

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В. И. ВЕРНАДСКОГО»

На правах рукописи

ВОЛОДИН АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ

**СЕМИОСФЕРА ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ Я. А. БАСОВА:
ПОЛИКОДОВОСТЬ И МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата культурологии

Научный руководитель
доктор философских наук, профессор
Берестовская Диана Сергеевна

Симферополь
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СЕМИОТИКИ КУЛЬТУРЫ	22
1.1. Письмо в знаковом пространстве культуры	22
1.2. Специфика эпистолярного текста как знаковой системы.....	43
1.3. Эпистолярный творческой личности как семиосфера	54
Выводы к главе I	62
ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА ЭПИСТОЛЯРНОГО КОДА Я. А. БАСОВА	64
2.1. Эпистолярный язык Я. А. Басова на границе коммуникации и автокоммуникации	64
2.2. Визуальное и вербальное в эпистолярных текстах художника.....	72
2.3. Синтез как метод восприятия интерсемиотических переводов Я. А. Басова.....	85
Выводы к главе II	98
ГЛАВА III. ПИСЬМА Я. А. БАСОВА КАК МЕТАТЕКСТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ	100
3.1. Реальная и эпистолярная биографии художника	100
3.2. «Промежуточное кодирование» творческого процесса художника.....	112
3.3. Особенности художественного мировидения: художник–природа–человек	136
Выводы к главе III	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	152
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:	157

ВВЕДЕНИЕ

Внимание к феномену личности задано самим предметным полем гуманитарных наук. В культурологии фундаментальной проблемой выступают взаимоотношения человека и культуры, сложность их взаимодействия и взаимообусловленности. Особое место здесь занимает феномен творческой личности, интерес к которой актуализировался в последнее десятилетие в контексте расширения спектра креативных инициатив в российском обществе. Более того, на активизацию креативного потенциала социума направлена молодежная государственная политика, рассматривающая креативность как стратегически определяющий ресурс в развитии экономики, науки, культуры¹. В русле этого процесса следует указать на постоянный интерес современной культурологии к комплексному изучению творчества как культуuroобразующего процесса, на усилия, направленные на сохранение памяти о творческих личностях и популяризации их наследия.

Важной в данном контексте представляется проблема взаимосвязи личности и типа коммуникации: смена ведущего типа коммуникации в обществе знаменует фундаментальное обновление всего облика культуры, возникновение нового типа человека. Одним из первых на это указал В. Гюго в романе «Собор Парижской богоматери», в котором наметил концепцию смены языка культур: переход главенствующей роли от архитектурного языка к языку печатной книги в произведении связан с эволюцией культурного сознания

¹ См. Стратегию развития молодёжи Российской Федерации на период до 2025 года: «Современные экономика и общество в развитых странах все в большей степени становятся креативными (творческими), главными продуктами которых являются новые идеи и инновации в различных областях деятельности. Человеческий капитал становится основным источником экономического развития и мирового лидерства. Успешность стран будет обуславливаться качеством граждан, интеллектуального, духовного и морального состояния общества».

общества². Подобная идея была высказана и развита Г. М. Маклюэном³ в работе «Галактика Гуттенберга»: канадский философ утверждал, что изменение способов передачи информации в культуре влечет за собой кардинальные изменения ментальности человека, его мышления. Позже эти идеи были подкреплены независимыми исследованиями представителей тартуско-московской школы семиотики: каждой культуре присущ собственный комплекс каналов коммуникации; несмотря на общую функцию – трансляции информации, – эти каналы существенно различны во многих аспектах: в принципах организации сообщения, в употребляемом языке (вербальном, иконическом, креолизованном, синтетическом...), в тематическом охвате. Иными словами, каждый канал коммуникации уникален и предлагает человеку собственный путь инкультурации, собственный идеал культурного развития.

Конец XX – начало XXI вв. характеризуются кардинальным обновлением ведущих типов коммуникации в культуре: получили массовое распространение цифровые средства связи. Они представили всеобъемлющий диапазон мгновенных способов передачи сообщений: от короткого вербального текста до многочасовой прямой видеотрансляции, от емоојі до зацикленных видео (сoub). Эта революция в области коммуникаций оказалась причиной возникновения точки бифуркации, описанной И. В. Кондаковым⁴: или стремиться к традиционной «литературоцентричной» модели русской культуры, или выбрать новую – «медиацентричную».

Наряду с возникновением новых, некоторые старые средства связи неизбежно исчезают из употребления. К ним можно отнести и рукописную эпистолярную коммуникацию. Её трансформация в электронный тип сообщения значительно изменила язык и структуру, визуальный образ письма,

² Являясь лейтмотивом всего произведения, эта концепция развёрнуто представлена в главе «Вот это убьёт то»: печатная книга убьёт искусство архитектуры.

³ См. Маклюэн, М. Галактика Гуттенберга: сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн. – К.: Ника-Центр, 2003. – 432 с.

⁴ См. Кондаков, И. В. Между экраном и книгой: к осмыслению интертекстуальности современной культуры / И. В. Кондаков // Мир культуры и культурология. – Вып. V. – СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2016. – С. 295-306.

что, если следовать точке зрения Г. М. Маклюэна, неизбежно меняет мышление автора – современного человека.

В связи с исчезновением рукописной эпистолярной коммуникации из повседневности представляется важным дать ей новую оценку, рассмотреть письма как культурный факт, определить, какой механизм инкультурации мы утрачиваем.

И в первую очередь речь идет о письмах творцов культуры. Ценность писем выдающихся личностей очевидна. Они оказываются важным материалом не только для узкоспециализированных литературоведческих, лингвистических, исторических исследований, но и для междисциплинарных штудий, а также и привлекают широкий круг читателей, предоставляют возможность осуществления реальных механизмов диалога культур, при этом читатель имеет возможность целостно воспринимать личный опыт адресанта, его мировоззрение и мироощущение. Это, несомненно, возводит эпистолярный в ранг культурной ценности, делает аттрактором, одним из факторов развития личности читателя.

Если высокая ценность эпистолярного наследия пассионарных личностей не вызывает сомнений, то к эпистолярным текстам «обычных» людей, по общепринятому мнению, статус духовного наследия мало применим. Однако в российской науке одним из актуальных направлений гуманитарных исследований и социокультурного проектирования сегодня является проблема «культуры семейно-родовой памяти». Текст, будучи написанным даже неизвестным автором, аккумулирует в себе смыслы и ценности эпохи, становится её эмоциональным свидетельством, обретает статус символа. В качестве примера можно привести письма, написанные на передовых в период Великой Отечественной войны, которые, с одной стороны, дают исследователям информацию о стереотипных представлениях солдат, их повседневности, с другой – свидетельствуют о национальной истории и культуре, выступают текстами-символами.

Характерно, что интерес к письмам как к самостоятельному предмету исследования вышел за границы языковедческих и исторических работ в момент «угасания» эпистолярной формы коммуникации, менее трёх десятилетий назад, когда ясно оформилась тенденция перехода от монистической модели науки к междисциплинарной. Именно тогда была осознана сложность феномена эпистолярного текста, он стал предметом изучения прежде всего междисциплинарных направлений: имагологии, лингвистической персонологии, психологии искусства, психосемиотики.

Рост значения междисциплинарного подхода в ходе изучения эпистолярного текста закономерен ввиду специфики феномена: его способности максимально полно фиксировать субъективный мир личности. Текст письма не только запечатлевает информацию об адресанте и окружающей его действительности, но и фиксирует её истолкование субъектом, при этом интерпретация оказывается неотделимой от процесса письма и может предстать перед исследователем в динамике.

Необходимость раскрыть многомерность эпистолярного текста как феномена культуры, описать его как артефакт, в котором полно выражается личность автора, обусловила семиотический характер исследования. В рамках семиотики культуры письмо – сообщение, организованное специфическим «эпистолярным кодом»⁵, определяющим синтактику, прагматику и семантику текста. Данный код уникален для каждой культуры и в наиболее полном виде воплощается в эпистолярной традиции, зафиксированной в письмовниках. Существует определённый набор ситуаций, когда автор письма осознанно нарушает «эпистолярный код» культуры. Это нарушение может свидетельствовать о постепенной смене эпистолярной традиции, когда

⁵ Здесь и далее «эпистолярный код» употребляется для обозначения общепринятых в конкретной культуре правил внутритекстовой организации (синтактики), специфики реализации оси «адресант-адресат» (прагматики) и значения содержательных элементов (семантики) письма. Понятие введено автором для обозначения специфики знаковой сущности эпистолярного текста.

устоявшаяся «архитектоника»⁶ письма перестаёт удовлетворять коммуникативным потребностям авторов данной культуры. Либо оно может свидетельствовать об уникальной прагматической ситуации или креативности личности адресанта: нарушение установленной формы предстаёт как культуротворческий акт. Письма необходимо осмыслить не только как объект духовного наследия, но и как текст, конституированный на стыке конкретной эпохи и конкретной личности, её интерпретирующей.

Таким образом, эпистолярный текст – сообщение, структурированное эпистолярным кодом конкретной культуры и обновлённое индивидуальным языком автора, особое коммуникативное пространство, где человек обладает наивысшей степенью свободы в выборе передаваемой информации. Набор эпистолярных текстов одного автора образует определённую текстовую реальность, которая обладает всеми свойствами семиосферы. Эпистолярный текст конституирован границей между двумя личностями: здесь происходит перевод внутреннего пространства на общие для двух коммуникантов коды. Каждый адресат – личность – выступает в качестве отдельного знакового универсума, граница адресантом и адресатом находится в постоянной динамике. На границе рождаются тексты с уникальными смысловыми доминантами, неповторимым языком, отношением между автором и адресатом. Особенно значимы в этом контексте письма тех личностей, которые обладают творческим мышлением.

В широком смысле творчество мы рассматриваем в качестве деятельности по созданию новых смыслов и ценностей и собственно её результат. В узком, семиотическом смысле творчество – способность создавать

⁶ Правила организации содержательных элементов письма в рамках конкретной культуры. См. Сметанин, В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – Свердловск, 1980. – Вып. 17. – Античные традиции и византийские реалии. – С. 5-18.

тексты, не выводимые по уже заданным культурой алгоритмам (т.е. обладающие новизной, определённой степенью непредсказуемости)⁷.

Закономерным в свете вышесказанного представляется интерес к «патриарху крымской живописи», художнику Якову Александровичу Басову (1917-2004), творческое наследие которого по сей день не оценено по достоинству. Один из учеников Н. С. Самокиша, выпускник ленинградской Академии художеств, он запечатлел природу Крыма и Украины, северной России, Карелии и Прибалтики в ярких акварельных образах. Они легко узнаваемы благодаря виртуозной импрессионистичной манере письма и ярко выраженной символичности художественного образа. Произведения художника экспонировались на 63 персональных и многочисленных коллективных выставках на Украине, в России, на 37 выставках в 22 странах мира, в том числе в Канаде, Голландии, Норвегии, Австрии, Германии, Японии, Бельгии, Польше, США, Италии, Испании, Англии, Франции, они хранятся в собраниях 42 музеев и многочисленных частных коллекциях. В его творческое наследие входят не только живописные и графические работы, но и книга⁸, посвященная проблемам художественного творчества и сущности искусства, составленная на основе дневниковых записей и заметок.

В последние годы появляется всё больше работ, посвященных творчеству художника, однако исследователи почти не уделяют внимания творческой лаборатории акварелиста, особенностям художественного поиска, который во многом отразился в эпистолярных текстах. Фонд Я. А. Басова хранит обширное собрание его частной и деловой переписки, эссе, дневниковых записей, заметок. Основное их содержание – размышления об искусстве и творчестве, самонаблюдение и анализ художественных произведений.

В ходе работы с рукописным эпистолярием живописца было выявлено, что многие письма выступают своеобразной творческой лабораторией, в

⁷ См. Лотман, Ю. М. «творческое сознание есть акт возникновения текста, непредсказуемого по автоматическим алгоритмам», или, согласно терминологии Ю. М. Лотмана, «взрыв».

⁸ Басов, Я. А. Творчество – это судьба / Яков Александрович Басов. – К.: КМЦ Поэзия, 1998. – 241 с.

которой Я. А. Басов совершенствует живописный язык и уточняет собственные эстетические позиции. В связи с этим нами были поставлены два вопроса: каким образом реализуется в тексте влияние визуального (несловесного) мышления на вербальный язык художника? Каким образом вербальные тексты могут служить художнику творческой лабораторией? Поиск ответов обусловил непосредственный интерес к интермедиальным⁹ качествам текстов художника, поликодовости его вербального языка (вторая глава данной работы) и метатекстуальности писем Я. А. Басова (третья глава данной работы).

Таким образом, **актуальность** данного исследования обусловлена следующими факторами:

1. Редукция рукописной эпистолярной коммуникации в повседневной практике актуализирует необходимость установления её особенностей в контексте истории культуры, изучения предлагаемых ею специфических путей инкультурации, определения значения рукописного эпистолярного текста в качестве объекта духовного наследия.

2. Для целостного изучения эпистолярного наследия в рамках теории и истории культуры возникает необходимость разработки соответствующего теоретико-методологического основания.

3. Эпистолярное наследие одного из значимых советских и постсоветских художников Я. А. Басова ввиду отсутствия систематических исследований, с одной стороны, требует глубокого осмысления его творческих позиций, с другой стороны, – представляет собой репрезентативный материал для решения проблем поликодовости и метатекстуальности.

⁹ Интермедиальность – «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств». См. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12 / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. СПб., 2001. – С.149–154.

4. Взаимосвязь поликодового и метатекстуального аспектов эпистолярного наследия Я. А. Басова является благодатным материалом для определения эпистолярных текстов в качестве творческой лаборатории.

Степень разработанности проблемы исследования.

Научно-теоретической базой исследования явились работы отечественных культурологов и семиотиков (Ю. М. Лотман, М. М. Бахтин, Б. А. Успенский, И. А. Паперно, Е. Е. Бразговская, Н. Б. Мечковская, Д. С. Берестовская); исследования, связанные со спецификой строения феномена эпистолярного текста и его бытования в пространстве культуры (И. А. Паперно, М. В. Лазарчук, М. Б. Ворошилова, В. А. Сметанин, О. П. Фесенко, Ю. Н. Тынянов, Т. А. Миллер, Ю. М. Лотман, Н. В. Сапожникова, Н. И. Белунова, Н. Б. Лебедева, А. Ж. Арутюнян, И. Г. Гулякова, Е. К. Куварова, О. Ю. Подъяпольский) и с особенностями проявления творческой личности в тексте письма (А. В. Курьянович, Л.-Л.-В. Александр, Д. Атанасова-Соколова, Д. Д. Дрошнев, Н. А. Каленова).

Особо отметим работу Д. С. Берестовской и А. В. Синичкина¹⁰, в которой эпистолярное наследие учёного, мыслителя и общественного деятеля В. И. Вернадского стало основой для выявления культурных интенций творческой личности.

Аналізу жизни и творчества Я. А. Басова, его художественным концепциям посвящено небольшое количество работ. В качестве первой среди них важно отметить наиболее полное, но неопубликованное исследование филолога Иды Ефимовны Журавской, представляющее собой итог многолетнего диалога автора и художника, хранящийся в электронном виде в

¹⁰ Берестовская, Д. С. Духовный облик В. И. Вернадского: культурологический анализ эпистолярного наследия / Д. С. Берестовская, А. В. Синичкин. – Симферополь: ИТ АРИАЛ, 2013. – 212 с.

Фонде художника. Характерно, что данная книга составлена на основе писем и заметок художника, устных обсуждений акварельных работ¹¹.

Еще одна книга – сборник воспоминаний «Солнечный художник. Яков Басов в памяти современников» (2007)¹². Она делится на две части. Первая посвящена искусствоведческому уяснению живописного метода художника, установлению этапов его творческого пути и анализу живописных работ¹³; вторая состоит непосредственно из воспоминаний художников, журналистов, общественных деятелей о встречах с Я. А. Басовым.

Две статьи Н. В. Золотухиной («Особенности формирования художественной системы Я. Басова» и «Символическая природа Якова Басова») посвящены творческому методу и особенностям видения окружающего мира художника¹⁴.

В статье И. В. Тимофеевой («Любовь длиною в жизнь»)¹⁵ на основе архивных документов описывается тернистый путь художника к официальному признанию в статусе члена Союза художников.

Этим коротким списком исследования, посвященные жизни и творчеству Якова Басова, исчерпываются.

Объект исследования – эпистолярное наследие как сложное семиотическое образование, одновременно структурированное эпистолярным кодом эпохи и творческой волей личности. **Предмет исследования** –

¹¹ Журавская, И. Е. Так я это увидела. Яков Басов. Диалоги и очерки (к сущности современного искусства) [Рукопись] / Ида Ефимовна Журавская; Фонда художника Якова Басова. – [б.и.], [б.г.].

¹² Солнечный художник. Яков Басов в памяти современников. – Симферополь: Сонат, 2007. – 204 с.

¹³ Авторы статей – Н. В. Голубев, Л. А. Ширяева, И. Е. Журавская, А. П. Пальчикова, И. Б. Арбитайло.

¹⁴ Золотухина, Н. А. Особенности формирования художественной системы Я. А. Басова / Н. А. Золотухина // Культура народов Причерноморья. – 2011. – № 196, – Т. 2. – С. 187–189; Золотухина, Н. А. Поэтическая одухотворенность крымского пейзажа в акварелях Якова Басова / Н. А. Золотухина // Культура народов Причерноморья. – 2005. – №66. – С. 88–91.

¹⁵ Тимофеева, И.В. «Любовь длиною в жизнь». (Штрихи к биографии мастера): Памяти народного художника Украины Я. А. Басова [Текст] / И. В. Тимофеева // История Южного берега Крыма, Дмитриевские чтения. IX Дмитриевские чтения «История Южного берега Крыма»: сб. науч. трудов. – Симферополь, 2005. – С. 175–182.

поликодовость и метатекстуальность эпистолярных текстов крымского акварелиста Я. А. Басова.

Эпистолярное наследие Я. А. Басова условно делится на две неравные части. Первая – меньшая по объёму – представляет собой комплекс текстов делового и поздравительного содержания. Личностный компонент в этих письмах, как правило, представлен слабо, письмо укладывается в рамки эпистолярной традиции эпохи. Вторая часть представляет собой дружескую переписку с семьями художников, писателей, учёных; отдельный блок писем составляют тексты, адресованные родственникам. В этих текстах личностный элемент выражен на многих уровнях: тема письма, его структура, специфика языка; раскрывается мировидение художника, интенции, лежащие в основе культуротворчества.

Именно второй блок – дружеская переписка – легла в основу **источниковой базы** диссертационного исследования. Все письма были предоставлены Фондом художника Якова Басова, который хранит обширное собрание его частной и деловой переписки, эссе, дневниковых записей, заметок. За исключением переписки с сыном Александром и дочерью Ириной, все письма дошли до нас в черновиках. Иногда можно обнаружить по два-три черновых варианта одного и того же письма, при этом их структура и содержание кардинально меняются от варианта к варианту. На большом количестве черновиков не сохранилась дата написания, но мы можем с уверенностью сказать, что они созданы в период с 1974 по 1994 гг. Адресатами выступают члены семьи, друзья, художники, владельцы галерей; часто установить адресата не представляется возможным. Таким образом, **хронологические рамки исследования** охватывают небольшой, но значимый период истории отечественной культуры – последнюю треть XX века, время, когда рукописную эпистолярную форму начинают вытеснять более современные формы коммуникации.

В связи с обозначенной спецификой источников, а также поставленной проблематикой исследования **цель данной работы** – выявление поликодowości

и метатекстуальности эпистолярного наследия Я. А. Басова как специфической текстовой реальности, органически связанной с художественными и нехудожественными текстами автора, образованной на стыке его творческой воли и эпистолярной традиции эпохи.

Достижение цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

- рассмотреть эпистолярный текст в качестве знаковой системы, специфику её конституирования, организации и содержания;
- определить особенности комплекса эпистолярных текстов творческой личности как семиосферы, её связи с художественными и нехудожественными текстами автора;
- выявить специфику кодовой организации эпистолярного текста художника Я. А. Басова, влияние иконического языка его акварелей на язык писем;
- охарактеризовать метатекстуальность семиосферы эпистолярного наследия Я. А. Басова, ключевых категорий мировидения художника, лежащих в основе его культуротворчества.

Теоретико-методологической базой исследования стал семиотический подход, что обусловлено необходимостью раскрыть предмет исследования в качестве объекта культурного наследия, находящегося в тесной многоуровневой взаимосвязи со всем творческим наследием художника. В ходе описания некоторых знаковых феноменов культуры привлекаются искусствоведческий и лингвистический подходы. Первый необходим в процессе изучения метапоэтики¹⁶ художника, второй – при описании отдельных особенностей эпистолярного текста. Для выявления сущности эпистолярного

¹⁶ Термин ввёл в широкое употребление К. Э. Штайн для обозначения кода автора, который имплицитно или эксплицитно «в текстах о художественных текстах»; иными словами, метапоэтика – это система интерпретаций автором своего или чужого художественного текста. См. Штайн, К. Э. Метапоэтика: «Размытая парадигма» // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса – Т. 1. XVII-XIX вв. Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм. – Ставрополь: Ставропольское книжное издательство. 2002. – С. 604-616.

наследия Я. А. Басова также были использованы методы контекстуального и интертекстуального анализа.

Методология исследования базируется на понимании эпистолярного текста как семиотического феномена. Письмо рассматривается в качестве определённой коммуникационной технологии, которая способна не только транслировать широкий спектр общекультурных, групповых и личностных кодов, но и лежит в основе организации всей «галактики» культуры.

В основу исследования положены идеи и концепции представителей тартуско-московской школы семиотики, и, прежде всего Ю. М. Лотмана. Его идея неотделимости языка от выражаемого им содержания при сложных операциях смыслопорождения¹⁷ легла в основу структурирования диссертации: во втором разделе, который посвящен специфике кода эпистолярного сообщения, проведён прагматический и семантический анализ некоторых *языковых особенностей художника*, влияние его визуального художественного языка на язык вербальный, установление роли синтеза искусств в эпистолярной семиосфере художника, в третьем разделе, который посвящен содержанию эпистолярного сообщения, проведён контекстуальный и интертекстуальный анализ текстов. Еще одна идея Ю. М. Лотмана, которая оказалась значимой для анализа поликодового характера писем художника, – иконичность (изобразительный характер) словесных знаков в текстах искусства¹⁸.

Наконец, решающее значение на понимание феномена эпистолярного наследия оказала концепция учёного о знаковом универсуме – семиосфере¹⁹ – как текстовой реальности, обладающей своей индивидуальностью, распадающейся на множество субсемиосфер и в связи с этим прочерченной изнутри бесчисленным множеством внутренних границ.

¹⁷ Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб. : Азбука, 2015. – 416 с.

¹⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – СПб. : Азбука, 2016. – 704 с.

¹⁹ Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

Идея неотделимости сообщения от кода в сложных текстах также подкреплена идеей Вильгельма фон Гумбольдта²⁰ о языке как деятельности, т.е. феномене, находящемся в процессе постоянного становления (ενεργεια), а не в статичном состоянии (εργον). Представление о языке как динамическом феномене дополняет концепции тартуско-московской школы (в лице Ю. М. Лотмана²¹ и Б. А. Успенского²²) о механизмах семиотизации внезнаковой (внекультурной) действительности. Кроме того, вышеперечисленные идеи подкрепились поисками в области «глубинной семиотики» последователями Ю. С. Степанова²³, раскрывающей «персонологическое измерение» знаков и знаковых систем. Подчеркнём, что в нашем исследовании язык выступает не только как лингвистический феномен, но и как феномен культуры – способ освоения действительности и главный механизм придания объекту определённого смысла.

Концепция профессора Н. В. Сапожниковой²⁴, обосновавшей эпистолярные тексты как зафиксированные отрезки времени и пространства, а эпистолярный дискурс – как аккумулятор экзистенциальных артефактов, объединяющий их в единый культурологический пласт, также нашла имплицитное отражение в диссертации.

Основой для определения взаимосвязи между эпистолярным кодом эпохи и индивидуальным кодом личности, а также выделения механизмов смены эпистолярной традиции послужили идеи отечественных историков и филологов. Прежде других следует назвать исследователя византийской

²⁰Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / Общ. ред. Г. В. Рамишвили. – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2000. – 400 с.

²¹Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.

²²Успенский, Б. А. Избранные труды: в 3 т. / Б. А. Успенский. – Т. 1.: Семиотика истории. Семиотика Культуры. – изд. 2-е. – М.: Школа «Языки русской культуры».

²³Фещенко, В. В. Сотворение знака: очерки по лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 640 с.

²⁴Сапожникова, Н. В. Эпистолярный дискурс как хроно-аккумулятор исторической памяти (на материалах русского эпистолярного наследия XIX века) / Н. В. Сапожникова // Вестник Нижневартковского государственного университета. – 2008. – N 1. – С. 3-8.

эпистографии В. А. Сметанина²⁵, выдвинувшего концепцию зависимости специфических законов организации эпистолярного текста от культурного контекста; во-вторых, представителя русского формализма Ю. Н. Тынянова, раскрывшего процесс становления письма как «литературного факта» в XIX в. и сопутствующих этому событию изменений в культуре²⁶; в-третьих, семиотика И. А. Паперно, разрабатывавшего вопросы поэтики письма в стенах Тартуского университета²⁷.

В рамках осмысления поисков Я. А. Басовым единственно верного художественного образа оказалось значимым представление П. А. Флоренского²⁸ о творческом акте как о восхождении из мира дольного в мир горний и оплотнении символов в художественной форме после «аполлинического» созерцания сути вещей.

Одним из теоретико-методологических ориентиров выступило исследование «Духовный облик В. И. Вернадского: культурологический анализ эпистолярного наследия» Д. С. Берестовской и А. В. Синичкина эпистолярного наследия В. И. Вернадского, включившее эпистолярное наследие русского учёного первой половины XX века в контекст семиосферы. Корпус писем В. И. Вернадского проанализирован с позиций отграниченного набора текстов культуры, обладающих однородностью и индивидуальностью. Учитывались аналитический, исторический и антропологический принципы изучения эпистолярного наследия, предложенные А. В. Синичкиным²⁹.

²⁵ Сметанин, В. А. Византийское общество XIII-XV веков (по данным эпистографии) / В. А. Сметанин. – Свердловск: Издательство Уральского университета, 1987. – 290 с.

²⁶ Тынянов, Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255–270.

²⁷ Паперно, И. А. Переписка как вид текста. Структура письма / Ирина Ароновна Паперно // Материалы Всесоюз. симп. по вторичным моделирующим системам. – №1 (5). – Тарту, 1974. – С. 214–215.

²⁸ Флоренский, П. А. Иконостас / А. П. Флоренский. – М.: АСТ, 2003. – 208 с.

²⁹ Синичкин, А. В. Методологические принципы культурологического подхода (на примере изучения эпистолярного наследия В. И. Вернадского) / А. В. Синичкин // Культура народов Причерноморья с древнейших времён до наших дней: сборник материалов конференции. XLI Международные чтения. – 2017. – С. 99-101.

Важным основанием для понимания поликодовых аспектов письма является корпус исследований, посвященных феномену синтеза искусств и – если рассматривать его шире – феномену пересечения текстов визуальных, текстов вербальных и текстов аудиальных; влияние феномена синестезии на создание «интермедиальных» текстов.

Научная новизна диссертации обусловлена несколькими разноплановыми факторами:

1. Впервые предложено понимание эпистолярного текста как феномена, конституированного «эпистолярным кодом» культуры и творческой волей автора. Предложенный термин «эпистолярный код» обозначает общепринятые правила синтактики, семантики и прагматики письма, индивидуальные для каждой культурной эпохи. В качестве причины изменения эпистолярного кода в культуре указывается невозможность транслировать информацию традиционным кодом.

2. Исследование впервые вводит в научный оборот неопубликованные архивные материалы – письма выдающегося крымского художника Я. А. Басова, ввиду своей многогранности представляющие интерес не только для историков искусства и историков культуры, но и для специалистов в области психологии творчества, философов.

3. На материале писем Я. А. Басова впервые предложена концепция эпистолярного текста как творческой лаборатории художника, раскрыты отдельные аспекты взаимодействия живописного и вербального языков художника.

4. Впервые предложен семиотический механизм «промежуточного кодирования» (создание индивидуального вербального языка, способствующего означиванию ряда смыслов, необходимых для живописного творчества). Данный механизм отчасти объясняет динамику творческого процесса Я. А. Басова и может быть экстраполирован на творчество авангардных художников.

5. Впервые охарактеризовано мировидение крымского акварелиста Я. А. Басова, творчество которого выходит за рамки регионального явления ввиду не только самобытности творческого метода и глубокой символичности художественных образов, но территориальных рамок творчества: на полотнах запечатлены не только крымские пейзажи, но и средняя полоса России и её северные пределы.

На защиту выносятся следующие положения:

1) Эпистолярный текст является сложным семиотическим феноменом, который организован на границе общепринятых в данной культуре специфических семантических, синтаксических и прагматических правил (эпистолярного кода) и творческой воли автора. Письмо лежит на стыке двух личностей – адресата и адресанта: здесь происходит перевод знакового пространства личности на общие для коммуникантов коды. Благодаря этому корреспонденция образует отдельную, отграниченную от другого семиотического континуума семиосферу. Дифференциация значимых и незначимых фактов здесь регламентируется несколькими факторами: эпистолярным кодом культуры, потребностью в самовыражении и разницей в информированности адресата и адресанта.

2) Эпистолярный текст художника предстаёт как сложная иерархия взаимно соотнесённых кодов, возникающая в результате осцилляции между двумя моделями коммуникации: «Я–Я» и «Я–Он»; что приводит к переорганизации индивидуального набора значимых кодов и увеличению объёма памяти личности. Художник в ходе коммуникации создаёт собственный язык, приобретающий вторичные черты иконизма, что влечёт за собой «непереводимость» на естественный язык.

3) В эпистолярном наследии Я. А. Басова запечатлён специфический способ мышления художника, который позволяет ему рассматривать найденный художественный образ в пространстве практически всех искусств. Это позволяет определить потенциал воздействия на человека языка искусств и обновить собственный живописный язык.

4) В эпистолярных текстах Я. А. Басова зафиксировано становление творческого метода и развитие художественного языка живописи. При этом язык живописи предстаёт не автономной областью семиосферы личности, выстроенной исключительно в традициях мимесиса (художник не «копирует» природу, создавая ряд иконических знаков), а знаковой системой, органически переплетённой с другими знаковыми системами личности. Это переплетение происходит прежде всего через вербальное означивание внутреннего творческого процесса, результатом которого становится вторичная моделирующая система художественного типа.

5) Мировидение Я. А. Басова является динамической системой, находящейся в процессе постоянного становления. Она организуется вокруг широкого набора «смысловых ядер»: во-первых, размышлений об искусстве и творчестве, осмысления собственного творческого процесса, живописной техники; во-вторых, образов, полученных в результате посещения природных и культурных ландшафтов; в-третьих, эмоциональных и интеллектуальных переживаний в процессе экспонирования собственных картин; в-четвёртых, анализа собственных живописных работ и создания интерсемиотических переводов; в-пятых, впечатлений, полученных от живописных работ других художников.

Теоретическое значение исследования заключается в описании эпистолярных текстов как знаковой системы и обосновании их места в семиосфере отдельной личности и культуры в целом; выявлении в метатекстах творческой личности возможности возникновения специального языка, референтом которого является внутренний опыт творчества; рассмотрении писем крымского художника Я. А. Басова как метатекстов творческой личности, раскрывающих процесс творчества на семиотическом уровне; реконструкции семиотического механизма порождения уникальных художественных сообщений.

Исследование посвящено творчеству и личности художника Я. А. Басова, чьё творческое наследие не оценено в полной мере и составляет значимую

часть не только региональной культуры Крыма, но России в целом. Становление художника связано с именем Н. С. Самокиша, преподавателями Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры (Д. Кардовский, В. Шухаев). Самобытная манера письма Я. А. Басова, внешне близкая к импрессионизму, не давала возможности ему стать официальным советским художником³⁰ – членом Союза художников СССР вплоть до конца 1950-х годов. Несмотря на значительные заслуги в художественной деятельности, разногласия с советским государственным режимом продолжались, Я. А. Басову так и не было присвоено звание Народного художника СССР. Я. А. Басов остался на периферии внимания исследователей.

Практическая значимость исследования обусловлена несколькими факторами: во-первых, изучением, систематизацией и созданием электронного варианта части документов фонда «Художник Яков Басов» (автором за время работы в архиве художника было обработано свыше 800 источников); во-вторых, возможностью использования результатов исследования в ходе разработки учебных курсов по семиотике, синтезу искусств, коммуникации, истории отечественной культуры.

Апробация результатов исследования. Обсуждение промежуточных и итоговых результатов исследования состоялось на следующих научных конференциях: XIX Международные чтения И. Л. Сельвинского «Автобиографизм и автобиографические жанры в русской художественной литературе» (10-11 октября 2013 года, г. Симферополь), XXXIV Международные научные чтения «Культура народов Причерноморья с древнейших времён до наших дней», (26-27 апреля 2013 года, г. Симферополь), XXXVI Международные научные чтения «Культура народов Причерноморья с

³⁰ В творческой характеристике 1950 года, которая выступала основой для принятия в члены организации, в частности, Я. А. Басову поставлено в вину то, что он ограничивается лишь эскизными решениями «в отрыве от тщательного изучения натурального материала». Среди прочего отмечалось и «чрезмерное увлечение художника цветом без взаимосвязи с окружающей средой». Новаторство расценивалось как попытка «бить на эффект», превалирование формы над содержанием, что никак не соответствовало официальным представлениям об искусстве.

древнейших времён до наших дней» (16-17 апреля 2013 года, г. Симферополь), XXXVII Международные научные чтения «Культура народов Причерноморья с древнейших времён до наших дней» (29-30 октября 2013 года, г. Симферополь), «Творчество – это судьба» научная конференция, посвященная 100-летию Я. А. Басова (13 февраля 2014 года, г. Симферополь), XXXIX Международные научные чтения «Культура народов Причерноморья с древнейших времён до наших дней», (21-22 октября 2015 года, г. Симферополь), республиканская научно-практическая конференция «Молодая наука», (05-06 ноября 2015 г., г. Евпатория), III Ялтинские философские чтения «Проблемы гуманитарного знания и крымский ландшафт» (18 ноября 2016 года, г. Ялта), Научная конференция профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых «Дни науки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского» (3 ноября 2017 года, г. Симферополь); отражены в 6 научных публикациях, из них 4 – в ведущих периодических изданиях из перечня ВАК РФ и Украины.

Проблематика и выводы диссертации соответствуют паспорту специальности 24.00.01 – Теория и история культуры, а именно: п. 1.8 «Генезис культуры и эволюция культурных форм», п. 1.9 «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов», п. 1.23 «Личность и культура», п. 1.24 «Культура и коммуникация», 1.30 «Художественная культура как целостное образование, её строение и социальные функции».

Структура и объём диссертации. Работа состоит из введения, трёх глав (девяти параграфов) и заключения, общим объёмом _____ страниц, включая список использованной литературы из _____ наименования.

ГЛАВА I. ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СЕМИОТИКИ КУЛЬТУРЫ

1.1. Письмо в знаковом пространстве культуры

Культура, представляя собой результат коллективной жизнедеятельности людей, фактически создается отдельными личностями. Человек как порождение (продукт) культуры выступает по отношению к ней одновременно с нескольких позиций: потребитель, производитель, транслятор. Неразделимые в реальном функционировании, эти позиции составляют основу повседневной жизни каждой личности.

В современной гуманитаристике сформирован системный взгляд на личность в её гносеологическом, аксиологическом, функциональном, онтологическом планах; накоплено бесчисленное множество трактовок её сущности. Значительную их часть объединяет взгляд на этот феномен как на социокультурную составляющую человека [125, с. 42]. Согласно культурологическому словарю под редакцией Н. Я. Левит, личность представляет собой важнейшую культурологическую категорию, «в которой синтезированы основные социальные, биологические и психические характеристики человека как принципы его культурной самоидентификации» [86, с. 1168]. Именно оно фиксирует те качества человека, которые не заданы его природной организацией. Автор особо подчеркивает, что человек является динамичным, постоянно становящимся бытием.

Личность открывает для себя мир и открывает себя миру через осознанное изменение действительности – деятельность. М. С. Каган рассматривает всю эволюцию культуры через призму деятельности: она представляет собой уходящую в бесконечность цепь опредмечиваний (создание материальных ценностей) и распредмечиваний (усвоения культурных образцов, норм, ценностей, способов деятельности). Человек в череде этих трансформаций конституируется как творение культуры и одновременно выступает как соучастник её творчества. Характерным представляется то, что,

наряду с деятельностью по опредмечиванию и распредмечиванию, учёный выделяет общение в отдельную категорию, сопровождающую оба процесса [65].

Общение может принимать самые разнообразные формы, но, за редким исключением, оно всегда опосредовано искусственной (иными словами – созданной человеком) системой знаков, т.е. системой однообразно интерпретируемых и трактуемых сообщений (сигналов). Более того, любой опредмеченный объект можно рассмотреть в качестве системы знаков, т.е. текста культуры.

Научное осмысление мира как континуума знаков, который может быть «прочтён», произошло лишь в XX веке, в результате развития междисциплинарной отрасли гуманитарного знания – семиотики, науки о знаках и знаковых системах. Изучение текста, понимаемого на нынешнем этапе развития гуманитарных дисциплин как «связанной и полной последовательности знаков» [157, с. 7], вышло за рамки литературоведческого, лингвистического анализа; текст обрёл статус ключевого философского концепта конца XX – начала XXI вв.

Значимость данного концепта для понимания личности достаточно точно выразил М. Бахтин в исследовании «Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук»: «Гуманитарные науки – науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении. Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), т.е. создаёт текст. Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, то это уже не гуманитарные науки...» [13, с. 304].

Специфическая ситуация сложилась вокруг определения термина «текст». Исследователи указывают на три возможных значения, обнажающих «изначальную» связь слова с текстологией, герменевтикой и поэтикой. Первое значение – «то, что сделано (сотворено) человеком, неприродное» – восходит к латинскому *textum* (ткань, одежда, связь, соединение, строение, слог, стиль), второе – «связность элементов внутри сделанного» – к латинскому *textus*

(сплетение, структура, связное изложение), третье – «искусность сделанного» – к латинскому *texo* (ткать, сплести, починять, переплести, сочетать) [114, с. 457].

