

Хроника международной научной конференции «Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук».

25–27 января 2008 г. Институт языкознания РАН совместно с Научным центром междисциплинарных исследований художественного текста Института русского языка им. В.В. Виноградова проводил конференцию «Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук». Общеизвестно, что некоторые формы творчества, особенно те, которые возникают в результате взаимопроникновения различных видов искусств, не получили достаточного объяснения в науке и практически не изучались именно из-за отсутствия классификационных характеристик. Настоящая конференция была призвана восполнить этот пробел и взглянуть на феномен Творчества, не сверяясь с классификаторами гуманитарных наук. В оргкомитет конференции вошли: акад. РАН Ю.С. Степанов (ИЯ РАН), д.ф.н. Н.А. Фатеева (ИРЯ РАН), к.ф.н. Н.М. Азарова (МПГУ), к.ф.н. В.В. Фещенко (ИЯ РАН). Конференция проводилась в рамках следующих проектов: «Оптимизация семиотических процессов» (Федеральное агентство по науке и инновациям, проект № НШ-8840.2006.6); «Философия языка в России, 1905-2005» (РГНФ, проект № 06-04-00114а); «Константы русской культуры: современное состояние и контакты» (ОИФН РАН, программа «Русская культура в мировой истории»).

Открывая конференцию, **Ю.С. Степанов** вспомнил события начала 20-х годов XX века, когда Лениным был выслан за границу первый «философский пароход», а в 1923 году вышел сборник статей под названием «Творчество» (Петроград, Научно технический отдел ВСНХ; под редакцией С.Ф. Ольденбурга). Именно этот сборник в 1945 году, сразу после Великой Отечественной войны, случайно купил молодой Юрий Степанов на книжном развале. Несмотря на нищету и разруху, произвол и насилие, царящие кругом, в книге не было и намека на весь ужас жизни — в ней говорилось только о радости творчества. Поэтому и сегодня, в начале

XXI столетия, держа в руках драгоценный экземпляр, Ю.С. Степанов призвал собравшихся освободиться от бремени повседневности и прикоснуться к живительному источнику Творчества.

День первый (пятница, 25 января)

Пленарное заседание первого дня конференции открыла **О.Г. Ревзина**. В её докладе «Творчество и замысел» понятие замысла рассматривалось в свете основной концептуальной метафоры творчества как естественного природного процесса и как рождения. В ДНК замысла, по мнению докладчицы, входят желание, воля, когнитивные способности мышления и чувственного восприятия, эмоциональные реакции, имеющие разное существование во времени, а генетическая связь творца и продукта творения проливают свет на специфические черты художественного текста и способ его бытия.

В продолжение темы «рождения художественного текста» прозвучал доклад «**И творчество, и чудотворство**» **Н.А. Фатеевой**, озаглавленный строкой из стихотворения «Август» Пастернака, которое посвящено чуду Преображения Господня. В таком контексте и сам акт творчества выступает как «чудотворный». Поэтому в ходе сообщения докладчица пыталась приблизиться к пониманию того, что такое «чудо творчества», прежде всего словесного. Вначале Н.А. Фатеева отметила, что в словарях можно найти два толкования слова «чудо»: (1) чудо как событие, которое необъяснимо в соответствии с известными законами природы, (2) чудо как ощущение, восприятие чего-либо небывалого (что получает полное выражение в значении прилагательного *чудесный*). В поэтических же текстах Серебряного века нередко встречаются словосочетания типа *мечта о чуде, верить в чудо (чуду), тоска по чуду, сон о чуде, ожидание чуда, желание чуда* и др. Ряд этих сочетаний заставляет считать, что представление о чуде является плодом авторского воображения, так как *мечтать, ожидать и желать чего-либо* и даже *верить во что-либо* можно

при условии, что некий образ этого события или явления уже существует в человеческом сознании. Значит, существует некоторое синтезированное значение «чуда», которое связано с понятием «осуществления воображаемого» или проекции нашего образного (имагинативного) сознания на действительность. Из этого значения выводится и значение глагола *чудится* в безличном употреблении, который точнее всего описывает состояние творческого напряжения, ассоциирующиеся у поэтов не только с чем-то восторженно-божественным, но и с тем, что вызывает печаль, тревогу и страх. По признанию поэтов, творческий замысел, прежде всего, получает внутреннее звуковое оформление, и эта звуковая оболочка словесной ткани при развёртывании в художественном тексте (даже прозаическом) создаёт ощущение некоторого чудесного превращения. В доказательство данного положения Н.А. Фатеевой были проанализированы три текста — «Метель» Пушкина, «Доктор Живаго» Пастернака и «Рождество» Набокова, которые можно отнести к жанру «прозы поэта». Было продемонстрировано, что в этих произведениях присутствует «поэтическое» начало, существующее вне рамок определённой формы выражения, которое возводит текст в разряд «чудотворных» и помогает понять «тайны иррационального» при помощи «рациональной речи».

