13f6d21b3bd8f0f9a2&dl=9f17c0e445a1c94df1 (дата обращения: 20.08.2015).
7. Ядов В. А. Каким мне видится будущее социологии // СОЦИС. 2012. № 4. С. 3-7.
8. Яницкий О. Н. «Турбулентные времена» как проблема общества риска // Общественные науки и современность. 2011. № 6. С. 155-164.
9. DeLanda M. A New Philosophy of Society. L.: Continuum, 2006. 142 p.
10. Latour B., Woolgar S. Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986. 294 p.
11. Shields R. Flow as a New Paradigm // Space and Culture. 1997. Vol. 1. № 1. P. 1-7.

ONTOLOGY OF “TURBULENT SOCIETY”: NOTIONS AND PRINCIPLES

Shchekotin Evgenii Viktorovich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Saint-Petersburg Academic University of Management and Economics (Branch) in Novosibirsk
 evgvik1978@mail.ru

A concept of turbulent society is suggested, two most characteristic features of this society – unpredictability and fluidity – are highlighted with the help of the term “turbulence”. The conceptualization of turbulent society is based on the theoretical resources of non-classical ontology, first of all on the critical potential of actor-network theory. The reality of turbulent society is postulated through the notions “current” and “assemblage”. The question about the necessity of the re-comprehension of the category “object” is put.

Key words and phrases: turbulent society; uncertainty; non-classical ontology; current; assemblage.

УДК 7.01

Философские науки

В статье представлена философская рефлексия языковых механизмов прозы Андрея Платонова. Автором проанализирована авторефлексивная структура прозы писателя. Авторефлексивность выступает в качестве такого свойства языка, которое отсылает не к смыслу и содержанию, а к функционированию означаемого. На основе доклада Мишеля Фуко о живописи Мане и онтологии Мартина Хайдеггера автор выявляет оптико-материальные механизмы авторефлексивности, благодаря которым произведение искусства динамизирует взгляд зрителя и читателя.

Ключевые слова и фразы: авторефлексивность; звукопись; десимволизация; метаморфоза; пространство картины; репрезентативность; онтологическая эстетика.

Яковлева Любовь Юрьевна

Санкт-Петербургский государственный университет
 yakovleva.liubov@gmail.com

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АВТОРЕФЛЕКСИВНОСТИ ЯЗЫКА В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА[©]

Язык литературы, начиная с XX века, сопротивляется тому, чтобы быть объектом или темой рассмотрения. Как правило, техника исследования языка сводится к работе с различными типами уклонения языка от объективации. В этом отношении художественная проза Андрея Платонова выстраивает особую пространственность языка, которая требует комментария, и, одновременно избегает его. В предлагаемой статье, сравнивая живопись Мане в интерпретации Мишеля Фуко и прозу Андрея Платонова, мы рассмотрим самопроявление указанной пространственности, поставим вопрос о ее онтологическом статусе и выявим те изменения в позиции читателя, которые являются следствием работы языка.

Возможность языка заявлять о собственном пространстве, которое одновременно влияет на позиции читателя, смещающего взгляд с означаемого на поверхность означаемого, была названа У. Эко в его книге «Отсутствующая структура» авторефлексивностью. С точки зрения семиотики, авторефлексивность обладает, прежде всего, двумя основными характеристиками: 1) «Только в контекстуальных отношениях проявляют означаемые свои значения...» [12, с. 100]; 2) «Материя, из которой состоят означаемые, представляется безразличной к означаемым, а равно и к контекстуальным взаимоотношениям... нестандартное использование подчеркивает интимный характер связи между референтом, означаемым и означаемым» [Там же]. Мы не будем проводить подробный анализ структуры авторефлексивности, которым занимается У. Эко и сосредоточим внимание лишь на нескольких приемах в текстах Платонова, которые обладают свойством

авторerefлексивности. Отклонения от нормы в прозе Платонова позволят нам проанализировать значимость пространственности языка, учитывая второй пункт, выделенный У. Эко, а именно: тесную связь материи означающего и означаемого, что мы и попытаемся пояснить в ракурсе онтологии литературного языка.