Одной из ключевых в отечественной семиотике стала концепция вторичных моделирующих систем, согласно которой «естественные языки, мифологии, религии, литература и искусства, а также социоэтические нормы (запреты и предписания) представляют собой знаковые системы» [102, с. 79], отображающие (моделирующие) определённые фрагменты реальности. Иными словами – являются текстами.

Ю. М. Лотман указывал на принципиальную нетождественность языка и текста, т.к. последний в ряде аспектов оказывался богаче языка. В тексте присутствуют, во-первых, элементы, которые невозможно вывести из системы языка: композиция высказывания, отмеченность начала и конца; во-вторых, некоторый смысл, неотделимый от него, поэтому «текст подлежит не только описанию, но и интерпретации» [96, с. 15]; в-третьих, обычно текст не является продуктом одного языка, он полилингвистичен, как полилингвистична и любая культура.

Подобное представление позволило переосмыслить устоявшиеся схемы понимания процессов коммуникации, обнаружить семиотические механизмы памяти культуры и производства новых знаков, новых сообщений. Так, с точки зрения Ю. М. Лотмана, акт коммуникации не является передачей готового текста: бытование языка оказывается невозможным до создания текста, вне его границ. Коммуникация рассматривается как акт перевода, трансформации языка и адресата. Более того, благодаря тому что полученный адресатом текст попадает в иной, уникальный контекст, что приводит к изменению содержания самого текста, он перестаёт быть тождественным самому себе.

Понятие «текст» на протяжении длительного времени наполнялось и наполняется новым, всё более широким содержанием, что позволило ему выйти за рамки литературоведения и лингвистики, стать важной категорией множества гуманитарных дисциплин. В нашей работе мы будем опираться на

идеи и концепции тартуско-московской школы. Это обусловлено эвристичностью ряда теоретико-методологических установок исследований данной школы: признание и детальное рассмотрение «внетекстовой» реальности, культуросцентричность изысканий, строгость описания.

В трудах Ю. М. Лотмана мы встречаем несколько интерпретаций соотношения текста и культуры, каждый раз исследователь акцентирует внимание на определённом аспекте понятия. К примеру, Ю. М. Лотман в статье «Текст и функция» определяют специфику текста в контексте культуры, подчеркивают различие понятий текста в культурологии и лингвистике. Согласно их размышлениям, «исходным для культурологического понятия текста является именно тот момент, когда сам факт лингвистической выраженности перестаёт восприниматься как достаточный для того, чтобы высказывание превратилось в текст» [94, с. 134], иными словами, первостепенным фактором различия текстов и не-текстов является позиция наблюдателя, «другого», способного наделять соответствующие фрагменты реальности смыслом. Таким образом, Лотман и Пятигорский, описывая отношение культуры к текстовой реальности, указывают на существование только тех сообщений, которые значимы для данной культуры. Существование иных текстов во внимание не принимается.

Под иным углом зрения (в значении «типа культуры») текст культуры раскрывается в статье «К проблеме типологии культуры», где указывается, «что всякий культурный текст может рассматриваться как некий единый текст с единым кодом и как совокупность текстов с определённой – им соответствующей – совокупностью кодов» [96].

Стоит обратить внимание на определение текста как «первоэлемента культуры» [92, с. 507], которое даётся Ю. Лотманом в статье «Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам)». Автор подчеркивает, что на разных уровнях культуры одно и то же сообщение может быть понято как цельный текст, как его часть или совокупность текстов.

Благодаря достижениям семиотики, понятие текста всё сильнее входит в гуманитарные дисциплины, в том числе в культурологию. Культура начинает рассматриваться как потоки циркулирующей информации, а любое явление культуры – как текст, поскольку оно выражается в знаковой форме. На этот феномен обращает внимание современный исследователь А. Я. Флиер: «...любые явления культуры <...> а именно: материальные, интеллектуальные и художественные продукты и технологии его деятельности, акты поведения и взаимоотношений с другими людьми, устойчивые социальные общности, способы коммуницирования, социализации и инкультурации личности – имманентно обладают семиотической сущностью» [151, с. 257], т.е. они содержат некую сущностную информацию о себе, о своих свойствах и технологиях изготовления, об обществе, в котором созданы, исторической эпохе и т.д. Любое из этих явлений может быть прочтено как связный, осмысленный текст.

Тексты выступают в роли коллективной памяти, где прошедшее (в абсолютном большинстве случаев) не исчезает и не уничтожается, а, «подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение, с тем чтобы при определённых условиях вновь заявить о себе» [92, с. 615]. Симультанное присутствие в культуре разнородных текстов приводит к постоянной актуализации текстов ушедших эпох, взаимодействию наиболее архаичных пластов культуры и авангардных достижений.

Эпистолярный текст в этом контексте представляет собой значимый и информативный источник. Несмотря на повышенный интерес к нему в отечественной гуманитарной науке, само представление об эпистолярном тексте остаётся размытым, а статус и сущность неопределёнными. Вслед за положением «Риторики» Аристотеля об элементах речи [7, с. 14] и античной эпистолярной традицией в целом, большинство авторов выделяет феномен с помощью несколько неотъемлемых характеристик письма. Это: а) некий текст; б) посылаемый или передаваемый (преодолевающий определённое расстояние); в) определённому адресату (или группе адресатов); г) для сообщения

определённой информации. Само слово «эпистолярный» происходит от латинского *epistola*, которое переводится как «письмо», «послание», «сообщение».

Советский текстолог Е. И. Прохоров в рекомендациях к изданию эпистолярного наследия дифференцирует употребление термина в широком и узком (собственном) смысле слова. В первом случае эпистолярным текстом выступает любое адресованное письменное сообщение; исследователь подчеркивает, что формальные элементы письма (обращение к адресату или указанные дата и место написания) не всегда являются признаком письма. Во втором случае эпистолярные тексты понимаются как «письменные личные обращения автора к отдельным лицам или коллективам лиц, с обычным присутствием типично эпистолярных элементов <...> и предполагающие необходимость ответа (или сами являющиеся ответом)» [122, с. 19].

Согласно С. С. Аверинцеву, в качестве письма «может быть <...> текст, характеризующийся содержательными и формальными приметам любого литературного жанра» [2, с. 199].

Основоположник отечественной эпистолографии В. А. Сметанин, ведущий исследователь византийской эпистолярной традиции, считал главным признаком письма его специфическое внутреннее устройство и, соответственно, определял его как «письменное сообщение автора адресату, построенное на основе типологической архитектоники данного времени» [131, с. 7].

В данной работе под эпистолярными текстами будут пониматься все тексты, «имеющие форму письма, открытки, телеграммы, посылаемые адресату для сообщения определенных сведений» [137, с. 627]. Мы будем допускать причисление к письмам близких типов источников (например, прозу «в форме писем»), в связи с тем что предметом нашего рассмотрения является смысл использования в коммуникативном пространстве культуры эпистолярной формы для передачи сообщений.

В процессе реального функционирования эпистолярных текстов обнаруживается, что некоторые из приведённых выше характеристик факультативны. На это указывает Н. А. Калёнова и в качестве одного из подтверждений приводит переписку между Вячеславом Ивановым и Михаилом Гершензоном: в этой эпистолярной коммуникации адресант и адресат не были разделены расстоянием. Вслед за исследователем приведём цитату из письма М. О. Гершензона: «Наша случайно начавшаяся переписка из угла в угол начинает меня занимать. Вы помните: в моё отсутствие вы написали мне первое письмо и, уходя, оставили его на моём столе; и я отвечал вам на него, когда вас не было дома. Теперь я пишу при вас...» (из письма М. О. Гершензона) [цит. по: 67, с. 81].

Разнообразие личностей автора и адресата, их коммуникативных интенций и самих ситуаций общения порождает бесконечное многообразие эпистолярных текстов, адекватно обобщить которое даже в рамках гуманитарных наук представляется сложным. Показательна в этом отношении работа профессора О. П. Фесенко, который, проанализировав употребление термина в языковедческих науках, выделил шесть точек зрения на сущность эпистолярности. Эпистолярный текст раскрывают через: 1) понятие «стиль»; 2) понятие «жанр»; 3) сочетание различных жанров и стилей; 4) особую форму содружества литературы с жизнью, которая не может быть описана через понятие жанра и стиля; 5) понятие «жанр речи» (вслед за М. М. Бахтиным); 6) понятие «дискурс» [146, с. 132].

В последнее время часто подчеркивается недостаточность одного научного подхода к эпистолярному тексту (при условии восприятия его как самоценного источника). Эта недостаточность объясняется по-разному. Так, профессор А. В. Курьянович обосновывает её рядом свойств, неотделимых от письма: поликодовость, полифункциональность и полнофункциональность (под последней следует понимать способность к полной реализации всех возможных функций сообщения как такового) [76].

На данный момент в границах культурологии нет сложившейся теоретической позиции по отношению к эпистолярному тексту. Это обусловлено тем, что рассматриваемый феномен только входит в предметную область науки как самоценный объект. Эпистолярный текст в последнее десятилетие XX века стал одним из источников, значение которого в рамках научного дискурса было пересмотрено. Из разряда вспомогательных текстов, используемых для реконструкции биографии автора, он перешел в группу самоценных источников. Письмо оказалось активно задействовано как в традиционных научных направлениях – лингвистике (А. В. Курьянович³¹, О. П. Фесенко³²) и психологии творчества (М. В. Буняева³³, М. А. Сулейманова³⁴), так и в новых – метапоэтике (К. Э. Штайн, В. П. Ходус), культуре повседневности (А. В. Белова, А. Ю. Иванов, Ю. А. Завьялова), имагологии (Н. В. Лаврентьева), лингвоперсонологии (Е. В. Евпак), лингвокультурологии (Ж. В. Дзедисова, Н. Ю. Бусоргина) и др. Новые направления большей частью возникли в ходе междисциплинарных поисков конца XX века – на пересечении языкознания, психологии и комплекса наук о культуре. Несмотря на постоянное внимание со стороны гуманитарных наук, статус эпистолярного текста и его сущностные характеристики до сих пор являются предметом широкой дискуссии (напр., см. статью О. П. Фесенко «Эпистолярный: жанр, стиль, дискурс»).

Каждый раз, когда в руки исследователя попадает письмо, он сталкивается с личностным высказыванием. Даже при условии, что это письмо носит абсолютно шаблонный характер, личность пишущего будет

³¹ Курьянович, А. В. Теоретические вопросы изучения эпистолярного текста в современной лингвистике / А. В. Курьянович. – Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2013 – 464 с.

³² Фесенко, О. П. Фразеология дружеского эпистолярного дискурса пушкинской поры / О. П. Фесенко. – Омск: Омский экономический институт, 2009. – 156 с.

³³ Буняева, М. В. Особенности чеховского эпистолярного дискурса // Северо-Кавказский психологический вестник. 2010. №1. С.51-54

³⁴ Сулейманова, М. А. Специфика элитарной языковой личности в эпистолярном диалоге (М. Цветаева и Б. Пастернак): дисс. на соиск. уч. степ. кандидата филологических наук, Махачкала: Дагестанский государственный педагогический университет, 2009. – 160 с.

«просматриваться» через его почерка, наличия и типа речевых ошибок, композиции письма и пр. Естественно, что наиболее информативными являются частные, «дружеские» письма, в которых полно отражается личность пишущего. Вместе с тем следует помнить, что сам «шаблон» письма представляет собой «усреднённое» представление о коммуникативной норме в рамках определённой культуры, определённой эпохи.

О. Д. Козлова утверждает, что эпистолярная коммуникация, один из древнейших видов письменной коммуникации, позволяет реконструировать не только систему «взаимоотношений человека с миром, но и <...> материально-пространственную, историческую среду»; письмо возникло на стыке личной и публичной жизни и является наиболее свободной формой для передачи информации от адресанта к адресату. Исследователь эпистолярного текста, с одной стороны, сталкивается с своеобразным бытовым материалом, «что позволяет моделировать представление о частной повседневной жизни, её укладе, типах поведения, языке общения». С другой стороны, через текст письма различима сложная система социокультурных координат, он «выступает в качестве своеобразного инструмента конструирования личностной культуры и культуры публичности» [70].

Эпистолярный текст, благодаря своей смысловой «всеохватности», в различные периоды истории культуры обретал различный статус. В отечественном пространстве ценность эпистолярного текста была осознана вместе с возникновением русской письменности. Н. В. Поньрко в предисловии к публикуемым эпистолярным текстам Древней Руси пишет: «...если письмо, написанное в XI в. одним историческим лицом к другому историческому лицу, в XVI в. включалось в состав различных рукописных сборников, значит, оно не может рассматриваться как образец исключительно частной переписки» [114, с. 3]. Это не литературный факт, это традиция, основанная на осознании ценности эпистолярного текста; письма XI–XIII вв. сохранились и дошли до нас в списках XIV–XVIII вв., т.е. они осознавались как «определённая

культурно-историческая ценность и функционировали среди произведений книжности как «четыре» памятники».

При изучении особенностей эпистолярных посланий того времени прежде всего стоит обратить внимание на несовпадение сценариев эпистолярной коммуникации Древней Руси и Византии. Именно Византия была в тот момент «законодательницей» многих важнейших сфер культуры на славянских территориях. Естественно, что в вопросах эпистолярной культуры Русь оставалась её ученицей. В Византии письмо рассматривалось прежде всего в качестве одного из видов изящной словесности, вершиной которого было дружеское послание. Такой взгляд на письмо, в свою очередь, являлся наследием риторической культуры Древней Греции.

Эллины часто пользовались формой «дружеского письма» для обращения к высокопоставленным лицам, своим подчинённым или равным по статусу; также этот тип писем иногда использовался для обращения к незнакомым людям [103, с. 10]. На Руси XI–XIII вв. дружеское письмо получило широкое распространение, однако сохранившихся документов до нас дошло ничтожно мало. В связи с этим достаточно долгое время считалось, что частная переписка вплоть до XVII века не получила широкого распространения [107]. Впоследствии частное письмо войдёт в отечественную культуру XV–XVI вв. как риторическое упражнение и распространится как тип письма только к XVII веку.

Самые ранние из обнаруженных оригинальных русских памятников письменности, которые, согласно научной традиции, принято именовать посланиями, – два письма преподобного Феодосия Печерского, игумена Киевско-Печерского монастыря середины XI века. Одно из них содержит ответ на вопросы киевского князя Изяслава Ярославовича о том, можно ли закалывать животных в воскресенье, и о постах. Другое поучает князя, как должно относиться к католической вере. В летописях содержатся упоминания о других «эпистолах» Феодосия Печерского. Так, когда в 1073 году вследствие междоусобиц Изяслав был вынужден бежать из Киева, игумен отправлял

обличительные письма Святославу и Всеволоду – младшим братьям Изяслава Ярославовича, в которых выступал против междоусобиц, говорил о необходимости любви между братьями, призывал вернуть княжеский стол законному владельцу, старшему Ярославичу.

Первыми наибольшее распространение в Древней Руси получили христианские послания-поучения. Их главными задачами были «увещание и проповедь» [69, с. 74]. В качестве прообраза этого типа эпистолярного текста выступали апостольские послания, входящие в состав Евангелия, – благие вести, возвещавшие последователям христианства о новом завете с Богом. Согласно В. В. Кашириной, самыми популярными сочинениями оказались проповеди Феодора Студита, Иоанна Златоуста [69, с. 73].

Древнерусской эпистолографии известен и ряд других посланий, их авторы в большинстве своём – митрополиты, епископы и монахи-черноризцы. Адресатами выступают как «духовные сыновья», так и высокопоставленные лица – князья, римский папа. Традиция «духовного письма» непрерывно существовала на протяжении всей истории русской культуры.

Необходимо отметить, что в контексте «духовного» начала истории эпистолярной коммуникации в отечественном пространстве представляется важным обращение И. Ф. Салмановой к проблеме исповедального компонента в русской эпистолярной культуре. Исповедь понимается исследовательницей как «творческий акт само-становления, само-сложения, само-собирания». Она рассматривает его как неотъемлемую часть эпистолярного наследия Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого; не только описывает и характеризует «исповедь» авторов письма, но и прослеживает «исповедальное развитие» их собеседников [126].

Параллельно с «духовными» письмами, воплотившими традиции ораторской прозы, развивается и светская корреспонденция. В первую очередь это берестяные грамоты – письма и записи на внутренней стороне отделенного слоя берёзовой коры, памятники русской письменной культуры XI–XV вв. Большинство из них – частные письма делового характера; встречаются и

частные записи, примечательные «безграничным разнообразием сюжетов» [162]. Открытие берестяных грамот в 1951 году стало исключительным событием для отечественной гуманитарной науки. Оно позволило установить не только широкое распространение грамотности среди всех слоёв населения, но и дало новый вид источников, позволяющих реконструировать культуру первых веков существования Древней Руси.

Естественным представляется то, что письмо может запечатлеть и мировоззрение автора, переписка становится местом столкновения двух личностей, а в символическом плане – конфронтацией двух культур. Показательна в этом отношении переписка А. Курбского и Ивана IV (1564–1579), состоящая из пяти писем. Их полемика стала широко известной и оставила свой след в русской книжности конца XVI – первой трети XVII вв. [135]. А. В. Черняев раскрывает значимость этой письменной полемики для формирования особой системы ценностных координат, которые существуют и по нынешний день. Исследователь убеждён, что «решающим пунктом расхождений между корреспондентами явилась разница не только политико-идеологических, но также культурно-эстетических приоритетов» [155].

Д. С. Лихачев раскрывает яркую индивидуальность эпистолярных посланий Ивана Грозного на фоне общей «безликости» литературы XVII века через его поведение в жизни и особенности эпистолярного стиля. Исследователь убеждён, что, выявляя специфику эпистолярия Грозного, «мы открываем необыкновенно интересную творческую личность – личность в своём роде единственную и ни на кого не похожую», это становится возможным, поскольку все сферы деятельности царя «очень тесно связаны между собой и составляют некое выразительное единство» [85, с. 183-184]. Особенное внимание обращает на себя способность к художественной стилизации: в одном месте Иван IV пишет от лица униженного челобитчика, в другом – языком смиренного черноризца, в третьем принимает облик обиженного царя. Каждый раз соответственно меняется язык и способ изложения мысли, а также занимаемая по отношению к адресату позиция.

Д. С. Лихачев подчеркивает, что «ничего даже отдалённо похожего мы не находим во всей древней русской литературе», которая не знала приёма стилизации, и заключает, что «сочинения Грозного были органической частью его поведения. Он “вёл себя” в своих посланиях совершенно так же, как в жизни, писал так, как говорил, <...> с удивительной непосредственностью выказывая свой характер, свои способности к изображению и преобразению <...>» [85, с. 202].

Новый этап развития феномена эпистолярия наступает одновременно со становлением светской культуры XVII века. Начиная с 60-х гг. XVII вв. почтовые пересылки становятся общедоступными и регулярными. Столетием позже возникает собственно русская эпистолярная традиция. Главную роль в этом процессе сыграл М. В. Ломоносов (1711–1765). Именно его письма стали «первыми дружескими письмами, на которые ссылались другие писатели» [144, с. 27]. Знаменательно, что впервые часть его писем была опубликована в 1784 году. Они были напечатаны «с подачи самого адресата [И. И. Шувалова], стоявшего у истоков формирования “мифа о Ломоносове”, безупречном во всех проявлениях» [85, с. 5]. Важным представляется тот факт, что поэт-учёный оставил русской культуре не только официальные, деловые и частные письма, но и стихотворные произведения в эпистолярной форме, в частности дидактическое послание «Письмо о пользе стекла» – сочинение, «подчинённое пропаганде научной мысли» [1, с. 89].

Значительная роль в становлении русской эпистолярной традиции принадлежит сентименталистам. Интерес к интимным переживаниям человека, личностным «чувствованиям» и опыту предопределил не только расцвет частной дружеской переписки, но и становление эпистолярного романа в русской литературе [73, с. 736]. Корреспонденция русских писателей конца XVIII века демонстрирует генезис нового сентиментального мировосприятия: интерес к душевному состоянию собеседника, анализ взаимоотношений с близкими людьми, формулирование общих моральных сентенций, внимание к эстетической проблематике.

Уже в следующем веке письмо станет центральным литературным фактом эпохи: из-под пера А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, П. А. Вяземского и многих других выйдут наиболее значимые высказывания эпохи [145]. Как отмечает исследователь Е. Г. Местергази, «первоначально интерес к бытовым письмам возник в узком кругу просвещенных русских, по большей части так или иначе пробовавших себя на литературном поприще», интерес широкой публики оформился гораздо позже [101]. Авторы текстов рассматривали своё эпистолярное творчество как искусство. Исследовательница В. В. Каширина отмечает, что литераторы (в особенности члены «Арзамасского общества безвестных людей») «способствовали созданию такой литературной и эстетической среды, когда корреспонденция представляла интерес как для серьёзных писателей, так и для читателей» [69, с. 74]. Дружеские эпистолярные тексты были приравнены к художественной литературе, их стали создавать не только для приватной коммуникации, но и для дальнейшей публикации. Письмо стало не просто литературным фактом, оно сосредоточило в себе мировоззренческие и духовные искания своего времени.

Процесс перехода письма из бытового факта в художественный идёт параллельно с другой тенденцией: эпистолярный текст становится интеллектуальным фактом. Именно в эту эпоху в русской культуре возникает традиция осмысления мира и себя через рукописные тексты.

И. А. Паперно, рассматривавшая переписку А. С. Пушкина как целостный текст, указывает на изменение самого способа структурирования эпистолярного текста: он приобретает черты полифонии. Это отражается в таких характеристиках письма, как «принципиальная разомкнутость, неоконченность переписки, отсутствие закреплённой авторской позиции, одновременное сосуществование нескольких точек зрения» [108, с. 80]. Письмо становится одним из главных средств самовыражения.

Наибольшего выражения тенденция превращения эпистолярного текста в художественное высказывание достигает в возникновении особой формы романа – эпистолярного. Она позволяет автору художественного произведения

сосредоточиться не на приключениях персонажей, а на их психологии. Благодаря этой форме совершается переход от авантюрно-событийного романа к внутрисобытийному. В эпистолярной форме написаны крупнейшие романы XVIII века такими авторами, как С. Ричардсоном, Ж.-Ж. Руссо, Т. Б. Смоллеттом, И. В. Гёте, П. Шодерло де Лакло³⁵.

Заметим, что параллельно светской переписке продолжает существовать религиозное письмо, сохраняя традиции древнерусской литературы. Особенное значение имела публикация эпистолярного наследия старцев Оптиной пустыни: вышли в свет собрания писем Макария, Антония, Амвросия, Анатолия, а также некоторые письма преподобных Льва, Моисея, Нектария [69, с. 75].

В XX веке эпистолярный текст на территории России начинает постепенно угасать. В первой половине столетия этот процесс был обусловлен новыми социокультурными обстоятельствами: установлением нового государственного строя. В пространстве тоталитарной системы эпистолярные тексты изменили свою природу, потеряли «интимность» и полифоничность. Письмо пишется с учётом не только адресата, но и «третьего лица», в руки которого оно может попасть. На особую систему «специфически выраженных индивидуальных эпистолярных кодов, известных исключительно конкретным адресату и адресанту», возникшую в начале XX века, указывает исследователь А. Ю. Иванов на примере фронтовых писем участников Первой мировой войны.

Б. Ф. Егоров указывает на высокий объём частных, не предназначавшихся для печати произведений, бытовавших в русской интеллигентской культуре до 1917 года. Особое место здесь занимали письма, которые не только писались «в обилии», но и отличались объёмом написанного: например, некоторые эпистолярные тексты В. Г. Белинского достигали 50 страниц и представляли собой целостные философско-психологические трактаты. Но «распространение

³⁵ См. работу Рогинская, О. О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/82255991>

телефонов значительно сократило объём и количество писем, но еще больше сократили объёмы всех интимных текстов ГПУ-шные, НКВД-шные, КГБ-шные акции: стало опасно фиксировать мысли и сведения» [52].

Растёт всеподназорность, это негативно влияет на частную переписку. Из неё исчезают мировоззренческие и духовные искания; увеличивается количество «эзопового» языка. «Сомнение в возможности честного и успешного общения стало общим местом, нашедшим своё самое яркое выражение в видениях Франца Кафки, испытавшего ужас перед написанием писем, в котором он видел самого себя отданным во власть призраков», – пишет немецкий славист Хайке Винкель [32, с. 210].

Новое коммуникативное поле рождает новые типы писем. Письмо переходит в сферу гласности, официальной культуры. Особенно ярко это происходит в 30–х годах., когда зарождается новый жанр письма – коллективное письмо, публиковавшееся в газетах, брошюрах. Оно становится средством выражения согласия с официальным политическим курсом страны. Неизменное качество этих писем – монологичность, причина которой – полное фактическое согласие адресанта с адресатом (в роли которого выступает народный вождь).

Темы общественной и политической жизни почти исчезают из частной корреспонденции, переходя в коллективные письма. Именно здесь они представляются «в виде сообщений о реальном жизненном опыте бесконечно большого количества индивидов» [32]. Актуализируется и другой тип письма, который исследователь Е. В. Суровцева определила как «письмо к вождю». Возникновению этого типа писем способствовала жестко декларированная политика «идеологической унификации, навязывания единого творческого метода, репрессии по отношению к инакомыслящим и инакопишущим» [139, с. 32]. В ходе реализации такой политики единственным средством влияния на ситуацию восстановления справедливости, опровержения клеветы, спасения от «воронка» тоталитарной машины казалось письмо Сталину или его влиятельному соратнику. Письма этого типа могут быть открытыми, но

зачастую адресованы определённому лицу, не рассчитаны на большой круг читателей; вписываются в определённую эпистолярную традицию. В них запечатлены трагические преломления судеб людей, их общественной, нравственной позиции.

Во второй половине XX века общение посредством писем начинает постепенно исчезать из культурной практики. Несмотря на период «оттепели», эпистолярный жанр не возвращается к былому объёму и качеству: письмо устаревает как способ общения. Становятся общедоступными более эффективные способы коммуникации. Частные письма постепенно утрачивают свои позиции и уже в начале XXI века уходят из культурной практики, вместе с тем возрастает поток деловых писем. Не довольствуясь новыми видами межличностной коммуникации, профессор Н. В. Сапожникова указывает на то, что исчезновение эпистолярной коммуникации является воплощением духа времени, её отсутствие – свидетельство безвременья: «Для XIX в. с его торжеством эпистолярной рукописной культуры она стала неким <...> символом приобщенности личности к историческому «метамасштабу» <...> с демонстрацией на уровне повседневного письмописания возможностей саморефлексии на извечные темы поиска смысла жизни бытия» [128].

Самая очевидная трансформация, происходящая с эпистолярным жанром в наше время, – перемещение переписки в виртуальное пространство. Коммуникация становится электронной, и благодаря этому увеличивается её интенсивность. Она оказывается предельно насыщенной и концентрирующей жизненное «время–пространство»; виртуальные эпистолярные сообщения более диалогичны, спонтанны, несут в себе ситуативную креативность [77, с. 45]. В результате перемещения письма в виртуальную реальность оно утрачивает значимые экстралингвистические компоненты: формат и качество бумаги, цвет чернил, почерк. В этом отношении электронные письма унифицированы, они теряют часть индивидуальности автора.

Кроме того, возможность моментального межличностного обмена сообщениями благодаря динамически развивающимся средствам коммуникации вносит в речь элемент спонтанности. Новые формы коммуникации уже стали предметом узкодисциплинарного и междисциплинарного исследования. Особо следует выделить проект МИОН «Современные письменные практики: новые возможности и социокультурные последствия» [134].

Отмечается тенденция перехода эпистолярного жанра от серьёзного дискурса к интеллектуальной игре. В статье «Конец жанра» современный славист Г. Гулякова указывает на опубликованную в 1998 году переписку двух критиков-литературоведов. Исследователь отмечает искусственность переписки, «являющей собой образец некоей литературной игры и имеющей целью большей частью самолюбование, наслаждение умом друг друга и интеллектуальный эпатаж публики» [44]. Мы же обратим внимание на неопубликованную переписку современного русского литератора Татьяны Толстой и русского поэта Александра Тимофеевского, в ходе которой они проводят семиотический анализ классической русской литературы в поисках знаков, образов, отсылающих к теме Востока. Переписка (эпистолярный диалог) оказывается эвристичной формой совместной научной деятельности, вместе с тем – интеллектуальной игрой.

В последние десятилетия письмо стало предметом тщательного анализа многих гуманитарных дисциплин. Такой временной отрезок обусловлен методологическим фактором: именно в конце XX века эпистолярный текст был осознан не как вспомогательный источник в исторических и литературоведческих изысканиях, но как самоценный объект.

Наибольшие заслуги в исследовании эпистолярия принадлежат лингвистике, психолингвистике, теории коммуникации, литературоведению. Конкретно семиотике эпистолярного текста посвящено небольшое количество работ (И. Паперно, И. Гулякова, А. Курьянович), тем не менее прагматический

и семантический аспекты эпистолярного текста изучены с завидной обстоятельностью.

Эпистолярный текст обладает культурной ценностью, которая с течением времени имеет свойство увеличиваться. Характерно в этом отношении замечание А. Н. Алексеева: «Приватное письмо, адресованное современнику с целью сообщить нечто, скажем, о себе самом, может годы спустя приобрести смысл публичного свидетельства об исторической эпохе. А собрание частных писем исторической личности может сказать о ней больше, чем тома адресованных широкой аудитории сочинений» [6, с. 41–42].

Главным основанием этой ценности выступает «феноменальность» высказывания отдельной личности: оно «является отражением состояния конкретного человека, его мира в определённое время» [62., с. 19]. В письме возможна непосредственная фиксация переживания бытия, которое человек осваивает как собственную судьбу и как собственное время.

Ввиду этого письмо может исчезнуть как центральный жанр своего времени, но его невозможно утратить как культурную ценность. Обратим внимание на мысль советского литературоведа Г. П. Макогоненко: «Письма русских писателей <...> уже давно вызывают интерес не только исследователей, но и читателей. <...> Не вымысел, не увлекательный сюжет, не художественные образы влекут к себе читателей в этих письмах, но драгоценные подробности жизни их авторов, их горести и радости, их мысли о жизни и искусстве, их нравственная и общественная позиция, их слог, богатый и выразительный язык» [99, с. 3]. Литературовед М. Коцюбинская также отметила содержательное богатство писем: «...интеллектуальный продукт особого рода; ...многофункциональная система, касающаяся разных сфер общественного и индивидуального сознания; ...своеобразный синтез ratio и emotion. Явление пограничное – на стыке разных аспектов и “жанров” человеческого поведения... Пронзительно искренняя исповедь; скрупулёзный дневник; философско-эстетический трактат; хроника эпохи, автопортреты и портреты людей...» [цит. по: 47, с. 99]

Глубокая связь между эпистолярным текстом и личностными характеристиками адресата подчеркивалась еще в эпоху эллинизма древнегреческим афинским государственным деятелем, философом-перипатетиком Деметрием Фалерским. В труде «О слоге», который выступил классическим пособием по написанию письменных сообщений нескольким поколениям, он указывает на эту связь: «Письмо должно быть самым полным выражением нравственного облика человека, как и диалог. Ведь каждый, кто пишет письмо, даёт почти что изображение своей души. Правда, и во всяком сочинении словесного искусства можно разглядеть характер пишущего, но более всего в письме» [133, с. 147–148].

Когнитивный потенциал эпистолярного текста заложен в самой форме письма, которая создаёт иллюзию непосредственного общения, позволяет погрузиться в глубинные психологические пласты, увидеть личность в её становлении, взаимодействии умов и характеров, желаний и надежд. Всё это позволяет воздействовать на процессы формирования мировосприятия, мировоззрения читателя, демонстрируя пример самоанализа, влияет на становление человека как полноценной творческой индивидуальности.

В связи с этим необходимо отметить, что эпистолярный текст не только фиксирует неповторимость личности и культурного пространства вокруг неё, но и регистрирует те её стороны, которые сложно выделить на основе анализа других источников. Характерным в этом отношении выступает исследование А. Ю. Иванова, который на основе анализа письменных сообщений участников Первой мировой войны рассматривает внутренний мир человека, его «структуры индивидуального сознания». Исследователь доказывает, что «сфера внутреннего мира человека, связанная с эмоциями, отличается <...> способностью структурироваться в языке семантического пространства письма» [63, с. 255].

В свете вышесказанного значимыми представляются эпистолярные тексты деятелей культуры и искусства разных эпох: они способны раскрыть те мировоззренческие первоначала, которые послужили основанием для

культуротворчества. При внимательном рассмотрении письма позволяют увидеть личность во всей полноте: очертить то пространство смыслов, которое составляет контекст творческого акта.

Таким образом, «текст» в культурологии является одной из фундаментальных категорий. В ходе исследования текстов целесообразной представляется опора на концепции отечественной тартуско-московской школы семиотики, которая признаёт «внетекстовую реальность», культуроцентрична, предполагает строгий язык научного описания. Тесты культуры в её рамках могут быть рассмотрены как единый текст с определённой – им соответствующей – совокупностью кодов. Понятие «код» в гуманитарных науках имеет четвероякий смысл:

- совокупность знаковых единиц и правил их употребления
- разновидность языка;
- индивидуальный язык;
- правило, определяющее формирование сообщения.

Следует разграничивать «код» и «язык»: код представляет собой синхронный срез знаковой системы, язык – диахронный срез знаковой системы.

Статус понятия «эпистолярный текст» в гуманитарных науках довольно противоречив. Разнообразие личностей автора и адресата, их коммуникативных интенций и самих ситуаций общения порождает бесконечное многообразие эпистолярных текстов, адекватно обобщить которое представляется сложным. Эпистолярность традиционно рассматривается как стиль, жанр, сочетание различных стилей и жанров, особая форма содружества литературы с жизнью, жанр речи, дискурс. Такое обилие ракурсов связано со сложностью рассматриваемого феномена. Эпистолярный текст конституирован на границе личной и публичной жизни и является наиболее свободной формой передачи информации от адресанта к адресату, способен вбирать в себя любое содержание.

В отечественной культуре эпистолярная традиция имеет долгую историю. Одним из главных начал эпистолярной культуры следует считать «духовные»

письма-поучения, не только получившие широкое распространение, но и сохранённые в качестве важной части коллективной памяти. В средневековой культуре письмо стало одним из типов текста, в котором наиболее полно могла запечатлеться личность автора. Традиционная светская эпистолярная культура возникает в середине XVII века и оформляется под влиянием сентименталистов в XVIII веке. XIX век становится «золотым веком» русской эпистолярной культуры, из частного текста письмо превращается в «художественный факт». XX век создаёт новое коммуникативное пространство, в котором одна из главных характеристик письма – интимность – делавшая его ценным свидетельством одновременно частной и общественной жизни, исчезла. Впоследствии под давлением технического прогресса письма постепенно исчезают из культурной практики.

1.2. Специфика эпистолярного текста как знаковой системы

Эпистолярное сообщение обладает имманентной семиотической сущностью и может быть представлено как система знаков. При ближайшем рассмотрении становится очевидным, что частное письмо значительно отличается от других вербальных текстов культуры. При относительном однообразии структуры оно способно транслировать весь спектр кодов определённой эпохи. Более того, в силу своей субъективности, эпистолярный текст осложнён рефлексивным, эмотивным, оценочным компонентами, что даёт исследователю возможность изучать не только системы знаков, но и их интерпретацию с позиции носителя кодов определенного времени и определенного социального слоя.

Любое высказывание несёт на себе отпечаток личности говорящего (или пишущего) и фиксируется прежде всего в «индивидуальном стиле», т.е. в оригинальном использовании вербальных знаков при построении сообщения. Некоторые типы высказываний оказываются неблагоприятными для отражения

внутреннего мира: военные команды, деловые документы и другие сообщения, в которых код максимально формализован. Другие типы высказываний, напротив, максимально отражают внутренний мир автора. Это касается прежде всего художественных текстов. Письмо в этом отношении проявляет невероятную гибкость формой для передачи информации, оно способно транслировать стандартный набор кодов, лишенный каких-либо личностных интонаций, а также перерасти в художественный текст.

Последнее наглядно продемонстрировал Ю. Тынянов в статье «Литературный факт»: исследователь описывает трансформацию письма из бытового документа в самостоятельный художественный жанр. Выйдя из литературной периферии в XVIII веке, письмо становится одной из ведущих литературных форм. Литературные приёмы, характерные для неё («недоговорённость, фрагментарность, намёки, ввод мелочей» [145]), вытесняют устоявшиеся «грандиозные приёмы», свойственные для центральных жанров той эпохи. Логическим завершением фиксации письма как литературного жанра становятся «Письма русского путешественника» Н. Карамзина, где узакониваются и вышеуказанные приёмы, и неровность стиля.

Именно благодаря письмам, по мнению доктора философии Н. Сапожниковой, личность может войти «в сферу культуры как в область своеобразного хроно-аккумулятора, сводящего экзистенциальные потоки в единый культурологический пласт», фиксируя личность в конкретный момент времени, предлагая последующим читателям этих писем «проявленность личностного «Я» на уровне *сохранности исторической памяти и многообразия способов её кодирования в разновременные периоды*» (курсив Н. Сапожниковой) [128, с. 4].

Если личность адресата представить как «сложную иерархию», состоящую из общекультурных, «групповых и строго индивидуальных» кодов [94], то именно групповые и индивидуальные коды будут передаваться в дружеской эпистолярной коммуникации. А значит, правила соединения знаков

в тексте и их смысловое наполнение окажется во многом индивидуальным, и сможет отходить от общекультурной нормы. «В каждую эпоху, в каждом социальном кругу, в каждом маленьком мирке семьи, друзей и знакомых, товарищей, в котором вырастает и живёт человек, всегда есть авторитетные, задающие тон высказывания, художественные, научные, публицистические произведения, на которые опираются и ссылаются, которые цитируются, которым подражают, которым следуют» [15, с. 203]. Эти «авторитетные высказывания» оказываются зафиксированными именно в эпистолярных текстах. Именно с их помощью мы можем не только рассмотреть внутренний мир отдельного индивида, но и увидеть доминанты определенного слоя культурной эпохи; через тезаурус отдельной личности мы способны реконструировать большую часть действительности, окружавшей человека.

В свете вышесказанного в качестве исследовательской абстракции представляется эвристически полезным, разделение эпистолярного текста на сообщение и код. Письмо обладает своим уникальным языком, т.е. «имеет определённый замкнутый набор значимых единиц и правил их соединения, которые позволяют передавать некоторые сообщения» [95, с. 31]. Уточним базовые понятия.

