



Морис БОНФЕЛЬД

Словотворчество Хлебникова и континуальное мышление

То обстоятельство, что именно пространство языка становится для Хлебникова той областью, где реализуются его основные поэтические идеи, не вызывает ни малейших сомнений даже у тех ученых, которые пытались оспаривать, что «основным героем хлебниковской поэзии является язык»¹. Однако возникает другой вопрос, ответ на который не может быть ни простым, ни однозначным, но который отнюдь не теряет от этого своей актуальности: результатом какого процесса стало словотворчество Хлебникова? Вопрос можно повернуть и иной стороной: что именно искал Хлебников на пути обогащения языка, внедрения в него зауми, преодоления его сложившихся норм?

Думается, что ответ на этот вопрос (или эти вопросы) нужно искать не столько в специфике хлебниковского поэтического мышления, сколько в гораздо более широкой области, в которой поэтика Хлебникова оказалась бы частной, хотя и предельно оригинальной, специфической реализацией более общих закономерностей. Среди них наиболее существенной является особая целостность, спаянность художественной речи как ее неперемное качество. Таковая порождает, по Тынянову, особую «тесноту стихового ряда». Тынянов также подчеркивал, что целостность — это процесс, насыщенный игрой сил, связанный с усилием и, возможно, даже насилием². Как это вытекает из его слов, вся эта динамика направлена на интеграцию, а не просто на объединение слов на уровне синтагматических связей: для этого не требуется дополнительных сил, помимо имеющихся в естественном языке; речь идет о совершенно ином — о «спаивании» слов, о «вмивании» их друг в друга. Что же происходит со словом, попадающим в тигель художественной речи, где оно «плавится» и соединяется с другими словами в едином и уже нерасторжимом сплаве? Теория дает на этот вопрос однозначный ответ — меняется его семантика — слово теряет семантическую замкнутость и ту нерасторжимость озна-

чающего/означаемого, которая и делает слово знаком естественного языка: «...Литературные тексты сами создают свой семантический мир, а не комбинируют готовый набор сем, существующий где-то во-вне»³. Влияние этой самостоятельной для каждого художественного текста семантики столь значительно, что ею насыщаются даже такие звукосочетания, которые как бы и не являются словами», речь не только о стихотворной «зауми», но и о неких непереводаемых (или сознательно непереваденных) словах, приобретающих, однако же, смысл в художественном целом. А следовательно, открывается путь и к деформации слова, к его метаморфозам: «слово может быть... и совершенно “бессодержательными”... И между тем действие тесноты ряда простирается и на него: «хотя и ничего не сказано, но кажется, будто что-то сказано»⁴.

Однако и сама «теснота стихового ряда» есть лишь следствие и результат особого характера мышления — мышления художественного, многими параметрами не совпадающего ни с одним другим процессом протекания человеческой мыслительной деятельности. Это мышление также отмечено целостностью, сплавленностью в нечленимый континуум, в значительно большей мере сконденсированный, чем «облако мысли», связанное с нехудожественной речью. Еще в 30-е годы об этом афористическом точно и емко написал Б. Пастернак: «Плохих и хороших строчек не существует, а бывают плохие и хорошие поэты, т.е. целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую»⁵. Давно уже отмечен факт тесного сотрудничества сознательного и бессознательного в процессе творческой деятельности, ставший предметом размышлений художников и философов. Шеллинг, в частности, писал о том, что «во всяком продуцировании, даже в самом пошлом и обычном, сознательная деятельность выступает наряду с бессознательной»⁶. О механизме их взаимодействия отчасти уже шла речь: бессознательное дает начальный импульс, который подхватывается и развивается осознанным интеллектом. Однако это только одна из возможных форм. Существует гипотеза, согласно которой «сознательные творческие процессы находятся на уровне текста, бессознательные (интуитивные) — на уровне преодоления материала и традиции.... Таким образом, сознательное находится на уровне данного времени, бессознательное — «на уровне будущего искусства»⁷. Суммируя все это, можно сказать, что художник-демиург, создатель творений искусства, в одно и то же время и осознает и не осознает творимое. А это в свою очередь порождает еще один парадокс: в отличие от закономерностей обычного, логически-понятийного мышления, в связи с художественным мышлением его продукт появляется «из ничего», «ниоткуда», «сразу»: «Процесс обработки информации не осознается, и “входит в сознание” лишь его результат...»⁸. Приходится признать,

