

Семиотика творчества и лингвистика креативности

Автор: В. В. ФЕЩЕНКО

Семиотика творчества и лингвистика креативности*

Накрывает ладонью, как шашки, Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно. *Борис Пастернак*. Определение творчества

Специфика творчества как такового состоит, как представляется, в том, чтобы уйти от классификаций, навязываемых нормативными научными актами, пусть и ценой некоторой нестройности и "набросочности" изложения. Не случайна, например, тема конференции, прошедшей в январе 2008 г.¹, обязывающая к обстоятельному анализу нетрадиционных способов отношения к творчеству. Собственно, мотивом для выбора темы статьи и отчасти для совместной формулировки темы всей конференции стал интерес к одному показавшемуся лично мне странным обстоятельству. Мы все употребляем слова "творчество", "творческий", "творец" и т.п. и в повседневной речи, и в научном дискурсе. Но осознается ли нами специфическое значение этого понятия или мы пользуемся им интуитивно, не придавая ему особого значения? С одной стороны, понятие творчества вездесуще - его можно применить к чему угодно и с какой угодно целью, но с другой - возникает вопрос: вкладывается ли в это понятие какой-либо отчетливый смысл? Данная статья будет состоять из кратких, предварительных (и, быть может, несколько обрывочных) рассуждений на тему творчества в связи с некоторым количеством соприкасающихся вопросов, преимущественно лингвистического и семиотического порядка, но с постоянной оглядкой на философское измерение этих вопросов, ведь первенство в обращении к проблеме творчества, конечно, принадлежит философии.

Мне уже приходилось писать, что однозначное толкование термину "творчество" дать затруднительно и нелегко поместить его в таком виде в словарь философских и научных понятий [Фещенко, 2006]. Пр процитирую одну из попыток междисциплинарно-

* Статья подготовлена при поддержке грантов Федерального агентства по науке и инновациям N МК-3896.2007.6 "Лингвистическая эстетика в европейской словесности XX века" и N НШ-6469.2008.6 "Оптимизация семиотических процессов в многоязычных контекстах".

¹ Конференция "Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук" проведена 25 - 27 января 2008 г. Институтом языкознания РАН совместно с Научным центром междисциплинарных исследований художественного текста при Институте русского языка им. В. В. Виноградова РАН (см. http://www.ruslang.ru/doc/conf_tvorchestvo08_chron.pdf).

Ф е щ е н к о Владимир Валентинович - кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языкознания РАН.

го определения художественного концепта "творчество" - статью известного философа и логика П. Попова "Творчество" в "Словаре художественных терминов" ГАХН, относящуюся к 1930-м гг.: "Прежде всего следует установить разницу между творчеством, творением как продуктом и творчеством как процессом. Под творчеством можно разуметь самое произведение искусства, самый художественный памятник... - это есть творчество как объект уже сконструированный и подлежащий изучению с точки зрения его структуры, композиции и т.д. В специфическом значении под творчеством разумеется самое созидание, постепенное оформление, самая работа над художественным или каким-нибудь другим произведением, так сказать его творческая история" [Словарь... 2005, с. 386]. Меня здесь по преимуществу интересует второе значение, а именно - творчество как процесс, связанный с определенным способом творческого мышления и особым устройством творческого сознания.

Линии разработки проблемы творчества традиционно принадлежат двум дисциплинам - философии и психологии. Существуют труды по философии творчества, в естествознании выработаны некоторые теории творчества (А. Кёстлер, Дж. Гилфорд, Д. Бом), хорошо исследована психология творческого процесса². Однако с анализом самого понятия, а точнее - *концепта творчества* дело обстоит сложнее. Такого концептуального анализа пока нет, и здесь я хотел бы предложить некоторые наметки в этом направлении - направлении, которое можно было бы назвать "*семиотикой творчества*".

Если в психологических и философских исследованиях творческая деятельность является весьма давним объектом изучения, то в семиотическом ключе данная проблема, насколько мне известно, до сих пор не ставилась³. В свою очередь, и семиотику на всем протяжении ее развития практически не интересовала проблема знакотворчества⁴, то есть знака со стороны его порождения (хотя отдельные прецеденты можно найти еще в работах В. Волошинова, Л. Выготского, Г. Шпета и Я. Мукаржовского). Таким образом, в статье я коснусь двух планов проблемы: 1) творчество как концепт, рассмотренный с семиотических позиций (*семиотика творчества*); 2) творчество как принцип работы с языковым материалом (*лингвистика креативности*).