В семиотику понятие «код» пришло из теории информации, где оно определялось как совокупность правил отображения элементов одного набора на элементы второго набора. Благодаря распространению семиотического инструментария в гуманитарных науках понятие «код» стало повсеместным в отечественном научном пространстве. А. А. Буевич на основании анализа употребления этого понятия выделяет четыре способа интерпретации. Код понимается как: 1) система языка; совокупность знаковых единиц и правил их употребления (И. В. Арнольд, Ф. де Соссюр, др.); 2) разновидность языка (В. А. Лазарев, Л. А. Шестак, Р. О. Якобсон и др.); 3) индивидуальный язык (Г. П. Мельников); 4) правило, определяющее формирование сообщения (У. Эко) [29, с. 90].

В нашей работе данное понятие будет иметь значение набора значимых единиц и правил их соединения, позволяющих передавать сообщения. Вслед за Ю. М. Лотманом, разграничим термины «код» и «язык». Код представляет собой некую знаковую систему, взятую в отдельный момент её существования; он не предполагает диахронии, «не подразумевает истории, то есть психологически ориентирует нас на искусственный язык <...>. “Язык” же бессознательно вызывает у нас представление об исторической протяженности существования. Язык – это код плюс его история» [92, с. 15].

Эпистолярный текст представляет собой вторичную моделирующую систему: в его основе лежит естественный язык, он усложнен одной или несколькими вторичными структурами, которые организуют синтактику высказывания, регламентируют выбор языковых средств и даже графический образ письма. Эти вторичные структуры постоянно становятся предметом исследования лингвистов: их характеристика позволяет выделить эпистолярные тексты из массива сообщений, циркулирующих в культуре. Однако с разграничением эпистолярных и других текстов возникают трудности теоретического характера: как было сказано ранее, на данный момент в рамках лингвистической науки не выработано общепринятое понимание эпистолярного текста.

Каждая группа функционально однородных писем определённой культуры имеет свой инвариант структуры, который и будет являться для них вторичной структурой; если полученные структуры рассмотреть как варианты одной системы, то можно выделить абстрактную модель – инвариант второй степени, который окажется структурой, отождествимой ко всем эпистолярным текстам эпохи. Эти инварианты для каждого коммуникативного пространства уникальны и, собственно, составляют ту «внутреннюю архитектонику», на которую указывал В. А. Сметанин [132], определяя главную особенность эпистолярного текста. Его можно обозначить как «эпистолярный код» – структуру, регламентирующую общие правила синтактики, семантики и

прагматики текста. Она организует естественный язык во вторичную моделирующую систему.

Уровни этой структуры эксплицированы в работах по теории коммуникации, стилистике, лингвистике, этикету и других. Так, доктор филологических наук Н. И. Белунова выделяет ряд неизменных характеристик дружеского письма: наличие коммуникативно-прагматической оси «Я–Ты», политематичность, полифункциональность, синтез элементов различных функциональных стилей, отражение специфики речевого этикета [19]. Если продолжить мысль исследователя, необходимо указать на зависимую от культуры вариативную часть эпистолярного кода дружеского письма и, шире, письма в целом. Наиболее ярко она проявлена в письмовниках.

Именно в письмовниках представлена безличная сторона писем как «хроно-аккумуляторов», зафиксированы представления об эпистолярных нормах определённой эпохи. Зачастую они содержали в себе не только «краткое наставление» по эпистолярному стилю, но и шаблоны писем для различных коммуникативных ситуаций, а также реальные письма выдающихся людей в качестве классических образцов. Письмовник при ближайшем рассмотрении оказывается ценным источником для реконструкции повседневной культуры эпохи, слепком представления о стандартных коммуникативных ситуациях, в которых возникала необходимость эпистолярного высказывания, «среднюю норму бытового общения» [9, с. 26]. Изучение этого слепка оставляет широкое поле для интерпретаций, изучения социальных конструкторов эпохи.

В свете вышесказанного представляется важным вопрос о столкновении индивидуального и эпистолярного кодов: осознанное нарушение эпистолярной традиции, совершенное личностью, хорошо владеющей традиционными кодами коммуникации.

Подобные нарушения в дружеском эпистолярном дискурсе первой трети XIX века стали предметом внимательного изучения О. П. Фесенко. Она определяет их термином «диссимметрия» и называет характерным признаком

«смены традиции речевого жанра» [147, с. 74–75]. Исследователь отмечает множественное нарушение эпистолярных канонов: упущение и пародирование этикетных формул приветствия и прощания, языковую игру на уровне структуры текста и вербальных кодов. Эти нарушения несут «определённую функциональную нагрузку, помогая выразить своё отношение к адресату, передать эмоциональное состояние» [147, с. 78].

С точки зрения знаковых систем, причина всякой *осознанной* диссимметрии заключается в невозможности передать информацию традиционным кодом. Подтверждение этому положению можно найти в специфике самого процесса становления русской эпистолярной традиции, когда языком светского общения стал французский (середина XVIII века), а в эпистолярных текстах билингвизм оказывается общим местом. Вместе с новым языком в русскую культуру пришли и французские письмовники, коренным образом отличавшиеся от русских. Образцы французских писем характеризовались стилистическим единством, изысканностью, личностным характером написанного, выражением тонких душевных чувств и порывов адресанта. Русские письмовники в этом отношении проигрывали: слог образцов «отличался налётом архаичности и отсутствием грамматической, лексической и стилистической системности» [9, с. 27], а само письмо было лишено каких-либо личностных черт [79, с. 22]. Иными словами, «внутренняя архитектура» российских шаблонов эпистолярных текстов еще не предполагала индивидуальности высказывания, не предъявляло к письменной речи требований раскрытия личности пишущего.

В эпистолярной коммуникации два языка часто смешивались, то есть нарушалась и русская, и французская эпистолярные традиции, но диссимметрия происходила закономерно: каждый языковой код получил свою сферу употребления. Это отмечает Д. Атанасова-Соколова, изучая письма М. Муравьева: «Существует определённая взаимозависимость между чередованием кусков текста на французском и на русском языке <...> и тематическим строем писем. Чаще всего <...> французские слова и

предложения появляются, когда Муравьев ищет средства выражения оттенков “чувствования” и нравоучительных размышлений в “приятной изысканной манере”» [9]. Русскоязычные коды используются прежде всего для бытовых фактов – «от повседневных, литературных, культурных и светских новостей» до «последнего крика моды и забот об оставленной дома старой собаке Фовушке» [10].

Тремя десятилетиями ранее И. Паперно провела анализ двуязычного характера переписки пушкинской эпохи и пришла к аналогичным выводам: «Французский был языком этикетного, ритуализованного общения, а русский – свободного, ненормированного» [110]. Такая разница в сферах употребления двух языков связана с неработанностью в русском языковом пространстве кодов, способных передать «серьезные размышления». Французский давал набор шаблонов, идеально подходящих для этических, философских размышлений, выражение этой же информации на русском предполагало творческое напряжение адресанта. «Штампованные типы поведения, ориентированные на норму, пользовались французским языком; творческие, ориентированные на исключение – русским» [110].

Интересным в этом свете представляется размышление А. Пушкина о русском языке, которое приводит исследователь: «ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись – метафизического языка у нас вовсе не существует; <...> даже в простой переписке мы принуждены создавать (курсив пушкинский) обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных <...>» [цит. по: 110].

Рассмотрим еще один случай диссимметрии. О. П. Фесенко, проанализировав более тысячи писем дружеской переписки начала XIX века, приводит интересные данные: в 77% случаев в письмах нет формулы приветствия; «нарушение этикетной рамки письма – признак, свойственный абсолютному большинству писем» того времени [147, с. 87]. Важно отметить, что приветствие порой не исключалось, а трансформировалось в процессе языковой игры.

Можно предположить, что в ходе постоянных эпистолярных коммуникаций, повторяясь из письма в письмо, этикетный код приветствия оказался не способным выполнять ту экспрессивную функцию, которую был призван выполнять. Лишившись экспрессии, ритуал приветствия потерял сакральное значение и превратился в код без значения. Именно в связи с этим этикетное приветствие стало опускаться, что создавало характер искренности, интимности переписки. Е. К. Куварова, рассматривая редукцию этикетных формул в письмах XVII-XX веков, отмечает: «Отказ от использования общепринятых этикетных средств бывает связан <...>; с абсолютно неофициальным, даже интимным характером переписки, когда соблюдение требований этикета, скорее, создаёт некую нежелательную дистанцию между коммуникантами» [75, с. 124].

Еще одна особенность эпистолярного текста как знаковой системы касается его сущностной полиглотичности. При исследовании письма необходимо учитывать информацию, выраженную как вербальными, так и невербальными средствами.

Отметим, что за феноменом намеренной диссимметрии эпистолярной традиции может стоять уникальная прагматическая ситуация, вызвавшая аномальное употребление кодов. Так, по одной из версий, первым нарушителем канона в античной эпистолярной традиции стал Гай Юлий Цезарь: после победы над Фарнаком, сыном Митридата VI, он послал своему другу письмо, начинавшееся не положенными «salutum elicite», а знаменитыми «veni, vidi, vici» [8].

На рубеже XX–XXI веков лингвистами была признана необходимость изучения языка «во всем многообразии его связей, в том числе с другими семиотическими системами» [36, с. 181]. Тексты, являющиеся синтезом вербально и невербально выраженной информации, получили в научной литературе название креолизованных. Обзор истории исследования этого феномена представлен в статьях М. Б. Ворошиловой: «Креолизованный текст: аспекты изучения» [37, 38].

Наиболее привлекательным в исследовательском плане является соотношение вербальной и визуальной знаковых систем. Это обусловлено несколькими причинами: традициями отечественной и мировой лингвистики, а также степенью разработанности методологической базы. Возможно, на этот процесс также повлияла генетическая связь письменности с изобразительным искусством.

Истоки текста, семиотически осложнённого изобразительным компонентом, находятся в протописьменности, где язык и изобразительное искусство еще сосуществуют в синкретической взаимосвязи. Несмотря на их дальнейшее выделение в самостоятельные феномены, признаки их бывшего единства изобразительного и словесного можно проследить на протяжении всей истории культуры. Наиболее ярко он проявился в эпоху средневековья, где «лёг в основу целого ряда жанров и литературы, и изобразительного искусства. Причем оба компонента несли в равной мере смыслообразующую функцию – каждый своим языком, своими средствами» [36, с. 183].

Проблемы взаимосвязи изобразительного и словесного разрабатывались с 20-х годов XX века, но полноценное «начало научному осмыслению креолизованных <...> текстов было положено в работах по семиотике» в последней трети века. [36, с. 184]. Несмотря на терминологическую пестроту, в большинстве случаев можно выделить основу, объединяющую все вышеперечисленные дефиниции: вербальный и невербальный компоненты рассматриваются не как сумма знаков, а как единое «визуальное, структурное, смысловое и функционирующее целое» [37].

Эпистолярный текст является креолизованным сообщением: он основывается на объединении двух знаковых систем. Графический вид знаков в нём всегда уникален и имеет значительный потенциал для семиотического осложнения вербального компонента. Именно благодаря визуальной уникальности «креолизованность – типичная черта жанров естественной письменной речи, в том числе и частных писем» [68]. Эпистолярный текст – «сложное текстовое образование, в котором вербальные и невербальные

элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное воздействие на адресата» [36, с. 188].

Рассмотрению функциональных особенностей и средств репрезентации графического образа эпистолярного текста посвящена, в частности, статья А. В. Курьяновича «Прагматика графического образа эпистолярного текста (на примере представителей русской творческой интеллигенции первой половины XX века)». Визуальная составляющая, утверждает автор, представляется чрезвычайно важной «в условиях эпистолярной коммуникации, имеющей дистанцированный характер: использование информации в условиях опосредованного через письменный текст общения, «помогает» автору адекватно реализовывать свою коммуникативную цель, адресату – максимально полно её понять» [78]. Создание графического образа эпистолярного текста полностью зависит от личности автора, его когнитивных способностей, профессиональной деятельности, ценностей, творческого потенциала, психологического состояния и многих других факторов. Рассматривая эпистолярное наследие М. Цветаевой, В. Вернадского и Ф. Шаляпина, исследователь указывает на множество оригинальных устойчивых графических особенностей письма у каждого из них. Так, В. Вернадскому свойственно употребление значительного количества знаков, NB!, акута, цифровой информации, для М. Цветаевой характерно употребление множества графических окказионализмов (в широком понимании – «это маркирование той или иной языковой речевой единицы при помощи различных средств, ведущее либо только к новой, оригинальной визуализации лексем, либо еще и к созданию окказиональной лексемы с новой семантикой [43, с. 84]).

Оригинальный способ мышления творческой личности неизбежно находит отражение в эпистолярном тексте, в самом способе передачи информации посредством чернила и бумаги. К примеру, в эпистолярном наследии В. Одоевского можно встретить случаи употребления нотной записи

наряду с естественным языком. Зачастую ноты дублируют вербальное сообщение, иллюстрируют ход рассуждений автора, но также зафиксирован случай, когда нотная запись является не иллюстрацией, а полноценным продолжением вербального текста [51].

В качестве другого яркого примера можно привести письма Р. Вагнера. Уникальный «оптический образ» его писем, в частности, формируется благодаря «большим и широким пропускам между словами, стоящими до и после какой-либо формы местоимения первого лица единственного числа» [5], что позволяет говорить о зависимости между иконическими знаками рукописного текста и мировоззрением автора, его чертами характера.

Эпистолярный текст может быть семиотически осложнён не только графическим компонентом, но и предметами, вложенными в конверт вместе с письмом. Подобные элементы рассмотрены как специфическое средство невербального кодирования частного письма Н. А. Калёновой [68]. Изучая письма П. Флоренского, В. В. Левитского, В. Мамаладзе, М. О. Меньшикова, А. Ф. Вангейма из Соловецкого лагеря особого назначения, автор указывает на характерность этого канала коммуникации для многих адресантов. На это же свойство предметов, вложенных в конверт, обращает внимание и Н. Б. Лебедева, отмечая, что они могут «вмешиваться» в вербальную коммуникацию, подправлять и дополнять её» [80, с. 9].

В заключение отметим, что сам эпистолярный текст может быть рассмотрен как отдельный знак. Это «целостный знак, означающее которого – действительность (или фрагмент действительности), а означаемое – представление автора текста об этой действительности» [141, с. 50]. Такая непривычная для лингвистов точка зрения оказывается приемлемой для культурологии, где сообщение воспринимается не дискретным, распадающимся на цепочки знаков и иерархические структуры, а целостным и непрерывным [92, с. 508]. Еще одна грань восприятия письма как отдельного знака – его способность сообщать информацию своим наличием/отсутствием. На этот аспект указывает Н. А. Калёнова: «Например, если адресант – участник боевых

действий, адресат, еще не приступая к чтению письма, получает информацию: адресант жив (по крайней мере, был жив еще недавно <...>)» [78, с. 216].

Таким образом, письмо является знаковой системой, специфика которой заключается, во-первых, в способности запечатлевать весь спектр языка определённой эпохи: от устных индивидуальных до художественных кодов; во-вторых, интимность текста предрасполагает к осложнению текста рефлексивным, эмотивным, оценочным компонентами. Письмо в гуманитарных науках рассматривается как семиотически осложнённый текст. Наиболее привлекательным в исследовательском плане для ученых является соотношение вербальной и визуальной знаковых систем.

Общепринятые правила синтактики, семантики и прагматики письма можно обозначить как «эпистолярный код». Эпистолярный код изменчив, он эволюционирует вместе с культурой. Наиболее ярко он проявлен в письмовниках, которые представляют собой идеализированную «норму» эпистолярной коммуникации. Эпистолярный код эпохи не всегда способен адекватно передавать необходимую информацию, что обуславливает его постоянное осознанное нарушение (диссимметрию).

1.3. Эпистолярный творческой личности как семиосфера

Для описания единства знакового пространства культуры Ю. М. Лотман вводит понятие «семиосфера». Учёный не стремится дать строгую дефиницию понятия, вместо этого приводит многочисленные разъяснения. Она предстаёт перед читателем как семиотическое (знаковое) пространство, заполненное различными языками (системами знаков) – вербальными и невербальными, естественными и искусственными. В центре семиосферы находится национальный язык («никакая семиосфера <...> не может существовать без естественного языка как организующего стержня» [92, с. 254]), с которым в сложном взаимодействии находятся различные специализированные языки – искусства, науки, философии, моды и прочие. Семиосфера – континуум знаков

– заполняет пространство культуры, является условием работы отдельных семиотических структур и одновременно их порождением. Её пространство неоднородно, его заполняют различные в своей сущности языки, которые «относятся друг к другу в спектре от полной взаимной переводимости до столь же полной взаимной непереводимости» [92, с. 252].

Важнейший элемент семиосферы – граница. Здесь происходят наиболее интенсивные «семиообразовательные» процессы. Она всегда принадлежит одновременно двум культурам, «обеим взаимно прилегающим семиосферам» [92, с. 262]. На границе происходит «перевод» текстов, созданных на «чужом» языке; место трансформации внешнего во внутреннее. Семиосфера обладает не только внешней границей, «фактически всё пространство её пересечено границами разных уровней, границами отдельных языков и даже текстов, причем внутреннее пространство каждой из этих субсемиосфер имеет <...> своё я» [92, с. 263]. Иными словами, для того чтобы семиосфера могла «соприкоснуться» с иносемиотическими текстами или не-текстами, «ей необходимо перевести их на один из языков её внутреннего пространства или семиотизировать несемиотические факты»; «индивидуальность» отдельного уровня семиотического континуума – неотъемлемое его свойство [90, с. 8].

Пространство семиосферы делится на уровни – «от личности человека или отдельного текста до глобальных семиотических единств – [они] представляют [собой] как бы вложенные друг в друга семиосферы» [90, с. 22]. Личность может быть рассмотрена как текст, и как метатекст (по отношению к определённому художественному мировидению) [55, с. 26].

Границы между двумя семиосферами – это место непрекращающегося диалога и культуротворчества. В этом ракурсе возникает интерес к механизмам образования новых языков и текстов у личностей, в особенности – у творческих личностей.

Эпистолярный текст, если продолжить эту абстракцию, порождён границей между двумя семиосферами – двумя личностями. Здесь происходит перевод внутреннего пространства на общие для двух коммуникантов коды;

если воспользоваться терминологией Ю. М. Лотмана – перевод внутреннего во внешнее. Через это свойство письма открывается сама специфика эпистолярного наследия как семиосферы. Близкая к свободе устного высказывания, переписка запечатлевает бесконечное множество фактов действительности. Главный критерий, по которому происходит отбор информации для писем, – её предполагаемая значимость для адресата.

Эпистолярный текст приближается по своей свободе к устному высказыванию, но следует добавить, что личность, ограниченная в объёме высказывания, вынуждена выбирать, какую именно информацию необходимо сообщить. Благодаря этому корреспонденция личности образует отдельную, отграниченную от другого семиотического континуума семиосферу. Дифференциация значимых и незначимых фактов регламентируется одновременно несколькими показателями: эпистолярным кодом культуры, потребностью в самовыражении и разницей в информированности адресата и адресанта, т.е. является билингвальной границей между двумя «семиосферами». Передаваемое сообщение не только должно быть новым для адресата, но и иметь определённую ценность.

Каждый адресат выступает в качестве отдельного знакового универсума, граница между коммуникантами находится в постоянной динамике. На границе рождаются знаковые системы с уникальными смысловыми доминантами, неповторимым языком, отношением между автором и адресатом. Именно на этом зиждется убеждение в том, что не эпистолярное наследие является целостной знаковой системой, а именно переписка между двумя коммуникантами. Переписку как целостный текст в отечественной гуманитаристике рассматривали Д. М. Магомедова (переписка А. Блока и А. Белого) [97], Е. В. Петровская (переписка Л. Толстого и А. Толстой) [111], Т. П. Фокина (переписка между двумя личностями в «мелкомасштабных социальных ситуациях») [153].

Эпистолярная коммуникация непосредственно связана не только с передачей готовой информации, но и с порождением новой. Это становится

очевидным в условиях, когда существует необходимость ответить на письмо при отсутствии значимой для собеседника информации. Личность вынуждена обратиться к переоценке действительности и себя, к самоинтерпретации. Это ясно обнаруживается в письме Ю. М. Лотмана, написанном 21 мая 1945 его довоенной сокурснице – О. Н. Гречиной. Будущий учёный начинает с предупреждения: «Пишу это письмо, хотя сам не знаю, что в нём буду писать. Нового ничего у меня нет». В поисках подходящей информации для письма автор находит поддержку в эпистолярном коде: он сообщает адресату об установившейся хорошей погоде. После чего, вновь оставленный без тем для разговора, рассказывает о собственной личности: «...я впал в безнадёжную лень. Вообще боюсь, что в случае, если удастся вернуться к учению, будет трудно, так как безнадёжно разленился во всех отношениях, отвык думать и вообще в моральном отношении – настоящее растение, нечто среднее между грибом и дубиной стоеросовой» [91, с. 96].

Естественным представляется то, что в семиосфере исключительное место занимают «семиотические личности», способные создавать новые языки и тексты. В последнее десятилетие внимание исследователей всё больше привлекает механизм такого порождения, т. е. семиотики творчества, и, если точнее, «индивидуальная творческая идеология» [150, с. 28].

В этом ракурсе возникает интерес изучить механизмы образования новых языков и текстов у творческих личностей. Необходимо подчеркнуть «культуротворческую» природу человека в целом: «Каждое индивидуальное бытие <...> есть создание <...> новых – хотя бы по отношению к самому себе, к своему опыту <...> смыслов и ценностей» [81, с. 52]. Культуротворчество является результатом способности личности «объективировать сущностные творческие силы, что проявляется как в порождении новых культурных форм, смыслов и ценностей, так и во введении уже имеющихся культурных смыслов – через их выявление, интерпретацию и оценку – в свой духовный космос» [82].

Традиционно семиотика описывает языки и тексты с точки зрения их получателя, с позиций их коммуникативности, «социального

функционирования». На фоне этой традиции возникла потребность принять во внимание «персонологическое измерение» семиотического пространства – учесть позицию семиотической личности. Как указывают В. В. Фещенко и О. В. Коваль, она проявляется через «внутренний язык творческого человека как совокупность внутренне обусловленных знаков» [150, с. 46]. Для обозначения данного феномена были введены дефиниции «аутопоэзис» [130, с. 103], акцентирующая самоорганизующийся характер такого знакового процесса, и «метапоэтика», рассматривающая процесс как систему эксплицитных и имплицитных автометадескрипций [156].

Эти положения являются определяющими при изучении эпистолярного наследия творческой личности: именно письма становятся одним из важнейших источников, демонстрирующих механизм продуцирования индивидуальных кодов: эпистолярный код осложняется индивидуальным, «авторским» кодом. Письмо способно стать одним из главных способов самовыражения личности.

Многомерность творческой личности проявляет себя в бесконечном разнообразии текстов, порождаемых ею в ходе жизнедеятельности. Эпистолярные тексты вместе со всем корпусом других текстовых разновидностей составляют единую онтологическую реальность, объединённую личностью автора. Такой взгляд на проблему размывает представление о четких границах между, например, исключительно художественным высказыванием личности (в виде поэзии, скульптуры, симфонии) и её частным, дружеским письмом: в какой-то момент они оказываются продолжением друг друга.

В качестве примера исчезновения границы между художественными и эпистолярными текстами можно привести отношение авторов к письмам в рамках художественного течения Серебряного века – символизма. Символизм предполагал отсутствие грани между искусством и жизнью, поступком и произведением искусства. В связи с этим письмо становилось одной из форм проявления творческого духа личности. Это отмечает Т. И. Ерохина, анализируя переписку В. Брюсова и Н. Петровской: «Когда речь идёт о

символизме с его стремлением к “жизнетворчеству”, единству художественного творчества и быта, искусства и повседневности, эпистолярные документы буквально становятся воплощением того искомого символистами синтеза, который объединяет повседневное существование, бытование творческой личности и <...> искусство» [54, с. 167]. Иной пример приводит И. А. Берендеева, рассматривая стратегию и практику житнетворчества в эпистолярном наследии А. Блока, указывает на то, что «общим знаменателем, отличительной особенностью, общей “метатемой” является личность самого адресанта <...> в его взаимосвязи с искусством и жизнью» [21, с. 153]. Характерно, что поэт «хотел некоторые из писем включить в книгу «Стихов о Прекрасной Даме» [21, с. 153], т.е. письма и поэзия составляли единую художественную реальность.

Эту же ситуацию широко описывает, например, И. Паперно в работе «Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма». На основе метких наблюдений исследовательница раскрывает своеобразный перелом в мировоззрении отдельных личностей середины XIX века, который отразился, в частности, и на эпистолярных документах. Автор приводит дневники-самонаблюдения Л. Толстого, Н. Добролюбова, Н. Чернышевского, материалы которых впоследствии были использованы авторами в их последующем творчестве и «оказались решающими для методов русской психологической прозы XIX века» [109, с. 40]. Эти записи отличаются от предшествующих им дневников А. Герцена, писем Н. Огарева, Н. Станкевича, М. Бакунина, ранних писем В. Белинского, которые поразительны «по своему саморазоблачительному характеру признания» глубоким обобщением личного опыта [109, с. 39]. Они запечатлены через призму романтического мировоззрения. Автор интерпретировал себя и отбирал значимые для фиксации факты действительности через ряд специальных культурных установок (например, табу на факты «низкой действительности»). И. Паперно утверждает, что дневники и письма стали не только пространством фиксации новых

принципов и результатов постижения мира, но и лабораторией самопознания и новой культурной практикой.

В этот период меняется сам принцип отбора значимых и незначимых семиотических фактов: носители нового мировоззрения игнорируют сложившиеся культурные нормы с целью точной фиксации действительности. Например, Л. Е. Бушканец, рассматривая письма Н. Г. Чернышевского как реализацию его «доминанты личности», демонстрирует разрушение эпистолярного кода писателем (его этикетного аспекта) с целью точной передачи индивидуальных кодов. Характерно предуведомление автора в одном из писем: «И, кстати, скажу: всё, что я пишу тебе, я пишу совершенно прямыми словами, с желанием сказать именно то, что говорится, употребляемыми мною выражениями по их буквальному прямому смыслу. Писать иначе я не мастер и не охотник» [цит. по: 31, с. 84].

Было бы ошибкой считать, что вышесказанное относится исключительно к тем личностям, которые в своём творчестве используют вербальный язык. В равной степени это присуще и художникам, и композиторам, и к любой творческой личности. Профессор В. И. Юдина указывает на значимое место эпистолярных текстов в русской культуре XIX века. Это обусловлено, по её мнению, переменой «мировоззренческих доминант», новым витком интереса к внутреннему миру человека: «Письмо как яркая форма отражения психосферы личности аккумулировало в себе поиски жанрового синтеза художественной формы и реального (а точнее, объектно-субъектного) содержания» [161, с. 233]. В этом контексте исследовательницу привлекает феномен музыкальных писем, специфических художественных текстов, явившихся результатом синтеза музыки и эпистолярного жанра. Список «русской музыкальной эпистографии» невелик: в него входят несколько музыкальных посланий М. П. Мусоргского, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова и более десятка музыкальных эпистол В. С. Калинникова – вокальных миниатюр, ставших предметом особого внимания исследовательницы. В. И. Юдина убеждена, что именно в эпистолярной «запечатлены и факты личной жизни композитора, и

подробности истории создания его основных произведений, но также отражен процесс становления его художественно-эстетических взглядов и творческих принципов» [161, с. 24].

Единство визуального и вербального в творчестве художника Ф. Васильева отмечает профессор Д. С. Берестовская. Через сопоставление писем юного живописца с его крымскими работами исследователь приходит к выводу: «Острота и непосредственность восприятия природы рождает в душе художника синтез слова и цвета, нашедший отражение в литературном тексте, а затем воплотившийся и в живописных полотнах» [25].

Таким образом, эпистолярное наследие может быть представлено в виде континуума знаков, внешние границы которого – билингвальные фильтры – являются в узком смысле границами между отдельными личностями, в широком – между различными мировоззрениями. Дифференциация значимых и незначимых для неё фактов регламентируется одновременно несколькими показателями: эпистолярным кодом культуры, потребностью в самовыражении и разницей в информированности адресата и адресанта.

Эпистолярная коммуникация непосредственно связана не только с передачей готовой информации, но и с порождением новой. Это становится очевидным в условиях, когда существует необходимость ответить на письмо при отсутствии значимой для собеседника информации. Пишущий вынужден обратиться к переоценке действительности и себя, к самоинтерпретации.

Эпистолярное наследие позволяет изучить механизм возникновения индивидуальных кодов творческой личности, т.е. «персонологическое измерение» семиотического пространства, «внутренний язык» творческого человека. Эту предметную область разрабатывают одновременно две дисциплины: аутопоэтика (акцентирует внимание на самоорганизующемся характере знакового процесса творческой личности) и метапоэтика (акцентирует внимание на системном характере эксплицитных и имплицитных автометадескрипций).

Многомерность творческой личности проявляет себя в бесконечном разнообразии текстов. Эпистолярные тексты вместе со всем корпусом иных текстовых форм, составляют единую онтологическую реальность, объединённую личностью автора. Такой взгляд на проблему размывает представление о четких границах между, например, исключительно художественным высказыванием личности (в виде поэзии, скульптуры, симфонии) и его частным, дружеским письмом: в какой-то момент они оказываются продолжением друг друга.

Выводы к главе I

1) Эпистолярный текст при относительном однообразии структуры способен транслировать весь спектр кодов определённой эпохи; в также он осложнён рефлексивным, эмотивным, оценочным компонентами, что даёт исследователю возможность изучать не только системы знаков, но и их интерпретацию с позиции носителя кодов определенного времени и социального слоя.

2) Правила синтактики, семантики и прагматики письма конкретной культуры можно обозначить как «эпистолярный код». Он не всегда способен адекватно передавать необходимую информацию, что обуславливает его постоянное развитие.

3) Эпистолярная коммуникация связана не только с передачей готовой информации, но и с порождением новой. Пишущий часто вынужден обращаться к переоценке действительности, к самоинтерпретации.

4) Эпистолярное наследие может быть представлено в виде континуума знаков, внешние границы которого – билингвальные фильтры – являются в узком смысле границами между отдельными личностями, в широком – между различными мировоззрениями. Дифференциация значимых и незначимых для неё фактов регламентируется одновременно несколькими показателями:

эпистолярным кодом культуры, потребностью в самовыражении и разницей в информированности адресата и адресанта.

5) Эпистолярные тексты вместе со всем корпусом иных текстовых форм, составляют единую онтологическую реальность, объединённую личностью автора. Четкие границы между художественным высказыванием личности (в виде поэзии, скульптуры, симфонии) и его частным дружеским письмом условны – в какой-то момент они оказываются продолжением друг друга.

ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА ЭПИСТОЛЯРНОГО КОДА Я. А. БАСОВА

2.1. Эпистолярный язык Я. А. Басова на границе коммуникации и автокоммуникации

Эпистолярные тексты Я. А. Басова являются сложной семиотической системой, в которой передаваемую информацию невозможно передать иным кодом. Это обусловлено прежде всего тем, что в ходе рассуждений об искусстве и творчестве, живописи и пейзажах автор постоянно наделяет вербальные знаки новым смыслом. Кроме того, в письмах художника они креолизируются (семиотически усложняются) разными способами: например, автор часто вводит в текст графические рисунки, художественность некоторых описаний обуславливает иконизацию вербальных знаков. Эти процессы конституируют эпистолярный текст, информация которого «не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры», другим языком [95]

Превалирование индивидуального кода в текстах писем происходит ввиду специфической цели коммуникации – передать личный художественный опыт несловесного мышления. Специфика языка Я. А. Басова является результатом постоянных творческих усилий, непрестанного анализа разницы между художественным и обыденным мировосприятиями, творческих интенций создания художественных образов.

В связи с этим типичная схема коммуникации «адресант → адресат» в корреспонденции художника усложнена ввиду специфики передаваемой информации. Формирование такого эпистолярного языка предполагает изначальную автокоммуникацию, обращение к самому себе, в частности в виде дневниковых записей и заметок. Они создаются не с мнемонической целью, а для того чтобы произошло «уяснение внутреннего состояния пишущего, уяснение, которого без записи не происходит» [89, с. 32]. Это уяснение

тождественно «акту семиотического осознания» [89, с. 89], т.е. выделению в окружающей действительности определённых значимых элементов, которые посредством автокоммуникации «втягиваются» в семиосферу личности и становятся её частью. Этот процесс, вслед за Ю. М. Лотманом, можно обозначить как «превращение внешних не-сообщений в сообщения, иными словами «семиотизацию поступающего извне и превращения его в информацию» [94, с. 15].

Этот тип автокоммуникации обуславливает «переформирование самой личности» [89, с. 44]: автор в начале и в конце передачи сообщения не идентичен самому себе, поскольку происходит реорганизация индивидуального набора значимых кодов, увеличивается объём памяти личности; меняется её язык.

Ведущая роль автокоммуникации «в организации творческого мышления и саморазвития личности» обоснована профессорами И. Н. Семёновым и С. Ю. Степановым. Подводя итог результатам психологических экспериментов, учёные заключают: «...возможности творить культивируются в общении, а реализуются и развиваются непосредственно в актуальном процессе самого творчества путём самостоятельного осуществления рефлексивных усилий <...>» [129, с. 42].

Если говорить о современном видении взаимообусловленности процессов самоанализа и художественного творчества, то, прежде других следует указать на фундаментальную монографию «Творчество: от биологических оснований к социальным и культурным феноменам», авторы которой подчеркивают ведущую роль «прозо-поэтической и эпистолярно-мемуарной формы экзистенциальной рефлексии в культуре Серебряного века» [140, с. 592] в формировании уникальных культуротворческих ориентаций русской культуры рубежа XIX-XX вв.

Информация, фиксируемая в ходе вышеописанной автокоммуникации, требует особого набора кодов, изначально не заданного культурной традицией. Означиваемый факт действительности находится вне семиотического

пространства как воспринимающей личности, так и культуры, в которой она находится. У художника происходит уникальное «первичное кодирование» [89, с. 90] в большей части случаев посредством художественных образов, которые способны означать то, что переживает художник.

Результатом «уяснения внутреннего состояния» становится сложный поликодовый текст, адресованный исключительно себе. При этом каждый код большей частью является индивидуальным, т. е. обладающим уникальными семантикой и синтактикой. Становление этого набора кодов происходит параллельно с формированием живописного метода, т. е. вербальный и визуальный языки художника взаимосвязаны и находятся в процессе постоянного обновления.

Разница между кодами для себя и для другого раскрывается при сравнении писем и дневниковых записей Я. А. Басова. Часть дневников и эссе художника были опубликованы в 1998 году под названием «Творчество – это судьба». Они охватывают самый плодотворный период творчества художника – 1969-1996 гг. Благодаря этой публикации мы имеем возможность услышать и оценить внутреннюю речь художника, которая еще не была предназначена адресату.

Дневниковые записи художника, так же как и письма, сосредоточены на фактах творческой жизни, анализе своих и чужих художественных произведений, интроспекции механизмов творческого процесса. Кодирование в этих документах происходит исключительно для себя, в связи с чем код, его семантика и синтактика сугубо индивидуальны; происходит значительная семантическая компрессия, в результате которой сообщение порой с трудом поддается «расшифровке». В качестве примера можем привести следующие строки: «Метафоричность мазка! Хоть он направлен на выделывание формы, тем не менее он не должен делать её физически. Повторять саму форму!» [11, с. 157]; или: «В живописи честность – это больше, чем буквальность. Это прежде всего – цвет, его внутренняя ситуация, рождающая необъяснимые эмоции, легко касаемые всего существа» [11, с. 188]. Приведённые отрывки

могут выступить наглядным примером того, каким образом в ходе автокоммуникации реорганизуется семиотическая личность: в результате самонаблюдения и анализа собственных работ художник приходит (и в первом, и во втором случае) к выводу о несовершенстве своего живописного языка, неточности живописного кода (в первом случае – способа накладывания краски на холст; во втором – вопрос степени соответствия пейзажу реальному, природному ландшафту).

Сходный случай фиксирует О. Ю. Подъяпольская в ходе анализа писем Ф. Кафки: эпистолярные тексты писателя имеют автокоммуникативную направленность. Исследователь утверждает, что в «определённых условиях эпистолярный текст проявляет черты дневниковых записей, в которых сильно рефлексивное начало». Это раскрывает особенности «личности адресанта (в частности, как личности творческой)» [113, с. 80].

Я. А. Басов фиксирует на бумаге процесс перекодирования художественного языка, установление новых семантических связей, которые встраиваются в его модель творческого акта и определяют возникающие под кистью художника живописные образы. Таким образом, семиотизация внутреннего размышления во вторичную моделирующую систему художественного типа становится промежуточным кодированием, необходимым для усвоения нового художественного языка, который впоследствии будет использован в живописи. Описание подобной ситуации мы находим у А. А. Потебни: «Творческая мысль живописца, ваятеля, музыканта невыразима словом и совершается без него, хотя и предполагает значительную степень развития, которая даётся только языком» [120, с. 218].

Когда вслед за автокоммуникацией Я. Басов прибегает к эпистолярной коммуникации, возникает парадоксальная ситуация: дружеские письма, представляющие собой «лично ориентированное средство общения», предельно обусловленные образом адресата, оказываются написанными не просто «новым» для получателя сообщения языком, но языком, находящимся в процессе постоянного становления [20]. Ввиду интровертивной направленности

писем, в текстах Я. А. Басова главным критерием, по которому классифицируется «тип аудитории», оказывается не столько «общая память» или «общность кодов», сколько убеждённость художника в способности или неспособности собеседника воспринимать (чувствовать) искусство.

Следует отметить, что автокоммуникация не происходит исключительно на страницах дневника. Она возможна и в ходе внутреннего монолога, не предполагающего записи, и в ходе создания текста письма. В подтверждение последней позиции можно привести привычку художника составлять предварительные варианты писем; в черновиках подбирается адекватный для передачи предполагаемой информации код.

По мысли Ю. М. Лотмана, самописание является «высшей формой структурной организации семиотической системы» [89, с. 183], которая позволяет семиосфере приобрести окончательный вид, завершить собственное развитие. Исследователь убеждён, что при акте самописания система теряет ресурс «неопределённости», являющийся в обычных условиях источником динамики её развития. Это убеждение верно по отношению к системе культуры, но оказывается не до конца применимо к самописанию семиосферы личности Я. А. Басова. В частности, самоанализ приводит художника лишь к более тонкой настройке собственного «дешифрующего» внесемиотическое пространство механизма, что позволяет ему расширять и детализировать семиотическое пространство вокруг себя, тем самым закладывая основу дальнейшей самоорганизации собственной семиосферы.