Как отмечает исследователь творчества Платонова А. В. Кеба, Платонов прибегает к различным формам «языковой игры», «...наиболее значительные из них – паронимазия, каламбур, оксюморон, звукопись, реализация метафоры» [3, с. 41]. Языковой игрой исследователь обозначает феномен языковых нарушений, к которым постоянно прибегает Платонов в своей прозе. Наряду с указанными нарушениями следует отметить и нестандартное использование символики, характерное для прозы Платонова. Не только звук и метафора выступают в несвойственной для них форме, но и конкретные символы претерпевают ряд трансформаций. Так, символическое значение образов пути или воды уступает их буквальному прочтению и метаморфозе. Вода не символизирует скоротечность проживаемой человеком жизни, но выступает в качестве реально присутствующего события. Подобный переход от символа к метаморфозе мы обозначим в качестве приема десимволизации.

В первую очередь, обратимся к рассмотрению феномена звукописи. Приведем пример звукописи, который рассматривает Кеба в статье, посвященной Платонову: «На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности» [Там же, с. 43]. Так, Платонов вводит в прозу прием, характерный скорее для поэтического языка, чем для прозы. В звукописи мы имеем дело не с *выражением* содержания посредством внешней ему формы, но с *воплощением* смысла в самом языке. Оформленный таким образом звук приобретает самостоятельное значение: звук означающего не представляет означаемое, но в собственной интенсивности воплощает глубину экзистенциальных состояний.

Значимость звука языка, которую мы обнаруживаем в текстах Платонова, смещает акценты чтения с содержания на специфику и возможности самого «пространства» языка. Однако мы не считаем, что «поверхность» языка, заявляющая о собственной самостоятельной сущности может быть сведена к материальности означающего. Поэтому приведем пример иного типа нарушения, не обладающего материальными свойствами, а именно: прием десимволизации. Читатель прозы Платонова, прочитывая символику текстов, сталкивается с ситуацией, когда символ события уступает место его буквальному смыслу. Устранение символа и метафоры в тексте Платонова С. Г. Бочаров объясняет тем, что «Платонов принадлежит уже тому потоку литературы, который был реакцией на невещественность символизма» [1, с. 258]. В статье «Вещество существования» Бочаров подчеркивает стремление Платонова проблематизировать имманентный план вещественности, который заставляет отказаться от символических прочтений многих его эпизодов. Метафоры и символы Платонова приобретают черты мифической метаморфозы: «Платоновская метафоричность имеет характер, приближающий ее к первоначальной почве метафоры – вере в реальное превращение, метаморфозу» [Там же, с. 259].

Прежде чем привести конкретные примеры десимволизации из текстов Платонова, поясним, в каком смысле мы говорим о негативности символического. Буквальное прочтение символа и метаморфоза отличны от символа, поскольку он может быть интерпретирован как «...обобщение, зовущее за пределы этой вещи и намечающее огромный ряд ее разнородных перевоплощений» [4, с. 25]. Именно в метаморфозе осуществляется отрицание такой функции символа как «выражение» горизонта смыслов и абстрактной идеи, стоящей за ним. Все смыслы в метаморфозе присутствуют реально и происходят на поверхности самих вещей. Как и звукопись, метаморфоза и буквальное значение работают в рамках той единой «логики» пространства языка, который заявляет о собственной самодостаточности, об отказе представлять нечто иное и о возможности воплощать смысл нерепрезентативными методами в отличие от символа, который работает на «представление» смыслов.

Одним из ведущих символов, к которым постоянно обращается Платонов в своих работах, выступает символ пути и символ потока и воды. С одной стороны, мы имеем дело со знакомой работой символа: первый символ отсылает нас к целостности человеческой жизни, «представленной» в образе путей, которые позволяют нам заключать об особом понимании Платоновым времени как фундаментального способа восприятия человеком собственного опыта; второй символ «потока» также может быть прочитан как символ жизни в ее динамике, в необходимом «течении» времени, в котором постоянно пребывает человек, устремляющийся вдаль и беспрерывное движение. Еще одним существенным символом платоновской прозы является символика озера – «...символ успокоения, ...возвращения в материнскую утробу» [2, с. 39] и в конечном счете – смерти.