Творчество как семиотический концепт

Частная этимология слов, обозначающих творчество, в отдельных языках задает важные вариации значения этого концепта. В русском языке обращает на себя внимание происхождение слова "творить" из основы индо-европейской основы *tuor-tuor*, означающей "охватывать", "обрамлять", "огораживать" (то есть творчество мыслится здесь как оформление чего-либо, ср. этимологически однокоренные слова "творог" и "твердь").

Как показывают словарные данные, разветвленную крону словоформ, обозначающих творчество, находим в древнегреческом языке. Греки пользовались тремя лексическими основами, соответствующими трем понятиям о творчестве - 1) *gen*, 2) *techne* и

² Литература здесь поистине необозрима. Укажу лишь на только что вышедший труд философа О.

Кривцуна, где исследуются малоизученные превращения, которые претерпевает сознание художника в момент рождения произведения искусства [Кривцун, 2008]. В нем можно, в частности, найти перечень литературы по методологии и специфике художественного творчества.

³ Можно сослаться лишь на две работы, в которых так или иначе проблема творчества рассматривается в семиотическом ключе. Во-первых, это коллективный сборник, вышедший еще в 1970-х гг. [Семиотика... 1977], и во-вторых, [Глотова, 1992]. Кроме того, стоит упомянуть недавно вышедший номер немецкого издания "Zeitschrift fur Semiotik", полностью посвященного проблемам креативности: "Zeichen fur Kunst: Zur Organisierbarkeit von Kreativitat".

⁴ Исключение составляет совсем недавно вышедшая в русском издании книга чешско-голландского литературоведа-семиотика М. Грыгара [Грыгар, 2007].

3) *poiein*⁵. При этом наблюдается любопытное семантическое разграничение между корнями *gen* и *techne*. Значение основы *gen* - "зарождение, образование, появление, возникновение чего-либо". Отсюда *genesis* - "первоисточник, первоначало". Когда Гиппократ пишет о "родине", он употребляет слово *genea*, указывая на взаимосвязь *места* его рождения и самого рождения (*genesis*). Отсюда целый ряд дериватов: *Genetes* - творец, родитель, *gennao* - процесс рождения, произведения на свет, а *goyneta* - дитя, создание, творение. Не случайно *gune* - это женщина, родительница, а *Genetyllis* - богиня зачатия и родов. Таким образом, все, что *рождается, произрастает, совершается, становится, изменяется, приходит, наступает, достигает, возникает, оказывается, минует* - все выражается корнесловом *gen*.

Если основа *gen* образует слова, связанные с естественным процессом творчества-рождения, то корнеслов *techne*, восходящий к санскритскому *taksati* - конструировать, неизменно обозначает некоторое искусственное творчество-созидание. *Techne* - это творчество искусственное, рукотворное, нечто материально созданное человеком. Именно поэтому основное значение слова *techne* - искусство, ремесло, производство. *Tekton* - это строитель, мастер, творец, зачинщик. Отсюда же *technema* - изобретение, производство искусства, итог физической работы человека, его рукотворных усилий. Чтобы обозначить материальный, искусственный вид творчества, в отличие от органического и естественного, греки пользовались понятием *techne*. Характерно, что греческое слово *gnome* - означающее "мысль, сознание, дух", произведено именно от основы *gen*, а не *techne*. Ибо мысль понимается греками как нечто сотворенное и порожденное в самом человеке, а не созданное им в результате материальной деятельности. Вспомним древнегреческий афоризм "мысль - это рождение себя в себе, человека в человеке". Отметим также, что современное понятие "техногенности" ("техногенная катастрофа"), совмещающее в себе оба греческих корня, имеет смысл "искусственной производственной деятельности человека", отличной от естественной, природной.