Описание трудностей, с которыми сталкивается художник в ходе промежуточного кодирования, мы обнаруживаем в некоторых письмах, где он указывает на невозможность полностью зафиксировать собственные размышления вербально. Я. А. Басов осознаёт, что эта трудность связана с отсутствием подходящих кодов в самой культуре: «Мои заботы о цвете необъяснимы на словах. Возможно, потому, что не укладываются в обычные, традиционные представления о живописи» [228].

Выстраивая собственный язык, художник осознаёт всю его сложность и нетрадиционность. Именно здесь и возникает очевидная проблема: несоответствие общей памяти адресата – адресанта и, как следствие, трудность дешифровки уникального кода адресатом. Эта проблема для Я. А. Басова становится поводом для размышлений о собственном эпистолярном языке, который может остаться непонятым адресатом.

В одном из писем художник выказывает стремление писать эпистолярные тексты «доступным» языком, которое, тем не менее, невозможно реализовать, так как используемый творцом язык является главным средством для решения живописных задач; без означивания внутреннего мира художник не представляет собственного творческого движения: «Как ни стараюсь писать проще, но всё равно заносит меня «подальше» от грешной земли. Для меня все эти рассуждения не эквилибристика слов и понятий, а упорядочение мыслей во имя преодоления не только главного, но и решения вопросов формальных, необходимых, без которых не будет достигнута цель. Как видите, за обычным вождением кисточкой по бумаге какие сложности» [184].

Всякий раз, когда художник начинает писать о творчестве, его язык кардинально меняется, от рассудочного мышления он переходит к образному, от рационального к иррациональному. Разница между этими способами кодирования ясно осознаётся Я. А. Басовым, поэтому в одном из писем он их противопоставляет: «Ловлю себя на желаниях: с одной стороны, писать конкретное, «рассудительное», предметное, – тогда неизменно примеряться к созданному предшественниками, и с другой – вихри чувств, порывы весны, движения в природе» [242]. И вслед за данным противопоставлением художник цитирует строки из автобиографической прозы Б. Л. Пастернака «Люди и положения»; строки из главы, посвященной композитору А. Н. Скрябину, в которой автор рассуждает о поиске новых художественных языков в начале XX века: «Когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил своё новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов» [242]. «Слова», произнесённые в такие моменты, по

мнению Б. Л. Пастернака, являются самыми поразительными открытиями в области искусства.

Сделаем несколько важных наблюдений относительно данной выдержки из письма.

Во-первых, художник предполагает возможными два творческих акта: рациональный и иррациональный. Рациональным представляется тот творческий акт, который включен в цепь известных художественных кодов, составляющих общую живописную традицию (в этом смысле – творить и «примеряться к созданному предшественниками»). Для описания этого творческого акта используется естественный язык, не осложнённый дополнительными художественными структурами.

Ситуация кардинально меняется с переходом к описанию второго возможного творческого акта – иррационального. Из противопоставления становится ясно, что предполагаемая картина не соотносится с живописной традицией, не пересекается с художественными кодами «предшественников». Резко меняется код в эпистолярном тексте: для описания этого пути Я. А. Басов использует ряд художественных образов – «вихри чувств», «порывы весны», «движения в природе».

Во-вторых, существование такого кардинального разрыва в кодах, фиксирующих «стандартный» способ создания картин и «иррациональный», лишний раз подтверждает идею о неотделимости естественного языка художника от языка живописного.

В-третьих, следует обратить внимание и на образный ряд, который противостоит «рациональному коду». Неискушенному адресату он может показаться случайным набором метафор. Более того, такому восприятию способствует включенность первых двух образов в представление о поэтическом языке как таковом (но с этих позиций излишним оказывается третий элемент – «движения в природе»). Несмотря на невозможность полноценно установить семантическую связь, которую вкладывал художник в данные образы, проведём некоторые наблюдения. Следует обратить внимание

на то, что каждый образ имеет референтом определённую динамику. В первом случае – интенсивное переживание человеком определённых чувств, во втором – интенсивное движение, связанное с весной (обновлением, возрождением), в третьем – определённых изменений в природе. Такая система элементов приводит к мысли о «соположенности» внутреннего мира художника и внешнего мира природы, их определённой изоморфности, благодаря которой художник способен вбирать в свою семиосферу факты внешней действительности. Объединяющее начало трёх метафор – движение – может быть рассмотрено как основополагающая категория его художнического мировосприятия.

В анализируемых нами строках обнажён контраст между общекультурным и личным кодами; при этом в личном коде художника исчезает привычная конвенциональная связь, существующая между означающим и означаемым, он «приобретает вторичные черты иконизма, что отражается на возникновении “непереводимости”» его на естественный язык [89]. Это можно объяснить тем, что иконизированному знаку соответствует не точное значение, а «некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла» [89, с. 55].

Я. А. Басов с беспокойством пишет И. Е. Журавской, создававшей на протяжении многих лет книгу о творчестве художника, о возможности перевода его языка на общекультурный. Приведём обширную цитату: «То, что я думаю и пишу Вам, это мой – единственно мой язык. Я им думаю. Когда говорю о «перетекании живописи», о проникновении её в человека, о духовности, чувственности самого цвета и др., говорю на своём языке. Говорю физически всем существом. Очевидно, Вам он интуитивно понятен, но для книги нужен перевод на земной язык. Переводимо ли это? Нужно ли Вам будет расшифровывать – заземлять? <...> Мне трудно и почти невозможно прокомментировать, объяснить ход красочного мазка, его затеки, остановки, удары тока, это случайности, которые могут не быть, но они правдивы в своей

возможности быть ими. И главное – соотношение всего этого на чужой слух, с природой, её одухотворением» [233].

Таким образом, типичная для передачи сообщения модель «адресант → адресат» сущностно усложнена интровертивной направленностью текста, т.е. модель корреспонденции Я. А. Басова строится следующим образом: «адресант → адресант → адресат». В ходе изначальной автокоммуникации художник вербализует опыт несловесного мышления, которое составляет основу его живописного творчества. Её результатом становится художественный поликодовый текст, в котором:

- а) часть вербальных знаков получает новую семантику;
- б) присутствуют иконические знаки (преимущественно графические рисунки);
- в) вербальные знаки обретают вторичные черты иконичности (т.е. художник обращается к литературным средствам создания художественных образов).

Прагматика эпистолярных текстов обусловлена в первую очередь не общей культурной памятью адресанта и адресата, т.е. их «общностью кодов», а убеждённостью автора в способности или неспособности собеседника воспринимать (чувствовать) искусство, а значит – интуитивно расшифровать его эпистолярный код. Общекультурный и индивидуальный язык строится в виде дихотомий: «рассудочное» – «образное», «рациональное» – «иррациональное», «традиционное» – «креативное». На основании анализа индивидуального языка возможна реконструкция не только глубинной семантики самой живописи художника, но и динамики художественных поисков Я. А. Басова, его мировидения в целом.

2.2. Визуальное и вербальное в эпистолярных текстах художника

Вербализация несловесного мышления в письмах художника ставит перед нами задачу рассмотреть соотношение *вербальных* и *визуальных*

знаковых систем в эпистолярном тексте. Подчеркнём, что нас интересуют не столько механизмы мышления (психологический аспект), сколько культурная специфика конкретного артефакта, который получается в итоге действия этих механизмов.

Тема взаимодействия вербального и визуального кодов не является новой для отечественного научного пространства, она привлекает внимание специалистов различных гуманитарных направлений. Основным материалом для изучения их взаимодействия (и – шире – взаимодействия искусств в целом) выступила культура русского Модерна и Авангарда. Именно в ней произошла интенсификация поисков в области новых художественных знаковых систем.

Взаимодействие визуального и вербального языков может быть осмыслено через категорию *экфрасиса* (в широком определении профессора Л. М. Геллера – «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [40, с. 18]), возможен и другой подход, раскрывающий онтологическую соположенность двух различных языков, их изоморфность через категорию «*синтез искусств*».

Рассмотрим понятие «экфрасис». В отечественной науке точкой отсчета в его изучении стали первые годы XXI века, в зарубежной науке интерес к феномену возник немногим раньше – в середине 80-х годов XX века. Наиболее значимыми вехами научного осмысления данного понятия стали симпозиум 2002 г. в Лозанне, посвященный изучению экфрасиса в русской литературе, а также международная конференция в Пушкинском доме в 2008 г. [106].

Внимание литературоведов обращено на дефиницию экфрасиса, его классификацию, генеалогию, специфику воплощения в тексте. Представители философии и психологии разрабатывают проблему когнитивных механизмов в процессах «перевода» из одного кода на другой и взаимодействия различных модусов мышления, особое внимание уделяется здесь феномену интермедиальности человеческого восприятия. Лингвисты, культурологи, историки искусства также делают экфрасис объектом изучения [41, с. 52]. Значительная доля внимания в современных исследованиях, посвященных

изучению данного феномена, уделяется проблемам взаимопереводимости литературы и визуальных искусств.

Наиболее частое употребление экфрасисов мы встречаем в литературных текстах. На страницах книг феномен выполняет широкий спектр функций: «мыслится зеркальным отображением текста <...> способом специфической интроспекции, диалогическим поэтическим приёмом, раскрывающим дополнительные параметры смысла, эмблемой сюжетного развития и пр.» [48, с. 226].

Для теоретиков культуры это понятие актуально в прагматических аспектах, выходящих за рамки «репрезентации одного искусства средствами другого».

Возрождение идеи экфрасиса происходит на фоне динамического развития мультимедийной культуры, в рамках которой наблюдается интерес к возможности перевода с одного языка культуры на другой, при этом такой перевод часто востребован как акт упрощенной интерпретации, результат которого закрепляется в пространстве массовой культуры. Или, например, актуальность изучения экфрасиса можно, вслед за Н. Е. Меднис, усмотреть в сакрализации тех смыслов, которые закрепляются в результате семиотических процессов, происходящих на границе слова и изображения (т.е. в «промежуточной сфере воображения»). Исследователь утверждает, что «экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы называли бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, – это пересечение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов» [100].

Полимодалный текст, рассмотренный через призму феномена синтеза искусств, сущностно отличается от «красочного описания». На необходимость разграничения случаев перевода с одного языка искусства на другой и онтологической соположенности этих языков указывает профессор Д. С. Берестовская в статье «Экфрасис и (или?) синтез искусств». Исследователь приходит к мысли о коренном различии между экфрасисом («красочным описанием») и синтезом в рамках единой авторской реальности

различных языков искусств. Синтез предполагает «иные основания: это способность мыслить по-иному, используя иные рецепторы: т.е. писателю, мастеру слова, – мыслить пятном и линией, художнику – музыкальным звуком и т.д.» [25, с. 37].

Виды искусства являются сложными изоморфными системами, что обуславливает не только сопоставление языка искусств («ритм» в архитектуре, «музыкальность» в живописи и т.д.), но и возможность «органического соединения отдельных видов искусств в новый синтетический вид» [25, с. 193].

Существует два типа синтеза искусств: первый – «как соединение образных средств различных искусств в едином художественном образе, представляющем новую художественную реальность», второй – «особый тип художественного творчества, направленный на создание синтетического искусства <...>, соединения разнородных элементов, с помощью которых возникает новое художественное явление (цирк, театр, кино и т. п.)» [25, с. 7].

Идею синтеза искусств первыми начали разрабатывать немецкие романтики, главным образом – представители Йенской школы; она составляла неотъемлемую часть их идеологии и художественной практики, являлась принципом «всеобщего взаимодействия и взаиморастворения», «универсальной формой связи и объединения как в природе, так и в культуре» [104, с. 8].

Основанием синтеза в области искусств является особый механизм мышления человека синестезия, которую «можно охарактеризовать как сложную специфическую форму взаимодействия в целостной системе человеческой чувственности, как концентрированную и симультанную актуализацию чувственности в широком спектре её проявлений. Синестезия – это психологическая соотносимость цвета, звука, слова, формы, тактильных, вкусовых и обонятельных ощущений» [25, с. 5].

Первооткрывателями такой соотносимости стали философы и естествоиспытатели Нового времени (Р. Декарт, Дж. Локк, Д. Дидро и др.) [121]. Они рассматривали это явление как аномалию человеческого развития, редкую патологию восприятия. Несмотря на продолжительную историю

параллельного изучения этого феномена разными областями наук, синестезия порой до сих воспринимается как некоторое отклонение от нормы психологического здоровья. Знаменательна в этом свете статья Б. М. Галеева «Синестезия – не аномалия, а проявление невербального мышления», в которой исследователь обращается и к истории развития органов чувств. Автор указывает на то, что все органы чувств человека имеют один источник – «существовала лишь одна модальность и одно диффузное сенсорное переживание» [39, с. 19], из которого впоследствии развились остальные.

Синестезия позволяет осваивать мир одновременно по нескольким каналам, что напрямую связано с характером художественного мышления, «способного восполнять узость рассудочно расчленённой мысли, основываясь на высокой эстетической избирательности, ассоциативности и метафоричности» [25, с. 6].

Синестезия не является исключительно психологическим фактом, ввиду того что она «может быть посредником и/или воздействовать в качестве символического понятийного уровня репрезентации» [цит. по: 121], иными словами, для культурологии оказывается значимым не просто факт взаимосвязанности разномодальных ассоциаций, а определённый способ означивания информации посредством такой взаимосвязи. Современные исследователи (Л. С. Прокофьева, С. В. Воронин) предлагают терминологически разделить проявление собственно межчувственных ассоциаций и синестезию, «результатом которых на первосигнальном уровне является перенос качества ощущения <...>, на второсигнальном же уровне – перенос значения, в том числе перенос значения в звукосимволическом слове» [34, с. 86].

Синестезия, будучи зафиксированной в каком-либо тексте, становится *фактом культуры*. Следует подчеркнуть, что семиосфера культуры во многом определяет тип и содержание нового текста. В художественной культуре синестезия обретает знаковую форму символа. Это происходит в связи с тем, что символ, как тип знака, способен вмещать в себя наиболее значимое

количество информации, что делает его наилучшим медиатором для синтетических текстов.

Во многом исследования случаев экфрасиса и синтеза искусств пересекаются, но всё же мы отдадим предпочтение второму, синестетическому «ракурсу» рассмотрения интерсемиотических переводов, поскольку он позволяет выявить глубинную взаимосвязь знаковых систем различных модальностей.

Прежде чем перейти к глубинному, синестетическому уровню взаимодействия языков искусств в эпистолярном наследии Я. А. Басова (этому посвящен следующий параграф), важно охарактеризовать интерсемиотические переводы в целом, описать иконизацию вербального языка в письмах художника.

Особенно значимой в области изучения взаимодействия художественных кодов представляется работа В. В. Фещенко и О. В. Ковалёва «Сотворение знака. Очерки о лингвостетике и семиотике искусства». В ней, помимо прочих вопросов, обсуждается соотношение вербального и визуального кодов в различных текстах, разрабатывается подход к изучению глубинной семиотики творческой личности [150, с. 212]. Исследователи подчеркивают необходимость сущностного разграничения случаев перевода с одного языка искусств на другой и обозначают их следующим образом: для различения перевода вербальных знаков в невербальные вводят термин «трансмутация» (вслед за Р. Якобсоном и У. Эко), для перевода невербальных знаков в вербальные – «экфрасис» (исходя из длительной литературоведческой традиции), для случая автоперевода вербальных знаков в невербальные и обратно (или наоборот) – «автоэкфрасис». В. В. Фещенко и О. В. Коваль настаивают на том, что последний тип интерсемиотических переводов присущ именно авангардному мышлению и выступает основой для развития специфического художественного языка.

Если при анализе эпистолярного наследия Я. А. Басова исходить из предложенной исследователями типологии, то легко обнаружится

доминирующая автоэкфрасисная интенция художника. Его внимание сосредоточено на анализе собственных полотен; в редких случаях он совершает интерсемиотический перевод чужих живописных работ на вербальный язык.

В ходе сравнения писем и опубликованных дневниковых заметок легко выявить особенность употребления «автоэкфрасисов»: в текстах-для-себя интерсемиотические переводы встречаются намного чаще, т.е. чем значительней автокоммуникативная направленность эпистолярного текста художника, тем скорее в нём будет присутствовать интерсемиотический перевод.

В письмах художника функциональная нагрузка интерсемиотических переводов двояка, это связано с одновременной направленностью эпистолярного сообщения на адресата и адресанта.

В первом случае (адресант → адресат) они способствуют наиболее точной передаче созданных живописных образов удалённым адресатам, которые не имеют возможности получить визуальное сообщение. Характерно, что в этих случаях письмо дополнительно креолизуется: Я. А. Басов часто сопровождает его текст небольшими графическими вставками, исполненными фломастером. Это необходимо автору для того, чтобы корреспондент четко представлял композицию живописной работы. В черновиках писем местоположение будущего рисунка обычно обозначается пропуском 1/5 листа и пометкой «рис.».

Во втором случае (адресант → адресант) интерсемиотические переводы выполняют роль «промежуточного кодирования», когда Я. А. Басов пытается выделить и означить те важные характеристики визуального текста, которые, с его точки зрения, делают текст художественно значимым. В большинстве случаев такая автокоммуникативность сопровождается рассуждениями о творческом методе, живописной фактуре, природе образности и т. д.

Можно утверждать, что создание интерсемиотических переводов не было самоцелью художника, они возникали как результат анализа живописной работы. Это подтверждается постоянным сопутствием интерсемиотических

переводов фиксацией непосредственного впечатления, созданного «ключевыми» элементами пейзажа.

Художник описывает работу «Весна и солнце» (1985 г.) следующим образом: «Солнце пришло. Деревья, точно спросонья, тянут спутанные, нечесанные, не расправленные ветви к нему. Земля прогревается, снег застыдилась и быстро сбегает второпях – кто быстрее стечет. Прошлогодние гнёзда затаились в паутине ветвей. Создалась симфония Весны. Желто-рыжая, немного синих тонов», – и дальше, отмечая художественную правдивость визуального образа, Я. А. Басов указывает на те важные особенности, благодаря которым она стала возможной: «Кажущаяся “неряшливость” оправдана подвижностью момента, и рыжие пятна и бугры так же случайны, как и их возникновение» [11, с. 28].

Часто (чаще в дневниковых записях, реже в письмах) интерсемиотический перевод и вовсе вытесняется коротким анализом и указанием на специфику работы. Так, рассматривая работу «Скалы у Херсонеса» (1974 г.), Я. А. Басов записывает: «Хочется думать, что настоящее. Синтез – образ. Море и скалы – охристые, изъеденные водой вечности. Но главное, написать свободно раскрепощённое море – почувствовать его пластику и сущность» [11, с. 66].

Лаконичные интерсемиотические переводы художника наполнены экспрессией. Автор отказывается от подробного описания работы, от какой-либо «литературщины» (как и в живописи), рисуя словами быстро, «тонкими мазками»: «Рвано-вечернее, сине-фиолетовое небо. Красно-синие кусты и лес на горизонте. Прочерк снизу вверх силуэтов нервных деревьев» [176]; «Желтый лес. Рыхлая земля, все бурое после зимы. Предвечернее теплое небо. В этом почти нерасчлененном пространстве чуть намеки, силуэты деревьев, ветвей, на земле несколько неопределенных пятен снега и кое-где отблески протаявшей воды» [168]

Встречаются и развёрнутые анализы работ без явных интерсемиотических переводов. Так, описывая «Берега Лены», художник

указывает на «стихийность» пейзажа в целом, и в особенности на соположенность его основных элементов (горы, скалы и «взметнувшееся небо»). Небо в ходе анализа художник выбирает в качестве ключевого элемента картины, что наталкивает его на размышление об изобразительном потенциале: «<...> оно состоит из случайностей, как в природе. В природе ведь небо не предусмотрено ничем: и толща облаков, и их наплыв друг на друга, и сочетание цветов, просветы, и появление освещенных мест. Всё это случайности, которые имеют предопределённую закономерность. Такое явление, кроме неба, нигде мы не можем наблюдать, меня поразила задымленность хода небесного» [215].

От описания изобразительного потенциала художник переходит к символическому наполнению образа. Сама сущность неба для него неизменно связана с другим основополагающим элементом пейзажа – землёй. Она «дышит» и «уходит в своих превращениях пара, идёт к небу», определяя экспрессию всей картины; желая подчеркнуть выразительность неба в акварели, художник пишет: «Если отрезать низ листа, то всё равно – эта картина – симфония» [215].

Продолжая анализ, художник сопоставляет образ неба в своём пейзаже с аналогичными образами британского мастера романтического пейзажа, акварелиста Уильяма Тёрнера и приходит к заключению об их сущностном различии. Я. Басов особо отмечает многочисленность акварельных набросков неба английского романтика («чуть ли не 20 000»), однако оговаривается: «То, что мне удалось видеть, – это довольно формально, т.е. это написано зрительным восприятием. Я тоже видел небо. И тоже образ неба во мне существует от зрительного импульса. Но оно превращается во мне уже не в зрительные ощущения, а в какие-то внутренние переработанные образные представления» [215].

В конце письма художник приходит к выводу о том, что «пейзаж производит впечатление стихийности благодаря движению воздуха. Эмоционален благодаря непредвзятости цвета и его перетекаемости. И главное – исполненностью чувствами» [215].

Приведём другой анализ работы. Описание пейзажа «Деревня у реки» предваряет рассуждение о нетрадиционности размещения линии горизонта на полотне, которая вызвана непосредственным восприятием ландшафта: «Можно ради композиции где-то поискать линию горизонта. Но как-то случилось, как и в жизни бывает, не все деревни композиционно устроены. Не все точки, с которых ты смотришь, выгодны, а если посмотреть буквально, как она есть, то эта деревня – явление типичное» [200].

Следующие несколько строк посвящены небу. Художник описывает его как «сверх-романтическое состояние души», экстатическое душевное переживание, «а если чуть слабее ощущения, то вспоминался Блок: цикл – “Родина”» [200].

Далее художник переходит к описанию неожиданного для себя сдвига в работе с зелёным цветом. Я. А. Басов будто заново открывает его характер в данном ландшафте. Прочитывается бессознательный характер этого открытия: «Меня в этом пейзаже удивило то, что я пошел с зелёным цветом на «Вы». Пошел прямо, наотмашь: чёрт побери, но он же прямо такой! Он же такой ярко-зелёный. Это – у воды он притенённый грозовым небом, он – холодный, он – яркий, он – такой сильный» [200].

И только вслед за этим художник делает интерсемиотический перевод. Необходимо отметить, что живописный язык Я. А. Басова в значительной мере коррелирует с вербальным. Художник в попытке передать визуальный код вербально иконизирует своё сообщение: «селение, избы под этим небом превращаются в какие-то отголоски неба. Вот эти человечьи гнезда, которые просеяли в материи земли – стоят под этим могучим небом с просветами у потемневшей воды. Настолько все едино, что даже не представляешь, как можно разделить: ни отдельно стоящие дома, ни отдельно висящее над ними небо, ни отдельно под ними – трава – вода» [200].

И вновь художник обращается к небу. Теперь его рассуждение касается самой техники написания. Традиционному принципу изображения неба с его несколькими ярусами облаков, выстроенных по законам перспективы,

художник противопоставляет феноменологический принцип письма: «написать так, как ты чувствуешь, как ты его понимаешь» [200]. Акварелисту этот принцип представляется единственно верным путём к глубокой символичности образа; «всякое учение хорошо, когда его не видно в работе». Традицию изображения неба живописцы «игнорируют, вроде оно теперь ни к чему, и избегают писать небо. А если пишут, то продолжают традиции, основанные Левитаном («Облачный день»)). Заканчивается письмо торжественной нотой: создавая цикл пейзажей по результатам путешествия, художник «весь окутан, пронизан волнением – состоянием этих пейзажей» [200].

В случаях описания конкретных живописных работ преобладает индивидуальный «эпистолярный код» художника. Я. А. Басов не стремится реконструировать картину вербально, его цель – обнаружить сущность анализируемого живописного образа, дать ему вербальное воплощение: «...волнует своим внутренним подтекстом. При обычной композиции – берег, лес, глубокая осень – ощущение такое, точно лес куда-то убегает, торопится, стесняется уже потерянного наряда своей бывшей красоты. И сейчас в неловкости, согбенные, оттапывая друг другу ноги-корни, деревья бегут – стесняются, огромного, удивительного, светлого, но взволнованного неба» [184].

Согласно мысли Ю. М. Лотмана, между живописным и вербальным кодами «существует не просто различие, но ситуация взаимной непереводимости» [89, с. 23], асимметрическая направленность совершаемого перевода с одной модальности на другую порождает новый текст.

При этом вербальный язык обладает определённым потенциалом иконичности. На это указывает Ю. М. Лотман в ходе изучения вторичной иконизации вербальных единиц. Рассуждая о характере знаковых систем различных искусств, семиотик приходит к выводу о том, «что словесное искусство хотя и основывается на естественном языке, но лишь с тем, чтобы преобразовать его в свой – вторичный – язык» [89, с. 35]. На способность вербальных знаков в пространстве литературного творчества приобретать

вторичные иконичные черты указывают и современные исследователи. Так, Е. А. Елина отличает двойственное положение вербальных знаковых систем: «становясь произведением вербального искусства и принимая литературно-художественную эстетическую форму, своим эстетическим характером она приближается к эстетической иконической семиотике» [53, с. 80].

Обратимся непосредственно к анализу эпистолярных текстов. Пример «иконизации через обретение литературно-художественной эстетической формы» мы можем наблюдать, например, в тех строках художника, где он задаётся целью описать тот или иной предмет живописи. В них Я. А. Басов проявляет себя как виртуозный рассказчик. Показателен в этом смысле отрывок из «морского» письма (так называл его сам художник; оно было написано для И. Е. Журавской – автора книги о творчестве пейзажиста): «Пена – это едва ли не самое главное было в моей работе. Камни в почерневшей плесени водорослей и сахарное, безумно белое или тепло-розовое кружево, мерцание от розового до бирюзово-зелёного и – движение. Нападение на берег, захват и отход, отступление и раскатистый смех и снова напряжение, прижатие к гальке и прыжок, грохот. Поглочены камни, пена закрыла, укрыла всё мягким одеялом, а сзади бегут волны, уже свирепые, дерзкие, и низко пригнулось небо, и всё ревьёт» [207]. Вторичная иконизация вербальных знаков начинается в тот момент, когда художник принимается «рисовать» словами образ морской стихии.

Дескрипция живописных произведений в исследованных нами письмах создаёт уникальную «словесную галерею», порой не уступающую своей художественной ценностью визуальным образам. Это тем более важно, что создаваемое описание не мыслилось художником как литературный факт, а было эстетически самоценным. Экфрасис не приобретает дополнительных коннотаций, которые ему обычно сопутствуют в художественном произведении; он оказывается самодостаточным феноменом.

Индивидуальный эпистолярный код Я. А. Басова имеет ярко выраженный иконический характер. Данный код используется только в ограниченном

наборе случаев, для которых он и был, собственно, выработан, а именно: *во-первых*, в ходе размышлений об искусстве и творчестве, сущности пейзажной живописи, осмысления собственного творческого процесса, живописной техники; *во-вторых*, описания образов, полученных в результате посещения природных и культурных ландшафтов; *в-третьих*, фиксации эмоциональных и интеллектуальных переживаний в ходе экспонирования собственных картин; *в-четвёртых*, анализа собственных живописных работ и их описания; *в-пятых*, уяснения впечатлений, полученных от живописных работ других художников.

В случаях обсуждения предметов, выходящих за рамки вышеуказанных тем, художник пользуется общекультурным кодом и следует эпистолярным традициям³⁶. Такая ограниченность сферы применения индивидуального эпистолярного кода вызвана сущностным свойством любого языка культуры: каждый язык способен охватить (и тем самым ввести в сферу культуры) только определённую часть действительности.

Вышеуказанные темы настолько важны для художника, что их можно обозначить в качестве семантических ядер эпистолярной семиосферы Я. А. Басова. В ходе написания писем автор дифференцирует значимые и незначимые элементы действительности: «элементы, не несущие значения, с точки зрения данной системы моделирования как бы не существуют. Факт их реального существования отступает на задний план перед лицом их нерелевантности в данной системе моделирования» [89, с. 90]. Таким образом формируется уникальная архитектура эпистолярной семиосферы Я. А. Басова.

Таким образом, в эпистолярных текстах Я. А. Басова взаимодействие вербальных и визуальных кодов происходит на нескольких уровнях. Опуская случаи непосредственного включения иконических знаков в тексты (т.к. черновые тексты писем не дают полного представления об этом типе креолизации текста), можно зафиксировать постоянную иконизацию

³⁶ Следует подчеркнуть, что это деление кодов на индивидуальный и общекультурный распространяется исключительно на дружескую переписку художника.

вербальных знаков, которая возникает в ходе интерсемиотических переводов визуальных образов в вербальные тексты. В письмах Я. А. Басова интерсемиотические переводы в связи с одновременной направленностью эпистолярного сообщения на адресанта и адресата имеют двоякую функциональную нагрузку: с одной стороны, они выполняют функцию «промежуточного кодирования», которое способствует оформлению индивидуального художественного языка, с другой стороны, служат трансляции визуального текста тем, кто не имеет возможности его «прочитать». В ходе сравнения эпистолярных текстов и личных дневников художника выявлено, что интерсемиотические переводы прежде всего носят автокоммуникативный характер и возникают в ходе аналитической работы художника. Интерсемиотический перевод не является обязательной частью анализа живописных работ. Опыт несловесного мышления оказывает значительное влияние на вербальный язык художника, он способен создавать художественный образ одновременно в рамках двух языков. Выявление специфики интермедиальных текстов Я. А. Басова через призму понятия «синтез искусств» позволяет определить влияние различных языков искусств на визуальные тексты художника.

2.3. Синтез как метод восприятия интерсемиотических переводов Я. А. Басова

Характерно, что художник, непрестанно размышляя над выразительными средствами искусства, способными увлечь зрителя в пространство пейзажа, каждый раз приходит к идее сопоставимости видов искусств и возможности их синтеза. Взаимодействие искусств ярко реализуется в акварельном творчестве Я. А. Басова, оставляет оно свой след и в его эпистолярном наследии.

Яков Басов не был первым художником, применившим принципы синтеза искусства для создания крымского пейзажа: ряд крупных мастеров, чье творчество составляет фундамент киммерийской школы живописи, приходили

к синтетическим образам до него (И. К. Айвазовский, К. Ф. Богаевский, М. А. Волошин, М. П. Латри и другие) [см. 25, с. 26-67]. Однако обстоятельства, при которых это происходило, кардинально разнятся.

Исследователь Д. С. Берестовская, раскрывшая феномен синтеза искусств как принцип создания крымского пейзажа, указывает на то, что первыми на этом поприще стали художники эпохи романтизма. Это было обусловлено самим художественным контекстом XIX века. Полемизируя с классицизмом, стараясь максимально дистанцироваться от него, романтики искали собственный художественный язык. В этом поиске и были открыты «пути для синтеза искусств, для представления о глубинном *единстве* всех видов искусств, о смешении видов и жанров в процессе творчества» [25, с. 28].

Крымский полуостров, как географически удалённая территория, занимал у представителей романтизма особое место. Увлечение яркими и исключительными ландшафтами закономерно приводило их в Таврическую губернию, к южному голубому небу и невысоким, величавым горным грядам. Природа Крыма становилась благодатной почвой для творчества художников (И. К. Айвазовский, Ф. А. Васильев, К. Ф. Богаевский и многие другие), и в частности, для создания синтетических образов природы. Вслед за романтиками принципы синтеза искусств в крымской пейзажной живописи воплощали и русские импрессионисты (К. А. Коровин), и другие художники Серебряного века. Поиски единой и универсальной концепции художественного синтеза составляли значительную часть теоретических построений авангардного искусства [4, 23, 50, 117], были характерной чертой времени, предметом публичного обсуждения. Именно тогда возникает значительное количество концепций, обосновывающих возможность существования нового искусства, «каждая была проникнута желанием пересоздания, преобразования жизни. <...> искусству доставалось право объединения разрозненных начал бытия в гармоничное целое» [116].

Вера во всеобъемлющее преобразование мира с помощью художественного синтеза – пожалуй, единственное, что связывает в данном вопросе эстетические ориентиры искусства Серебряного века и раннего советского периода.

В тридцатые годы XX века какие-либо индивидуальные или коллективные поиски нового творческого метода были остановлены: на I Всесоюзном съезде советских писателей М. Горький выдвинул ряд принципов, которыми должны были руководствоваться люди искусства. А. В. Луначарский именовал новый метод то «монументальным, то пролетарским, то социалистическим», главной особенностью его выступала диалектическая правдивость («не просто познаёт мир, а стремится его переделать») [84, с. 15]. Если изобразительное искусство еще могло измеряться в категориях социалистического реализма и описывать мир через призму коммунистической идеологии, то к неизобразительным искусствам (напрямую не реализующим миметический принцип) это относилось в меньшей мере: именно в их границах появлялась возможность обсуждения потенциала синтеза искусств [115, с. 162]. Параллельно с принятием нового творческого метода в тридцатые годы была развёрнута дискуссия о «социалистическом синтезе искусств». Он мыслился исключительно в области архитектуры, скульптуры и живописи. Его назначение – создание крупных монументальных ансамблей, демонстрировавших мощь социалистических республик. В 1934 году состоялось первое творческое совещание архитекторов, скульпторов, живописцев, посвящённое синтезу искусств. Участники обсуждали исключительную способность социалистической культуры осуществить истинный синтез, положить начало новым синтетическим формам.

В предисловии к сборнику статей, составленному по материалам совещания, указывалось: «Вопрос о синтезе архитектуры, скульптуры и живописи ставится у нас именно в этом плане: синтетическое объединение искусств необходимо нам для максимально полного, всестороннего охвата и отображения идей и образов социалистической действительности» [33]. Исследователь Е. В. Воронович, проанализировав теоретические положения

«социалистического синтеза искусств» и их практическое воплощение, заключает: «Социалистический синтез так и остался понятием скорее теоретическим, находящимся в игровом поле демагогии» [35].

Во второй половине XX века синтез искусств продолжал привлекать советских искусствоведов, а в последней трети века стал одним из центральных вопросов советской эстетики. Более того, синтез утвердился как передовая идея именно в социалистических странах: в монографии, посвященной синтезу искусств в Индии (1982), мы встречаем характерное осуждение представителя западного искусства, отрицающего саму возможность синтеза искусств [72, с. 250]. Отметим три важных аспекта исследований тех лет: во-первых, они наконец выходят за узкие рамки архитектуры, скульптуры и живописи; во-вторых, предметом изучения становятся, за редким исключением, синтетические виды искусств (вне поле зрения остались синтетические художественные образы); в-третьих, в отличие от предыдущих эпох, теоретиками выступают уже не художники, писатели и композиторы, а учёные.

В этот период Я. А. Басов самостоятельно приходит к идее синтетичности искусства и художественного образа. К этому его подвигает не широкая полемика, происходившая в творческих кругах Серебряного века, и не научные исследования советских искусствоведов, а постоянный творческий поиск, вызванный желанием создать максимально выразительный художественный образ, проникнуть в самую суть творческого акта.

Характерны параллели между художником и йенскими романтиками – первыми теоретиками синтеза искусств. Теории последних были нераздельно взаимосвязаны с утопическим учением о «всекультуре», где синтез всех искусств – высшая форма коммуникации, непосредственное условие достижения абсолютного блага на планете.

Яков Басов не только рассматривает искусство как «вершину человеческого общения» [11, с. 9], как способ «защитить мир» и «духовно возвысить человека» [11, с. 225], но и неоднократно сопоставляет себя с романтиками. Опираясь на реалистическое восприятие мира, он разрабатывает

метод «не в отрицании существующего, а в нахождении в нём того главного, что утверждает истинность самой жизни, при этом, естественно, несёт в себе «реальный романтизм» [215]. В другом письме художник, подбирая адекватное слово, обобщающее его творчество, предлагает термин «неоромантизм»: «Романтизм не бесформенно неопределённый, не имеющий места, грани, предела, а то возвышающее нас сегодня, что помогает обрести чувство необходимости преодолеть, выстоять, остаться человеком» [252].

И для романтиков, и для Я. А. Басова характерна ситуация романтического двоемирия, рождающаяся из несоответствия идеального и реального миров, мечты и жизни. Если романтики предлагали искать выход в фантастических мирах и экзотических странах, то художник находит опору в окружающей его реальности. По его мнению, идеальный мир уже находится вокруг человека, только тот не способен его различить и почувствовать. Искусство призвано отыскать к нему путь, научить прикасаться к нему без какого-либо медиатора. В одном из писем художник приводит цитату из собственного эссе: «Неоромантизм – «новый романтизм» – в самой жизни зажигающее желание широко дышать, обновляться в чувствах, воскрыляться над существующим. Сейчас и только сейчас!» [252].

Как отмечалось ранее, язык эпистолярных текстов и живописный язык художника взаимосвязаны: синтез искусств находит своё место и на страницах писем. Описание части пути, по которому прошел художник, мы обнаруживаем в корреспонденции Якова Басова. Но следует отметить, что наиболее полно оно отражено в дневниках и эссе художника: творца не удерживало желание сделать язык понятным для адресата, а значит, не терялся и значимый объём информации.

В творчестве Я. А. Басова мы встречаем синестезию и символические художественные образы. Художник часто обращается к музыкальным сравнениям, к музыкальным терминам для лучшего выражения мысли: «белый звук в ликующем символе весны», «звучит наползающий туман», «какое

движение, игра воды и света, музыкальность», «небо – как симфония, я точно слышу звуки» и т.д.

Примечательно заинтересованное отношение живописца к другим видам искусства, внимание к любому творчеству как таковому. Письма и опубликованная книга «Творчество – это судьба» являются свидетельством непрерывающегося знакомства с мировой художественной культурой во всех её проявлениях; они позволяют частично восстановить тот художественный контекст, в котором находился художник.

Я. А. Басова интересуют выразительные средства искусства, их потенциал выражения внутреннего мира человека и воздействия на него. Эти положения выступают «знаменателем» для всех художественных произведений, единственным адекватным средством оценки, который уравнивает всё искусство в целом: «История искусств – это не исследование стилей и почерка, это анализ ёмкости изобразительных возможностей: сколько они могут вместить и выразить человеческих чувств» [11, с. 30]. Важнее эмоционального и когнитивного потенциала искусства является только само сообщение, запечатлённое в художественных образах.