Доклад **В.В. Фещенко «Creatio ex lingua, или Творчество как язык»** состоял из рассуждений на тему творчества в связи с некоторыми лингвистическими, семиотическими и философскими вопросами. Докладчиком были предложены некоторые наметки в направлении, которое можно было бы назвать «семиотикой творчества», включающее в себя два взаимосвязанных аспекта: 1) творчество как концепт и 2) творчество как семиотический принцип, а также были приведены этимологические данные о различных терминах, означающих «творческую деятельность», из русского и древнегреческого языка. Молодой исследователь заметил, что в современных словарных и

энциклопедических определениях под творчеством понимается деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее. Категория Нового оказывается, таким образом, ядром значения концепта творчество. Этим обстоятельством объясняется всплеск интереса к творческому процессу в эпоху Авангарда. В. Фещенко отметил также, что концепт творчества сопряжён со своими антиконцептами, такими как «противотворчество», «стереотипность», «вторчество», «креатив», «исследование». Далее он выделил два теоретических аспекта связи концептов творчества и языка — подход со стороны языка и подход со стороны творчества — а также продемонстрировал, как творческий подход в теориях языка (креативная философия языка) оказывал и оказывает влияние на творческую практику в авангардной поэзии. Для этого докладчик обратился, во-первых, к идеям М. Хайдеггера и Г.Г. Гадамера об «источке художественного творения», и, во-вторых, — к авангардной концепции «творческого акта» М. Дюшана.

Вослед Э. Бенвенисту и в развитие идей Ю.С. Степанова о необходимости построения интегральной дисциплины, объединяющей теорию языка и теорию искусства на основе семиотической методологии, **О.В. Коваль** (Харьков) представил доклад «**Семиотик и лингвист: Якобсон и Бенвенист «читают» живопись**». В нём на материале ранних работ Р. Якобсона о живописи, Э. Бенвениста о семиотике языка, Ю. Лекомцева по теории различения форм абстракции в языке и искусстве, а также Ю.Степанова по сравнительной концептологии, учёный рассмотрел лингвокультурологические и семиохудожественные основания построения теории межсемиотического перевода. По мнению докладчика, существующий лингводискурсивный семиотический опыт интерпретации живописного высказывания, наличие методологии и метаязыка лингвоэстетики позволяют говорить, что к настоящему времени сложились предпосылки организации новой научной дисциплины, которую условно можно назвать «лингвoseмиотической герменевтикой изобразительного

текста», или *лингвоискусствознанием* (возможен и иной термин — «*искусствоведческая лингвистика*»). В заключение О.В. Коваль заметил, что основной пафос этой дисциплины мог бы тогда быть сформулирован так: для адекватного осмысления общности теории языка и теории искусства, осмысления языковых структур как эстетических (с точки зрения живописной образности, заложенной в иконизации естественного языкового дискурса), факты языка и искусства необходимо соотнести со всем комплексом базовых когнитивных факторов и осуществить объективную верификацию культурологического («концептуального») их объяснения.

В докладе **Ю.Л. Троицкого «Смыслопорождающий механизм историографического нарратива»** было продемонстрировано, каким образом текст историка «сам себя пишет», то есть обладает некоторым потенциалом саморазвития. Смысл рождается в историографическом нарративе на всех уровнях текстопорождения. Докладчик предложил схему трёхуровневой структуры: 1-й поверхностный уровень — уровень идеологический (его единица — концепт, например, метафора), 2-й уровень — письмо (единица — риторическая стратегия), 3-й уровень — глубинный — дискурсивный (единица — коммуникативная стратегия). На этом уровне обнаруживаются различные дискурсивные модальности. По мнению Ю.Л. Троицкого, в историографическом нарративе глубинные коммуникативные (дискурсивные) стратегии и модальности сосуществуют в сложном ансамблевом регистре, напоминающем фигуративный дискурс. Отсюда близость историографического нарратива художественному повествованию. Каждая из коммуникативных стратегий обслуживает дескрипцию различных феноменов, с которыми имеет дело историк: событие (нарратив), процесс (декларатив-компаратив) и биография (номинатив-коммуникативная стратегия жизнеописания).