С другой стороны, описанные символы на определенных отрезках текста имеют тенденцию приобретать буквальное значение. Так, путь – это не только символический образ временности бытия человека, постоянно пребывающего в движении, но иногда и конкретное событие, отменяющее какие-то иные смыслы, кроме тех, которые описаны непосредственно: «...Дванов вышел из дома новым летом: воздух он ощутил тяжелым, как воду, солнце – шумящим от горения огня и весь мир свежим, едким, опьяняющим для его слабости...» [7, с. 80].

Поток перестает быть символом, когда один из героев Платонова Фирс буквально сливается с речным потоком, его жизнь превращается в поток, так сбывается метаморфоза: «Близ ручьев и перепадов он садился и слушал живые потоки, совершенно успокаиваясь и сам готовый лечь в воду и принять участие в полевом безмянном ручье. Сегодня он заночевал на берегу ночного русла и слушал всю ночь поющую воду, а утром сполз вниз и приник своим телом к увлекающей влаге, достигнув своего покоя прежде Чевенгура» [Там же, с. 197]. Подобным образом неподвижное озеро, с одной стороны, выступает символом смерти, а с другой стороны, герой Александр Дванов, как и его отец, буквально «переходят» в воду, расставшись с земной жизнью. Все эти приемы также смещают нормы языка, вызывая необходимость постоянной интерпретации смысла смещений.

Благодаря описанным феноменам платоновской прозы взгляд читателя обращается уже не на содержание, но на сам язык, не на означаемое, но на то, как работает означающее. «Смена взгляда» читателя также не предполагает активность читателя, от субъективности которого полностью зависели бы возможности языка. Проснить механизмы смещения позиции читающего субъекта, специфику особой «оптики» в пространстве

языка у Платонова нам поможет работа Мишеля Фуко, посвященная творчеству Мане. Несмотря на то, что сам Фуко разводит пространство слов и пространство образов, мы попытаемся провести параллель с его анализом, предполагая, что возможно говорить о языке литературы и о языке живописи как едином пространстве. Такое объединение живописи и литературы представляется особенно уместным, когда речь идет об онтологии художественного произведения, которая предполагает единое пространство языка.

Мишель Фуко в своем докладе «Живопись Мане» описывает особенность его работ следующим образом: «...картина является пространством, перед которым и по отношению к которому можно перемещаться: подвижный зритель перед картиной, падающий прямо реальный свет, непрерывные вертикальные и горизонтальные удвоения, упразднение глубины – вот что позволяет полотну в его реальности, материальности и так, сказать, физичности проявиться в изображении и заиграть всеми своими свойствами» [9, с. 54]. Такое описание пространства картины Мане противопоставляется Фуко тому, что он обозначает в качестве классического репрезентативного пространства живописи. Основными свойствами классического пространства полотна, согласно Фуко, выступают: зафиксированное единственное место для взгляда зрителя, преимущество внутреннего освещения картины перед внешним реальным светом и наличие перспективы. Особенно стоит отметить, что зритель, оказываясь в идеальной точке для созерцания картины, не замечает материальных свойств полотна и не осознает собственную позицию относительно картины. Для творчества Мане, как утверждает Фуко, характерно отрицание вышперечисленных черт классической живописи. Мане впервые использует такую живописную технику, благодаря которой взгляд зрителя устремляется к поверхности самой картины, к материальности холста, к вещественной плотности красок. В этом случае картина, освобожденная от миметических и репрезентативных функций, предстает в качестве самодостаточного объекта созерцания.