Убеждённый в том, что истинное произведение искусства можно создать только при глубоко индивидуальном переживании и выражении образа, Я. Басов находит подтверждение этому положению в книгах-исследованиях, посвященных отдельным творческим личностям. Художник никак не комментирует такие книги, лишь еще раз подчеркивает значимость личности творца для искусства: «В журнале «Дружба народов» за 1977 год №7, 8, 9 В. Орлов. «Гамаюн – птица вещая» о Блоке. Это исследование проливает свет на непонятность и стихийность Блоковского стиха». И далее художник подчеркивает, что «главная эстетическая ценность в искусстве – это «сам художник», ибо форма самая совершенная без личности пуста» [222].

Значительны связи творчества художника с литературой. Наметим круг поэтов, строки которых Я. А. Басов цитирует в письмах: среди зарубежных поэтов это У. Уитмен, Л. Арагон, Д. Таками, П. Элюар, Х. Р. Хименс, Г. Лорка

и другие; среди отечественных – Б. Пастернак, Н. Гумилёв, А. Фет, А. Ахматова, М. Цветаева, И. Бунин и другие). Цитаты из прозаических произведений встречаются крайне редко (обращение к Л. Толстому и Ф. Достоевскому), но об интересе художника к прозе говорит количество благодарностей адресатам, которые высылают художнику книги в подарок. Необходимо отметить, что письма не дают качественной выборки литературных предпочтений художника. Но, если учесть все цитаты и ссылки в книге Я. Басова «Творчество – это судьба», можно указать на «избирательную всеядность» художника. В его поле зрения вся мировая литература – от китайских средневековых поэтов цзянсийской школы до австро-британского поэта XX века Эриха Фрида, от трудов К. Станиславского до книг А. Меня.

В этом свете становится закономерным определение «энциклопедический» применительно к творчеству Я. А. Басова, изредка звучащее на открытиях выставок. Попробуем раскрыть правомерность этого определения в отношении к его пейзажному творчеству.

Для художника искусство как таковое – это «вершина человеческого общения», «единственная возможность познать разнообразие мира через неповторимую индивидуальность чувств другого человека» [11, с. 29]. Пласт индивидуальности чувств становится смыслом перевода любых художественных образов на символический язык пейзажа. Показательно высказывание художника после прочтения книги, посвященной жизни и творчеству скульптора Эмиля Антуана Бурделя «Искусство скульптуры»: «Для меня нет скульптуры, живописи, акварели отдельно самих по себе. Есть одно угнетающее и всепожирающее творчество», «так уж сложилось, что я всё бы на свете перевёл в акварель, но Бурдель – дьявол – его перевести невозможно» [Мне трудно подобрать слова]. Художественные произведения, впечатлившие художника, органически переходят на бумагу в виде акварелей – графического выражения «чувственного» мира. Так создаётся галерея разнообразных символических пейзажей, бесчисленное множество эмоциональных состояний.

Поэзия выступает для творца одним из постоянных источников живописной образности, а «поэтичность» – неременным требованием к пейзажу. На строки А. Фета, которые приводит корреспондент, Я. А. Басов отвечает: «Удивительно: поэзия его всё время вызывает живописные образные ассоциации, и хочется уже, в свою очередь, по ним создавать новые пейзажи». Живописца волнуют непредсказуемые «мысли и чувства» А. Фета, которые «прекрасны и «нерукотворны», как видения природы и всё, что происходит в ней» [202].

Обсуждая с одним из корреспондентов проблему творческого становления молодых художников, Я. Басов указывает на первоочередную задачу, которую должен поставить перед собой начинающий художник. Характерен синонимический ряд, который выстраивает живописец в поисках наиболее точного выражения мысли: «...перед каким бы то ни было заданием, должен уяснить себе содержание, смысл. Если хотите, поэтическую сущность (да, в любом предмете художник должен найти поэзию)» [206].

Для художника граница между искусством и не-искусством совпадает с границей между поэтическими художественными образами и образами, возникшими в результате «фотографического» воспроизведения действительности. Механическое перенесение видимого на полотно, без включения в творческий акт всего внутреннего строя художника видится Я. А. Басову пустой, никому не нужной работой: «И если живопись способна быть не только цветосочетанием, то хочу в работе приблизить её к поэзии состояния» [239]. В этом художник видит истинную цель пейзажиста: он, «как хороший переводчик, должен переводить с языка природы не только подстрочно, но и поэтически» [219].

Характерно, что художник проводит грань между поэтическим/непоэтическим прежде всего в ключе переводимости/непереводимости образа на вербальный язык. В одном из писем поэтическое мастерство Б. Пастернака сопоставляется с фотографической точностью образов одного из современных художников. Я. А. Басов цитирует

всего две строки: «Светало. Рассвет, как пылинки золы / Последние звёзды сметал с небосвода». Он подчеркивает нереальность художественного образа, в который «мы не только доподлинно верим, мы зачарованы музыкой – смыслом» [190], его невозможно пересказать естественным языком. В свою очередь, картина художника («Мать») лишь натуралистически подтверждает мир и может быть точно описана языком: «Для искусства мать – не женщина, которая родила, а образ, наделённый духовным представлением о матери». Отсутствие духовного осмысления и любовь к красоте – «это всё то, без чего искусство не может существовать» [190].

Оппозиция «поэтическое восприятие мира / обыденное восприятие мира» является для художника фундаментальной, она предопределяет нахождение человека (пользуясь неточными терминами романтизма) в мире обыденном (ненастоящем) и в мире истинном. Она также зафиксирована и в индивидуальном коде художника. Приведём обширную цитату из эссе художника «Размышления о пейзаже»: «Я выхожу от усталости в сад. Вчера еще волновавшие деревья безразличны мне, всё тускло, обычно, неинтересно, и это подавляет меня. <...> я не в “форме”, у меня выключено художническое зрение. Оно давало пищу для размышлений, раздумий, для ассоциативного формирования образа. При нём я загорался от вида дерева, я переставал видеть дерево как таковое. Оно лучилось среди окружения листвы, пятен солнца и теней в живописных видениях, образных домыслах» [11, с. 31]. «Поэтическое восприятие» иррационально по своей природе и не поддаётся адекватной вербализации, оно всегда связано с иррациональными механизмами мышления, с сопереживанием природе и человеку.

О сопоставимости языков живописи и поэзии художник говорит после посещения его мастерской А. Вознесенским. В ходе диалога поэт сравнил увиденные акварели с поэзией, «в смысле её исходных и ритмических построений рифм» [210]. Это позволяет Я. Басову предположить, каковы «отправные начала» живописи, музыки и поэзии, которые возникают в художнике «как реагирование на внешние причины средствами цвета [у

художника] или звука у музыканта. Просто звук или цвет сам по себе еще не чувство, и в этом “реагировании” рождается сразу “форма” цвета или звука. Хотя бы в приблизительной или более конкретной стадии» [210].

Чтобы разъяснить, что имеет в виду художник под «реагированием» и «“формой” цвета или звука», обратимся к другому письму с продолжением этого разговора, но с другим корреспондентом. Художник не выключается из постоянного диалога с представителями искусства, точно так же рассуждавшими на тему сопоставимости языков искусства: «И если музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения, чем слово, как говорит П. И. Чайковский, то живопись, как и музыка, имеет влияние на человека по линии эмоционально-физиологической». Художник указывает на то, что в человеке заложены не просто органы чувств, воспринимающие внешние раздражители, они вырабатывают «приятные или неприятные ощущения» от восприятия. Этот механизм играет значительную роль в формировании художественных образов как таковых в любом виде искусств: «...в большинстве случаев я ощущаю (почти бессознательно) цвет на палитре или растекающийся на бумаге, он рождает невыносимые муки экстаза (что делается со мной в эти минуты!). И задумывается тогда что-то исходя не из предполагаемого сюжета, а от нахлынувших цветовых желаний» [210].

Эмоции, непосредственно вызванные «цветовыми желаниями», становятся фактором развития, «движения» художественного языка; позволяют обнаруживать новые формы для выражения духовного мира. Индивидуальный живописный язык художника хорошо иллюстрирует мысли В. Гумбольдта о том, что «язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia)», «язык представляет собой постоянно возобновляющуюся работу духа, направленную на то, чтобы сделать артикулируемый звук пригодным для выражения мысли» [45, с. 70]. В этом непрекращающемся движении языка Я. Басов находит опору для своего нового языка в музыке – как для естественного, так и для художественного.

Одним из важнейших понятий, которое художник заимствует из музыкальной теории, становится «симфония» (с др.-греч. *συμφωνία* – «созвучие», «стройное звучание», «стройность»). Оно помогает зафиксировать особое качество пейзажа, когда все «элементы» находятся в гармонических диалогических отношениях. Использование музыкальных терминов оказывается не случайной метафорой, но самим способом мышления, неотделимым от эпистолярного и художественного языков. Музыковедческие термины причудливо сплетаются с живописными: «Симфонизировать акварель. В напряжении тонов и цвета, максимально сблизить восприятие отдельных частей пейзажа. Взять всё в густых регистрах общей тональности. Ввести больше горячих тонов – дабы сам цвет был пронизан солнечным светом, а не окраской поверхности». Художник часто прибегает к музыкальным терминам в экфрасисах собственных работ. В другом письме: «Эти пятна снега случайные, маленькие аккорды общей симфонии состояния»; «Напряженно красно-коричневая земля, кустарники с ультрамарином сзади и белая музыка пятен снега» [174].

Отдельно подчеркнем роль слова «пятно» в эпистолярных текстах Я. А. Басова. Для того чтобы совершить интерсемиотический перевод, творец должен мыслить художественным образом. Одним из важнейших способов мышления любого художника является мышление «пятном» (особенно в акварельных работах, где линия вынужденно подчинена пятну). Данная зависимость переходит и в эпистолярный текст: «...солнце едва было видно огненным пятном» [241], «...буйно ударила зелень, в которой тонут белые пятна цветущих вишен» [182], «...например, яблоко: влажной кистью залить всепятно яблока темно-зеленым тоном и тут же “по мокрому” тронуть теплым розовым...» [228].

Для описания пластической и ритмической выразительности визуального образа Я. А. Басов вынужден постоянно прибегать к музыкальной терминологии. Музыкальные термины в эпистолярных текстах значительно меняют свою семантику, становятся частью знаковой системы совершенно

иного уровня. Для художника «симфонизация» акварели несет смысл общей согласованности не только визуального образа, но определенной ее ступени, когда «стихийность, цвет, техника – всё ушло внутрь, и со зрителем один на один говорит засимфонизированное состояние, чувство художника» [187]. Обратим внимание и на последнюю фразу: художник указывает на то, что именно «симфонизируется» посредством живописных средств. Для Я. Басова внутренний мир творца является основополагающей творческой категорией, отправной точкой любого художественного языка и главной составляющей художественного произведения.

Знаменательны в контексте синтеза искусств рассуждения о цвете. Они помогают увидеть взаимосвязь музыки и цвета в мировосприятии художника принципиально иного уровня. Цвет как базовый элемент живописи неотъемлемо соотнесён со звуком как базовым элементом музыки: цвет на полотне «не покраска поверхности, но активный ритмический звук нашей души. <...> близнец цвета – тон. Они всё время вместе. Тон или поднимает, или гасит звучание цвета. В одном цвете ряд тональностей создаёт певучесть цвета, удлиняет его общую мелодичную структуру. Таким образом, цвет сам по себе не бомбардирует отдельными ударами и даже в напряжении сильных звуков как бы сцепляется между отдельными тоновыми участками, звучит единым хоралом» [245]. В качестве примера художник приводит живопись П. Сезанна, в работах которого «кованность цвета, оркестрованного в единстве впечатлений» [245].

Некоторые пейзажи (или их элементы) напрямую вызывают ассоциации с тем или иным композитором, произведением, музыкальным жанром. Анализируя одну из собственных работ «Весенняя вода», художник замечает: «Там деревья в разливной воде, затоплены основания, но <...> обреченности нет. Есть свет солнца. Как будто могучая нота Бетховена» [176]. Рассказывая адресату о своём отношении к морю, художник описывает некоторые состояния природы, вновь и вновь прибегая к музыкальным ассоциациям для более точного выражения смысла: «Небо было камертоном для картины <...>

Особенно глубокой осенью и зимой, когда густые серые облака распластаны над морем, как широкие крылья чайки. Или когда горячий золотой луч солнца прожигал толщу облаков и с высоты [нырял] в пучину чёрной воды. Нет ничего прекрасней, ничего величественней этого. Гимн, исполняемый колоссальным оркестром. Музыка, в которой звучало величие духа» [206].

Случаи порождения художественных образов под влиянием музыки, по словам самого художника, относительно редки: «Неоконченная симфония» Шуберта вызывает ассоциации с морем; «некоторые маленькие вещи Равеля и Дебюсси» – пейзажи, выполненные в импрессионистской технике; «Времена года» Чайковского – «прямые, иногда натуралистические представления. Истинное удовольствие получаешь от музыки Рахманинова, когда за ней видишь духовный образ России» [11, с. 22]. В иных случаях музыка влияет на общее настроение произведения.

Я. Басов указывает, что ритм в живописи не является простым размещением линий и форм на плоскости, это «и пульсация цвета, контрастов, всё, что изнутри возбуждает в нас остроту восприятия. Недосказать – прервать на ту долю секунды, когда вновь встретишь прерванный импульс, как бы заряд – полёт, заряд – полёт и т.д. Непрерывное улавливание импульсов отражения. Мгновение не может остановиться, мысль, чувство досказывают. В этой возможности продления – острота восприятия, закреплённая сильней предыдущего созерцания».

Я. Басов мыслит художественный образ в пространстве практически всех искусств. Если музыкальность (с позиций ритма и «созвучия» образа) составляет неотъемлемую часть мышления художника, то к языку других искусств он прибегает в исключительных случаях. Характерно, например, его обращение к театральному искусству для описания процесса создания пейзажей: «Непрерывно возникающие образы разыгрывают на листах бумаги новые и новые мизансцены, и мои актёры – земля, небо, вода, цвет, деревья – получают задачи сообразно роли и финалу всей сцены» [240]. И, продолжая «театральную» тему, художник указывает на необходимость писать пейзаж «не

с авансцены, а создавать его вокруг зрителя, как бы поглощать его целиком» [240].

Таким образом, эпистолярное наследие Я. А. Басова свидетельствует о продолжении традиции авангардного мышления. Это доказывает, в частности, устойчивое влияние визуального языка художника на язык вербальный (а если точнее – в их взаимообусловленности). Наиболее отчетливо это запечатлено в случаях проявления синестезии и синтетической художественной образности.

Синестезия и синтетическая художественная образность реализуется на различных уровнях: на имплицитном – в результате интерсемиотического перевода с визуального на вербальный язык («автоэкфрасис»); на эксплицитном – в ходе обсуждения выразительных возможностей языков искусств. Такой анализ позволяет Я. А. Басову изучить потенциал воздействия на человека какого-либо языка искусств и обновить собственный живописный язык.

Письма художника являются творческой лабораторией и выступают в качестве метаструктурного пространства (метатекста) по отношению к живописному творчеству художника, т.е. представляют собой систему языков и текстов, созданных в ходе описания и обсуждения, а также процесса конституирования акварелей.

Выводы к главе II

1) Модель корреспонденции Я. А. Басова осложнена интровертивной направленностью: «адресант → адресант → адресат». В ходе изначальной автокоммуникации художник вербализует опыт несловесного мышления, которое составляет основу его живописного творчества. Её результатом становится художественный поликодовый текст, в котором:

- а) часть вербальных знаков получает новую семантику;
- б) присутствуют иконические знаки (преимущественно графические рисунки);

в) вербальные знаки обретают вторичные черты иконичности (т.е. художник обращается к литературным средствам создания художественных образов).

2) В эпистолярных текстах Я. А. Басова взаимодействие вербальных и визуальных кодов происходит на нескольких уровнях. Происходит постоянная иконизация вербальных знаков, которая возникает в ходе интерсемиотических переводов визуальных образов в вербальные тексты. Наиболее отчетливо это запечатлено в случаях проявления синестезии и синтетической художественной образности.

3) Синестезия и синтетическая художественная образность реализуется на различных уровнях: на имплицитном – в результате интерсемиотического перевода с визуального на вербальный язык («автоэкфрасис»); на эксплицитном – в ходе обсуждения выразительных возможностей языков искусств. Такой анализ позволяет Я. А. Басову изучить потенциал воздействия на человека какого-либо языка искусств и обновить собственный живописный язык.

ГЛАВА III. ПИСЬМА Я. А. БАСОВА КАК МЕТАТЕКСТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

3.1. Реальная и эпистолярная биографии художника

Эпистолярные тексты, наряду с мемуарной прозой и дневниковыми записями, в отечественном научном пространстве рассматриваются прежде всего в качестве автобиографических текстов³⁷. Несомненно, письма обладают значительной способностью фиксировать все значимые жизненные события автора текста и запечатлевать все уровни повседневности с большей детальностью, чем другие источники. На это указывает И. Ф. Петровская в ходе сравнения писем и мемуаров выдающегося русского композитора М. И. Глинки [112, с. 55].

На наш взгляд, это происходит под влиянием нескольких факторов. Прежде всего, в отличие от мемуаров и дневниковых записей, письма обязательно предполагают конкретного вопрошающего адресата, а значит – каждая переписка является историей работы своеобразного билингвального фильтра между автором и корреспондентом: каждый адресант структурирует сообщение особым образом, обуславливает специфический набор тем, предполагает особый язык. Иными словами, многообразие прагматических ситуаций и собеседников обуславливают куда большее многообразие жизненных фактов в письмах, чем в других видах «автобиографической» литературы.

Во вторую очередь, эпистолярные тексты являются наименее регламентированной частью литературы, не так строго требующей выстраивания цельного образа адресанта (противоположны в этом отношении

³⁷ См. Капоче, Н. Поэтика писем Марины Цветаевой / Наталья Капоче. – Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2014. – 194 с.; Левкович, Л. Я. Автобиографическая проза и письма Пушкина / Л. Я. Левкович; отв. ред. С. А. Фомичев. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1988. – 328 с.

мемуары, в которых дифференциация значимых и незначимых биографических фактов происходит на фоне широкого исторического контекста; эпистолярные тексты чаще ориентированы на текущий момент действительности).

Степень автобиографичности писем обусловлена и эпистолярным кодом культуры. В особенности это касается российского культурного пространства XX века. После событий 1917 года эпистолярные тексты постепенно теряют такие качества, как «интимность»³⁸ и «полифоничность»³⁹, заметно сокращается объём экзистенциальной тематики. Представление о возможном вмешательстве в частную переписку существовало в российском эпистолярном коде вплоть до самого исчезновения Советского Союза, т.е. до угасания эпистолярной традиции как таковой.

Это сказалось и на эпистолярном наследии Я. А. Басова. В письмах к друзьям почти отсутствуют какие-либо сведения о личной или общественной жизни, не сообщается ничего о бытовых условиях и т. д. В качестве значимой информации для собеседников Я. А. Басов отбирает исключительно факты творческой жизни, что формирует неповторимый облик эпистолярной семиосферы художника. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что отсутствие «традиционного» автобиографического текста в эпистолярной обусловлено не только эпистолярным кодом XX века, но и самой личностью автора, его творческими интенциями. Искусство в целом рассматривается Я. А. Басовым как сфера символической реальности, которая находится в оппозиции к повседневности. Таким образом, только факты творческой биографии оказываются значимыми и составляют основное содержание писем Я. А. Басова.

³⁸ Адресант предполагает наличие в цепи коммуникации «третьего лица», проверяющего частное послание на соответствие установкам и ценностям, предложенным новой советской культурой. Личное, «интимное» (с лат. – «внутреннее», «ближайшее») входит в сферу государственного регулирования и исчезает даже из устной речи («наши речи за десять шагов не слышны»).

³⁹ Исчезает множественность точек зрения на предмет обсуждения. Им на смену приходит одна точка зрения – официальная.

В письмах художника ясно прослеживается замещение реального биографического плана внутренней творческой биографией. Из эпистолярных текстов почти исключены бытовые подробности, отсутствуют суждения о социальных или политических фактах. На их месте – детальный творческий дневник. Повседневная жизнь в письмах художника приравнивается к творчеству: «Я думаю о своей жизни! <...> Творчество всё время во мне из сегодняшнего в завтра. У меня столько листов акварели – сколько шагов по земле» [242]; «начал раскапывать архивы – полки с акварелями. Чего только там нет. Вся жизнь в бесконечных заходах на новые вопросы и ответы. Жизнь прошла в порывах, в которых старые забывались и отбрасывались, и, оказалось, всё шло по спирали» [238]; «оглядывая свою жизнь, состоящую из каждодневного желания работать и страданий, если это не удавалось, я благодарю судьбу – она позволила мне быть художником» [217], «я работаю, устраиваю выставки, пока еще могу, в этом моя жизнь» [213].

Тем характернее выглядят случаи, когда художник сталкивается с необходимостью обсуждать биографию (свою или чужую). В одном из писем при обсуждении новых акварельных работ художник касается проблемы невозможности отделить «внутренний мир» творца от его произведений и, припоминая реплику корреспондента о том, что не любит «вникать» в биографию художников, соглашается с подобной позицией: «Особенно не люблю, когда разводят сентиментальную манную кашу... голодал, страдал, рисовал углём на заборах и пр., пр. Странно, почему голодать и страдать приоритет только художников». И далее Я. А. Басов подмечает, что такие испытания способны закалить волю человека любой профессии, не только художника.

Такое отношение Я. А. Басова к реальному жизненному плану, к биографии (как к определённой традицией форме рассказа о жизни) нельзя обосновывать отсутствием значимых фактов действительности в его жизни. Моделирование подобной знаковой системы, по нашему мнению, вызвано рядом факторов, среди которых главным следует назвать высокую степень

вовлеченности художника в стихию творчества, его постоянный поиск в области живописи и философии искусства как таковой.

В одном из писем Я. А. Басов фиксирует разрыв между реальной и творческой биографиями. В ходе сбора информации о персональных выставках и количестве работ для статьи в одном из словарей художник подводит итог проделанной работе: «Подумай – выставок Всесоюзных и Республиканских 66, международных 31, персональных 42, работ в музеях 126, картин примерно 3. 000. А я каждый день встаю с мыслью, что ничего не сделано и пр., пр.» [263].

В результате отрицания художником всего, что не относилось к творческому пути, и отсутствия биографического пласта в «автобиографических» документах⁴⁰ его официальная, «тиражируемая» в буклетах и книгах биография выглядит неестественно краткой, не заполненной фактами: рождение в Симферополе (1914), обучение в студии Н. С. Самокиша (1922–1931), обучение в Ленинграде (1931–1937), участие в Великой Отечественной войне (1941–1946), жизнь в Крыму: непрерывная работа в поездках и выставках (1946–2004).

Приведём полностью один из немногих автобиографических текстов. Высылая сведения о себе для написания каталога к персональной выставке, художник пишет лаконично, пренебрегая хронологией событий: «Моё детство прошло на юге. Воспоминание о его красках и солнце всегда слито с моим увлечением живописью. В 1933 году впервые увидел «импрессионистов» и мне даже показалось, что я «родился» раньше их. Впоследствии меня упрекали в яркости, – не мыслю жизнь серой, тусклой. Люблю писать море, виноград, пики, горы и всё, что связано с Крымом, но Россию с её удивительным небом, озерами, лесами – особенно. Помогли мне в этом Тютчев, Блок, Рахманинов.

Работал всегда маслом, но постоянное стремление передать движение и цвет в пейзаже привело к акварели. «Молниеносность» этого материала

⁴⁰ Это касается и дневников художника. Характерно само название книги, в которую вошла часть дневников художника «Творчество – это судьба».

помогает полнее фиксировать эмоциональное состояние моих чувств. Начал выставляться с 1935 г. в Москве. Кроме областных, республиканских и всесоюзных выставок, показывал свои работы на 27-ми персональных в разных городах нашей родины.

Родился я в 1914 г. в Симферополе. С 8 лет обучался живописи у академика Н. С. Самокиша, а потом во Всероссийской академии художеств (ныне институт им. Репина). С начала июля 1941 г. по апрель 1946 г. находился в Вооруженных силах Советского Союза. Член союза художников СССР» [216].

Обратим внимание на семантику биографических эпизодов, которые время от времени встречаются в эпистолярных текстах художника. Сравним приведённый автобиографический очерк с действительностью. Художник родился 2 февраля 1914 года в Симферополе. Отец – столяр-краснодеревщик Александр Николаевич Басов. В Симферополе будущий художник пережил конец Первой мировой войны и Октябрьскую революцию. В возрасте восьми лет встретился со своим первым (и, согласно воспоминаниям Я. А. Басова, единственным настоящим) учителем – академиком Императорской Академии художеств, профессором батальной живописи Н. С. Самокишем.

Воспоминания о детстве тематически связаны с главными живописными впечатлениями всей жизни, в них Я. А. Басов обнаруживал исток своих художественных интенций: « <...> это моё детство и ранняя юность. Это – Крым, много солнца и света. Студия Николая Семёновича, моя цыганка⁴¹, это всё то, из чего я вышел» [264]; в другом письме: «С тех пор, как я себя помню, базар в Симферополе, где я родился, притягивал меня своей красочностью. Овощи, фрукты, горы дынь и арбузов, лошади у телег и люди – разные загорелые в ярких одеждах, и всё это под ослепительным солнцем! Может быть, это и было моё первое художническое видение» [198].

Особый, «детский» взгляд на окружающую природу проявился в первых опытах с краской, цветом, а затем оформился в импрессионистическую технику

⁴¹ Имеется в виду одна из трёх сохранившихся картин довоенного периода – «Цыганка» (1932). Работа выделяется яркими импрессионистическими чертами.

художника и его особое мировидение, никак не соответствовавшее академической программе Академии художеств. После нескольких живописных работ масляными красками Н. С. Самокиш отпустил юного художника на «самостоятельную работу». Позже Яков Басов вспоминал: «Ведь он, с точки зрения сегодняшней педагогики, не учил, не назидал, не требовал – вроде бы “не учил”, а пробудил во мне то настоящее, искреннее, неистребимое художническое начало, которое я пронёс через всю жизнь» [11, с.161].

Воспоминания, не связанные с творческим становлением, будут записаны только в 1985 году. Размышляя о прожитых годах, Я. А. Басов обратится к самым ранним пластам памяти – революционным событиям в Крыму. При этом они попадут не в эпистолярный текст, а в дневник: «В мои детские годы я знал страшные страдания, голод и смерть, страх и надежду <...>. Это 17-тые – 20-тые годы. Конец Первой мировой войны, революция, бесчисленная смена властей в Крыму, в Симферополе. Стрельба, расстрелы, аресты, обыски, насилие, голод, растерянность людей. Врангель, Деникин, Махно, Украинская рада, Петлюра, «Зелёные», Скоропадский, немцы, пожары, грабежи, оружие, погоны, бегство, Добровольческая армия. Приход Красной армии, уход Красной армии. Мы, дети, среди этого хаоса со всеми ужасающими впечатлениями, поиск хлеба, патронов, трофеев среди слёз и игр» [11, с. 161].

Когда Якову Александровичу исполнилось шестнадцать лет, Н. С. Самокиш направил его вместе с бумагой от Наркомпроса в Ленинград, поступать в Академию художеств имени И. Е. Репина (бывшую Императорскую академию художеств). «Трое суток я стоял в тамбуре вагона, чтобы не пропустить какого-либо пейзажа» [11, с. 164].

Я. А. Басов поступает на третий курс вечернего рабфака ИЗО при Академии художеств. Вместе с ним были приняты более сотни других молодых художников из разных городов. Занятия живописью проходили по вечерам до одиннадцати часов. Всё дневное время ученики рабфака проводили в Лесном порту: грузили и разгружали пароходы; занимались пилкой и колкой дров. В этот период произошел сильный отсев студентов, из всех поступивших

продолжили обучение лишь восемнадцать человек, среди них был и Я. А. Басов.

«Перескочив» через четвёртый курс Рабфака, молодой человек без экзаменов поступает в Академию художеств. Случилось это следующим образом: летом, перед поступлением, художник возвратился в Крым, чтобы помочь своей матери и поддержать её. Обстоятельства сложились таким образом, что он приехал в Ленинград уже в октябре, когда официальное зачисление в учебное заведение на первый курс было завершено. Для того чтобы привлечь внимание преподавателей, Я. А. Басов без разрешения устроил импровизированную выставку своих работ в фойе Академии художеств. Преподаватели, возвращавшиеся в учебные аудитории после учёного совета, буквально «натолкнулись» на своеобразные, импрессионистические работы юного художника. Пребывая под впечатлением от полотен педагога добились зачисления художника на первый курс.

Воспоминания о периоде обучения в Академии живописи почти не встречаются в эпистолярном наследии Я. А. Басова, редкие упоминания носят негативный характер. В стенах Академии художник столкнулся с невозможностью работать по академической программе, которая шла вразрез с его мировидением.

Первое задание, данное группе, в которую был зачислен крымский художник, – рисунок обнаженной натурщицы. На эту работу студентам первого курса был отведён месяц. Я. А. Басов завершил рисунок за два дня, при этом решив его в импрессионистической манере – вибрации цветовых мазков и свете. Пристрастие художника к яркой, экспрессивной манере было воспринято некоторыми преподавателями как досадное несоответствие заданным программой нормативам, но его талант очаровывал многих педагогов.

Я. А. Басова несколько раз исключали из академии и через некоторое время зачисляли вновь: «После очередного исключения написал картину: цыган на базаре ведёт белую лошадь. Поставили «5» и снова приняли...» [цит. по: 268, с. 32].

Согласно редким свидетельствам, к ленинградской Академии у Я. А. Басова осталось устойчивое отрицательное отношение. В ходе обучения он стал утрачивать естественное ощущение света и цвета: «После нескольких лет Академии в Ленинграде, где из меня изрядно выдубили все чувства к живописи, я порядочно посерел и в таком заглохшем состоянии всё же силой мечты попал в Самарканд. Всё было удивительно и потрясло меня. Но я, как дистрофик, не мог всё это проглотить сразу» [195].

По окончании Ленинградского института живописи, в 1938 году, Я. А. Басов спас из жерновов тоталитарной машины Людмилу Борнштейн – вторую жену репрессированного поэта Бориса Корнилова, автора «Песни о встречном» (которая после приведения в исполнение высшей меры наказания всегда печаталась с пометкой «слова народные»). Л. Г. Борнштейн после ареста супруга находилась под подпиской о невыезде, оформление её ареста затянулось в связи с тем, что на руках жены «врага народа» осталась полугодовалая дочь⁴². Я. А. Басов сумел убедить оформить Л. Г. Борнштейн брак, сменить фамилию и, нарушив подписку о невыезде, уехать в Крым. Сначала они скрылись в Симферополе, затем их следы окончательно запутала Великая Отечественная война.

С началом Великой Отечественной войны художник уходит добровольцем на фронт. В этот период он перестаёт писать: «Во время войны я не сделал ни единого мазка – было кощунственно писать, когда идёт война. Я ведь не представлял себе живописи другой, кроме солнца» [11, с. 59]. С 1941 по 1946 годы Яков Басов находился в рядах Советской армии, закончив службу в чине капитана инженерных войск.

⁴² Знаменательно, что дочь Б. Корнилова – И. Б. Басова, долгое время не зная о том, кто на самом деле её отец, самостоятельно выбрала путь поэта. В 1980 г. эмигрировала вместе с мужем (художником Б. А. Заборовым) из СССР. С 1982 по 1992 годы работала редактором и состояла членом редколлегии газеты «Русская мысль». Ее стихи в разные годы печатались в альманахе «День поэзии», журналах «Нева», «Неман», «Грани», «Мосты», «Время и место». Архивные документы, раскрывающие историю Л. Г. Борнштейн и Б. П. Корнилова опубликованы в книге «Борис Корнилов: “Я буду жить до старости, до славы” / Б. Корнилов. М.: Азбука, 2012. – 365 с.

С 1946 года домом для семьи Я. А. Басова стал южнобережный город Алупка. С конца 50-х годов сюда станут приезжать знакомые Л. Г. Борнштейн: артист А. Кторов, певец А. Доливо, балерина М. Семенова, издатели и писатели М. Довлатова, Ю. Либединский, О. Форш, И. Сельвинский, К. Паустовский.

Весь дальнейший период творчества Якова Александровича можно обозначить как «возвращение к цвету». Художник работает маслом в жанре марины, создаёт серии пейзажей Москвы, Ленинграда, Прибалтики, русского Севера и Крыма. Часто ходит на боевых кораблях Черноморского флота и морских частей погранвойск, изображает на полотнах будни и праздники моряков, пишет штормы и спокойное море.

В этом же году, сразу после войны, Я. А. Басов подаёт заявление о вступлении в Союз советских художников. Творческую характеристику кандидата написал О. А. Авсиян, выдающийся ученик студии Н. Самокиша: «Еще в детстве, занимаясь в частной студии академика Самокиша, я познакомился с Басовым, обращавшим еще тогда на себя внимание незаурядными качествами живописца. Этюды отличались исключительным темпераментом, эмоциональным подходом к природе» [цит. по: 142, с. 179]. Однако, несмотря на положительную характеристику, Я. А. Басову отказали в членстве, и вопрос о вступлении затянулся на 12 лет. Согласно последующим творческим характеристикам, тон которых кардинально меняется, Я. А. Басова упрекают в «чрезмерном увлечении цветом без взаимосвязи с окружающей средой», что, по мнению составителей характеристики, свидетельствовало о недостаточном изучении натурального материала. В 1958 году художника наконец принимают в члены организации.

Начинается постепенное возрождение цветовой палитры, отражающее изменившееся мировосприятие художника. Как отмечает художник, «...примерно с 1958 года вышел на светлые тона, всё затеплилось» [11, с. 165].

Работы маслом всё меньше отвечают требованиям живописца. Масляные краски не дают ему возможности «молниеносного фиксирования впечатления» [ТЭС, с. 47]. Акварель же позволяет полностью реализовать свободу мысли и

ритма; позже он замечал, что «мысль и чувство сливались со средствами акварели...» [11, с. 200]. Художник начал свой творческий путь с масляных красок и прошел с ними 34 года, после чего отдал предпочтение акварели, за редким исключением возвращаясь к маслу. Он отмечал, что масляная краска, «плотно положенная кистью на холст, прижатая к нему, теряет цветовую «вибрацию» и превращает всё в покраску холста» [11, с. 47].

После перехода на акварель Я. А. Басов постепенно начинает вести дневник, в котором запечатлевает процесс работы с новыми красками и поиск новой выразительности; постепенно его художественные интенции находят отражение и в эпистолярных текстах. На протяжении всего периода «акварельного творчества» Я. А. Басов практическим путем «нащупывает» новый язык, разрабатывает собственную семантическую систему живописных образов.

С переходом на акварель кардинально меняется визуальный язык художника: «Я вышел на цвет. Цвет, как мне кажется, истинный. Не тот локальный, каким увлекаются художники, локальный – механический, без жизни, без воздуха. Я вижу цвет в его живой структуре, тёплый, единственно сущий. Он не покрашенный, он – сама природа. Если Ван Гог даёт такое живое толкование своему мазку, то я в акварели создаю мазок не только структурный для отдельного предмета или поверхности, а в общем движении материи» [11, с. 176].

Начинается новый этап творчества Якова Басова: он живёт и работает в Алушке, часто выезжая из Крыма, чтобы писать образы природы России и Украины. Художник подходит к творчеству интуитивно, вырабатывая личную манеру в соответствии с решаемыми задачами, духовным посылом, заложенным в работах. «Если иметь в виду мою технику, то её можно обозначить как *a la prime*, то есть сразу, в один приём. Здесь сказывается высокая эмоциональность моя как художника и человека. Как в данный момент «выстреливает», вспыхивает эмоциональное возбуждение, состояние, порыв, так и складывается техника письма. В эмоциональности кроется причина моего

бегущего мазка, скользящей линии» [42, с. 22]. По словам живописца, неминуемые акварельные затеки создают важные для него смешения красок, которые стимулируют «импульсивно-интуитивные» возможности импровизации, скорость выражения непосредственного ощущения.

В. Н. Голубев, исследователь творчества Якова Басова, предлагает два способа классификации произведений мастера: стилистические этапы (лирического импрессионизма, «сурового» стиля, декоративно-лирического стиля и декоративного экспрессионизма) и серийные циклы [42, с. 23].

Среди основных циклов акварелей можно выделить: «Сельские мотивы», 1962 г., «По северу», 1964 г., «Львов», 1964 г., «Моя Украина», 1969 г., «Весна на Украине», 1971 г., «Севастополь», 1972 г., «Керчь рыбацкая», 1974 г., «Весна в колхозе «Украина», 1975 г., «Земля весенняя», 1977 г., «Черное море», 1978 г., «Якутия», 1978 г., «Земля Украины», 1980 г., «Киев сегодня», 1982 г., «Пейзаж Крыма», 1984 г., триптих «Памяти героев Аджимушкай», 1984 г., «Ялта – город у моря», 1987 г., «Земля Тавриды», 1991 г., «Времена года», 1995 г., «Лики древней земли», 1966–1998 гг. [42, с. 208].

Важное место в творческой биографии Я. А. Басова занимает встреча с работами импрессионистов. Исследователи уже отмечали тесную связь художника с импрессионизмом [42, 60, 268]. Воздушность изображаемого пространства, нераздельность света и цвета на полотне, раскованность в палитре – характерные черты этого течения, присущие и живописи Якова Басова.

Примечательны свидетельства художника о его первой встрече с импрессионистами. Он воспринял их как единомышленников, которые способны ощутить яркость красок природы, её воздушность, как и он: «Это были мои первые кровные братья в искусстве. Ими я восторгался, зачаровывался сердцем, любил. Но, вспоминая, никогда не подражал. Просто было теплее жить на земле» [цит. по: 268, с. 33]. Я. А. Басову был чрезвычайно близок основной эстетический принцип импрессионизма: отображение мира как субъективного, сиюминутного впечатления, «ощущения, превыше любой

творческой программы» [124, с. 227]. На момент встречи в живописце постепенно укреплялись принципы мировидения, выходящие за рамки трактовки сюжета ради живописного тона. Именно потому в одном из частных писем мастера мы находим довольно странное признание: «В 1933 году впервые увидел «импрессионистов» и мне даже показалось, что я «родился» раньше них» [216].