В докладе **Ю.В. Шатина (Новосибирск) «Три типа семиотики письма»** была сделана попытка рассмотреть письмо как особое

семиотическое образование, отличное от семиотики говорения (за исключением случаев механической фиксации говорения с помощью письма). Докладчик выделил три функции письма: унификацию, при которой элиминируются основные различия, свойственные устному дискурсу; театрализацию, в процессе которой снимается противоположность энкратического и акратического языков (по Р.Барту); и функцию метаязыковую, направленную, по определению Л. Витгинштейна, на «битву против околдования нашего разума средствами языка». Таким образом, выделяются три типа письменного дискурса: деловой, художественный и философский. Хотя этими типами не исчерпываются возможности письма как семиотического объекта, но именно они, по мнению выступавшего, наиболее полно разграничивают системы устного и письменного дискурсов.

И. Делекторская, представляя свой доклад **««Как завязь в процессе роста...»: коммуникативные стратегии в концепции творчества С.Д. Кржижановского»**, заметила, что Сигизмунд Кржижановский традиционно существует в современном читательском сознании как писатель, «известный своей неизвестностью», талантливый сочинитель-неудачник, год за годом проводивший жизнь в безрезультатных попытках издания сборника своих сочинений. В то же время анализ корпуса текстов писателя — как собственно литературных, так и литературно-критических его работ (в частности же — нередко встречаемой в них «растительной» метафорики, связанной с интерпретацией бесконечных по своей природе процессов мышления и творчества) — приводит к выводу о том, что по складу дарования Кржижановский был, выражаясь образно, писателем «до-гуттенберговской» эпохи, чья проза (независимо от мнения автора) как бы не предполагала наличия печатного станка и массовых тиражей.

Доклад **С.Г. Проскурина** (Новосибирск) **«Хранение негенетических кодов в культуре. Матрицы и творчество»** был

посвящён актуальным вопросам хранения негенетической информации в языках и культуре. Учёный продемонстрировал правило символа в семиотике и в заключение отметил, что вопросы семиотического обоснования ключевых аспектов семиозиса, по его мнению, являются магистральным направлением современной науки.

В своём докладе **«Пограничный текст – как аллегория» К. Голубович** поделилась своим опытом воспоминаний о детстве и рассказала о том, как он отражался в её собственных поэтических текстах, которые она представила как своего рода «аллегория памяти». В докладе также был затронут вопрос о трэвелогах — текстах о путешествиях и текстах-путешествиях, сплавливающих воедино путешествия в пространстве и путешествия сквозь время.

О.И. Северская в своём докладе **«Фотография как поэзия»** отметила, что в эпоху конца XX – начала XXI вв. взаимодействие языков искусств достигло своего апогея, и уже трудно однозначно определить, какой именно вид искусства представляет тот или иной текст. Конечно, фотографический метод используется далеко не во всех индивидуальных поэтических системах. Но некоторые поэты сегодня прямо заявляют о своём амплуа: «<...> *Я не пишу, я фотографирую стихи*, а перед тем как начать фотосъемку, я долго разглядываю стихотворные клише, чтобы сделать как можно меньше ошибок. С той же целью я присматриваюсь к *негативу стихотворения*», — пишет Д. Фуркад, технику «поэтической фотосъемки» использует также А. Драгомощенко. Оба они много рефлексируют по поводу того, что поэтический способ сотворения художественной реальности можно вполне назвать способом фотографирования без камеры, а поэтический текст — фотограммой. По мнению Северской, фотография и поэзия обнаруживают множество общих черт. Зрительные, геометрические, тональные и другие структурные связи в фотографии близки тем сцеплениям и «созвучиям», которые возникают в поэтическом тексте. И поэтический текст и фотография имеют сходную