Наконец, третий вид творчества - *poiein* означает уже преимущественно словесное творчество, из всех трех словоформ оно прочнее всего оказалось связанным в дальнейшей европейской культуре с идеей "личного творчества, поэтического произведения". Отмечу, что Аристотель, выделяя три вида разума - деятельный, созерцающий и творящий, последний обозначал как *nous poietikos*. Именно эта основа вошла в современный концепт аутопоэзиса (*autopoiesis*), который на терминологическом уровне был введен чилийскими биологами У. Матураной и Ф. Варелой (об этом далее).

Родословную философии творчества можно вести начиная с Платона. По Платону, *всякий* переход из небытия в бытие - это творчество [Яковлев, 2003]. Эта же идея, по существу, положена в основание центральной догмы христианства о творении мира из ничего ("*creatio ex nihilo*"). В философско-методологическом плане эта заповедь образовала целую теорию - креационизм. Вплоть до эпохи Возрождения творчество трактовалось либо как безличный, внеиндивидуальный процесс, либо как процесс Божественный. Любопытно, что идея личного творчества родилась из лона теоретического богословия. Согласно Августину Аврелию, Бог сотворяет мир, а человек участвует в осуществлении Божественного замысла о мире. Личное деяние, индивидуальное решение как форма соучастия в творении мира Богом создает предпосылки для понимания творчества как уникального и неповторимого личного акта. Своеобразный рецидив безличного понимания творчества возникает в XX в. у А. Бергсона, согласно которому творчество есть непрерывное рождение нового в жизни: оно есть нечто объективно совершающееся (в природе и в сознании) в противоположность субъективной технической деятельности конструирования.

Если обратиться к современным словарным определениям понятия творчества, в общем виде все они сводятся к следующему: творчество - это деятельность, порождаю-

⁵ Я пользуюсь словарем [Греческо... 1899], так как в нем полнее всего отражены оттенки различных употреблений греческих терминов.

щая нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее. Категория Нового оказывается, таким образом, ядром значения концепта "творчество". Не удивительно поэтому, что она переживает такой всплеск в эпоху авангарда, в начале XX в., когда создание нового возводится в принцип любой творческой деятельности (ср. формулу К. Малевича: "Человек перешел в новые обстоятельства и должен строить новую форму новых взаимоотношений").

Во вступительном слове к вышеупомянутой конференции академик Ю. Степанов продемонстрировал один из артефактов этой эпохи, связанный с проблемой творчества, - вышедшую в 1923 г. в Петрограде книгу "Творчество" (сборник статей семи авторов). Я бы добавил еще ряд изданий, в центре которых оказывалась эта проблема. В 1907 г. выходит книга А. Бергсона "Творческая эволюция". Оказавшись в лоне философии жизни, концепт "творчества" преобразуется в важный концепт "жизнетворчества". С особой силой он расцветает в русской религиозной философии (см. "Смысл творчества" Н. Бердяева, "Жизнь и творчество" Ф. Степуна, "Тварь и тварность" А. Флоровского). В 1913 г. А. Пуанкаре публикует статью "Математическое творчество", в которой формулирует принцип творчества как создания новых комбинаций из взаимосвязанных элементов, несущих новые значимости. В 1926 г. выходит работа английского ученого Г. Уоллеса "Искусство мышления", в которой излагаются четыре стадии творческого процесса.

Из отечественных работ стоило бы упомянуть еще книги П. Энгельмейера "Теория творчества" (1910) и Н. Пэрна "Ритмы, жизнь и творчество" (1925). Проблеме творчества посвящены также книга К. Эрберга "Цель творчества", уже цитировавшаяся статья "Творчество" в Словаре художественных терминов ГАХН и краткий очерк А. Лосева "Диалектика художественной формы". Последняя работа важна и актуальна особенно тем, что в ней впервые излагается попытка представления творческого акта как логической структуры. Лосев фактически проводит семиотический анализ понятия "творчество", рассматривая его в сопоставлении с родственными, но не совпадающими понятиями (такими, как становление, движение, изменение, развитие, действие, созидание и созидание нового). В конечном итоге, им выводится аксиома диалектики творческой деятельности как созидания самодовлеющей предметности⁶ (к этой аксиоме я вернусь еще чуть ниже).