Художник видит мир в «подвижной пластике», где одна из самых важных категорий описания действительности – «движение»: «формы, цвета всё время находятся в соприкосновении и в какой-то переливчатости. Ничего не имеет четкости начала и конца, ничего не застыло, если оно существует» [11, с. 17]. Пейзажи, по его мнению, должны рождать в зрителе впечатление «о природе в её непрерывном движении, незаметном на первый взгляд, но том сущем, что составляет гармонию её» [11, с. 20].

При внимательном анализе акварельных работ Якова Басова, можно обнаружить между художником и импрессионистами больше различий, чем сходства. Акварелист не стремится точно передать мгновенное зрительное впечатление, зафиксировать данность природы в оптически истинном образе, что свойственно французской художественной школе. Смыслообразующим началом в живописи Якова Басова выступает поиск возможности «душевно возвысить человека», «преобразить духовность человека» [11, с. 13, с. 18]. Эти художественные цели определяют выбор пейзажного жанра (природа для художника выступает мощным, выразительным, общедоступным языком диалога), а также постоянный поиск новых художественных средств, полнее передающих чувства художника.

Таким образом, семиосфера эпистолярного наследия Я. А. Басова особым образом дифференцирует значимые и незначимые факты биографии автора. Как эпистолярный код эпохи, так и сама личность художника обусловили замещение реального биографического плана внутренней творческой биографией. Я. А. Басов оформился в качестве художника после заката авангардного искусства, но удивительным образом продолжил традиции

авангардного мышления: с конца 50-х годов, желая вырваться за рамки привычного художественного языка, он оставляет «масло» (которым писал более 30 лет) и переходит к акварельным краскам. Впоследствии художник начинает активно вести дневник, в котором запечатлевает процесс поиска новой выразительности; постепенно его художественные интенции находят отражение и в эпистолярных текстах. На протяжении всего периода «акварельного творчества» Я. А. Басов практическим путем «нащупывает» новый язык, разрабатывает собственную семантическую систему живописных образов. Прагматика его текстов (как визуальных, так и вербальных) одновременно обращена к внутреннему миру как адресата, так и внутреннему миру адресанта.

3.2. «Промежуточное кодирование» творческого процесса художника

Ю. М. Лотман в ходе обсуждения новаторских художественных произведений отмечает, что «опыт европейского авангарда убедительно свидетельствует, что чем индивидуальнее художественный язык, тем более места занимает авторская рефлексия, направленная на язык и включенная в его же структуру» [89, с. 25]. Данное наблюдение, на наш взгляд верное, требует определённого уточнения в отношении авангардной живописи и живописного языка в целом, поскольку введение метаязыковых элементов в произведения изобразительного искусства затруднено, а сам живописный язык не имеет широких возможностей создания метаязыковых элементов. У произведения живописи куда меньше возможностей «сознательно» стать уроком языка для зрителя.

Характерно, что Ю. М. Лотман в рассуждениях об информационном резерве культуры затрагивает вопрос о метаязыковых явлениях. Когда анализу подвергается какой-либо язык культуры, в семиосфере возникает иерархически новый текст, который принципиально не вписывается в ряд с предыдущими текстами культуры. Такая ситуация характерна для XX века, когда возникают

не только новые научные метаязыки, но и металитература, и метаживопись, и метакинематограф (употребляем термины вслед за Ю. М. Лотманом) [92, с. 503].

В текстах искусства метаязыковые элементы соотносят речевое произведение с ситуацией, в которой оно создается, участвуют в организации самой этой ситуации, «проясняют» позицию говорящего и так далее. К метаязыковым элементам живописи могут быть причислены любые способы управления «точками зрения» на предмет изображения, например, посредством зеркала. На это указывает Ю. М. Лотман: «Для некоторых моментов живописи зеркало на полотне выполняло типологически такую же роль, как словесная игра в поэтическом тексте: выявляя условность, лежащую в основе текста, оно делало язык искусства основным объектом внимания аудитории» [92, с. 186]. Эта игра с точками зрения на предмет живописи есть у Диего Веласкеса в «Венере перед зеркалом», «Менинах», Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини». Метаструктурным элементом может выступать сам автор произведения, изображенный на полотне. Наглядный случай – «Автопортрет с желтым Христом» Поля Гогена: художник изобразил себя на фоне своих работ, среди которых выделяется работа «Желтый Христос». Фигура автора, его напряженный, испытующий взгляд позволяют уточнить семантику визуальных образов, лучше понять отношение П. Гогена к собственным работам.

Таким образом, живопись может включать в себя метаязыковые элементы, но их употребление всегда ограничено. Вербальный язык, в свою очередь, также не способен полностью выступить метаязыком живописи, несмотря на высокий потенциал иконичности.

Разные языки, структурирующие семиосферу, выделяют во внешнем мире разные объекты; у каждого языка – свой потенциал познания внезнаковой действительности (внесемиотического пространства). Согласно мысли Ю. М. Лотмана, для того чтобы окружающая человека действительность стала частью культуры, её необходимо разделить «на область объектов, нечто

означающих, символизирующих, указывающих, то есть имеющих смысл, и объектов, представляющих лишь самих себя» [92, с. 259].

Во втором разделе мы уже обращались к роли семиотизации в процессе написания эпистолярного текста и – шире – всей творческой деятельности Я. А. Басова. Письма художника являются своеобразной творческой лабораторией и выступают в качестве метаструктурного пространства (метатекста) по отношению к живописному творчеству художника, т.е. представляют собой систему языков и текстов, созданных в ходе описания и обсуждения акварелей, процесса их конституирования.

Благодаря вербальному языку Я. А. Басов осуществляет промежуточное кодирование новых смыслов, что позволяет ему использовать их в ходе написания акварелей. Это промежуточное кодирование можно условно назвать «первичным». Рассмотрим границы семиосферы художника, где происходят интенсивные процессы знакообразования и/или обмена информацией.

Одной из наиболее важных является граница между знаковым континуумом Я. А. Басова и природой: именно здесь происходит наиболее активное «означивание» внесемиотической действительности, феномены природы в глазах художника обретают уникальную семантику. Он воспринимает природу как особого рода текст, знаковую систему, обладающую собственным языком. Следуя за размышлениями художника, выделим ряд существенных характеристик данной системы.

Природа обладает особой синтагматической организацией: она не является суммой ландшафтов, но каждый ландшафт иерархически организован, т.е. знаковые системы в каждом пейзаже встроены одна в другую. На такой тип организации указывает Ю. М. Лотман в ходе обсуждения структуры художественного текста и в качестве параллели приводит описание восприятия мира средневековым мыслителем: пейзаж «не совокупность сущностей, а сущность, не фраза, а слово. Но это слово иерархически состоит из отдельных, как бы вложенных друг в друга слов. Истина не в накоплении, а в углублении

(надо не читать много книг – много слов, – а вчитываться в одно слово <...>» [95, с. 43].

Представление об иерархическом устройстве применимо и к восприятию акварелистом окружающей действительности. Для обозначения процесса «вчитывания» в «текст» природы художник использует специфическое слово – «заглубление». Этот переход по иерархии следует рассматривать в контексте уже обозначенной проблемы «двоемирия» действительности: обыденное и поэтическое. Первое восприятие связано с рациональным познанием, второе – с иррациональным.

Природа в представлении художника имеет как минимум два семантических уровня: на первом (обыденном) объекты ландшафта и сам ландшафт имеют общепринятые для данной культуры значения; на втором – обретают статус символа, значение которого невозможно выразить вербальными средствами. Пейзаж становится «знаком выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности»; знаки не конвенциональны [93, с. 12].

Между этими двумя уровнями пролегает спектр разных семантических образований (художественных образов), которые, по мнению Я. А. Басова, не достигли должной символической «глубины». Художник ищет способы достижения второго семантического уровня. Характерно, что в «словаре» художника этот уровень связан со словом «истинность»: «истина данного пейзажа», «произошел прорыв к большей истинности», «в светлеющем воздухе истинность и незащищённость деревьев» и т.д.

Акварелист рассматривает свои отношения с внесемиотическим пространством – природой – как диалогические. Он подчеркивает отсутствие особого «заученного приёма», благодаря которому можно создавать пейзажи. Становление образа происходит в ходе диалога с природой. Анализируя одну из своих работ, художник пишет: «Здесь всё: и суть этого диалога, и композиционное начало, положенное в основу работы, и рисунок, и главное – цвет, цвет не заученный, а цвет, диктуемый в каждом новом диалоге, во всех своих модуляциях, напряжениях, перетеканиях из одного в другой» [229]. Этот

диалог Я. А. Басов определяет как «бесперывность внутреннего хода восприятия».

В диалогичности творец видит суть современного искусства, только она способна вовлечь зрителя в сотворчество, в активное созерцание картины и обеспечить обратную связь. Именно потому он ставит перед собой задачу – создать ощущение непрерывного движения, внутренней жизни природы. Это поможет зрителю, созерцающему пейзаж, превратиться из наблюдателя в соучастника [11, с. 20]. Природа выступает медиатором между художником и зрителем, впечатления означиваются специфическим языком, на котором художник способен передать все оттенки чувств.

В одном из писем зафиксирован процесс непосредственного поиска-диалога – создания череды пробных акварелей – в попытке найти художественный образ, воплощающий необходимые Я. А. Басову качества «истинности».

Художник ставит цель: создать выразительное небо, «способное на диалог» со зрителем. Это становится отправной точкой творчества. Я. А. Басов пишет череду акварелей, оценивая значение каждого нового визуального текста. Приведём обширную цитату: «Конечно, я всегда думал о небе. Думал, что “без неба” нет пейзажа, нет главного его ключа. Но в эти январские-февральские дни, не отступая от своего убеждения, я понял недостаточность только убеждения – нужны действия. <...> Началась изматывающая работа над “говорящим” небом. Небо – как “оратор”, “борец” за наши чувства. Ничего нейтрального, приблизительного, подразумеваемого. Был написан “Голубой март”. Но это оказалось только подтверждением желания. Но дальше?» [251].

Вслед за «Голубым мартом», неудовлетворённый достигнутым, акварелист пишет следующую работу. Её необычность он подчеркивает тем, что не может придумать подходящего названия. На картине «всё в непрерывном потоке волнения», «сюжет в самом состоянии синих фиолетово-красноватых сильных тонов, просветов белой бумаги, рваных незавершенных окончаний пятен и вертикальных прочерков деревьев». Адресант обращает

внимание на то, что ранее для него предметный план картины, заключенный в сюжете, был всё-таки важнее; в этих же работах небо обрело иное значение и все элементы пейзажа на бумаге стали «равносильны» друг другу.

Не останавливаясь на достигнутом, художник продолжает творческий поиск, но, «что бы я ни применял, ничего не подходило, настолько настрой первых двух был в особом порыве». Наконец, Я. А. Басов пишет «Февральское солнце»: «Немного в глуховато-напряженном колорите желтое, тусклое солнце, чуть вдали – лес с заснеженной землёй и впереди – почти черная вода, чуть местами застывшая с желтыми отсветами солнца, так бывает в короткие дни февраля, точно судный день, когда решается прошлое и возможность будущего» [251]. Именно эти три работы отправляются на выставку, остальные – в архив, на полку мастерской.

Акварелист проводит грань между собой и большинством художников, которая лежит в области семантического наполнения картины и, соответственно, её способности к диалогу: они «склонны к умилению, спокойствию и бесконфликтности. А это всё в свою очередь успокаивает зрителя, делает его вялым, инертным, умилённым, и остаётся у него много времени для разглядывания “похожести” и полного пассива <...>». При таком отношении к работе какая-либо возможность сотворчества исключается. В заключение письма он указывает на специальные средства диалогизации художественного образа: необходим не только «внешний, но и внутренний конфликт между тоном, цветом» [251].

Поиск новой выразительности не является отдельным эпизодом в творчестве Я. А. Басова, но – непрерывной линией самосовершенствования. Показательно замечание художника в одном из писем: он третью неделю работает над сюжетом «К весне», «эту тему писал много, но это бесконечно, как движение самой жизни. Сегодня в одиннадцатом варианте приблизился к желаемому» [227].

Можем предположить, что данный глобальный поиск начался с неудовлетворённости художника выразительными возможностями масляных

красок, их «медлительностью» и «тяжестью» на полотне. Переход на акварель позволил живописцу передавать молниеносно вспыхнувшие эмоциональные состояния. На это указывал сам Я. А. Басов: «тут и началась акварель, которую люблю за цветность, прозрачность, “молниеносность” фиксации впечатлений, переполняющих» до момента работы [198].

Стремительность акварельной техники увеличила роль иррациональных начал в творчестве, позволила эмоциональному состоянию найти своё продолжение в красках. Новая техника поставила художника после 34 лет работы с масляными красками в условия неизведанности, потому что не было никакого наработанного творческого подхода.

Акварель позволила художнику не столько применить новые технические приёмы, сколько воплотить другой тип мироощущения. На эту ситуацию указывал П. Флоренский, рассуждая о ходе развития изобразительных средств в иконописи: «...сами вещества, применяемые в том или другом роде и виде искусства, символичны»; в красках и поверхности, на которую они наносятся, непосредственно запечатлено «...то глубинное мироощущение, выразить которое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника» [152, с. 88]. Поверхность, на которую наносится краска, определяет «характер мазка», в зависимости от неё мазок «приобретает ту или иную фактуру». П. Флоренский утверждает соотнесённость изобразительной плоскости и внутреннего мира художника; они обладают собственным «ритмом»; если художник будет стараться творить «на своём собственном ритме, тогда он вынужден будет отыскать себе новую плоскость, с новыми свойствами, соответствующую своим ритмам его ритмам» [152, с. 94].

Продолжая рассуждать о предпочтении тех или иных красок в определённую эпоху и в определённой культуре, П. Флоренский подчеркивает предопределённость выбора красок и изобразительной поверхности: «не индивидуальным произволом, даже не внутренним разумением и чутьём отдельного художника, а разумом истории, тем собирательным разумом

народов и времён, которые определяют весь стиль произведений эпохи» [152, с. 88].

Вместе с переходом Я. А. Басова на акварель постепенно стала формироваться новая задача – добиться «истинности» пейзажа. Именно ввиду поставленной задачи дальнейшая работа с акварелью – не «технический» эксперимент в попытке найти наиболее выразительные живописные средства, а целенаправленный поиск определённого вида выразительности.

Освоение новой техники происходило с большими трудностями. Художник указывает на это в письмах, но откровеннее речь звучит в дневниковых записях: «Никогда еще не было во мне столько ненависти к акварели, как теперь. Такая беспомощность, такая вражда между мной и этими дьявольскими красками. Для чего они мне? Это одни страдания. Ими нельзя управлять, а только бежать за ними, как ездок за сбросившей его лошадью» [11, с. 38]. Я. А. Басов заключает, что масляными красками давно бы сделал «хорошие вещи».

Обратимся к «глубинному» семантическому уровню пейзажей акварелиста: рассмотрим понятие «истинность», к которому он часто прибегал при описании творческого процесса и акварельных работ.

Художник рассуждал об «истинности» как качестве пейзажа, творчества, искусства, человека. В одном из писем мы находим расшифровку понятия, данную художником: «Увидеть истину – это понять и предчувствовать акт возможного и должного следующего перехода из одного состояния в другое. Нужно добиваться этого <...>» [243]. Он никак не разъясняет это утверждение, в своём размышлении ассоциативно переключается на зрителя: «<...> и, более того, втянуть зрителя в предчувствие, перевести его на свою орбиту, ритм и дать возможность самим состыковаться» [243]. Истинность – переход из одного состояния в другое – мыслится как первое условие «увлечения» зрителя в пространство пейзажа.

Точное определение истинности употребляется в письмах всего раз, но представляется характерным, что оно почти полностью совпадает с идеей о

«плодотворном моменте», которая была сформулирована одним из ключевых теоретиков искусства эпохи Просвещения Г. Э. Лессинга в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Разграничивая специфику временных и пластических искусств, немецкий просветитель указывает на то, что в последних художник может выбрать для изображения только одно мгновение действительности и только одну точку зрения. При этом изображаемое мгновение не должно фиксировать высший момент напряжения, «крайний момент является наименее плодотворным» [83, с. 399], поскольку он не оставляет пространства для сотворчества зрителя. Плодотворным для живописного языка является только то мгновение, которое «оставляет свободное поле воображению», т.е. даёт возможность зрителю почувствовать миг перехода между двумя состояниями природы.

Разграничение Г. Э. Лессинга основывалось на представлении о специфике языков пространственных и временных искусств («оба искусства <...> различны как по предметам, так и по роду подражания» [83, с. 68]). Нарушение границы между поэзией и живописью, по мнению немецкого просветителя, разрушает сущность искусства, рождает «в поэзии стремление к описаниям, а в живописи – увлечение аллегориями» [83, с. 69]. Эти идеи оказали значительное влияние на последующие размышления художников и критиков, рассуждавших о возможности взаимодействия искусств. Однако понимания назначения искусства исключительно как мимесиса привело Г. Э. Лессинга к идее о том, что главное назначение живописи – изображение телесной красоты, художники-пейзажисты же «подражают красотам, которые не имеют идеального характера; следовательно, они творят лишь с помощью глаза и кисти; разум же почти <...> не принимает участия в их работе» [83, с. 454].

Многие представители классицизма приветствовали эти идеи. Один из влиятельных французских классицистов Антуан-Крихостом Картмер де Кенси в «Эссе о сущности, цели и средствах подражания в изящных искусствах»

(1823) указывает на случаи смешения языков искусств, как на губительную ошибку, которая извращает художественное произведение [154 с. 689].

Несмотря на строгость позиции Г. Э. Лессинга в отношении границ между искусствами, его труд послужил основой для последующего споров и рассуждений романтиков о возможности взаимодействия искусств. Предвестник философии романтизма И. Г. Гердер в «Критических лесах» посвящает первую главу критике отдельных положений, выдвинутых в «Лаокооне». Вместо экстраполяции идеала эпической поэзии на поэзию в целом был предложен принцип поиска идеала для каждого поэтического жанра отдельно; вместо представления о временном воздействии поэзии на слушателя было предложено представление о воздействии смысловом («энергетическом») и т. д.

Я. А. Басов в ходе метаописаний приходит не только к идее Г. Э. Лессинга о плодотворном моменте живописи, но в значительной мере реализует в своём творчестве идеи романтиков, исследуя возможности взаимодействия искусств в акварельных работах.

Представлению об истинности художественного образа сопутствует размышления художника, где он рассуждает не просто «о переходе из одного состояния в другое», но о музыкальности рисунка, его внутреннем движении, необходимости внутреннего конфликта в пейзаже. «А в физическом ощущении от работы требуется, чтобы и цвет, и пятно, и тембр, и тон работали не только на поверхности, но и глубиной. Потому живопись не может быть статичной. Она так же, как и музыка, всё время должна находиться в «превращении» ритма, цвета, тембра, тона из одного состояния в последующее, хотя физически она закреплена на поверхности бумаги» [244]; «теперь я могу сказать определённо, что в истинном произведении искусства – будь то живопись, литература, музыка, – всегда присутствует некоторая драматическая нота (внутренний конфликт), без которой, как мне кажется, не обходится искусство» [179]. И вновь за рассуждением об истинности следует указание на восприятие

работы зрителем: если нет внутреннего конфликта и эмоциональной напряженности, «то произведение будет монотонным, оно мертво» [179].

Итак, «глубинный» семантический уровень пейзажа, во-первых, фиксирует «момент перехода» из одного состояния в другое, во-вторых, эта динамика усиливается заимствованием некоторых выразительных средств из других искусств (прежде всего из музыки – «ритма»). Благодаря этому пейзажи художника обретают не только пространственные, но и временные характеристики, т. е. становятся хронотопом. Это понятие, введённое в гуманитарные науки М. М. Бахтиным для описания пространственно-временного измерения литературных произведений, быстро переросло в философскую, а затем и в культурологическую категорию. Впервые оно возникло в работе «Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике» [14] написанной в конце 30-х годов, но публикация состоялась лишь в 1975 году. Это понятие оказалось универсальным исследовательским инструментом и позволило эксплицировать неявные пространственно-временные отношения в изучаемых объектах.

Классическим обоснованием необходимости обращения к хронотопам историков культуры является работа А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры», на страницах которой автор утверждает, что категории пространства и времени «в разных цивилизациях и обществах, на различных стадиях общественного развития, в разных слоях одного и того же общества и даже отдельными индивидами <...> воспринимаются неодинаково» [46, с. 26]. Исследователь уверен, что субъективное восприятие пространства и времени всегда определяется культурой, к которой принадлежит индивид. М. М. Бахтин, популяризовавший данное понятие, отмечал, что «...всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [14, с. 406].

Те пейзажи Я. А. Басова, которые достигают должной семантической глубины (второго уровня), представляют собой не столько изображение определённых пространств (топосов), сколько пространств, находящихся в

состоянии изменения, схваченные во временной перспективе. Именно в связи с этим в письмах Я. А. Басова слово-синоним «истинности» – движение.

Восприятие пейзажа через движение является одним из главных способов видения природы, все природные процессы ощущаются художником в их временном измерении: «чувство бесконечного тока: состояние земли, складки перетекания сока в деревьях, в их ветвях, состояние моря, движение воздуха – всё вибрации живого». Восприятие природы в динамике, попытка передать её на бумаге не в статическом состоянии, а в процессе становления – вот одно из условий возрастания семантической глубины пейзажа. Но это только одна сторона творческого «заглубления» художественного образа.

Другая сторона открывается через изоморфность пейзажа и эмоционального состояния художника. «Истинность» пейзажа требует от творца высокой активности иррациональных, интуитивных начал; «высокого накала чувств». Рассуждая о «новом заходе в творчестве», Я. А. Басов говорит о том, что «кипение не дошло до отметки, и я заметался между краской и бумагой <...> только пробиваюсь со всеми мыслями к ощущению того истинного, когда уже не рассуждать, сомневаться, а “прыгать” надо» [188]. Высокая эмоциональность и иррациональность, как мы отметили, являются непременным условием создания «истинного» пейзажа.

В момент творческого акта происходит то, что в метафорической терминологии Ю. М. Лотмана получило название «взрыв». Обсуждая проблему прерывного и непрерывного развития в истории культуры, исследователь особо акцентировал внимание на взрывных процессах во время творческого акта, в частности вдохновении. Он выделил два типа вдохновения: как его переживал А. Пушкин («не отказ от знания, а высшее его напряжение, в свете которого делается очевидным то, что вне его было непонятным») и как его переживал А. Блок («как высочайшее напряжение, вызывающее человека из сферы логики в область непредсказуемого творчества») [92, с. 28].

Примечательно, что последний был любимым поэтом Я. А. Басова, само творчество художника вызвано к жизни «блоковским» типом вдохновения.

Живописец, созерцающий природу, – внесемиотическую реальность – в результате иррационального вдохновения «превращает несовместимое в адекватное, неперебиваемое в переводимое» [92, с. 29]. Неперебиваемым в данном случае выступает своеобразный синтез двух пространств – природы и внутреннего мира художника: «Вот и работа для меня не просто пописывание пейзажиков акварелью, а всепоглощающий, неистребимый зов к выражению особо сложившихся побуждений, к истинности состояния моей души» [262].

Важно отметить, что чужой художественный язык уводит Я. А. Басова от намеченной цели, мешает добиться символического характера новых акварелей. В некоторых письмах он сетует на то, что трудно оставаться «незамутнённым никакими соображениями, кроме истины» [249]. Через выработанный язык «истинности» художник рассматривает и работы и других пейзажистов.

В одном из писем мы находим его рассуждения о живописи Ж.-Б. К. Коро, романтика, оказавшего непосредственное влияние на становление импрессионизма. Важно отметить идейную близость крымского и французского живописцев. Коро, новатор пейзажной живописи, писал: «Хочу, чтобы зритель ощущал движение вселенной и предметов» [цит. по: 105, с. 27]. Исследователь его творчества Г. А. Мухина утверждает, что главным выразительным средством художник сделал валёры – «соотношения однородных красочных пятен различной световой силы»; «валёры стали носителями душевных движений» [105, с. 27]. Я. А. Басов выделяет французского мастера среди прочих живописцев и утверждает: «Думаю о Коро (он в лучших пейзажах подходит совершенно близко к природе. Вот «Порыв ветра», или отдельно стоящая берёза, или «Сток сена»). Он тоже стремился подойти к истинности состояния, но где-то остановился в преобладании серой гаммы. Значит, его характер, его душевный склад таким образом ограничил его в смотре природы <...>». Далее крымский акварелист утверждает право творцов на иной взгляд на природу; видение Ж.-Б. К. Коро не подходит его душевному складу: «Бог вложил в меня другой взгляд, более порывистый,

более открытый, «цветной», более разносторонний? Возможно и нужно руководствоваться этим, а не памятью о великом Коро, которого я, кстати, очень люблю» [254].

В качестве другого примера можно привести рассуждение Я. А. Басова по поводу картины Эль-Греко «Вид Толедо». Автор письма уверен в том, что движение – неотъемлемая часть любой живописной работы: «Всё живое находится во времени. Движение. Переход одного состояния в другое во времени. Впечатление – во времени» [191]. Пейзаж Толедо выступает не фактом, не «документом вещественности», это «открытие высокой истинности, происходящей из сегодняшней жизни». Художник убеждён, что природу необходимо «постигать в её творческом процессе». Природа – не внешний факт проявления, а динамическая сущность. Взгляд на природу как на творческую, самосозидающуюся сущность, изоморфную личности, – вот второй фактор, детерминирующий процесс означивания внесемиотической реальности.

Обсуждая внутренний ритм живописных работ, художник пишет: «Если в пейзаже дерево не факт предметности, а “живущее”, его образ мы воспринимаем во времени его “жизни” – взгляд Рембрандта из глаз эрмитажного “Старого еврея”. Я воспринимаю не единожды в мгновение, а во времени его проникания в меня» [191]. Я. А. Басов уверен, что каждый художественный образ обладает собственной временной характеристикой, а также уникальной длительностью существования в зрителе; «я до сих пор чувствую грозу Грековского “Толедо”. Вот еще один протест останавливать мгновение» [191].

Естественно, что высокая эмоциональность художника не вызывается искусственно, но имеет глубокие корни – в этике. Я. А. Басов постоянно указывает на эмоциональность своей живописи, истоки которой находятся в нравственной позиции автора: «Чтобы понять, что происходит со мной, я должен заглянуть в своё раннее детство. Родители мои были совершенно неграмотные люди и передать могли мне не книжные, а истинно народные, устные «скрижали»: не лги, не воруй, не обманывай и прочее, но главное и

самое святое – это был «комплекс любви» <...> Это был тот язык отношений, в котором жизнь в детстве ни разу не подвела меня. Больше скажу, это было то яркое, живительное солнце ласки и любви, с которыми я ушел в жизнь» [259]. В этом «комплексе любви» художник усматривает исток своего творчества, источник желания говорить о духовности и нравственности, пробуждая в людях высокие чувства. Если акварель не может этого сделать, «то для чего она сотворена? Что может дать дерево в пейзаже, если не волнение? Мне дерево как предмет не нужно <...> Этот сложный процесс заставил находить свой язык, свою пластику, своё цветоизложение» [259].

Обязательная связь нравственных категорий с представлениями о красоте непосредственно отсылает нас к античной традиции понимания прекрасного – диалогу Платона «Пир», в котором утверждается единая сущность истинного, доброго и красивого. Накал, которого достигает художник, черпает ресурс из таких категорий, как добро, любовь, надежда. Акварелист объединяет этот комплекс понятием «нравственность». Именно этот компонент внутреннего мира художника оказывается определяющим для создания «семиотической глубины» пейзажа.

Подтверждение нашему положению мы находим во многих письмах живописца. Так, читая дневники и письма Л. Толстого последних лет, художник сравнивает представления писателя о нравственности с современными: «...и, конечно, думалось об искусстве, о работе, о живом смысле истины – не то, что есть, а как должно быть соотнесено к высокому, не приземлённому, во имя раскрепощения душевных чувств – «нравственного удовольствия» [181].

В другом письме художник обращается к проблеме отсутствия эмпатии между людьми, сетует на «непроницаемую оболочку» вокруг человека, которую тот выстраивает в течение «сознательной жизни». «Такие великие понятия – любовь, сострадание, соучастие и желание огрубляются не только до отвердевающей оболочки, но становятся лживыми, доказующими эти понятия для сокрытия истинного противоположного смысла» [259]. Эти проблемы

волнуют Я. А. Басова и как человека, и как художника: его живопись направлена на разрушение этой «оболочки», на восстановление естественного тока чувств человека, именно потому живописца так волнует соучастие и сотворчество зрителя, его способность к эмпатии.

Вышеописанный комплекс смыслов, сгруппированный вокруг понятия «истинность», и определяет тот путь, по которому следовал художник ко второму семантическому уровню. Необходимо сказать, что эта стезя, естественно, имеет множество параллелей с путями других творцов. В качестве примера можно привести размышления советского режиссёра театра и кино С. Эйзенштейна: в своей поздней теоретической работе «Неравнодушная природа», рассуждая о проблеме изображения и отношения к изображаемому, он выдвигает категорию «человечности» и утверждает «человеческий подход к основам композиции» [158, с. 38] по многим позициям (эмпатии, нравственности, эмоциональности) он пересекается с категорией «истинность», которую предложил крымский акварелист.

Искусствовед А. Раппапорт, рассуждая о формах зрительской причастности созерцаемому образу, также отмечает, что именно «человечность» оказывается <...> той темпорально-телесной инстанцией, где происходит переживание» [123, с. 223].

Каждая акварель – символ или же попытка его создания. В ходе диалога природы и внутреннего мира художника рождается бесчисленное количество художественных образов. Через призму «истинности» ландшафты раскрываются в новом свете: «Окраины и сам Бахчисарай – не сумма домиков, переулков и минаретов, а земля иногда очень суровая, в морщины которой забились жилища людей», «Море, сейнеры, порывы ветра в снастях, рассвет над ожидающими путину баркасами, пена волн у берегов Херсонеса, черные кипарисы на декабрьском всклокоченном небе и снова море, и скалы, и чайки в неуютной стихии зимнего моря» [189]. Художник жалуется, что возвышенному представлению об окружающей действительности мешают композиция,

цвет и т. д., «но я счастлив, что живу в мире образов и по мере своих сил создаю их след» [189].

Для процесса перекодирования требуется не только воля пейзажиста, но и определённый заряд творческой «энергии». Большинство художников, убеждён Я. А. Басов, подстраивается под видимый пейзаж, творческая воля создателя напрямую зависит от видимого –референта пейзажа; «но тот, кто обладает достаточным сгустком творческой энергии, как бы лучами её, посылами “корпускулов” на окружающий мир, выбирает то, что даёт ему наибольшую возможность раскрыть, создать, благодаря живописи, необъяснимо прекрасное, существующее вокруг нас» [215].

Процесс семиотизации не проходит путём прямой перекодировки, художник указывает на определённое пространство, где новые смыслы, им обнаруженные, получают возможность «дооформиться»: «Все мои размышления о море, которые рождались, когда я был в санатории, отошли немного в сторону, в хранилище для “созревания”» [183].

Знаменательно, что постепенно Я. А. Басов приходит к пониманию «семиотичности» своего творчества. Пейзаж и природа в целом вводятся им в сферу культуры как ценность, освоенная семантически, как текст; живописец указывает на то, что его можно «читать, чувствовать, ощущать и переживать» [11, с. 183]. Так, море в пейзажах становится для художника знаком мечты, порыва, стихии, движения, страсти, желания. В размышлениях о деревьях он ставит перед собой задачу: «проникнуться ими – быть ими, волноваться их истиной и говорить с людьми их языком» [11, с. 24].

Следует также отметить чрезвычайную знаковость каждого, а также их сочетаний, особенно ярко это видно в акварельном периоде творчества. На символическую природу своей живописи указывает и сам художник. «Каждый пейзаж, ощущение живописного чувства имеют свой знак. И все чувства, и все помыслы, связанные с этим пейзажем, вкладываются в него» [11, с. 21]. Дорога, дерево, пятна снега, солнце воспринимаются Я. А. Басовым как символы, ради которых пейзаж и был написан [11, с. 18]. Художник особенно выделяет в

пейзажах небо и деревья. «Главное настроение в пейзаже даёт небо, но особенно его касание к земле. Это символ состояния пейзажа, его ключ» [11, с. 21].

Характерно, что в ходе творческого поиска Я. А. Басов ассоциативно выстраивает свой ряд вербальных знаков для обозначения «символичности» пейзажа. Наиболее часто он употребляет слово «состояние»: «берёзы на земле не предметы <...>, берёзы на земле – это символ, состояние, окрашивающее всё вокруг: и небо, и землю» [185].

Деревья для художника – живые существа, к которым необходимо относиться бережно. «Если их неправильно нарисовать – всё равно, что причинить боль» [11, с. 22]. Деревья становятся знаком выражения чувственного мира человека. «Мне представляются они живыми существами и потому способными своим графическим образом-символом направления ствола, мятущихся ветвей передать всю гамму человеческих чувств» [11, с. 23]. Дерево, изображенное на картине, должно быть не статичным изображением, а собеседником, «живым символом», с которым зритель будет вести диалог. Дерево – живое средство выражения, собеседник и, вместе с тем, «предлог действующих изобразительных сил» [11, с. 24]. Важно заметить, что дерево для художника – не абстрактный символ того или иного чувства, а индивидуальность; референт, обладающий уникальным значением. Эта идея раскрывается в сопоставлении художником портретной и пейзажной живописи: «Как для портрета, выразительной сущности человека, не каждый персонаж подходит, так и в пейзаже всякое дерево имеет свой символ, и потому нужно выбрать, почувствовать, каким рисунком ветвей, какой статью дерево выразит состояние весны или, вернее, через какое дерево состоится причащение к весне» [180].

Деревья являются одним из ключевых элементов пейзажей. Они становятся символом различных состояний, еще не введённых в сферу вербального. Показательно описание пейзажа «Утро», в котором ритм деревьев художник приравнивает к музыке: «Разлив с желтым солнцем. Эфемерные

деревья, живые растут, тянутся. Они весело живут, чуть отстранились от солнца. Все мягкое, нет моей жесткой синей воды. Мягкость, поэтичность задумчивость. Очень красивая вещь. <...> В «Утре» просто сюжет, традиционная композиция, а нет банальности и бездна мягкости, задушевности. Заработали сами деревья. Красивое небо за деревьями. В деревьях – музыка» [11, с. 24].

В качестве символов выступают не только отдельные объекты, но и их соположенность, диалог. Так, символом может стать соприкосновение неба к земле [11, с. 21].

Помимо объектов и их соположенности, цвет также понимается как символ [11, с. 166]. Художник склонен говорить о недостаточности передачи красками проявлений «всего человека». Ему «мешает бедность самих красок, их физическое несовершенство, так же, как часто мы страдаем от несовершенства нашей речи» [228], поэтому живописец ставит перед собой задачу вывести цвет на уровень символа. Поставленной цели он добивается различными способами, упоминаний правда, об этом процессе мы почти не находим в письмах художника, но в дневниковых заметках можно обнаружить некоторые заметки, например, «цвет не должен быть однозначен» [11, с. 138].

В попытке уйти от натурализма, «изобразительности пейзажа» и сделать его «живым символом» художник использует целый ряд средств. Одно из них – максимальное изъятие из картины сюжета. Этого акварелист добивается прежде всего через «упрощение», «сокращение» пейзажа. Описывая пейзаж «Солнце на виноградниках», Я. А. Басов пишет: «Пошел на самые рискованные сокращения во имя самой метафоры образа. Солнце, горы, красные виноградники. <...> Правильно так: виноградники, солнце, синие горы. Движение идёт в сторону напряжения чувств. Нет мелочей и натуральных признаков. Нет и принятых живописных разглагольствований» [253]. Примечательно, что радикальная попытка сокращения вызывает у акварелиста сомнение, он называет получившуюся работу «гадким утёнком».

Изыятие сюжета или его замена на «ощущение трепетности нарастающих чувств» [180] позволяет добиться максимальной смысловой глубины: «Мы видим небо и дерево. Вот сюжет, а можно увидеть диалог между художником, деревом, небом. Здесь кроется неисчерпаемое богатство эмоций. <...> Сюжеты почти все исписаны. Вот бесконечная глубина: Я-дерево-небо-Я» [196].

В качестве другого «приёма» символизации пейзажа можем указать на «поток сознания». Акварелист отличает, что в литературе после Дж. Джойса этот приём применялся довольно широко, в частности, даже в романе Чингиза Айтматова «И дольше века длится день». По-другому этот приём реализуется в живописи. Я. А. Басов усматривает следы использования этого приёма в творчестве Лукаса Кранаха, Брейгеля, Винсента ван Гога. При этом акцент в размышлениях акварелиста смещён не на явление «потока», а на бессознательность процесса письма: «множество страниц – в литературе – физически позволяют быть “потоку”. В живописи – одна “страница”, но в ней должно быть движение. Движение не как экспрессия, а движение во имя продолжения чувственного сознания. Даже за пределами листа» [172].

Семиотический механизм творческого процесса художника, осуществляющий перекодировку языка природы на язык пейзажной живописи, обладает рядом технических особенностей, которые, ввиду иррациональности творческого акта, сложно истолковать. Попробуем зафиксировать их.

Прежде всего стоит отметить то, что Я. А. Басов не способен использовать один и тот же материал, собранный непосредственно на пленэре, несколько раз. Образы природы, запечатлённые на бумаге, уже не в состоянии обрести символический характер во второй раз. На это указывает художник после множества бесплодных попыток вновь написать сибирские леса: «Но дрова дважды прогореть не могут. Мой собранный материал, а его немало, послужил мне один раз, повторы убивают истину. Каждое произведение – плод нового сознания и новых эмоций» [191].

Диалог с природой оказывается не абстрактной коммуникацией, но явлением личностного порядка: он требует от художника проявления характера

во всей комплексности, раскрытия ключевых аспектов личности мастера: «<...> я должен был выйти на своё «человеческое я», без которого существование моё сводится к нулю» [229]. Черновик закачивается цитатой (неточной, по всей видимости, Я. А. Басов цитировал по памяти) из «Предисловия к сочинениям Гюи Де Мопасана», составленного Л. Толстым: «Когда мы созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: “Ну-ка, что ты за человек?”» [цит. по: 229].