ритмическую организацию, проявляющуюся в наличии созвучий, пауз, резонансов отдельных элементов, «рифмовки». Фотографический кадр обладает теми же «единством и теснотой ряда», что и стихотворная строка. В поэзии роль такого кадра может играть не только строка, но и отдельное слово. Фотография, как и поэтический текст, безусловно, являет миру образ автора и наделена скрытой диалогичностью. И фотоснимок, и поэтический текст, автореферентны. Структура сообщения, заложенного в фотографии, соответствует структуре поэтического высказывания. Р. Барт различает в фотографии области *stadium* и *punctum*, которые соответствуют данному и новому в коммуникативной перспективе текста, *punctum* в известной мере может быть отождествлен с фокусом контраста. В заключение докладчица подчеркнула, что и фотография, и поэтический текст имеют поверхностный, поверхностно-поэтический и глубинно-поэтический слои в своей структуре. Фотография выделяет родовые черты, тем самым высвечивая вид в его индивидуальности (Р. Барт), так же и в поэзии роль тени играют совпадающие семантические признаки, роль света — признаки смыслоразличительные.

И.Е. Москалев представил доклад «**Семиотика бренда**», в котором концепция бренда рассматривалась в контексте семиотического подхода как целостного образования, включающего эмоционально-психологические, функциональные и символические компоненты торговых марок, которые в своём сложном взаимодействии создают сопряжённое с уникальными кодами культуры семиотическое пространство современного человека. Докладчик заметил, что бренд непрерывно воспроизводит свою целостность в процессе восприятия, интерпретации и понимания его смыслов и ценностей субъектом-потребителем, а также, что автопоэзис (самопроизводство) бренда также рекурсивно связан с формированием идентичности самого потребителя в процессе рефлексии его эмоциональных и когнитивных состояний. Бренд

становится коммуникативным посредником и универсальным транслятором личных творческих кодов и концептов культуры.

В своём докладе **«Экспериментальная семиотика: антиязык» А.С. Нилогов** пытался построить теорию антиязыка, используя термины «неконтекстуальность словоупотреблений», «абсурд», «бессмыслица» и т.п. По мысли докладчика, центрация на абсурде говорит о формально усвоенной лингвистической компетенции в пределах узусного языкового творчества, что является первым симптомом фундаментального забвения вопроса о бессмысленности. Несмотря на то, что Нилогов достаточно подробно развивал свою теорию, к сожалению, ему не удалось достичь взаимопонимания со слушателями. Такое положение дел заставляет поставить вопрос об антиязыке более широко — кажется, что подобный антиязык, в том числе и «антиязык» общения с ученой публикой, обречён на коммуникативную неудачу.

День второй (суббота, 26 января)

Пленарное заседание второго дня конференции открыла **М.В. Ляпон**. Её доклад **«Творчество как опровержение»** был посвящён обоснованию тезиса о том, что превращение альтернативы в тождество (и наоборот) является той реальной величиной, которая делает «соизмеримой» когнитивные стратегии разных парадоксалистов. Автор доклада интерпретировала «Чёрный квадрат» Малевича как аналог риторически обработанной словесной формулы Цветаевой, построенной на парадоксе. То и другое — демонстрация фронтальной семантической атаки на ментальные стереотипы. М.В. Ляпон предположила, что Малевич изобразил два противоборствующих начала, формирующих ощущение субъекта в состоянии творческого поиска: *предчувствие «эврики»* и *страх*, — прыжок в бездну, в неизвестное. «Чёрный квадрат» Малевича — это идеологема творчества, провоцирующая целый ряд ассоциаций (от самых примитивных, — предметных, до самых тонких, — затрагивающих

рефлексивные слои сознания художника); в частности, это символ фазы, обеспечивающей креативный эффект. Эти ассоциации напоминают о главном пункте генетической программы субъекта творящего: сдвинуть истину с насиженного места.

В докладе **Н.М. Азаровой «Рождение и творчество»** была предпринята попытка выделить классические предикаты творчества и посмотреть, как они трансформируются в поле рождения. По мнению исследовательницы, XX век резко противопоставляет рождение творчеству; в начале XXI века бывшая зона творчества мигрирует в то, что мы называем креативностью, с одной стороны, и в некоторое незанятое креативностью пространство, о котором можно говорить в терминах рождения.