Акцент в анализе Фуко на материальности живописи-объекта дает повод для интерпретации его метода как формалистского¹. Однако, как нам представляется, Фуко не ограничивается формалистским ракурсом рассмотрения живописи Мане. Так, Давид Мари в своем выступлении подчеркивает: «...подвижность зрителя всякий раз провоцируется игрой взглядов и их направления: в творчестве Мане, оно обусловлено не формой, а изображением» [5, с. 111], не реальная поверхность холста «затрагивает» зрителя, но сама оптика живописного пространства. Специфика данной оптики заключается в том, что Мане «вписывает» в свои полотна многочисленные векторы взглядов, устремленных на невидимый для нас объект. Передвигаясь по направлениям взглядов, зритель не находит опоры в объекте, а видит лишь сам эффект постоянной незримости. Невозможность увидеть то, что изображено на холсте, приводит к устремлению взгляда зрителя на самую материально выраженную поверхность холста. Таким образом, не сами материальные свойства картины, но их одновременное взаимодействие с оптикой взглядов позволяет картине явить себя. Между материальностью и конфигурацией взглядов нет отношения причины и следствия, но выстраивается единое пространство, где движение зрителя в его темпоральной телесности становится сопричастным физической реальности полотна. Поэтому в анализе живописи Мане следует говорить об одновременности оптики и формального момента. Краски, падающий свет, границы холста, незримость объекта, движение взгляда и тела зрителя – все это становится элементами единой пространственности живописи.

Подобную конструкцию оптического и материального в ее отношении к реципиенту можно выделить и в языке Андрея Платонова. Десимволизация и звукопись как важнейшие приемы авторефлексивной прозы Платонова осуществляют негацию репрезентативной модели, описанной Фуко. Данные приемы смещают взгляд зрителя с внутреннего пространства фабулы, на внешний локус языка. Пространство языка у Платонова, не сводится лишь к пространственно оформленной материи звука, но включает в себя механизмы нарушенной оптики. Как и живопись Мане, язык Платонова заявляет о едином и самостоятельном локусе, в котором сплетаются как оптические, так и материальные элементы.

Проблема единого пространства материального и зримого, описанная нами на основе языка Платонова и живописи Мане, выступает одной из важнейших тем философского дискурса. Так, эстетика Мартина Хайдеггера обнаруживает онтологические основания этого единства и позволяет ответить на вопрос о том, как пространственность художественного творения включает в себя динамику зрителя.

Локус художественного творения согласно Хайдеггеру радикально отличается от локуса обычных вещей: представ перед творением «...мы внезапно побывали в ином месте, не там, где находимся обычно» [11, с. 21]. Инаковость художественной пространственности может быть эксплицирована благодаря описанию специфической динамики, присущей творению. В основе динамичности полотна или языка лежит подвижная структура истины (алетей) или «несокрытости», понятой как процесс раскрытия-сокрытия. Сокрытость и негативность истины свойственны, прежде всего, особой вещественности творения, обозначенной Хайдеггером категорией «земля». Данная категория Хайдеггера во многом коррелирует с понятием материальности, вещественности, хотя и не сводится к последним. Негативный момент «вещественности» языка был подробно рассмотрен немецким философом Дитером Мершем в контексте семиотики и назван «парадоксом воплощения». Парадокс заключается в том, что язык объединяет в себе два «пласта», имеющих различный онтологический статус: если «пласту» означаемого может быть приписан предикат «есть», то пласту «значающего» приписывается предикат «не есть», но «дано». «Данность» поверхности значающего может быть описана в терминах негативности, поскольку ей, как полагает Мерш, присуща «перманентная уклончивость»: «...те моменты, которые необходимым образом связаны с воплощениями: тела, материальность знаков, а равно жесты осуществления и осуществляемость как жест полагания... перефокусируют внимание с самих знаков на их иное... на *свершение*, к которому относится их означивание» [6, с. 295]. Само представление,

¹ В качестве примера такой интерпретации можно привести доклад исследователя творчества Мишеля Фуко [8, с. 87].

согласно Мершу, нуждается в непредставимом, в «ином», которое работает вопреки зримости, уклоняясь от нее именно тогда, когда мы означаем нечто, что «есть». Даже если мы попытаемся акцентировать внимание на самом языке, то получим представленный в качестве означаемого объекта предмет для рассмотрения, вновь упуская нерепрезентативность означаемого.

Интерпретация Дитера Мерша во многом близка онтологии Мартина Хайдеггера, который описывает вещественность как движение уклонения, отказа от представимости. Однако процессуальность художественного произведения выражается не только в негативном моменте. Раскрытие-сокрытие истины творения предполагает постоянный *переход* между *открытым* горизонтом смыслов и *сокрытием* вещественности, между «*зримостью*» означаемого и *нерепрезентативной* негативностью означаемого. Язык становится процессом, подвижным пространством. Свообразие языкового пространства, согласно Хайдеггеру, должно быть описано как движение раскрытия-сокрытия алетей. Такое движение между уклонением и раскрытием смысла художественного произведения воздействует в свою очередь на читателя/зрителя, который утрачивает статику позиции и сам приходит в движение обретения и утраты смысла произведения.