Семиотизация пейзажа, таким образом, требует от художника задействования всех внутренних ресурсов, «вкладываются – не только буквально ощущения, а сумма всего пережитого, и потому работы углубляются в своей отдаче» [225], а потому значительного физического напряжения. «Высокий накал чувств», попытка не схватить «прекрасное мгновение», а сжать до иконического знака «движение», которое будет продолжаться каждый раз, когда зритель смотрит на работу, – всё это изнуряет художника. В одном из писем он уподобляет творческий процесс изобретению какого-либо устройства: «осталась глубокая усталость мыслей, чувств и всего существа», «если бы можно было зафиксировать не только внутреннее состояние, но и весь процесс создания, я думаю, всё это выглядело бы значительно сложнее работы над каким-нибудь агрегатом» [183].

Только процесс написания акварелей способен проложить художнику путь от пейзажа, обладающего обычной семантикой, до символа. Часто пейзаж становится ступенью, шагом ко всё большему «заглублению» смысла работы. С каждым созданным пейзажем нарастают иррациональные элементы творчества, Я. А. Басов эмоционально «сливается» с краской. Рассказывая о рабочей поездке в Украину, на реку Тетерев, живописец раскрывает процесс перехода от обыденного смысла видимого – вглубь. Прибыв на место пленэра, художник обнаруживает: «Обычный вид! Плавная река, по одну сторону высокий лес, по другую – широкие травянистые берега и кустарники, ивы, и так до самого горизонта, а дальше уже синева касается неба» [220]. Обыденность пейзажа

лишена информативности, в том числе эстетической. Акварелист оказывается перед первым семантическим уровнем, на котором каждый элемент пейзажа (референт) имеет ряд общекультурных значений; и дерево, и река, и небо уже семантически освоены и описаны, в них нет ничего неизученного. Так, дерево – «многолетнее растение с твёрдым стволом и отходящими от него ветвями» (словарь Ожегова), «многолетнее растение с твёрдым стволом и ветвями, образующими крону» (словарь Ушакова) и т.д. Художник продолжает: «Обычный вид! Присматриваюсь и думаю: на какое кощунство мы себя обрекли – “обычный”, если смотреть обычно! После второго этюда моё сердце забилось от происходящего чуда, когда всё небо река, лес, трава проникают в душу и ты немеешь от восторга. <...> сюжет стал сложнейшим – одно состояние напластовывалось на другое, создалась картина доброты и величия природы» [220].

Механизм семиотизации не только «перерабатывает» окружающие пейзажи в символические тексты. Его функциональность имеет более тонкую «настройку». Одна из главных целей, которую ставит перед собой художник в зрелом периоде творчества, – «облегчить жизнь человека», «показать его [человека] возможное душевное величие». Эти установки определяют избирательное отношение к создаваемым художественным символам: возникает желание на бумагу переносить лишь определённые «состояния». Воплотиться этому мешает ряд неблагоприятных факторов – всех тех субъективных и объективных обстоятельств, которые могут препятствовать диалогу между природы и художника; нарушать целостность мировосприятия: «Искусство – выражение души. Не этим ли могу объяснить, что за последнее время мне стало очень тяжело, грустно, страдания людей давят меня, и я всеми силами стараюсь вырваться к жарким горячим тонам», «не это ли потребность души, потребность согреть человека? Как видится, всё проще, чем профессиональные измышления, опусы, искусство – только средство к достижению цели, к которой все должны стремиться» [252]. Основополагающими для любого художественного образа становятся два

чувства, которые «облагораживают друг друга, – радость бытия и трагизм» [203]. Творчество ощущается как «тончайший измерительный прибор, который проявляет все положительные и отрицательные качества человека; поэтому встаёт проблема искренности художника в его диалоге с природой, со зрителем, с собой. Нельзя допускать «никакой предубеждённости, за этим всегда следует фальшь» [203]. Именно искренность находит «отзвук в душе человека. Это в свою очередь укрепляет мою веру в него» [203].

В заключение параграфа пунктирно проведём параллель между реальным творческим процессом акварелиста и «моделью» творческого процесса в интерпретации о. П. А. Флоренского. Религиозный философ в работе «Иконостас» указывает, что художественные образы возникают при особых обстоятельствах: при переходе из «дольного мира» в «мир горний» и наоборот; художественный образ «есть знаменование перехода от одной сферы в другую и символ» [152]. Первый тип образов, возникающий при переходе из обычного мира в высший мир, – «отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире». Второй тип образов – образы нисхождения – результат созерцания сущности горнего мира. Именно там личность «осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обременённая видением, нисходит вновь в мир дольний» [152]. Образ восхождения построен механически, натуралистичен, он воспроизводит повседневность во всей её семиотической обыденности. Образ нисхождения представляет собой «символизм», «воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью». Процесс «заглубления», который представляет собой череду работ в попытке прорваться к «надреальной» сущности пейзажа, рассмотреть его «истинность», во многом повторяет путь, указанный мыслителем Серебряного века.

Если ранее Я. А. Басов отрицал ценность своих предыдущих работ ввиду того, что они были созданы на ранних этапах поиска и не соответствуют художественным критериям (знаменателен эпизод сожжения рулона прежних картин и этюдов и растопка печки в мастерской «неудачными» работами), то

впоследствии возникает мысль о ценности прежних акварелей: они синкретично передают содержание всего творческого пути мастера: «Я немного изменился и не всё отмечаю из прошлых работ, ибо работа даёт бесчисленное количество срезов души, переживаний в разных дозировках, окрасах, прямого касания всё время преобразующегося состояния природы»; «каждый пейзаж, каждое ощущение живописного чувства, каждая живописная мысль имеют свой знак, а художник живёт в этом пространственном образе, развивает внутренним ходом своё ощущение, требующее своего способа воплощения» [234].

Таким образом, чем индивидуальнее художественный язык, тем значительнее авторская рефлексия, включенная в его структуру. В живописи использование метаязыковых элементов затруднено, в связи с чем часть рефлексии переходит в вербальные тексты: манифесты, дневниковые записи, эпистолярные тексты. Однако и вербальный язык не способен выступить метаязыком для визуальных текстов. Это приводит к формированию «проницаемой» границы между акварельными работами и эпистолярными текстами Я. А. Басова.

Но письма выступают метатекстом (а точнее, метаструктурным пространством – текстами и языками, их конституирующими) по отношению не только к акварельным работам, но и к главному объекту художественного внимания – пейзажу, который «декодируется» через индивидуальные, а не общекультурные коды.

В восприятии художника природа имеет иерархическое устройство. На нижнем (обыденном) уровне ландшафт обладает общепринятым для данной культуры значением, на высшем – обретает статус символа (художественного образа). Между этими двумя уровнями находится некоторое количество семантических образований, которые не достигли должной символической глубины.

Для обозначения качеств пейзажа, достигшего должной художественной глубины, художник использует слова «истинность», «внутреннее движение». Они семантически взаимосвязаны: художник истинность рассматривается в

качестве запечатления акта возможного и должного перехода из одного состояния в другое.

3.3. Особенности художественного мировидения: художник–природа–человек

Человек, его жизнь – главные смысловые ценности живописца, в них он черпает вдохновение и силы для работы. Эти отправные точки – критерии оценки и конечный пункт творческого акта. Образ аудитории в значительной мере определяет содержание художественного высказывания, подсказывает тот путь «заглубления», который необходимо пройти художнику: «... думать о характере, выразительности, всё придёт вслед за этим. Не останавливаться на внешнем, не вспоминать ни о чем, только о главном. Кто перед тобой? Думать о человеке. Он живёт, и ты – это ощущения, ты этим живёшь, это твоя и его истина. Придёт новый цвет, придёт форма, только не упускай жизнь, она важнее всего, без нее и вне её нет ничего ценного в искусстве» [258].

Художник отрицает идею «искусства ради искусства», для него любое произведение должно быть направлено на человека: «самая блестящая рассчитанная на удивление форма, не имеющая отношения к человеку, к его внутреннему сплаву чувств, любви, страданиям, к его высоким предчувствиям, осознанности своей человеческой сущности – чужда подлинному искусству» [204]. Открытие специальных живописных приёмов является неглавным для поиска художника. В одном из писем Я. А. Басов с горечью рассматривает возможную ситуацию, – если вдруг в его новых работах зрители увидят лишь новаторский приём «белых пятен», а не символическое наполнение образов. Путь к открытию этого приёма был проложен благодаря углублению понимания пластики, «для чего потребовалось утверждения предметного мира и, в связи с этим, идти не от неба к переднему плану, а от предметности к небу» [194].

Исключительная ориентация на адресата подсказывает Я. А. Басову обобщённый образ современного творца – человек, «которого волнует судьба – лирика, трагедия, жизнь людей среди которых он живёт». Талант его состоит в умении видеть глубину образа и иметь «высокое волнение к людям» [236].

Характерно, что одним из синонимов «внутреннего движения» образа является слово «жизнь»: хороший пейзаж приближается к комплексности самой жизни вне её внешних примет. В одной из своих работ Я. А. Басов добивается того, чтобы элементы пейзажа «обрели свой голос, свой знак, свою песню. Всё это похоже на жизнь, но совершенно отрешено от жизненных ситуаций, от обычных сравнений». Разглядывая завершённую работу, художник заключает, что «всё поднялось в своей внутренней значимости» [222].

Диалог для Якова Басова выступает главным мотивом творчества. Вне диалога он не видит возможности существования искусства. «Это великий диалог нашей души со всем миром, со всей вселенной, требующий и нашей воли к нему» [173]. Акварелист предполагает, что искусство обладает такой огромной силой потому, что не может быть воспринято сознанием до конца. Это и привлекает зрителей, читателей, слушателей: «неисчерпаемость, и в доступности соприкосновения, и в сочувствовании без конкретных границ» [173]. В ходе дальнейшего рассуждения у Я. А. Басова возникает ассоциация с воздухом: искусство сравнивается с ветром, который способен обогатить и обновить личность. Художник подчеркивает маловажность происхождения этого ветра, да и того, на каком отрезке жизненного пути он застанет человека. Важен сам эффект обновления: смена мировоззрения личности и, следовательно, направления его деятельности. В качестве примера приводятся фильмы А. Тарковского: «Может быть, после картин Тарковского и не ждёшь конкретных результатов (ни съесть, ни выпить, ни поцеловать), а дышится иначе» [211].

Сотворчество начинается с «правильной недосказанности» [11, с. 18], которая вводится в пейзаж для пробуждения в зрителе желания завершить картину, т.е. домыслить, дочувствовать. Тем самым акварель становится не

только предметом прочтения, «разглядывания», как обозначает сам художник, но и личным, близким, творческим объектом.

Смысл живописи для Якова Басова реализуется лишь при соучастии зрителя, поэтому художник старается «перевести его на свою орбиту, скорость, ритм и дать возможность тем самым «состыковаться». Не влиять, подавляя присущие ему «скорости», а увести в свободный полёт прекрасного ощущения жизни» [11, с. 77].

Творец тяготеет к более ярким, сильным, впечатляющим по характеру работам, при этом более «читаемым». Если картина не вызывает у человека ответной реакции, не вовлекает его в сотворчество, то, по мнению Я. А. Басова, она является бесполезной [11, с. 192].

Все зрелые работы акварелиста направлены на продуцирование духовного диалога со зрителем. «Если художник обращается не к человеку – тогда к кому и для чего? Мне представляется, художник не украшатель и развлекаватель, а санитар духовности человека, и корректировки своего творчества я понимаю в этом» [250]. Подобный диалог служит для Я. А. Басова источником вдохновения при работе, он «невольнo подразумевает», что и зритель может вдохновиться, духовно возвыситься. При таком подходе «пейзаж – не место расположения «предметов» природы, но диалог с будущим зрителем» [235].

В эпистолярной ясной прослеживается творческий поиск мастера. Он зиждется на четырёх диалогах: автокоммуникации («самоуглублении», самоанализе), диалоге со зрителями, диалоге с природой и диалоге с другими великими творцами. Это разделение условно: в ходе размышления над творчеством обычно задействованы все четыре сферы. Автокоммуникация в соотношении с тремя другими диалогами занимает наибольшее пространство в текстах художника. Здесь размышление протекает в первую очередь на уровне чувств, дологическом уровне. Я. А. Басов мыслит путём озарений. Например, в одном из писем он сообщает, что в поисках вдохновения он обращается к поре детства, именно оттуда проистекает возможность творца видеть всё в другом,

возвышающем свете. Признаваясь в утрате необходимого для живописи ощущения образа, он задаётся вопросом, как вернуть себе целостность восприятия природы, его особенность и неповторимость, и тут же приходит к ответу: «Снова стать маленьким – пламенеть от восторга и в подобранной каемочке абрикоса увидеть цветение садов или корзины золотых плодов. Почувствовать горы, самые высокие, море, самое синее, акацию, самую пахучую <...> любить жизнь, так нежно обласканную голубым воздухом» [247].

Внутренний диалог художника – главный источник творческих решений. Он отличается многоплановостью, многоаспектностью и относительной независимостью. Если общение со зрителями необходимо для подтверждения верности художественных идей, а общение с природой выступает подспорьем для автокоммуникации («когда мне нужно писать Крым, я пишу себя» [257]) и поиска необходимого материала, то внутренний диалог оказывается локацией, где эти замыслы «выплаваются». Здесь определяются технические, художественные характеристики будущего произведения. Сложность этого процесса наглядно отображена в одном из писем: живописец, анализируя собственный творческий путь, заключает, что он превратился в «некую модель человеческой души, в которой происходят «испытания» задуманного, определяется: пластика, рисунок, цвет, гармония, понимание смысла современности, нравственность, годность на выход к человеку» [261].

Родственным по глубине мысли оказывается диалог с другими творцами. Следует отметить, что под «другими творцами» мы подразумеваем выдающихся мастеров прошлого различных направлений искусства. В эпистолярных текстах Яков Басов обсуждает не только живописцев П. Пикассо, А. Матисса, Ван Гога, но и Гомера, Н. Гоголя, И. В. Гёте, К. С. Станиславского, Н. Гумилёва, У. Уитмена, многих других. Их достижения были осмыслены и творчески переработаны, органично влились в мировоззрение художника; в исследованных письмах мы лишь изредка наталкиваемся на непосредственный процесс такого диалога. В эпистолярные тексты попадает лишь небольшая часть коммуникаций этого типа. Тем не менее, и на основании имеющейся

информации можно отметить чрезвычайное богатство культурных текстов, с которыми художник вступает в диалог.

В одном из писем к сыну Яков Басов делится впечатлениями от книги А. Меня «Сын Человеческий». Художник отмечает, что она помогла найти ответ на интересовавший последнее время вопрос: «Почему великие произведения прошлого очень часто оставляют меня равнодушными, при удивительном мастерстве?» [208]. В диалоге с книгой он приходит к выводу, что главным в искусстве всегда является приближение к истине вне каких-либо условностей формы. «Иначе – истина, или талантливое приближение к ней, не может или не должна быть скована чуждой ей формой» [208].

Другие мастера выступают не только собеседниками, но и «соратниками». Все они объединены искусством, поиском истины и её выражением. Говорить с людьми посредством искусства – огромная ответственность; за каждое произведение надо «держать ответ». Так, вспоминая произведение Ч. Айтматова «Плаха», Яков Басов подчеркивает: «Он почти за всех сказал то, что непросто и нелегко сказать» [237].

Как мы уже отмечали, тема диалога возникает и в общении с объектом живописи, образом природы. Описывая пройденный творческий путь, сравнивая количество написанных акварелей с количеством шагов по земле, художник констатирует: «локатором своего сердца ощупываю землю: на миг задержка, и начинается для меня живопись, не в том мольбертно-выставочном вещественном присутствии, а в поглощающем всего меня красочном диалоге» [248]. Постоянное пребывание в этом диалоге заставляет акварелиста искать лаконичные средства преобразования полученной информации в «живописное жизненное явление» [248]. «Любопытно, как в такой напряженной работе слышу журчание подземных ручейков, исподволь пробивающихся к поверхности. То это Крым с его тёплой землёй, то море в состоянии весны, то Украина в перекатах просторов Полтавы или Винницы» [218].

Природа для художника выступает мощным выразительным языком, который близок человеку: «Я люблю небо, в котором вижу все оттенки

человеческих чувств. Я люблю море – оно способно пробудить мечту. Я люблю деревья – они имеют душу» [266]. Это позволяет мастеру передать в работах «то незримое в природе, способное пробудить в человеке возвышающее его волнение» [266]. Образ на полотне создаётся богатой палитрой эмоций, чувств художника, обращенных к человеку. Для того чтобы мастерски воспользоваться материалом, художник эмоционально сливается с предметом живописи. Так, если мы обратимся к образу моря, то в своих письмах творец не раз отмечает любовь к нему, стремление «понять его», проникнуться его особенностями. «Часто мне водится видеть в нём совпадение моего подсознания. Стихия изменчивая, бескрайняя, свободная» [260].

Один из главных способов ведения диалога между художником и зрителем – экспозиция живописи; Яков Басов апробирует здесь результаты своих духовных, творческих исканий, каждый раз подводит итог проделанной работе. Открытие выставок, впечатления от них – постоянная тема корреспонденции художника. «В марте закрылась выставка в Симферополе, а 28 апреля откроется в Ялте. На этой выставке при обилии законченных образов "Северной природы" - прорыв к истинной сути Крыма, к его всегда казавшемуся не лирическому состоянию. Но, как и в Вашем "Крымском вечере", так и в образах могучих каменных отрогов, его морщин, залегла лирическая грусть ушедшего. Даже мое Крымское солнце – языческое, усталое, отрешенное» [171]. В другом письме живописец цитирует запись из дневника, сделанную после открытия одной из выставок; отмечает выразительность, цвет и пластику работ, особенности акварелей, которые позволяют разглядеть весь творческий путь. «Они не предметны, не этнографичны, внутренне подвижны, как бы из биочастиц энергии, её пульсации между реальностью и необъяснимой сутью творчества. Они излучают чувственность, проникающую в нас, смотрящих» [201].

Понимая суть живописи в общении с людьми, Яков Басов стремится получить обратную связь; в письмах он вновь и вновь возвращается к теме диалога. Сюжет или предлог для работы художник выбирает произвольно,

главное – «мыслимая или чувственная обратная связь» [192], отсутствие которой оказывается преградой для создания произведения. Отдачей для мастера служат непосредственные обсуждения картин с родственниками, друзьями, зрителями. «Память моя никогда не выключается из бесед наших, и я бережно храню тот великолепный, яркий, пронзительный накал мыслей, который царил при просмотре моих картин» [226]. Такие обсуждения, по возможности, записывались на магнитофон, впоследствии их перепечатывали и подвергали тщательному анализу.

Еще один немаловажный канал обратной связи – книги отзывов с выставки. Они стали важным подспорьем не только для анализа воздействия работ мастера на зрителя, но и для вдохновения, уверенности в выработанной художественной правде. Художник ярко переживает встречу с ответными чувствами зрителей. Такой эпизод он описывает в одном из своих писем. После выставочной суматохи, когда работы были привезены обратно в мастерскую, «Все сопутствующие эмоции как будто бы исчезли, но, когда читали дома книгу отзывов, наступило совершенно непредсказуемое состояние. Трудно передать, как все мысли, волнения отошли от земных категорий и преобразовались в поток эмоционально-психологических состояний разных людей, соприкоснувшихся с моими акварелями» [255]. Далее, приводя адресату цитаты из книги отзывов, Яков Басов справедливо заключает: визуальный образ перешёл в категорию духовности.

По мнению живописца, это правило верно для искусства в целом: область творчества неисчерпаема в своём разнообразии и глубине благодаря палитре ощущений. «И чем тоньше ощущения художника, тем больше и разнообразнее они находят отклик в людях» [175]. Через приобщение к произведению искусства человек приобщается к духовным константам жизни, делает эти переживания собственными.

Яков Басов также рассматривает категорию красоты в эстетическом и культурном планах. Если духовность оказывается сущностью искусства, изначальным условием для диалога зрителя с художником, то красота

выступает подтверждением истинности художественного высказывания. Красоту в искусстве художник резко отграничивает от всех других явлений, к которым в быту приписывается «красота», т.к. в искусстве это категория нравственности. «Всё остальное нужно именовать другими терминами: совершенство, сверхсовершенство, блестящее и пр., пр.» [205]. Эта концепция, выверенная практикой, полностью совпадает с теоретическими построениями российского культуролога В. П. Большакова, который в своей работе «Культура как форма человечности» отмечает: «Культура нравственная и культура эстетическая не просто взаимосвязаны, но едины в своих высших проявлениях. Ключевые ценности той и другой сторон культуры – «добро» и «красота» направлены к взаимоутверждению: красота вполне реализуется именно как добро, добро выявляет свою полноту именно в красоте» [26, с. 59].

Обращаясь к одному из адресатов, Яков Басов обращает внимание на древнегреческую цивилизацию, где красоту неизменно связывали с правдой. Дошедшие до нас образцы искусства, «то, что они оставили нам в скульптурах, говорит о той правде – истине, которую они искали и нашли» [193]. Найденная античной цивилизацией истина остаётся нерушимой и сегодня, но уже не может полностью удовлетворить запросы современности. Правда в размышлениях художника является относительной, индивидуальной: «для людей правда – то, во что они верят» [178]. Именно поэтому она относительна; относительность истины позволяет гармонизировать во всех её взаимодействиях с теперешним моментом.

Правда и красота в интерпретации художника зависят от исторического развития общества, его культуры, каждого человека в отдельности. В каждом историческом периоде, несмотря на множество художественных течений и лидеров, свой «основной воздух, которым дышат», свой «основной качественный состав воздуха», т.е. своя палитра чувства, мысли, средства их выражения.

Наиболее близкими для художника в этом отношении оказываются импрессионизм и постимпрессионизм: «думаю, что наши чувства безошибочно

отобрали себе подобный воздух, если можно забыть и пренебречь ради своего воздуха гигантами Античности и Возрождения» [256]. Находясь на выставке в музее им. Пушкина среди полотен Ван Гога, Ренуара, Клода Моне, художник отмечает: здесь ему дышится легко.

Смена «воздуха», смена представлений о красоте происходит не постепенно, а революционно – под влиянием внешних факторов, «предумышленных, а иногда необходимых». Все предыдущие представления укладываются в «культурный слой», благодатную почву, из которой возможны новые ростки представления о красоте.

В связи с этими рассуждениями художник говорит о необходимости поиска каждым творцом собственной правды. Находками могут становиться своеобразные формы, пластика, экспрессия, особенная гармония, необычные цвета и т.д. «Найденная, например, О. Роденом живость и недосказанность форм, его чувство образа начинает нравиться людям, это постепенно “усваивается” множеством людей и входит органично уже новым пластом в культуру» [193].

Рассуждая в одном из писем о фразе «мир спасёт красота» из романа Ф. М. Достоевского «Идиот», художник приводит цитату из Нобелевской лекции Ал. Солженицына, отмечено особенное свойство красоты как нравственной категории: благодаря ей «убедительность истинно художественного произведения совершенно неопровержима и подчиняет себе даже противящееся сердце» [205].

Художник проводит линию между повсеместным изображением характерного и поиском художественной правды в обход характерному. В этом поиске реализуется понимание относительности этой правды: «...все может быть реализовано. Клод Моне прекрасно написал «Сен-Лазар». Паровоз, пар и дым он превратил в жемчужину живописи, не уступающую Руанским Соборам» [197].

В эпистолярной Я. А. Басова категория красоты тесно связана с «непрерывным движением жизни» [214]. Цель художника – познать и передать

его людям, поскольку из-за устоявшихся рамок культуры они оказываются неспособными к познанию. Художник отмечает, что из движения, действия рождается и необходимый для творчества заряд духовной энергии: «из движения душевных посылов к творчеству, любви к преодолению и осуществлению» [214]. Саму жизнь художник воспринимает как «непрерывный процесс изменения и движения» [265].

В связи с диалогической основой живописи Якова Басова, её духовным наполнением считаем важным привести мысли М. М. Бахтина, которые подтверждают и дополняют размышления художника. По мнению философа, истина не может быть раскрыта в пределах одного индивидуального сознания, «она раскрывается, притом всегда частично, в процессе общения многих равноправных сознаний. Этот диалог не может быть ни кончен, ни завершен, пока существует мыслящее и ищущее истину человечество. Конец диалога был бы равносильен гибели человечества» [16, с. 12].

В письмах Я. А. Басова много места отведено и осмыслению жанра пейзажа. Лейтмотив этих размышлений: противопоставление природы и пространства, обогащенного художническим видением («за счет углубления истинности»). Одухотворённая художником природа воплощается в художественном образе лабиринта: «...Входишь в новый лабиринт, где все точно не так, как до этого: те же скалы и обрывы, но он под другим взглядом – ушли мелочи, а само их величие поражает своей необыкновенностью» [170]. В другом месте он замечает: «Художник не имитирует зримый мир, его произведения – плод нового сознания и новых эмоций» [224]. Это преобразование происходит ради самой сути творчества и соучастия в нём зрителя: объект живописи не должен быть знаком зрителю, зритель должен проникнуться чувствами художника и жить «новым душевным состоянием» [222].

Степень творческой переработки увиденного, пережитого пейзажа удивительна. Так, художник описывает, как, побуждённый цитатой из книги английского путешественника Эдварда Кларка о величественности горной

части Крыма, он отправляется к отрогам Мангупа и обнаруживает здесь «пластическое решение всего Крыма» [169]. После чего начинает свободно сочетать «Ялтинское море с Бахчисарайскими скалами, а виноградники и скалы располагаю там, где, по-моему, они могли бы быть. Что из этого получится – не знаю» [169].

Творческий процесс идёт непрерывно; каждая работа, каждая выставка, каждый человек становится поводом для самоуглубления художника, для размышления над верностью выбранных средств, нравственной основой искусства. «Не хочется думать об отсчете времени. Мечтается о непрерывности творческого потока» [218]. Встретив шестидесятилетие, художник отправит письмо с нотой сожаления: «Это много и мало. Мало потому что столько замыслов остаются неосуществлёнными. Мысли о цвете, форме, живописи настолько всё время обновляются, что осуществить все уже невозможно – теперь уж всегда будет мало времени» [212].

Творец с удовольствием делится подробностями внутреннего творческого процесса или своей последней находкой в области техники письма. «Работается сейчас так же много, даже упорней, но точно легче пошла кисть, и заторы в основном – если не совсем укладывается «внутренняя» композиция, которая решает, состоялась или не состоялась работа. Для меня композиция приобрела теперь далеко не формальный характер. Она является той максимальной мобилизацией средств для моста, на котором зритель должен войти в состояние пейзажа» [177]. Художник создаёт свои зрелые акварели в особом творческом состоянии, характеризующемся освобождением от всех препятствий: традиционной школы, мнений, предубеждений – от всего, мешающего постановке истинной цели. Яков Басов указывает на то, что, оставшись один на один с образом, можно не мешать движению мысли и полностью отдать ему всего себя.

Акварелист не раз касается и проблемы сюжета, стараясь уйти в своей живописи от «литературности» через интуицию, ошибки и успехи. Каждая работа – новый опыт, дающий повод к размышлению. Своими мыслями

художник щедро делится с адресатами. «Сколько бы мы ни старались отрицать «литературность» в живописи, она всегда есть, поскольку есть сюжет, но свести его до минимума помогает многое. Хотя бы: уйти от картинности, в обычном, сложившемся понимании; видеть пейзаж не со стороны, а находиться в нём; цветом, образным строем заставить не разглядывать работу, а вливаться в неё чувствами; через импульсивность самой живописи экспрессия может приблизить к внутреннему ритму самой жизни и т.д.» [246]. Этот неполный список характеристик живописи художник причисляет к приметам современности, которые присутствуют в его работах, делают их «подвижными». «Они не укладываются в традиционные понятия и, самое главное, не являются статичными» [246].

В другом письме рассматривает, насколько много «описательности» в современном способе решения сюжета живописного произведения через усложнение, которое предлагает зрителю участвовать в разгадывании этого сюжета. На одной чаше весов художник размещает произведение, приближенное к «правдоподобию» средствами цвета и рисунка. Чем больше приближение, тем яснее картина и её сюжет; «зрителю делать уже будет нечего», – заключает художник. На другой чаше весов – «сюжет, побуждающий зрителя к подсознательным эмоциям». Для художника этот сюжет может быть порождён только художником-личностью. В конце концов оказывается важен не сюжет, а эмоциональное, душевное состояние, которое творец вкладывает в произведение. В качестве примера он приводит абстракцию: направленная «художником, живописью, пятном, линией», она средствами не объясняющего сюжета, а – самой живописи толкает «зрителя на раскрытие своих внутренних эмоций, своих топливных ресурсов, способных воспламениться от соприкосновения» с произведением [267].

«У меня под руками материал северной поездки: рисунки, цветные заметки, память. Потребность создать из этого не этнографический характер пейзажа, а услышать через него сердцебиение природы» [267]. Суть своего новаторства художник объясняет расширением границ восприятия,

обогащением работы духовным элементом. Освобождение от устоявшихся норм идёт не через механическое экспериментирование, а путём интуитивного чувствования. Именно они, по мнению Я. А. Басова, привели его к импровизации акварельной техникой, к неизведанным сочетаниям цветов, необычному взаимопроникновению красок.

Понимание красоты как эстетического ресурса, который должен добывать художник («поднять его дух через эмоции, которые я добываю в природе, – я ведь пейзажист» [230]), раскрывает его интерес к искусству как к технологическому, научно обоснованному процессу. Художник, по его мнению, должен учитывать физиологические механизмы восприятия человека с целью установления результативного диалога – это основа современного искусства. «Преобразование творческой энергии, заложенной в произведении, проходит в биологических структурах человека. Для современного человека, привыкшего к познанию мира информативным путём, важно, из чего состоит само произведение, не только эстетическая сторона, но и его биологическая усвояемость» [250]. Художник причисляет к усваиваемым качествам не только «чувственность цвета», тон, композицию, пластику, но и человечность, нравственность. Только при наличии этих качеств, согласно мыслям Якова Басова, возможна коммуникация и обогащение зрителя. В письмах он обсуждает свойства аккомодации глаза, врождённое отношение к цветам – тёплым или холодным. Художник отмечает, что порой человек не принимает определённый набор цветов и оттенков и такое отторжение тоже необходимо учитывать. Технологичность искусства занимает небольшое, но значимое место среди писем творца. В одном из них он замечает: «эти вопросы искусства эмоций, духовности, возможно, надо на электронных весах взвешивать, а не превращать в балаган из огромных холстов, пугающих и отталкивающих своим видом человека» [199].

Таким образом, данное метаструктурное пространство организовано вокруг нескольких семантических центров:

1. Размышлений об искусстве и творчестве, сущности пейзажной живописи, осмысления собственного творческого процесса, живописной техники;
2. Образных впечатлений, полученных в результате посещения природных и культурных ландшафтов;
3. Эмоциональных и интеллектуальных переживаний в ходе экспонирования собственных картин;
4. Анализа собственных живописных работ и создания интерсемиотических переводов к ним;
5. Впечатлений, полученных от живописных работ других художников.

В эпистолярных текстах Я. А. Басова прослеживается развитие художественного языка живописи, который предстаёт областью семиосферы личности, не автономно выстроенной исключительно на традиции мимесиса (художник не «копирует» природу, создавая ряд иконических знаков), а органически связанной с другими знаковыми системами личности.

Выводы к главе III

1) Чем индивидуальнее художественный язык, тем значительнее авторская рефлексия, включенная в его структуру. В живописи использование метаязыковых элементов затруднено, в связи с чем часть рефлексии переходит в вербальные тексты: манифесты, дневниковые записи, эпистолярные тексты. Однако и вербальный язык не способен выступить метаязыком для визуальных текстов. Это приводит к формированию «проницаемой» границы между акварельными работами и эпистолярными текстами Я. А. Басова.

2) Поликодовый текст, полученный в результате автокоммуникации, представляет собой опыт «промежуточного кодирования» элементов внесемiotического пространства эстетических, нравственных, творческих переживаний. Первичное кодирование позволяет закрепить их в семиосфере художника и выстраивать на их основании дальнейшие художнические поиски. Общекультурный и индивидуальный язык строится в виде дихотомий: «рассудочное» – «образное», «рациональное» – «иррациональное», «традиционное» – «креативное». На основании анализа индивидуального языка возможна реконструкция не только глубинной семантики самой живописи художника, но и динамики художественных поисков Я. А. Басова, его мировидения в целом.

3) Письма художника являются творческой лабораторией и выступают в качестве метаструктурного пространства (метатекста) по отношению к живописному творчеству художника, т.е. представляют собой систему языков и текстов, созданных в ходе описания и обсуждения, а также процесса конституирования акварелей.

4) Данное метаструктурное пространство организовано вокруг нескольких семантических центров:

1. Размышлений об искусстве и творчестве, сущности пейзажной живописи, осмысления собственного творческого процесса, живописной техники;

2. Образных впечатлений, полученных в результате посещения природных и культурных ландшафтов;
3. Эмоциональных и интеллектуальных переживаний в ходе экспонирования собственных картин;
4. Анализа собственных живописных работ и создания интерсемиотических переводов к ним;
5. Впечатлений, полученных от живописных работ других художников.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Семиотический анализ эпистолярного наследия крымского пейзажиста Я. А. Басова даёт основание для следующих выводов.

1. Рукописный эпистолярный текст в истории культуры предстаёт сообщением, которое структурировано эпистолярным кодом конкретной культуры (общепринятыми в данной культуре специфическими семантическими, синтаксическими и прагматическими правилами) и обновлено индивидуальным языком автора. Дружеская эпистолярная переписка является специфическим коммуникативным пространством, в рамках которого человек обладает наивысшей степенью свободы передачи содержания, в письмах наиболее полно выражается личность автора. Вместе с тем сам «шаблон» письма представляет собой «усреднённое» представление о коммуникативной норме в рамках определённой культуры.

При относительном однообразии структуры оно способно транслировать весь спектр кодов определённой эпохи. Более того, в силу своей субъективности, эпистолярный текст осложнён рефлексивными, эмотивными, оценочными компонентами, что даёт исследователю возможность изучать не только системы знаков, но и их интерпретацию с позиции носителя кодов определённого времени и социального слоя.

Постоянное изменение эпистолярного кода осуществляется посредством осознанного нарушения (диссимметрии) эпистолярной традиции, совершенного личностью, хорошо владеющей традиционными кодами коммуникации. Причина диссимметрии заключается в невозможности передать информацию традиционным кодом.

Набор эпистолярных текстов одного автора образует определённую текстовую реальность, которая обладает всеми свойствами семиосферы. Эпистолярный текст конституирован границей между личностями: на границе происходит, по возможности, перевод внутреннего пространства на общие для

коммуникантов коды. Каждый адресат – личность – выступает в качестве отдельного знакового универсума, граница между ними находится в постоянной динамике. Здесь рождаются тексты с уникальными смысловыми доминантами, неповторимым языком, взаимодействием автора и адресата.

Эпистолярные тексты вместе с всем корпусом других текстов, составляют единую онтологическую реальность, объединённую личностью автора. Четкие границы между художественным высказыванием личности (в виде поэзии, скульптуры, симфонии) и его частным дружеским письмом условны – в какой-то момент они оказываются продолжением друг друга.

2. Отсутствие границы между эпистолярными текстами и художественными произведениями, очевидное в случае работы с письмами писателей, возможно и в отношении художников, музыкантов, скульпторов, т.е. эпистолярный текст может выступать в качестве творческой лаборатории, в которой вырабатывается индивидуальный художественный язык, для художников в широком смысле слова. Эпистолярное наследие Я. А. Басова оказывается ярким подтверждением данного тезиса. Ввиду поиска художественного языка типичная для передачи сообщения модель «адресант → адресат» сущностно усложнена интровертивной направленностью текста «адресант → адресант → адресат». В ходе изначальной автокоммуникации художник вербализует опыт несловесного мышления, которое составляет основу его живописного творчества. Её результатом становится художественный поликодовый текст, в котором:

- а) часть вербальных знаков получают новую семантику;
- б) присутствуют иконические знаки (преимущественно – графические рисунки);
- в) вербальные знаки обретают вторичные черты иконичности (т.е. художник обращается к литературным средствам создания художественных образов).

Поликодовый текст, полученный в результате автокоммуникации, представляет собой опыт «промежуточного кодирования» элементов

внесемиотического пространства эстетических, нравственных, творческих переживаний. Первичное кодирование позволяет закрепить их в семиосфере художника и осуществлять с их помощью дальнейшие творческие поиски. Эпистолярный код и индивидуальный язык присутствуют в тексте в виде дихотомий «рассудочное» – «образное», «рациональное» – «иррациональное», «традиционное» – «креативное». На основании анализа индивидуального языка возможна реконструкция не только глубинной семантики живописи художника, но и динамики художественных поисков Я. А. Басова, его мирозидения в целом.

3. Эпистолярное наследие Я. А. Басова фиксирует продолжение традиции авангардного мышления. Это проявляется, в частности, в виде устойчивого влияния визуального языка художника на язык вербальный (а если точнее – в их взаимообусловленности).

Наиболее отчетливо она запечатлена в случаях проявления синестезии и синтетической художественной образности. Эти случаи фиксируются на различных уровнях: на имплицитном – в ходе интерсемиотического перевода с визуального языка на вербальный («автоэкфрасис»); на эксплицитном – в процессе обсуждения выразительных возможностей языков искусств.

Интерсемиотические переводы вследствие одновременной направленности эпистолярного сообщения на адресанта и адресата имеют двоякую функциональную нагрузку: с одной стороны, они выполняют функцию «промежуточного кодирования», способствующего оформлению индивидуального художественного языка, с другой стороны, передают визуальный текст тем, кто не имеет возможности его «прочитать». В ходе сравнения эпистолярных текстов и личных дневников художника выявлено, что интерсемиотические переводы носят прежде всего автокоммуникативный характер и возникают в ходе аналитической работы художника.

Письма пейзажиста являются творческой лабораторией и выступают в качестве метаструктурного пространства по отношению к внутреннему миру художника, т.е. представляют собой систему языков и текстов, созданных в

ходе описания и обсуждения акварелей, процесса их конституирования. В целом эпистолярные тексты выступают средством вербализации специфического художественного мировидения Я. А. Басова, причем семантика вербальных единиц значительно отличается от общепринятой.

Эпистолярное наследие Я. А. Басова фиксирует специфический способ мышления художника, который позволяет ему рассматривать найденный художественный образ в пространстве практически всех искусств. Подобный анализ даёт возможность Я. А. Басову изучить потенциал воздействия на человека языко искусств и обновить собственный живописный язык.