В докладе **В.В. Калмыковой «Валерий Брюсов: искусство как общение, умолчание и декоммуникация»** рассматривалась брюсовская концепция коммуникативной сущности искусства, отражённая в его статьях 1890-1900 гг. («О искусстве», 1899; «Ненужная правда», 1902; «Истины», 1901; «Ключи тайн», 1904 и др.). По мнению автора доклада, в целом ряде случаев понятия «искусство» и «творчество» в этих работах тождественны. С точки зрения Брюсова, искусство является средством самосовершенствования для самого поэта, который в процессе творчества уясняет себе «свои тёмные, тайные чувствования» (автокоммуникация). Цель коммуникации «автор — читатель» — с одной стороны, «передача» автором содержания своей «души», с другой, — её восприятие читателем. В случае, когда читатель не обладает способностью к сотворчеству, автор умалчивает о своих открытиях. В свою очередь, если автор не ищет в каждом случае индивидуальной формы для своего произведения, то общение с читателем фиктивно (декоммуникация), поскольку форма художественного произведения, с точки зрения Брюсова, должна «переживаться» в каждом случае отдельно.

А.В. Вдовиченко выступил с докладом на тему «**Поэтический текст как коммуникативная ситуация. Contra linguam poeticam**». По его мнению, творческий акт (в т.ч. создание поэтического текста) непременно предполагает свободу творящего. Статическая модель описания лингвистического материала, занятая установлением прямой корреляции «знак — значение», абстрагирует творца от искомой свободы посредством введения идеи языка (общедоступный инструмент; словарь плюс грамматика). Реальность коммуникативного процесса, явленного в поэтическом тексте, требует применения иной — динамической — модели, суть которой состоит в том, чтобы рассматривать любой (в т.ч. поэтический) текст не как набор «знаков языка», а как действие в мыслимом коммуникативном пространстве. А.В. Вдовиченко считает, что теоретическая конструкция Хомского позволяет наглядно представить несостоятельность попытки теоретизировать свободу говорящего с сохранением идеи языка. Объектом критических замечаний были избраны несколько положений. Так, 1) несмотря на декларирование свободы, в результате подробного рассуждения в книге «Язык и проблемы знания» оказывается, что творчество говорящего и есть его язык (фактически помещённый Хомским в подсознание); 2) в качестве примера языковой способности там же приводится феномен зрения; 3) язык рассматривается, вслед за Декартом, как «зеркало ума». Последнее положение отражает традиционное античное заблуждение, отождествляющее слово и мысль. В естественном коммуникативном процессе вербальная структура есть действие и лишь косвенно свидетельствует о мысли говорящего. В сознании говорящего физические составляющие процесса входят в состав лично мыслимой и лично конструируемой дейктической синтагмы, где и локализуется искомая свобода. Результатом свободного параметрирования коммуникативного пространства (назначения значений, выбора целей и пр.) становится — или может стать — свободное (творческое) коммуникативное действие. Язык замыкает творчество в тесные рамки

«значений и конструкций», якобы составляющих целостную систему (Соссюр, Хомский). Если бы в языке содержались «значения», воспроизводить «уже существующее» было бы бессмысленно (попросту было бы «незачем говорить»). В действительности значение является назначенным в процессе параметрирования коммуникативного пространства. Оно содержится в личном действии, которое и является квантом естественного вербального процесса. Таким образом, заключил А.В. Вдовиченко, язык для динамического описания естественного вербального процесса (в т.ч. поэтической формы) неэффективен. Вместо языка можно предложить мыслимую типологию коммуникативных ситуаций и набор вербальных моделей.

С.В. Чебанов (Санкт-Петербург), представляя доклад «**Активное непонимание в диалоге как источник творчества**», отметил, что тезис о том, что непонимание является стартовой точкой творчества, тривиален. Однако в нашей культуре существует установка на запрет проявления непонимания в публичной ситуации (школе, ВУЗе, профессиональной дискуссии). В итоге формируется значительный пул пассивного, невысказанного непонимания, являющегося основой распространения псевдопонимания. В ходе доклада учёный указал на необходимость переводить пассивное непонимание в активное, вершиной проявления которого является сакратовская майевтика. Для этого необходимо создание риторики эвристического непонимания, позволяющего преодолеть, в числе прочего, и алекситимию. Присутствие активного непонимания является предпосылкой возникновения понимания.

В докладе **Е.А. Ничипорович** (Тверь) «**Индивидуальное языковое сознание и национальная лингвоконцептосфера: метафоры креативного взаимодействия**» обсуждался взаимопорождающий, синергичный характер связи частного коммуникативного опыта и сверхсложной системы культурных смыслов — ценностных регулятивов поведения в социокультурном сообществе. Посредством

«голографической» метафоры, демонстрирующей действие фрактального принципа самоописания системы, и «гомеопатической» метафоры, демонстрирующей действие принципа положительной обратной связи между частными дискурсами и лингвоконцептосферой в целом, докладчица попыталась описать креативное взаимодействие индивидуального языкового сознания и лингвоконцептосферы (онаученной производной системы культурных смыслов).