Для описания концепта "творчества" нужно иметь в виду и его антиконцепты⁷. И. Смирнов предлагает трактовать такой концепт, как противотворчество, отмечая, что любое творчество (даже Божественное *ex nihilo*) основывается на противодействии предшествующему творчеству: "Понимание креации как пересоздания может быть свернуто до следующей формулы: творец есть тот, кто устанавливает некое отношение на месте уже имеющегося в наличии отношения" [Смирнов, 1996, с. 95]. Инвариантом творчества здесь мыслится новое знание, в противовес знанию известному.

Другая пара антиконцептов - творчество и стереотипность. Эту оппозицию можно анализировать на примере художественных текстов - в какой мере тот или иной текст является творческим, то есть реально создает новые значимости, а не просто воспроизводит стереотипную структуру других текстов⁸. Эту диадку можно было бы назвать - в хлебниковском духе - "творчество и вторчество", переменив местами две первые буквы

⁶ Подробнее о лосевской концепции творчества на вышеуказанной конференции говорила В. Постовалова.

⁷ Согласно Степанову, концепты и антиконцепты разделяются "тонкой пленкой", порой невидимой, но ощутимой при детальном, "минимализованном" разгляде. Антиконцепт - "в предельном случае это отрицание самого знака смысла: оставаясь каким-то знаком, этот знак становится для воспринимающего его сознания как бы прозрачным, не задерживает его внимание на себе, пропускает его сквозь себя, является видимым, но прозрачным, то есть отрицанием знака, антизнаком" [Степанов, 2007, с. 171 - 172].

⁸ См. периодически выходящий в Перми межвузовский сборник научных трудов "Стереотипность и творчество в тексте" (на данный момент, по моим данным, вышло девять выпусков).

слова. Эта же оппозиция соответствует разделению В. Хлебниковым всех людей на два рода - "изобретателей" и "приобретателей": "Пусть млечный путь расколется на млечный путь изобретателей и млечный путь приобретателей" ("Труба марсиан").

Другим, уже современным антиконцептом творчества выступает "креатив" (или его иронично-"бобруйский" вариант "криотифф") - понятие из рекламного языка. Креатив - это создание "изюминки", "бренда". Цель процесса здесь - успех товара. То есть это творчество, в большей мере направленное на потребителя. Здесь действует прагматика адресата, в отличие от прагматики субъекта в творчестве. Креатив строится на массовой коммуникации, тогда как творчество - на коммуникации личной, межперсональной.

Еще одна пара концептов - "творчество" и "исследование". Существуют две тенденции, первая из которых стремится сблизить эти понятия, а вторая, наоборот, развести. Так, в не столь давнем докладе о М. Бахтине академик М. Гаспаров проводил резкое различие между творческим и исследовательским подходом в истории литературы: "В культуре есть области творческие и области исследовательские". По мнению Гаспарова, "творчество усложняет картину мира, внося в нее новые ценности. Исследование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности" [Гаспаров, 2004]⁹.

Это утверждение, столь категорично разводящее творчество и исследование, вызывает массу сомнений. Уже только потому, что с точки зрения обывателя исследования, то есть наука, именно усложняет картину мира, а творчество, то есть искусство, дает краткую, простую, емкую метафору. Скорее, необходимо признать, что в любой области культуры исследование и творчество переплетаются в большей или меньшей мере. Исследование при этом может выступать как составная часть творческого процесса, как средство к достижению художественной цели, а может и становиться целью такого процесса (в частности, во многих практиках экспериментального искусства, например в живописи П. Филонова или научно-исследовательских фильмах В. Кобрина).

Разумеется, ряд антиконцептов творчества может быть продолжен, но я вынужден остановиться на этом небольшом перечислении и перейти ко второй части статьи. Ибо именно здесь главный объект моего интереса - не столько концептуальный анализ творчества, сколько взаимодействие концепта творчества с языковой деятельностью и действительностью.

Творчество как лингвистический принцип

Каким же образом соприкасаются области "творчества" и "языка"? Здесь можно сразу же выделить два теоретических аспекта этой связи: подход со стороны языка; подход со стороны творчества.