что в случае создания произведения искусства человек сталкивается с явлением особого рода: не будучи фактором сознания, это явление, в то же время, и не есть некая «вспышка-озарение», но представляет собой длящийся, развернутый во времени процесс работы мысли, ход которого, однако, ни ощутить, ни тем более проконтролировать невозможно, ибо о самом его существовании человек узнает, только получив результат, либо целый каскад результатов, как чаще всего и бывает в творчестве.

Специфический мыслительный процесс, который отмечен: а) нерасчлененностью, непрерывностью, б) тесными связями с образной, эмоциональной сферой, и, наконец, в) принципиальной неосознаваемостью, получил наименование континуальное мышление. Одним из первых это понятие ввел в научный оборот В. Налимов, усматривая в этом типе мышления одну из важнейших сфер человеческой психики. Считая, что первоосновой человеческого мышления является континуальный поток I мысли, который несоединим со словом и потому неосознаваем, В. Налимов рассматривает осознаваемое мышление как вторичное: «рефлексивное мышление — это дискретное управление континуальным потоком мысли»; он подчеркивает творческий потенциал континуального мышления («открытие происходит на бессознательном уровне после предварительной работы; слова и другие знаки не участвуют в процессе творческой работы») ⁹. Континуальным мышлением обусловлено главное свойство, обеспечивающее художественному тексту особую спаянность, сплавленность компонентов, его составляющих, и, соответственно, невиданную в других типах речи целостность им является абсолютная взаимосвязь и взаимозависимость целого и входящих в него элементов. То обстоятельство, что целое существует в воображении художника задолго до его реализации в виде конкретной материи — художественной ткани, — издавна было отмечено и самими художниками и изучавшими их творения психологами, философами, искусствоведами. Наиболее плодотворным с теоретической точки зрения представляется описание творческого процесса замечательным русским атером М. А. Чеховым: «Когда мне предстояло сыграть какую-либо более или менее эффектную шутку, меня властно схватывало это чувство предстоящего целого, и в полном доверии к нему, без малейших колебаний начинал выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из целого сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Это будущее целое, из которого рождались все частности я детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растение» ¹⁰. Теоретическая плодотворность этого высказывания-связана, во-первых, с тем, что показано, как

при абсолютной ясности замысла целое э порождает все; во-вторых, очень ценно уподобление произведения искусства и его замысла биологическим объектам: именно в такого рода объектах совершается парадоксальный процесс — целое уже как бы существует еще до своего существования и обуславливает собой не существующие еще детали, из которых впоследствии сложится это целое.

Возникает еще один вопрос: столь радикальные преобразования и творения слов приводят поистине к семантике, данной одноразово, в одном единственном творении. Но ведь далеко не всегда поэтическая речь — пусть и преобразуя семантику слова — преобразует его форму, его, так сказать, лексическую физиономию. Есть только один вид искусства, в котором речь всегда нова, а появление каких-то «заимствованных», т.е. бывших в ранее созданных произведениях искусства «слов», хотя и встречается не столь уж редко, но воспринимается всякий раз, как особый прием. Таким видом художественного творчества является музыка. И именно особая, ни с чем не сопоставимая музыкальность неотделима от художественной речи Хлебникова, более того — она составляет тот особый смысл его творений, который невозможно ни адекватно описать, ни передать какими бы то ни было другими средствами. Вот четыре строчки — а в них прекрасный, завершенный, законченный сам в себе романс, уже не требующий иной музыки, кроме музыки самих стихов:

И вечер темень,
И тополь земець,
И мореречи,
И ты, далече!