В докладе **К. Ичин** (Белград) «**«Иней» Тихона Чурилина в восприятии Наталии Гончаровой**» рассматривалось взаимоотношение чурилинского стихотворения «Иней» 1909 года (из сборника «Весна после смерти») и иллюстрации к нему, выполненной Гончаровой. Четыре дистиха, из которых состоит стихотворение Чурилина, посвящены теме встречи со смертью, как и весь сборник «Весна после смерти». Написаны они тактовиком, подчеркивающим динамическое разнообразие движения к смерти. «Иней» — стихотворение «кинематографического» характера, в котором контрастируют чёрное и белое. Причем чёрный цвет — признак жизни, след по белому; тогда как белый — саван, в который всё одевается, которого не избежать поэтическому субъекту (явный намек на трагическую участь русских поэтов). Неслучайно местом «действия» чурилинского стихотворения является сад, в котором контаминированы черты Божьего сада и масличного Гефсиманского сада. По мнению Ичин, само название стихотворения «Иней», по-видимому, стало творческим вызовом Наталии Гончаровой создать в лучистой манере (только что провозглашенной М. Ларионовым) соответствующий данной поэтической миниатюре рисунок. Таким образом, лучистая манера с примесью детского, примитивного рисунка заложена в основу иллюстрации «Иней». Гончарова, разрабатывая на практике лучизм М. Ларионова, в иллюстрациях к сборнику Чурилина «Весна после смерти» выявила пространственное и временное пересечение живого и неживого, чёрного и белого. В заключение исследовательница подчеркнула, что иллюстрации

Гончаровой к чурилинским стихам были первым опытом художницы такого рода; за иллюстрациями к сборнику «Весна после смерти» последуют иллюстрации к футуристическим сборникам Крученых, Хлебникова, Боброва, Большакова.

В докладе **А.Н. Рымаря** (Самара) «**Единосушная коммуникация и структурный анализ текста с точки зрения друг друга (На материале «Некоторого количества разговоров А. Введенского»)**» исследовались два способа использования языка: коммуникация как способ передачи информации (в предложенной Яковом Друскиным средневековой терминологии «подобосушная коммуникация») и тот соотносимый с поэзией Введенского случай, когда языковые конструкции не столько «сообщают нечто», сколько указывают на область опыта, которая однозначному словесному описанию не поддаётся и в которой субъект может лишь «оказаться» (синкретический язык, «единосушная коммуникация»). Автор делает попытку с помощью структурного анализа текста описать «точки перехода», в которых понятийный язык становится языком синкретическим и принципы, по которым эти переходы происходят.

В докладе **А. Корчинского** (Новосибирск) «**«Апофатическая эстетика» и «коммуникативная единосушность»: версия Якова Друскина»** говорилось о таком специфическом явлении в искусстве XX века как «апофатическая эстетика», под которой понимается способ негативного говорения о сакральных сущностях (а не только эстетика исключения/молчания или тематизация в искусстве «негативных» явлений — смерти, небытия, пустоты и т.п.). Докладчик сделал предположение, что в первой половине XX века искусство берёт на себя функции апофатики интенсивнее чем когда-либо, разрабатывая язык для повествования о невысказанном и несказуемом. Таков «иероглифический» язык чинарей и, в частности, «коммуникативная единосушность» Я. Друскина. Однако новая апофатика это не просто негативный метод, она строится на обновлённом

представлении о логических и онтологических истоках самой отрицательности: например, у Друскина негативность (и ничто как её логическая перспектива) теряет статус продуктивного начала, а также разрушительного фактора; она лишь описывает бытие как событие божественного творения ex nihilo. Докладчик также отметил, что это новое представление о природе негативного соответствует глубинной интуиции апофатической теологии, противостоящей большинству её философских исследований, зачастую имеющих дело скорее с дискурсом нигилизма.

Доклад **К. Дроздова «Коммуникативное сообщество: чинари»** был посвящён тому, что можно назвать двойной логикой организации коммуникативного сообщества. Это логика, которая позволила бы, с одной стороны, установить глубокое единство творчества чинарей, их взглядов и самой жизни; с другой, — на примере творческой группы чинарей охарактеризовать необычное явление, которое современная философия именуется *сообществом* и описать опыт сообщества, т.е. коммуникацию как таковую.