В первом случае в центр внимания попадает творчество в обыденном языке - то есть творческое использование языка в повседневной речи. Этим аспектом в последнее время активно занимается М. Эпштейн в свете так называемой "творческой филологии разыскания" [Эпштейн, 2006]. Можно упомянуть и недавнюю работу английского лингвиста Р. Картера "Язык и творчество", рассматривающую различные проявления креативного мышления в обыденном языке [Carter, 2004]¹⁰. В этом же русле выполнены некоторые исследования В. Налимова на основе вероятностной модели языка [Налимов, 2003].

Второй подход - со стороны творчества - выражается в поэтическом состоянии языка, то есть в акте словесно-художественного творчества. Здесь порождающим началом является уже не окказиональная ситуация, как в первом случае, а авторское со-

⁹ Благодарю Н. Серикову за помощь в разыскании данной работы.

¹⁰ О "творческом аспекте языкового употребления" писал Н. Хомский в книге 1966 г. "Cartesian Linguistics" (см. [Хомский, 2005]). Креативная лингвистика в применении к обучению языка рассматривается в [Crystal, 1998; Cook, 2000; Maybin, Swann, 2007].

знание, преобразующее язык на основе индивидуальной творческой идеологии. Естественно, градус творчества во втором случае языковой деятельности значительно повышается по сравнению со словотворчеством в обыденной речи. Это положение объясняется не просто эстетическими законами, вступающими в силу в поэтическом творчестве, но и подтверждается вполне точными количественными методами (в частности, исследованиями А. Колмогорова по метрике русского стиха с точки зрения энтропии языка). Таким образом, выделенные два аспекта языкотворчества следует разграничивать в силу различной меры творческого присутствия человека в языке.

Сама идея сближения концептов творчества и языка, как известно, уходит корнями в эпоху немецкого романтизма. Еще в конце XVIII в. о странной особенности языка творить самого себя задумывался Новалис: "Как раз своеобразие языка - что он озабочен только самим собой - никому не ведомо" ("Монолог"). Однако уже спустя несколько десятилетий эта своеобразная черта языка стала "ведомой" и философски отрефлексированной. В. фон Гумбольдт убедительно заявляет: "Язык самодеятельно возникает только из самого себя". Тем самым зарождается идея о творящем духе языка, легшая в основу энергетической, или энергийной, концепции языкознания.

В наше время эта идея переживает возрождение уже в новых условиях - в самого разного рода синергетических концепциях языка (начиная от лингвистики языкового существования Б. Гаспарова [Гаспаров, 1996] и семиотики хаотической эволюции Ю. Степанова [Степанов, 2004] и заканчивая специально-философскими и лингвистическими работами Л. Киященко, А. Коблякова и Г. Москальчук [Киященко, 2000; Кобляков, 2002; Москальчук, 2003]). Концепция аутопоззиса, сопутствующая синергетической концепции языка, уже в самом своем названии содержит указание на творчество и созидание (от греч. *poiesis*, о котором шла речь выше). Идея аутопоззиса в изложении чилийских ученых У. Матураны и Ф. Варелы позволяет понять уже более конкретно и более предметно, чем у Гумбольдта, каким образом язык самосозидается. Для этого в аутопоэтическую теорию ими вводится понятие "языка в действии" (*linguaging*) в противовес обычному пониманию языка как символической схемы (*language*). Разумеется, влияние гумбольдтовской энергии *versus* эргон здесь более всего ощутимо.

Говоря о языке как творческом процессе, невозможно пройти мимо тех лингвофилософских концепций, которые формировались по пути от Гумбольдта к современности. Непосредственными наследниками этой традиции в отечественной филологии были А. Потебня и его школа (А. Горнфельд, Н. Овсянко-Куликовский и др.). Эта линия объемно представлена в книге А. Погодина "Язык как творчество", вышедшей в Харькове в 1913 г. (см. современное переиздание [Погодин, 2001]).