Таким образом, обратившись к онтологии художественного произведения, к механизмам языка, нарушающим существующие нормы употребления языка в творчестве Андрея Платонова, мы проблематизировали сам статус языка произведения искусства. Задача статьи состояла в том, чтобы выявить особые свойства языка литературы, который свойственен, прежде всего, произведениям искусства XX века. В качестве такой отличительной черты мы выделили феномен авторефлексивности, описанный ранее в работах Умберто Эко. Авторефлексивность языка, который отсылает к собственной поверхности, позволяет осмыслить не объективируемую структуру художественного творения. Объективации противопоставляется динамическое пространство творения: зритель/читатель творения оказывается перед таким пространством, которое *не предстает* как зрелище для созерцания, но *затрагивает* саму способность видения, уклоняясь от него. Так, метаморфозы и звукопись платоновского текста замедляют прочтение, смещают статику взгляда и подчиняют его движению раскрытия-сокрытия как особой «логики» локуса творения. Так же, как и в интерпретации Мишеля Фуко полотен Мане, мы стремились избежать оппозиции содержание-материя произведения, поскольку движение сокрытия-раскрытия предполагает переплетение и переход материальности и содержания, без исчезновения их друг в друге. Процессуальность языка творения была проанализирована на основе семиотики «свершения» Дитера Мерша и онтологии истины творения Мартина Хайдеггера. Так мы продемонстрировали неразрывную связь между «свершением» языка, заявляющего о себе в феномене авторефлексивности и возможности прозы Андрея Платонова смещать позиции читающего субъекта. Динамизация единого пространства творения поставила, тем самым, под вопрос и локус самого читателя: «в этом новооткрытом пространстве литература дается как опыт: <...> как опыт немислимой мысли... как опыт конечности человеческого бытия» [10, с. 401].

Список литературы

1. Бочаров С. Г. Вещество существования // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 249-296.
2. Замятин Д. Н. Круглая вечность. Образная геоморфология романа Андрея Платонова «Чевенгур» // Вопросы философии. М., 2006. № 1. С. 38-49.
3. Кеба А. В. Игра в поэтике Андрея Платонова и Джеймса Джойса (типологический аспект) // Творчество Андрея Платонова: в 4-х кн. / отв. ред. Е. И. Колесникова. СПб.: Наука, 2008. Кн. 4. С. 39-48.
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
5. Мари Д. Лицо/оборот, или Зритель в движении // Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 101-121.
6. Мерш Д. Парадоксы воплощения // Метаморфозы телесности: сб. статей / под ред. И. В. Кузина. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. С. 288-309.
7. Платонов А. П. Чевенгур // Платонов А. П. Чевенгур. Котлован. М.: Время, 2011. С. 9-411.
8. Талон-Югон К. Мане, или Смятения зрителя // Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 77-101.
9. Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. 231 с.
10. Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-САД, 1994. 405 с.
11. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. М.: Академический проект, 2008. 527 с.
12. Эко У. Отсутствующая структура. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.

ONTOLOGICAL FOUNDATIONS OF LANGUAGE AUTOREFLEXIVITY IN PROSE BY ANDREY PLATONOV

Yakovleva Lyubov' Yur'evna
Saint-Petersburg State University
yakovleva.liubov@gmail.com

The author presents a philosophical reflection of the language mechanisms of prose by Andrey Platonov. The researcher analyses the autoreflexive structure of the prose of the writer. Autoreflexivity acts as such a language feature, which refers not to the meaning and content, but to the functioning of the denotative. On the basis of the report of Michel Foucault about painting by Manet and ontology by Martin Heidegger the paper reveals the optical and material mechanisms of autoreflexivity, due to which a work of art dynamicizes the view of the spectator and the reader.

Key words and phrases: autoreflexivity; sound pattern; desymbolization; metamorphosis; space of picture; representativeness; ontological aesthetics.