День третий (воскресенье, 27 января)

Заключительный день конференции открыл **В.З. Демьянков**, представив доклад **«Творческое и рутинное употребление эпитетов красоты: аттрактивы»**. В нём докладчик высказал интересную мысль: художник стремится понять, что такое творчество, чтобы самому научиться творить, а исследователь — чтобы научиться увидеть творчество даже там, где непосвящённый этого не заметит. Как показывает рассмотрение фактов языка, творчество не всегда означает новаторство. Творчество состоит в «вечном поле напряжения между фиксированностью и новаторством». Языковая креативность в наибольшей степени связана с теми моментами в исторической социологии языка, в которых обнаруживаются новые, до тех пор не используемые резервы языковой системы. Это положение было продемонстрировано в докладе на примере

употребления эпитетов «атраکتивного» типа: *пленительный, очаровательный, привлекательный, прелестный, обворожительный* и *чарующий*. По мнению Демьянкова, эпитет *пленительный* семантически «антисогласуется» с определяемым: буквальный смысл эпитета агрессивен, а буквальный смысл определяемого — нет. *Пленительный* не употребляется там, где возможно буквальное истолкование текста: прототип пленительности — неагрессивные по природе и/или характеру существа, особенно же — женщины и дети. А идея очаровательности, наоборот, связана с активным воздействием на разум и чувства «очарованного» человека. Прототипически очарователен человек, от которого не ждут прямого агрессивного воздействия на сознание: очарование приходит исподволь. По переносу, очаровательными называют действия, а также свойства внешности и интеллекта очаровательного человека. Обратный перенос — когда очаровательные произведения искусства (значительно реже — науки) делают очаровательным их автора. Учёный считает, что в употреблении данных эпитетов креативность можно наблюдать только в те моменты смены «моды» на слова, в которые происходит смена прагматических приоритетов. Такая смена предполагает некоторое предыдущее состояние «моды», предыдущую «моду», поэтому можно сказать, что креативность вырастает не на пустом месте: креативность — иррациональная, немеханизируемая форма рассудочности, а не простые «брызги фантазии».

Доклад **В.И. Постоваловой** «Три диалектики Алексея Лосева: диалектика имени, диалектика мифа, диалектика творчества» был посвящён рассмотрению диалектической интерпретации феномена творчества в трудах русского религиозного мыслителя и учёного-энциклопедиста А.Ф. Лосева в контексте его учения о мифе и имени, разрабатываемого им в традиции школы Всеединства В.С. Соловьева на основе идей православно-понимаемого неоплатонизма. Рассматривая творчество на высшем категориальном уровне как синтез бытия и

сознания, Лосев усматривает специфику творческой деятельности в создании самодовлеющей предметности, обладающей огромной смысловой мощью и ценностью. А.Ф. Лосев различает два вида творчества — творчество, связанное с созерцанием (искусство, наука), и творчество, связанное с самотворением (жизнетворчество), а также даёт описание этих сфер творчества в рамках своего учения о культурно-исторических типах и культуре как творчестве непонимания. Вершиной творческой деятельности Лосев считает духовную практику исихазма («священнобездомлие»), которую он рассматривает как величайшее достижение не только христианского подвижничества, но и культуры в целом. В заключение В.И. Постовалова рассказала о единстве творческого и жизненного путей Лосева, который как в своём философском творчестве, так и в собственном жизнетворчестве оставался верен идеалу всеединства с его установкой на достижение целостного видения бытия и отрицанием форм культурного нигилизма.

В докладе **В.В. Тарасенко «Творчество как перипетии и узнавания: от Аристотеля к Мандельброту»** было сформировано представление о творчестве, идущее от «Поэтики» Аристотеля (творчество как способность вызвать катарсис и узнавание у зрителя) к представлениям Милтона Эриксона (творческое состояние как транс) и фрактальной геометрии (перипетии и «фрактальные блуждания» как структуры знаковой организации, вызывающие творчество). В ходе выступления исследователь критиковал представление о семантике как о поиске логических структур языка и метаязыков и развивал представление о когнитивных процессах смыслообразования как процессах творчества в контексте фрактальной семидинамики.

В докладе **В.И. Тюпы «Коммуникативная стратегия ответственности перед адресатом как одна из версий постсимволистской (неклассической) художественности»** была рассмотрена стратегия творческого поведения «неотрадиционалистов»

(акмеистов и их продолжателей — вплоть до И. Бродского) как альтернативная авангардизму, но органичная и исторически закономерная для художественной культуры XX столетия.