А. Белый был первым, кто спроецировал принципы энергийной лингвистики на собственную поэтическую практику и художественную теорию. В статье "Магия слов" он пишет, что "поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством". Целью поэзии является "творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений". Для Белого важен "культ слова", который он считает "деятельной причиной нового творчества". Более того, он подчеркивает антропологическое и теургическое значение языкотворчества: "Человечество живо, - пишет он, - пока существует поэзия языка; поэзия языка - жива" [Белый, 1994, с. 141, 134, 135, 142].

У многих поэтов русского символизма и постсимволизма (В. Брюсова, Вяч. Иванова, В. Хлебникова, О. Мандельштама) несложно найти замечания о творческой сущности языка в поэзии. Развитие энергийной линии философии языка можно найти у целого ряда авторов 1920 - 1930-х гг., в частности у П. Флоренского, М. Бахтина, В. Волошинова, Г. Шпета, В. Виноградова, Н. Жинкина, А. Габричевского.

Творческий момент семиозиса особо подчеркивался Шпетом. Понятие внутренней формы, выводимое им на основе анализа эстетических форм, вносит в структуру знака порождающий принцип. Во всяком словесном творчестве - научно-понятийном или художественно-образном, - пишет Шпет, - имеет место планомерное выполнение некоторого замысла. Здесь значимой оказывается именно внутренняя форма - как

правило образования понятия (в науке) или образа (в искусстве). "Это правило есть не что иное, как прием, метод и принцип отбора, - закон и основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи смысла". Совокупность таких "правил", законов комбинирования словесно-логических единиц (понятий, образов) Шпет называет "словесно-логическими алгоритмами". Внутренние формы как алгоритмы, то есть "формы методологического осуществления, способны раскрыть соответствующую организацию "смысла" в его конкретном диалектическом процессе" [Шпет, 1927, с. 141]. Внутренняя форма по Шпету выступает, таким образом, инструментом реализации замысла произведения, средством творческого воплощения художественного знака.

Гумбольдтовская идея языка как творческого процесса нашла оригинальное продолжение в учении М. Хайдеггера об истоке художественного творения [Хайдеггер, 1993]. Согласно этому учению, в художнике - исток творения, а в творении - исток художника. Но в поэтическом творчестве еще одним источником творения выступает язык. Х. -Г. Гадамер так резюмирует хайдеггеровскую идею: "Творение языка - это изначальнейшее поэтическое творение бытия. Мышление, способное мыслить все искусство как поэзию, раскрывая языковое бытие всякого художественного творения, само еще находится на пути к языку" [Гадамер, 1993, с. 132].

Хайдеггером, а вслед за ним Гадамером, в поэтическом творении выделяются, таким образом, два типа замысла - замысел языка и замысел поэзии: "Поэтическое творчество разделено как бы на две фазы - на уже совершившееся замышление, в котором царит язык, и на замышление иное, в котором изнутри этого первого, уже состоявшегося замышления наружу выходит новое поэтическое создание" [Гадамер, 1993, с. 131 - 132]. Согласно этой концепции, творческий процесс в языке представляет собой внутренний саморазвивающийся и рефлексивный процесс, своего рода творчество в квадрате.

В творчестве авангардных авторов эти постулаты Хайдеггера-Гадамера оказываются материализованными на практике. В авангардном эксперименте библейская идея сотворения мира из ничего преобразуется в идею о сотворении мира из языка (*creatio ex lingua*). При этом само понятие мира претерпевает трансформацию, и, соответственно, меняется функция языка. Если у символистов слово творит воображаемый "третий мир" символов, а у футуристов преобразование языка нацелено на преобразование реального мира, то в наиболее радикальном изводе авангардного языкотворчества - в поэзии и философии чинарей - язык уже осознается как препятствие в познании мира, а следовательно, ставятся под сомнение творческие потенции языка.

Творческий акт теперь заключается как бы в "*растворении*" языка, в сдерживании его энергийного механизма, в "борьбе со смыслом" и в "поэтической критике разума". Принцип аутопоэзиса, самосозидания языка в раннем авангарде оборачивается у чинарей самоуничтожением языка. В обоих случаях мы имеем дело с авторефлексивными механизмами, выходящими на первый план именно в авангардной художественной практике. Но если в футуризме происходит саморазворачивание языка, создающего новый мир, то у чинарей мы наблюдаем как бы его самосворачивание, которое в идеале должно открыть мир, существующий до языка. Таким образом, идея языка как творческого процесса доводится в авангардном творчестве до предела, вплоть до ее полного оборачивания.