Тенденция иконизации текста достигает максимального выражения в ограниченном наборе ситуаций: во-первых, это размышления об искусстве и творчестве, сущности пейзажной живописи, осмысление творческого процесса, живописной техники; во-вторых, обсуждение природных и культурных ландшафтов; в-третьих, эмоциональные и интеллектуальные переживания в процессе экспонирования собственных картин; в-четвёртых, анализ собственных живописных работ и создание интерсемиотических переводов к ним; в пятых, впечатлений, полученных от живописных работ других художников.

4. Благодаря вербальному языку Я. А. Басов осуществляет промежуточное кодирование собственных эстетических позиций, анализирует особенности визуальной образности с последующим использованием набросков при написании акварелей. На границе знакового континуума Я. А. Басова и внесемиотического пространства природы происходит наиболее активное «означивание» внесемиотической действительности, факты природы в глазах художника обретают уникальную семантику. Он воспринимает природу как особого рода текст, знаковую систему, обладающую собственным языком.

В глазах художника природа имеет два предельных семантических уровня: на первом уровне объекты ландшафта наделены общепринятыми для данной культуры значениями; на втором – обретают символическое значение,

которое невозможно воссоздать вербальными средствами. Пейзаж на втором уровне становится знаком выражения высшей, незнаковой сущности.

Между этими уровнями расположен широкий спектр пласт семантических образований (художественных образов), которые, по мнению Я. А. Басова, не достигли должной символической «глубины». В качестве специфических категорий, выработанных художником, можно выделить «истинность», «движение», «состояние». Пейзаж предстаёт как перевод языка природы посредством нравственных кодов личности на язык символов. Каждая акварель – символ или же попытка его создания.

Таким образом, взаимодействие визуального и вербального кодов в письмах Я. А. Басова обусловлено метатекстуальной сущностью эпистолярных текстов художника: авторская рефлексия направлена на собственный живописный язык и – шире – творчество в целом. Цель его рефлексии – осмысление результатов иррациональных актов творчества, поиск новой визуальной выразительности.

Поскольку живописный язык не имеет широких возможностей включения метаязыковых элементов в свою структуру, а вербальный язык не способен полноценно выступить метаязыком живописи, возникает их синтез – поликодовый эпистолярный текст.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Абрамзон, Т. Е. Просветительский «Миф творения» в «Письме о пользе стекла» М. В. Ломоносова / Т. Е. Абрамзон // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 1. – С. 89–94.
2. Аверинцев, С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
3. Аверинцев, С. С. София-Логос: словарь / С. С. Аверинцев. – М.: Дух и Литера, 2006. – 912 с.
4. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 398 с.
5. Александр, Л.-Л.-В. Лингвистическая ценность эпистолярного наследия Р. Вагнера и понятие «письмо Вагнера» (“WAGNER’S CER BRIEF) в контексте эпистолографии / Лара-Любовь-Виктория Александр // Глобальный научный потенциал. – 2014. – № 10 (43). – С. 42–47.
6. Алексеев, А. Н. Дневник и письмо как формы социальной коммуникации / А. Н. Алексеев // Философские науки. – 2008. – № 8. – С. 31–47.
7. Аристотель. Риторика. Поэтика / сопр. Статья В. Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
8. Арутюнян, А. Ж. Значение эпистолярного жанра для характеристики определённого исторического периода на примере одного письма / А. Ж. Арутюнян // Альманах современной науки и образования. – 2010. – N 1-1. – С. 75-76;
9. Атанасова-Соколова, Д. «Говоря с тобою через письмо...». Письма М. Н. Муравьёва (часть 1) / Д. Атанасова-Соколова // Новый филологический вестник. – 2006. – N 1 (2). – С. 24–36.
10. Атанасова-Соколова, Д. «Говоря с тобою через письмо...». Письма М. Н. Муравьёва (часть 2) / Д. Атанасова-Соколова // Новый филологический вестник. – 2006. – N 2 (3). – С. 94-107.

11. Басов, Я. А. Творчество – это судьба [Текст] / Я. А. Басов. – К.: КМЦ Поэзия, 1998. – 241 с.
12. Басов, Я. А.: живопись, акварель, рисунок: [альбом] / [сост. А. Басов]. – Симферополь: Салта ЛТД, 2009. – 72 с.
13. Бахтин, М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
14. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
15. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин – Т. 5: Работы 1940–1960 гг. – М.: Русские словари, 1996. – С.159–206.
16. Бахтин, М. М. О полифоничности романов Достоевского / М. М. Бахтин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск; М.: Издательство ВГУ, 1998. – № 4. – С. 5–13.
17. Белова, А. В. «Снова принимаешь вид старухи»: восприятие старости русскими дворянками (XVIII – середина XIX вв.) / А. В. Белова // Новый исторический вестник. – 2009. – № 21. – С. 9–20.
18. Белова, А. В. Дискурсы «женского письма» в русской дворянской повседневности конца XVIII – первой половины XIX в. / А. В. Белова // Патриотизм и гражданственность в повседневной жизни российского общества (XVIII – XXI вв.): материалы международной научной конференции. – 2013. – С. 64–70.
19. Белунова, Н. И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX – начала XX в. (жанр и текст писем). / Нина Иосифовна Белунова. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2000. – 137 с.
20. Белунова, Н. И. Роль адресата в организации текста дружеского письма (на материале писем творческой интеллигенции конца XIX – первой четверти XX века) / Н. И. Белунова, А. Б. Черняева // Инновационная наука. – 2015. – № 10-1. – С. 137–142.

21. Берендеева, И. А. Письма А. Блока: на границе жизни и творчества / И. А. Берендеева // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2009. – № 1. – С. 150–156.
22. Берестовская, Д. С. Духовный облик В. И. Вернадского: культурологический анализ эпистолярного наследия / Д. С. Берестовская, А. В. Синичкин. – Симферополь: ИТ АРИАЛ, 2013. – 212 с.
23. Берестовская, Д. С. Интертекстуальность как принцип формирования художественно-образной системы Серебряного века русской культуры / Д. С. Берестовская // Международный журнал исследований культуры. – 2017. – № 3 (28). – С. 132–140.
24. Берестовская, Д. С. Экфрасис и (или) синтез искусств / Д. С. Берестовская // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – № 7. – С. 30–39.
25. Берестовская, Д. С. Синтез искусств в художественной культуре: монография / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь: АРИАЛ, 2010. – 230 с.
26. Большаков, В. П. Культура как форма человечности / В. П. Большаков. – Великий Новгород: НовГУ имени Ярослава Мудрого, 2000. – 92 с.
27. Борис Корнилов: «Я буду жить до старости, до славы» / Б. Корнилов. – М.: Азбука, 2012. – 365 с.
28. Бразговская, Е. Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод / Е. Е. Бразговская // Критика и семиотика. – 2014. – № 1. – С. 30–47.
29. Бувевич, А. А. Код: понятие и его варианты в гуманитарных дисциплинах / А. А. Бувевич // Вестник Мозырского государственного педагогического университета им. И. П. Шамякина. – 2014. – №2 (43). – С. 90–95.
30. Буняева, М. В. Особенности чеховского эпистолярного дискурса / М. В. Буняева // Северо-Кавказский психологический вестник. – 2010. – №1. – С.51–54.
31. Бушканец, Л. Е. Письма Н. Г. Чернышевского как реализация «доминанты личности» писателя / Л. Е. Бушканец // Филология и культура. – 2012. – № 4. (30). – С.82–85.

32. Винкель, Х. «Эпистолярный жанр устарел»: По поводу анахронизма одного жанра и его обновленной инсценировки / Х. Винкель // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века: Форум немецких и российских исследователей. – М., 2002. – С. 209–226.
33. Вопросы синтеза искусств: материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев / ред. М. Житомирский. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. – 152 с.
34. Воронин, С. В. Основы фоносемантики / С. В. Воронин. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1982. – 243 с.
35. Воронович, Е. В. Игра в «социалистический синтез искусств» и московский метрополитен в 30-е годы XX века [Электронный ресурс] / Е. В. Воронович // Сайт Курской государственной картинной галереи им. А. А. Дейнеки. – URL: <http://deinekagallery.ru/conference/8.html>
36. Ворошилова, М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2006. Вып. 20. – С.180–189.
37. Ворошилова, М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – 2007. – Вып. 21. – С.75–80.
38. Ворошилова, М. Б. Креолизованный текст: принцип целостности или принцип заменяемости / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – 2013. – № 4 (46). – С. 177-183
39. Галеев, Б. М. Синестезия – не аномалия, а проявление невербального мышления / Б. М. Галеев // Языки науки – языки искусства. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – С. 139-143.
40. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Леонид Геллер // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – 2002. – С. 5–22.

41. Генералюк, Л. С. Экфрасис в контексте *correspondence des arts* / Л. С. Генералюк // Наукові записки. – № 114. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – 364 с.
42. Голубев, В. Н. Грани творчества / В. Н. Голубев // Солнечный художник. Яков Басов в памяти современников. – Симферополь: Сонат, 2007. – 204 с.
43. Грищева, Е. С. Элокутивный аспект изучения графической окказиональности в современной лингвистике: к постановке проблемы / Е. С. Грищева // Вестник Военного университета. – 2011. – № 2 (26). – С. 82–87
44. Гулякова, И. Г. «Конец жанра» [Электронный ресурс] / И. Г. Гулякова // Glossos. Issue 2. Contemporary Russian Studies: Culture, Language and Linguistics. – Режим доступа: <http://www.seelrc.org/glossos> (дата обращения: 04.05.2016)
45. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт; общ. Ред. Г. В. Рамишвили. – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2000. – 400 с.
46. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
47. Демуз, И. А. Эпистологографические исследования как одно из актуальных направлений современного источниковедения / И. А. Демуз // Часопис української історії. – № 21.– К., 2011.
48. Джумайло, О. А. Новые книги об экфрасисе / О. А. Джумайло // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2016. – Т. 1. – № 1. – С. 225–234.
49. Дзевисова, Ж. В. Лингвокультурный феномен частной переписки: антропоцентризм и прагматика / Ж. В. Дзевисова // Гуманитарные исследования. – 2013. – № 2 (46). – С. 25–30.
50. Донская, Е. В. Синтез искусств в творчестве художников Серебряного века: семиотический аспект / Е. В. Донская // Научные труды SWORLD. – 2010. – № 2. – Т. 23. – С. 48–53.

51. Дрошнев, Д. Д. Поликодовый текст в художественных произведениях и письмах В. Ф. Одоевского / Д. Д. Дрошнев // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2014. – № 7-8. – С. 74–77.
52. Егоров, Б. Ф. О письмах Ю. М. Лотмана / Б. Ф. Егоров // Письма Ю. М. Лотмана (1940-1993). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 7-14.
53. Елина, Е. А. Сравнительный анализ вербального и иконического сообщения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 6-2 (60). – С. 78-80.
54. Ерохина, Т. И. Художественное творчество и обыденное поведение символиста в эпистолярном жанре / Т. И. Ерохина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2008. – Т. 2. – № 2. – С. 167-169.
55. Ерохина, Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма: автореф. дис. ... док. культурологии: 24.00.01 / Татьяна Иосифовна Ерохина. – Ярославль, 2009. – 50 с.
56. Журавская, И. Е. Встречи с мастером / И. Е. Журавская // Солнечный художник. Яков Басов в памяти современников. – Симферополь : Сонат, 2007. – 204 с.
57. Завьялова, Ю. А. Анализ фронтовых писем (1941-1945 гг.) в лингвокультурологическом исследовании / Ю. А. Завьялова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 4-2. – С. 161–163.
58. Зайцева, М. Л. Особенности синестезии в художественном сознании композиторов-романтиков / М. Л. Зайцева // Культура и искусство. – 2017. – № 2. – С. 61–69.

59. Зайцева, М. Л. Феномен синестезии в европейском музыкальном искусстве эпохи романтизма / М. Л. Зайцева // Траектория науки. – 2016. – № 11 (16). – Т. 2. – С. 3.1–3.13.
60. Золотухина, Н. А. Особенности формирования художественной системы Я. А. Басова / Н. А. Золотухина // Культура народов Причерноморья. – 2011. – № 196, – Т. 2. – С. 187–189.
61. Золотухина, Н. А. Поэтическая одухотворенность крымского пейзажа в акварелях Якова Басова / Н. А. Золотухина // Культура народов Причерноморья. – 2005. – №66. – С. 88–91.
62. Зорина, Н. В. Ипологическая классификация писем / Н. В. Зорина // Вестник Нижегородского университета им. И. Н. Лобачевского. Серия: социальные науки. – 2008. – № 2. – С. 19-29.
63. Иванов, А. Ю. Фронтовые письма российских участников Первой мировой войны в культурной коммуникации / А. Ю. Иванов // Известия АЛТГУ. – 2008. – № 4-5. – С. 78–81.
64. Иванов, А. Ю. Эпистолярный текст как источник исследования структуры индивидуального сознания // Вестник Казанского технологического университета. – 2010. – 249-255.
65. Каган, М. С. Философия культуры: учебное пособие / М. С. Каган. – СПб.: Лань, 1996. – 310 с.
66. Казунина, А. С. Эпистолярный эпизод «Бурного лета» (о письмах А. К. Лядова в Великом Новгороде) / А. С. Казунина // Музыковедение. – 2016. – № 11. – С. 3–10.
67. Калёнова, Н. А. О проблемах и перспективах исследования частного письма в современной лингвистике / Н. А. Калёнова // Rhema. – 2013. – №1. – С.80–87.
68. Каленова, Н. А. Паралингвистические средства эпистолярной коммуникации: когнитивно-прагматический подход / Н. А. Каленова // Известия Сочинского государственного университета. – 2013. – № 3 (26). – С. 214-217

69. Каширина, В. В. Феномен духовного письма / В. В. Каширина // Русская словесность. – 2007. – № 1. – С. 73–79.
70. Козлова, О. Д. Эго-текст в культурно-речевом пространстве / О. Д. Козлова, Л. В. Кушнина // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 4. – С. 298-306.
71. Кондаков, И. В. Между экраном и книгой: к осмыслению интертекстуальности современной культуры / И. В. Кондаков // Мир культуры и культурология. – Вып. V. – СПб.: Научно образовательное культурологическое общество, 2016. – С. 295–306.
72. Котовская М. П. Синтез искусств: зрелищные искусства Индии / М. П. Котова. – М.: Наука, 1982. – 256 с.
73. Кочеткова, Н. Д. Сентиментализм. Карамзин / Н. Д. Кочеткова // История русской литературы: В 4 т. – Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980. – С. 726–764.
74. Кривцун, О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с.
75. Куварова, Е. К. Редукция заключительной этикетной формулы в эпистолярном тексте / Е. К. Куварова // Вестник Днепропетровского университета. Серия: Языкознание. – 2012. – Т. 20. – Вып. 18. – С. 120-125.
76. Курьянович, А. В. Теоретические вопросы изучения эпистолярия в современной лингвистике / А. В. Курьянович. – Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2013 – 464 с.
77. Курьянович, А. В. Электронное письмо как функционально–стилевая разновидность эпистолярного жанра в пространстве современной коммуникации / А. В. Курьянович // Вестник Томского государственного педагогического университета. – №2 (76). – 2008. – С. 44–49.
78. Курьянович А. В. Прагматика графического образа эпистолярного текста (на примере представителей русской творческой интеллигенции первой половины XX века) / А. В. Курьянович // Вестник Томского

- государственного педагогического университета. – 2012. – №1 (116). – С.223-228.
79. Лазарчук М. Ю. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10640 – русская литература / Римма Михайловна Лазарчук. – Л., 1972. – 19 с.
80. Лебедева, Н. Б. Естественная письменная русская речь как объект лингвистического исследования / Н. Б. Лебедева // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. – 2001. – № 1-2. – С. 4-10.
81. Леонтьева, В. Н. «Контркультура» и культуротворчество / В. Н. Леонтьева // Высшее образование в России. – 2001. – № 1. – С. 52–63.
82. Леонтьева, В. Н. Образование как феномен культуротворчества / В. Н. Леонтьева // Социс. – 1995. – № 1. – С. 138–142.
83. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 520 с.
84. Литовская, М. А. Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод / М. А. Литовская // Филологический класс. – 2008. – № 19. – С. 14–21.
85. Лихачев, Д. С. Стиль произведений Грозного и стиль произведений Курбского / Д. С. Лихачев // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. – Л.: Наука, 1979. – 431 с.
86. Логунова, Л. Б. Личность / Л. Б. Логунова // Культурология: энциклопедия: в 2-х т. – Т. 1. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – 1392 с.
87. Ломоносов, М. В. Переписка: 1737-1765 / М. В. Ломоносов. – М.: Ломоносовъ. – 2011. – 509 с.
88. Лотман, Ю. М. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2002. – 768 с.

89. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб: Азбука, 2014. – 416 с.
90. Лотман, Ю. М. О семиосфере / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. – 1984. – № 17. – С. 5–24.
91. Лотман, Ю. М. Письма / Ю. М. Лотман. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 800 с.
92. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. – СПб : «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
93. Лотман, Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. – XXI. – Тарту, 1987. - С. 10–22.
94. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры: в 3-х т. / Ю. М. Лотман. – Т. 1. – Таллин: «Александра», 1992. – 480 с.
95. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.
96. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – 544 с.
97. Магомедова, Д. М. Переписка как целостный текст и источник сюжета (на материале переписки Блока и Белого 1903-1908 гг.) / Д. М. Магомедова // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению: сборник статей. – М.: Наука; Интерпериодика, 1990. – С. 244-262.
98. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн. – К.: Ника-Центр, 2003. – 432 с.
99. Макогоненко, Г. П. Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс / Г. П. Макогоненко. – Л.: Наука, 1980. – 472 с.
100. Меднис, Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 10. – С. 58–67.
101. Местергази, Е. Г. Специфика художественной образности в «документальной литературе» / Е. Г. Местергази // Филологические науки. – 2007. – № 1. – С. 3–12.

102. Мечковская, Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций / Н. Б. Мечковская. – 2-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 432 с.
103. Миллер, Т. А. Античные теории эпистолярного стиля / Т. А. Миллер // Античная эпистолография: Очерки. – М.: Наука, 1967. – 285 с.
104. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: очерки теории / Е. Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
105. Мухина, Г. А. Пейзаж как поиск идентичности французского художника Нового времени / Г. А. Мухина // Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки. – 2014. – № (2). – С. 13–36.
106. Никола, М. И. Экфрасис: актуализация приёма и понятия / М. И. Никола // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4-2. – С. 975–977.
107. Панкратова, Н. П. Из истории частной переписки на Руси / Н. П. Панкратова // Изучение русского языка и источниковедение. – М.: Наука, 1969. – С. 127-155.
108. Паперно, И. А. Переписка как вид текста. Структура письма / Ирина Ароновна Паперно // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – № I (5). – Тарту, 1974. – С. 214–215.
109. Паперно, И. А. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма / И. А. Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 207 с.
110. Паперно, И. А. О двуязычной переписке пушкинской эпохи / И. А. Паперно // Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1975. – Вып. 358. – С. 148-156.
111. Петровская, Е. В. Переписка Л. Н. Толстого с А. А. Толстой как целостный текст / Е. В. Петровская // Яснополянский сборник: статьи, материалы, публикации. – Тула: Ясная Поляна, 1999. – С. 171-180.

112. Петровская, И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века / И. Ф. Петровская. – М.: Музыка, 1983. – 222 с.
113. Подъяпольская, О. Ю. Интровертированная адресованность эпистолярного текста как отражение в нём черт дневниковых записей (на материале писем Ф. Кафки) / О Ю. Подъяпольская // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 20 (311). – С. 77–80.
114. Поньрко, Н. В. Эпистолярное наследие Древней Руси (XI–XIII вв.) / Наталья Владимировна Поньрко; отв. ред. Д. С. Лихачёв. – СПб.: Наука, 1992. – 218 с.
115. Попов, Д. А. Социалистический реализм: метод, стиль, идеология / Д. А. Попов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение, вопросы теории и практики. – 2013. – № 12-2 (38). – С. 162–166.
116. Потапова, Е. Н. Концепции художественного синтеза у символистов и мирискусников / Е. Н. Потапова // Вестник центра Международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. – 2010. – № 4. – С. 71–75.
117. Потапова, Е. Н. Осознание синтез искусств как объективной необходимости в художественной культуре Серебряного века / Е. Н. Потапова // Аналитика культурологии. – 2012. – № 22. – С. 106–109.
118. Потапова, Е. Н. Проблема синтез искусств в эстетике Серебряного века: символизм и авангард / Е. Н. Потапова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 3 (47). – С. 230–234.
119. Потапова, Е. Н. Синтез искусств как средство преобразования действительности в эстетике русского символизма / Е. Н. Потапова // Соловьёвские исследования. – 2010. – № 4 (28). – С. 92–97.
120. Потеня, А. А. Мысль и язык / А. А. Потеня. – М.: Лабиринт, 1999. – 264 с.

121. Прокофьева, Л. П. Синестезия в современной научной парадигме / Л. П. Прокофьева // Известия Саратовского университета. – 2010. – Т. 10. – Вып. 1. – С. 3-10.
122. Прохоров, Е. И. Издание эпистолярного наследия / Е. И. Прохоров // Вопросы текстологии. – М.: Изд-во АН СССР. – М., 1985. – С. 6-60.
123. Раппапорт, А. 99 писем о живописи / А. Раппапорт. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 344 с.
124. Ревалд, Д. История импрессионизма / Д. Ревалд; пер. П. Мелкова. – М.: Искусство, 1959. – 454 с.
125. Ремизов, В. А. Культура личности: ценностно-мировоззренческий анализ / В. А. Ремизов. – М.: МГИК, 2000. – 204 с.
126. Салманова, И. Ф. К проблеме исповедального начала в русской эпистолярной культуре/ И. Ф. Салманова / Лев Толстой и время. – Томск, 2010. – С. 84-93.
127. Сапожникова, Н. В. Философско–антропологическая природа эпистолярного дискурса: автореф. дис. ... док. филос. наук: 09.00.13 / Н. В. Сапожникова. – Екатеринбург, 2005. – 46 с.
128. Сапожникова, Н. В. Эпистолярный дискурс как хроно-аккумулятор исторической памяти (на материалах русского эпистолярного наследия XIX века) / Н. В. Сапожникова // Вестник Нижневартковского государственного университета. – 2008. – № 1. – С. 3-8.
129. Семёнов И. Н. Рефлексия в организации мышления творческой личности / И. Н. Семёнов, С. Ю. Степанов // Вопросы психологии. – 1983. – № 2. – С. 35-42.
130. Семиотика и Авангард: антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Академический проект; Культура, 2006. – 1168 с.

131. Сметанин, В. А. Византийское общество XIII-XV веков (по данным эпистолографии) / В. А. Сметанин. – Свердловск: Издательство Уральского университета, 1987. – 290 с.
132. Сметанин, В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – 1980. – Вып. 17: Античные традиции и византийские реалии. – С. 5–18.
133. Сметанин, В. А. Эпистолография / В. А. Сметанин. – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1970. – 182 с.
134. Современные письменные практики: новые возможности и социокультурные последствия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mion.novsu.as.ru> (дата обращения: 27.01.2015)
135. Солодкин, Я. Г. Переписка Ивана Грозного с А. М. Курбским в русской книжности конца XVI – первой трети XVII вв. / Я. Г. Солодкин // Историко-педагогические чтения. – 2003. – № 7. – С. 210–213.
136. Степанов, Н. Л. Письма Пушкина как литературный жанр / Н. Л. Степанов // Теория литературы. – 1965. – Т. 3. – С. 450–456.
137. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. – М.: «Флинта», «Наука», 2003. – 696 с.
138. Сулейманова, М. А. Специфика элитарной языковой личности в эпистолярном диалоге (М. Цветаева и Б. Пастернак): дисс. ... канд. филол. н.: 10.02.01 / Мариям Абдулхакимовна Сулейманова, Махачкала: Дагестанский государственный педагогический университет, 2009. – 160 с.
139. Суровцева, Е. В. Жанр «письма вождю» в советскую эпоху. (1950–е – 1980–е гг.) / Е. В. Суровцева. – М. : АИРО–XXI, 2010. – 128 с.
140. Творчество: от биологических оснований к социальным и культурным феноменам / отв. ред. Д. В. Ушаков. – М.: Институт психологии РАН, 2011. – 736 с.

141. Теория текста: учебное пособие / Ю. Н. Земская, И. Ю. Качесова, Л. М. Комиссарова, Н. В. Панченко, А. А. Чувакин. – Москва: Флинта; Наука, 2010. – 224 с.
142. Тимофеева, И.В. «Любовь длиною в жизнь». (Штрихи к биографии мастера): Памяти народного художника Украины Я. А. Басова / И. В. Тимофеева // История Южного берега Крыма, Дмитриевские чтения. IX Дмитриевские чтения «История Южного берега Крыма» : сб. науч. трудов. – Симферополь, 2005. – С. 175–182.
143. Тишунина, Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – Вып. 12 / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Санкт-Петербург, 2001. – С.149–154.
144. Тодд, У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Уильям Миллз Тодд III; пер. с англ. Ю. И. Куберский. – СПб.: Академический проект, 1994. – 207 с.
145. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 255–270.
146. Фесенко, О. П. Эпистолярный: жанр, стиль, дискурс / О. П. Фесенко // Вестник Челябинского гос. Ун-та. Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 23 (124). – С. 132–143
147. Фесенко, О. П. Диссимметрия дружеского эпистолярного дискурса первой трети XIX века / О. П. Фесенко // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2008. – N 2. – С. 73–81.
148. Фесенко, О. П. Фразеология дружеского эпистолярного дискурса пушкинской поры / О. П. Фесенко. – Омск: Омский экономический институт, 2009. – 156 с.
149. Фещенко, В. В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики / В. В. Фещенко // Критика и семиотика. – № 8. – 2005. – С.6–43.

150. Фещенко, В. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 640 с.
151. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов: учебное пособие / А. Я. Флиер. – М.: Академический проект, 2000. – 496 с.
152. Флоренский, П. Иконостас: Избранные труды по искусству / Павел Флоренский. – СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. – 365 с.
153. Фокина, Т. П. Саратов – Маалот: переписка как целостный феномен: учебное пособие / Т. П. Фокина // под ред. Проф. Т. И. Черняевой. – Саратов: Поволж. Акад. Гос. Службы им. П. А. Столыпина, 2010 – 200 с.
154. Чернышева, М. А. Картмер де Кенси о мимесисе. Классический концепт в классицистической теории искусства / М. А. Чернышева // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2015. – № 5. – С. 689-696.
155. Черняев, А. В. У водораздела политической мысли: переписка Андрея Курбского с Иваном Грозным / А. В. Черняев // Философский журнал. – 2016. – Т. 9. – № 1. – С. 81-100.
156. Штайн, К. Э. Метапоэтика: «Размытая парадигма» / К. Э. Штайн // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса – Т. 1. XVII-XIX вв. Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм. – Ставрополь: Ставропольское книжное издательство. 2002. – С. 604-616.
157. Щирова, И. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие. / И. А. Щирова, Е.А. Гончарова. – СПб. : ООО «Книжный Дом», 2007. – 472 с.
158. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения: в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. – Т. 3. – М.: Искусство, 1964. – 778 с.
159. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
160. Юдина, В. И. Жизнь и творчество Василия Сергеевича Калининкова в зеркале его эпистолярного наследия (к 150-летию со дня рождения

композитора) / Вера Юдина // Учёные записки Российской Академии музыки им. Гнесиных. – 2016. – № 1 (16). – С. 22-32.

161. Юдина, В. И. Музыкальный эпистолярый: художественный текст в русской культуре конца XIX – начала XX века / В. И. Юдина // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2011. – № 1. – С. 232-235.
162. Янин, В. Л. Берестяные грамоты: 60 лет открытия и изучения / В. Л. Янин, Е. А. Рыбина // Труды III (XIX) Всероссийского археологического съезда. – 2011. – С. 12-14.
163. Patricia, L. D. Synesthesia in Literature || Oxford Handbook of Synesthesia. Oxford University Press, 2013.
164. Lawrence, E. Marks. Weak Synesthesia in Perception and Language // Oxford Handbook of Synesthesia. Oxford University Press, 2013.
165. Randjarv, L. Across the Borders: Unfolding the Personality of Creative Intellectuals through Their Correspondence-The Epistolary Heritage of Tuudur Vettik.
166. Baldry, Anthony & Thibault, Paul J. (2006): Multimodal Transcription and Text Analysis. A multimedia toolkit and coursebook. London & Oakville: Equinox.

Источники:

167. Басов Я. А. Получил Ваше письмо – трогательное и грустное [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
168. Басов, Я. А. «Обличительная» литература широким потоком за эти 3 года... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
169. Басов, Я. А. Английский путешественник Кларк, будучи в прошлом веке в горной части Крыма... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
170. Басов, Я. А. Была у нас в этом году зима холодная, неудобная, а сейчас... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
171. Басов, Я. А. В марте закрылась выставка в Симферополе, а 28 апреля откроется в Ялте [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1985.

172. Басов, Я. А. В прошлом письме я говорил о двух украинских работах [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1981.
173. Басов, Я. А. В этом году осень долгая, уже был снег на Ай-Петри... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
174. Басов, Я. А. Ваш звонок из Москвы привёл меня в полное смятение [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
175. Басов, Я. А. Ваше письмо коснулось глубин, в которые погружен непрерывно [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
176. Басов, Я. А. Ваше письмо прекрасное, горячее, сильное [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1987.
177. Басов, Я. А. Ваше письмо продолжает то необъяснимо прекрасное состояние, когда... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1974.
178. Басов, Я. А. Ваше письмо, высоко духовное в своей основе и прекрасное в анализе... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
179. Басов, Я. А. Ваши последние два письма наполнены таким теплом и высокой оценкой моего творчества... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
180. Басов, Я. А. Весна. В слове этом надежда, ощущение необратимого [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
181. Басов, Я. А. Время в больнице прошло точно в поезде: никуда не надо спешить... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
182. Басов, Я. А. Всё ждал ответа на «морское письмо» и, не дождавшись... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
183. Басов, Я. А. Все мои размышления о море, которые рождались... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1990.
184. Басов, Я. А. Всё это время живу душевной радостью от Вашего письма [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1978.
185. Басов, Я. А. Вы так далеко, а в Алушке свершаются дела [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].

186. Басов, Я. А. Вы тоскуете о весне. А я после снежных... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
187. Басов, Я. А. Вы хотя и не крымчанин, но получилось так, что мы появились в Крыму вместе с Вами... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1980.
188. Басов, Я. А. Глухие туманы, а я каждый день, приезжая из Ялты в Алупку... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1989.
189. Басов, Я. А. Для Вас не секрет, что слово не уде живописца... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1988.
190. Басов, Я. А. Дождлся и я. Вы заговорили о весне, о солнце над Петрозаводском, о чайках и ласточках [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1988.
191. Басов, Я. А. Думая о наших разговорах, всё время ощущаю их правоту [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
192. Басов, Я. А. Если считать время цветения фиалок у мастерской, то весна у нас уже длится... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1985.
193. Басов, Я. А. Жаль, что я не читал статьи Сипова, но Ваших несколько фраз... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
194. Басов, Я. А. Желаем Вам радостного, светлого, доброго года [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
195. Басов, Я. А. Желание поработать в Бухаре родилось давно и тлело всю жизнь [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1984.
196. Басов, Я. А. За это время было всего так много, а главное, грусти... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
197. Басов, Я. А. Записывайте закаты! Обязательно напишу акварели [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
198. Басов, Я. А. И. Е. сообщила по телефону, что Вы согласились написать для буклета моей выставки [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1991.
199. Басов, Я. А. Из-за хлопот с подготовкой выставки в Воронцовском дворце не мог повидать наших гостей... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1985.

200. Басов, Я. А. Итак, продолжаем просмотр. «Деревня у реки» [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
201. Басов, Я. А. Как и все «Новые года», так и этот 1995 я встречаю с мыслями... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1995.
202. Басов, Я. А. Какие прекрасные слова Фета Вы привели в прошлом письме [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1987.
203. Басов, Я. А. Какое счастье, что Вы «мечтательный романтик», такие люди украшают... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
204. Басов, Я. А. Какое удивительное письмо Ваше: высоко человеческое, доброе, поэтичное [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
205. Басов, Я. А. Когда Вы пришли из больницы домой, мне всё время представлялось... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1989.
206. Басов, Я. А. Мне было приятно читать, что работа в школе Вам не в тягость... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
207. Басов, Я. А. Мне говорили актёры, что они предпочитают играть... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1977.
208. Басов, Я. А. Мне подарили книгу Александра Меня «Сын Человеческий» [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1992.
209. Басов, Я. А. Мне трудно подобрать слова, радости.... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
210. Басов, Я. А. Мне часто говорили писатели и поэты, что живопись... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1976.
211. Басов, Я. А. Много раз перечитал твоё письмо – подробное и «обо всём»... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1990.
212. Басов, Я. А. Мы все вертимся, как белки в колёсах [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1974.
213. Басов, Я. А. Мы очень, очень рады, что Вы живы и здоровы [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1986.
214. Басов, Я. А. Наверное, не следует останавливать мгновения, даже если они прекрасны [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.

215. Басов, Я. А. Написал Вам письмо, оно начиналось словами... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
216. Басов, Я. А. Немного из автобиографии [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1974.
217. Басов, Я. А. Несказанно благодарю за письма, за их дорогую мне человечность... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
218. Басов, Я. А. Новый год вступил в свои обязанности [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1977.
219. Басов, Я. А. Обрадован весточкой от Вас. Хлынули воспоминания: Ленинград... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1987.
220. Басов, Я. А. От Вас приходят хорошие письма, интересные вопросы, искренние пожелания [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
221. Басов, Я. А. От Вас приходят хорошие письма, интересные вопросы... / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1987.
222. Басов, Я. А. Открылась выставка в Ялте. Работ много – 97 [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
223. Басов, Я. А. Очень встревожены болезнью дорогой Идочки [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
224. Басов, Я. А. Перезимовали и хоть у нас еще хозяйничают циклоны... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1983.
225. Басов, Я. А. Писем Ваших нет до сих пор, так что мой звонок был... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
226. Басов, Я. А. Письмо Ваше ожидало меня более двух недель [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1985.
227. Басов, Я. А. По телефону всего не скажешь. Услышал Ваш голос, стало спокойно... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
228. Басов, Я. А. Получил Ваше большое, хорошее письмо [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
229. Басов, Я. А. Получил Ваше письмо – трогательное и грустное [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].

230. Басов, Я. А. Получил твои плохие новости, но и сам трудом выправляюсь [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1980.
231. Басов, Я. А. Получил. Рад, что у Вас не утихает интерес к акварели [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
232. Басов, Я. А. Получили Ваше очень интересное, очень хорошее письмо [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
233. Басов, Я. А. Получили Ваше письмо на мартовское поздравление [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
234. Басов, Я. А. Получили Ваше письмо об аистах [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1981.
235. Басов, Я. А. Получили Ваше хорошее письмо. Вы тоскуете о весне [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
236. Басов, Я. А. Получили стихи – это самое главное [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
237. Басов, Я. А. Получили твоё хорошее письмо. Не перестаю удивляться... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
238. Басов, Я. А. Потрясения нашего времени я переживаю, обращая взор к Вам [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1987.
239. Басов, Я. А. Пришел кругооборот земного чуда – Весна [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1980.
240. Басов, Я. А. Сегодня мы смотрели новые работы и было ощутимо Ваше присутствие [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1976
241. Басов, Я. А. Строки письма Ольги Александровны о свечении розово-сиреневого... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
242. Басов, Я. А. У меня голода по земле нет, но есть ужасающий страх... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1977.
243. Басов, Я. А. Увидеть истину – это понять и предчувствовать акт возможного... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
244. Басов, Я. А. Уже зацвел миндаль – пришел кругооборот земного чуда [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].

245. Басов, Я. А. Что делать – грусть. Всё время не работаю. [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1980.
246. Басов, Я. А. Это ведь так великолепно, что «вихрь» закрутил и книга Ваша – истинное творчество [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1977.
247. Басов, Я. А. Я буду всегда любить тебя, потому что ты из моего детства [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
248. Басов, Я. А. Я думаю о своей жизни! Короткая, быстрая... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
249. Басов, Я. А. Я очень рад Вашему письму и особенно тому, что Вы не искусствовед... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
250. Басов, Я. А. Я счастлив, что Ваши мысли об искусстве высоки и красивы [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1985.
251. Басов, Я. А. Конечно, я всегда думал о небе [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
252. Басов, Я. А. Хорошо, что я был у Вас в доме. Читал за рабочим столом Андрея Исаевича [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1986.
253. Басов, Я. А. После гололёда, при котором в Алушке спуститься не было возможности [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
254. Басов, Я. А. Посылаю пятое письмо. Это не «фундаментальное» изречение... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1979.
255. Басов, Я. А. Привезли в мастерскую работы с выставки [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1989.
256. Басов, Я. А. Приехали из Москвы и дома три твои убористые письма [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1988.
257. Басов, Я. А. Своим письмом Вы принесли мне самое главное - веру [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
258. Басов, Я. А. Сегодня привез работы домой, оживила мастерская «живностью» [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
259. Басов, Я. А. Сегодняшнее письмо Ваше – мысли о действе, о судьбе, о Ленинграде, о Финляндии... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1988.

260. Басов, Я. А. Сердечно благодарю Вас за щедрую, очень приятную похвалу... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1985.
261. Басов, Я. А. Твое новогоднее письмо со статьёй «Гала концерт совести»... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1992.
262. Басов, Я. А. Твоё письмо волнует исповедальностью, но успокоить... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], [б.г.].
263. Басов, Я. А. Твои два письма держат меня «на плаву» информации о твоей жизни [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1991.
264. Басов, Я. А. Твои письма всегда приносят воспоминания, волнения, грусть, ты – моё детство... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1991.
265. Басов, Я. А. Три дня зеленое, синее дикое море напоминало о себе [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1989.
266. Басов, Я. А. Ты один из немногих давнишних друзей, которому легко довериться... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1983.
267. Басов, Я. А. У нас четыре дня испорчен телефон [Рукопись] / Я. А. Басов. – Ялта: [б.и.], 1980.
268. Журавская, И. Е. Так я это увидела. Яков Басов. Диалоги и очерки (к сущности современного искусства) [Рукопись] / Ида Ефимовна Журавская; Фонда художника Якова Басова. – [б.и.], [б.г.].