В.В. Аристов в докладе «**Поэтическое творчество как создание совместных сверткестов (Блок-Ахматова-Мандельштам и матрицы Idem-forma)**» исследовал инварианты нового типа, в которых не отдельные элементы, но целостные структуры воспроизводятся различными авторами (двумя или более в зависимости от контекста), что даёт возможность рассматривать пары или даже множества текстов как новые произведения со своей структурой. Докладчик провёл сопоставительный анализ стихотворений, написанных Блоком, Ахматовой и Мандельштамом в период начала и середины 1910-х годов. Параллельно прочитанные тексты (например, стихотворения «Сжала руки под тёмной вуалью...» Ахматовой и «Превратила всё в шутку сначала...» Блока) позволяют выявить многочисленные «совпадения», свидетельствующие о глубинных корреляциях в «совместном» неявном творчестве поэтов. В ходе доклада ученым была предпринята попытка для характеристики близости по множеству признаков таких «тождественных» произведений ввести математические матрицы (квадратные таблицы чисел), названные матрицами Idem-forma.

И.Е. Лоцилов (Новосибирск) прочитал доклад «**Антон Сорокин: скандал как «творчество» и творчество как скандал**», в котором напомнил об оригинальной имманентной концепции творчества, воплотившейся в практике скандально известного в 1910-е – 1920-е годы и полузабытого ныне омского литератора Антона Семёновича Сорокина (1884-1928). Литературные и политические скандалы, провокации и мистификации Сорокина докладчик предложил рассматривать как дальний сибирский «отголосок» концепции присущего творческой личности «инстинкта театральности» и тотальной «театрализации жизни» Николая Евреинова. Синтезируя положения евреиновской теории монодрамы и

«театра для себя» с идеями Чезаре Ломброзо, изложенными в книге «Гениальность и помешательство: Параллель между великими людьми и помешанными», Сорокин к организации и «режиссуре» скандала относился как к высшей форме творчества, «материалом» которого становятся «жизнетворчество», эксцентрическое поведение и эпатаж. Собственно литературное творчество отодвигается на второй план, однако его результатам декларативно присваивается статус «великих» и «пророческих» творений. В то же самое время, любое творчество в этой концепции, стоящей на грани эстетик модерна и авангарда в их «провинциальных» вариациях, понимается как потенциально «скандальное», ибо оно нарушает сложившийся порядок, вторгается в мир рутины, охраняемый властными институтами и патерналистскими фигурами, которых Сорокин-скандалист последовательно — иногда с риском для жизни — втягивал в свои тщательно продуманные авантюры.

Заключил конференцию доклад **М.Я. Вайскопфа** (Иерусалим) **«Влюбленный демиург: Структура эротической грёзы в текстах русского романтизма»**. В нём была проведена мысль о том, что эротические мечтания романтических героев или героинь выказывают как типологическое сходство с религиозным визионерством, так и прямую зависимость от него. Воображаемый эротический партнер постоянно наделяется чертами, сближающими его с сакральными персонажами православной и католической традиции, а сама грёза состоит в вызывании этого образа, впоследствии проходящего стадию материализации. В демонологических сюжетах визионерство заменяется действиями, в которых прослеживается влияние алхимических или иных магических практик. В этом аспекте Вайскопф рассмотрел обширный корпус текстов первой половины XIX столетия.

В завершение организаторы мероприятия отметили, что данная конференция уже вторая в серии конференций под общим названием «Гуманитарная наука сегодня». Первая из них — «Гуманитарная наука

сегодня: Дискурсы, границы, личные творческие коды» проходила в Институте языкознания РАН 30-31 октября 2006 года при участии учёных из Института мировой литературы РАН, Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН, Института русского языка РАН, Института научной информации по общественным наукам РАН, Института философии РАН, Института филологии Сибирского отделения РАН, Филологического факультета Московского государственного университета, Новосибирского государственного университета, Российского государственного гуманитарного университета, Российской академии государственной службы при Президенте РФ, Новосибирского государственного педагогического университета, Харьковской государственной академии дизайна и искусств (Украина), Университета Эмори (США), а также независимых исследователей (Париж). В скором будущем намечается проведение третьей конференции этой серии.

Н.А. Фатеева, Т.А. Хазбулатова