Последнее мое замечание касается философии творческого акта у знаменитого французско-американского художника авангарда М. Дюшана. Этой проблеме он посвящает специальный доклад 1957 г., который так и называется - "The Creative Act". Результатом любого творческого процесса, полагает Дюшан, становится некоторое отличие - отличие замысла от его воплощения. Это отличие неизвестно самому творцу, то есть в данном случае художнику. Поэтому в творческом процессе всегда присутствует некое недостающее звено, не позволяющее художнику полностью реализовать свой замысел.

Вот эту разницу между замышленным и реализованным Дюшан называет "коэффициентом искусства" (*the art coefficient*). Кроме того, в любом художественном процессе задействованы, по крайней мере, два субъекта - художник и зритель. И, соглас-

но Дюшану, исполнение произведения искусства, а значит, и совершение творческого процесса, осуществляется зрителем, дешифрующим и осмысляющим внутреннюю ценность произведения искусства.

Таким образом, креативность авангардного акта состоит в соотношении одной рефлексии с другой рефлексией - рефлексии автора (художника) и рефлексии созерцателя (зрителя)¹¹. И если учесть, что в поэтическом произведении имеет место творчество в квадрате за счет надстраивания поэтического языка над языком как таковым, то в авангардном поэтическом произведении показатель степени у творчества увеличивается по крайней мере еще в два раза. Ведь читателю здесь приходится брать на себя функции творца или, по меньшей мере, сотворца.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Гадамер Х.-Г.* Введение к "Истоку художественного творения" // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1993.
- Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX-XXI вв.: проблемы теории и методология изучения. Материалы Международной научной конференции 10 - 11 ноября 2004 года: МГУ, филологический факультет. 2004.
- Глотова Г. А.* Психология творчества и семиотика. Екатеринбург, 1992.
- Греческо-русский словарь, составленный А. Д. Вейсманомъ. Изд. 5-е. С. - П., 1899.
- Грыгар М.* Знакотворчество: семиотика русского авангарда. СПб., 2007.
- Киященко Л. П.* В поисках исчезающей предметности (Очерки о синергетике языка). М., 2000.
- Кобляков А. А.* Синергетика, язык, творчество // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.
- Кривицун О. А.* Творческое сознание художника. М., 2008.
- Москальчук Г. Г.* Структура текста как синергетический процесс. М., 2003.
- Налимов В. В.* Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. Томск-М., 2003.
- Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
- Словарь художественных терминов. Г. А. Х. Н. 1923 - 1929 гг. М., 2005.
- Смирнов И. П.* Бытие и творчество. СПб., 1996.
- Степанов Ю. С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.
- Степанов Ю. С.* Протей. Очерки хаотической эволюции. М., 2004.
- Тюпа В. И.* Онтология коммуникации // Дискурс. Вып. 5/6. Новосибирск, 1998.
- Фещенко В. В.* Autoroetica, или Об одной языковой особенности творческого сознания // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции. М. - Калуга, 2006.
- Хайдеггер М.* Исток художественного творения (1936) // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1993.
- Хомский Н.* Картезианская лингвистика. Глава из истории рационалистической мысли. М., 2005.
- Шпет Г.* Внутренняя форма слова (этюды и вариации на тему Гумбольдта). М., 1927.
- Эпштейн М.* Русский язык в свете творческой филологии разыскания // Знамя. 2006. N 1.
- Яковлев В. А.* Философия творчества в диалогах Платона // Вопросы философии. 2003. N 6.
- Carter R.* Language and Creativity. The Art of Common Talk. London, 2004.
- Cook G.* Language Play, Language Learning. Oxford, 2000.
- Crystal D.* Language Play, 1998.
- Maybin J., Swann J.* Everyday Creativity in Language: Textuality, Contextuality and Critique // Applied Linguistics. 2007. Vol. 28. N 4.

¹¹ Ср. с чрезвычайно продуктивным выделением понятий "креативной" и "рецептивной" версий текста у В. Тюпы [Тюпа, 1998].