

МирГород

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2014
n° 2 (4)

Lausanne – Siedlce

МИРГОРОД

2014 n°2 (4)



Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach
we współpracy
z Katedrą Teorii Literatury i Kultury Uniwersytetu w Doniecku
oraz Zakładem Kulturologii Wschodnioeuropejskiej Uniwersytetu Warszawskiego

«МИРГОРОД»

<http://www.inibi.uph.edu.pl/projekty/mirgorod>

Редакторы журнала:

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)
Roman Mnich (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach)

Секретариат:

Roman Bobryk
Ewa Kozak
mirgorod.inibi@gmail.com

Редколлегия:

Olga Czerwińska (Черновцы, Украина)
Patricia Deotto (Триест, Италия)
Anton Eliáš (Братислава, Словакия)
Michail Girszman (Донецк, Украина)
Rainer Goldt (Майнц, Германия)
Leonid Heller (Париж, Франция)
Aleksander Korablev (Донецк, Украина)
Ludmiła Łucewicz (Варшава, Польша)
Dina Magomedowa (Москва, Россия)
Ivo Pospíšil (Брно, Чешская Республика)
Alexander Wöll (Грайфсвальд, Германия)

Научно-издательский совет:

Tatiana Awtuchowicz
Danuta Szymonik
Elena Sozina
Ludmiła Mnich
Edward Colerick

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

мирГород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2014
n° 2 (4)

Section de langues slaves
de l'Université de Lausanne

Instytut Neofilologii
i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu
Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach

Skład i łamanie
Roman Bobryk

© *Copyright by Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach*

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

Adres redakcji:

Ewa Kozak „Mirgorod”
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
ul. Żytnia 39, pok. 3. 33
08-110 Siedlce
tel. (+48) (25) 643 18 79
e-mail: mirgorod.inibi@gmail.com

ISSN 1897-1431

Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL

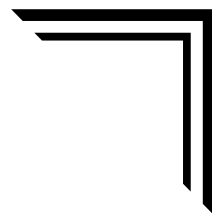
СОДЕРЖАНИЕ

СИМВОЛОЛОГИЯ

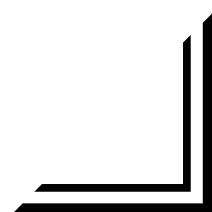
Дина Магомедова <i>Теории символа у русских символистов</i>	9
Ivo Pospíšil <i>Заметки по поводу некоторых чешских теорий символа, в особенности в литературоведении</i>	37
Leonid Heller <i>Символ и знак. Несколько замечаний о применении триады Пирса</i>	49
Ирина Тарасова <i>Когнитивные механизмы символизации</i>	57
Татьяна Тверитинова <i>Поэтика мифа и символа в повести А.С. Пушкина „Пиковая дама“</i>	67
Ludmila Mnich <i>Числовая символика в творчестве Виктора Пелевина</i>	75
Галина Шовкопляс <i>Мифологема большого синего быка как смыслообъединяющий элемент в структуре художественного текста романа Владимира Орлова „Альтист Данилов“</i>	85
Анна Попова <i>Идея круговращения в поэтике сборника рассказов Г. Аполлинера „Ересиарх и К^О“</i>	93
Stefan Simonek <i>Николаус Ленау – австрийский поэт, русский символист</i>	105
Ирина Попова-Бондаренко <i>Миф о красоте в художественном мире романа П. Зюскинда „Das Parfum“ .</i>	115
Roman Mnich <i>Актуализация и редукция символических форм культуры в XX веке (вместо послесловия).....</i>	125

РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ

Дечка Чавдарова <i>Оригинальное исследование автотекстуальности. Радосвет Коларов: Повторение и сътворение. Поэтика на автотекстуалността. София, „Просвета“, 2009.</i>	131
--	-----



СИМВОЛОЛОГИЯ



ДИНА МАГОМЕДОВА
(Москва)

ТЕОРИИ СИМВОЛА У РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Abstract

The comparative analysis of concepts of a symbol by the Russian symbolists shows that the majority of them has dialogical character, and the symbolical nature of the text is defined as communication of two or several subjects. But the understanding of a symbol by Andrey Bely and Akim Volynsky is characterized as monological. Its central category being "experience of the creating subject."

Keywords: theories of symbol, Russian symbolism, dialogical, monological, author, reader

Статья ставит перед собой очень скромные, скорее просветительские, нежели эвристические задачи: дать аналитический обзор определений символа в теоретических статьях русских символистов, наметить проблему генезиса, эволюции и типологии учений о символе в соотнесении с поэтической практикой предшественников и современников.

Несмотря на то, что история символизма насчитывает уже не один десяток монографических и аспектных исследований¹, до сих пор не существует ни одной работы, в которой бы ставилась задача сравнительного анализа и класси-

¹ См.: Валентин Асмус, *Философия и эстетика русского символизма*, «Литературное наследство» Т. 27-28. Москва 1937, с. 1-53; Виктор Гофман: *Язык символистов*, там же, с. 54-105; Johannes Holthusen, *Studien zur Ästhetik und Poetik des Russischen Symbolismus*. Göttingen 1957; Елена Ермилова, *Теория и образный мир русского символизма*. Москва 1989; Аврил Пайман, *История русского символизма*. Москва 1998; Ааге А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтический мотивов. Ранний символизм*. Санкт-Петербург 1999; Ааге А. Ханзен-Лёве, *Мифопоэтический символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика*. Санкт-Петербург 2003; Лидия Колобаева, *Русский символизм*. Москва 2000; Зара Минц, *Поэтика русского символизма*. Санкт-Петербург 2004. Необходимо добавить, что теории символа у русских символистов не нашли места и в специальной монографии: Цветан Тодоров, *Теории символа*, Москва 1999.

фикации теорий символа у символистов. В лучшем случае на материале нескольких репрезентативных цитат выделяются два направления: понимание символизма как художественного метода (В.Я. Брюсов), а символа – как категории поэтики, тропа, знака, художественного приема, – и понимание символизма как жизнетворчества, а символа – как категории религиозно-философской или мифопоэтической. Однако ни в одной работе эта, в целом совершенно правильная классификация не сопровождается развернутой сравнительной характеристикой конкретных высказываний в теоретических статьях символистов и их последовательным соотнесением с художественными текстами, на которые эти концепции символа опираются, хотя зачастую содержат меткие и существенные характеристики индивидуальных систем (прежде всего, речь идет о фундаментальных монографиях А. Ханзен-Лёве). А.Ф. Лосев, посвятивший анализу различных теорий символа не одно специальное исследование, в книге „Проблема символа и реалистическое искусство” от символистов попросту отмахнулся и даже счел, что деятельность символистов привела понятия „символ” и „символизм” „к полной дискредитации”:

Направление это было не только по самому существу своему чрезвычайно консервативным, но оно не сумело разъяснить и сформулировать даже и то положительное, что заключалось в из теории символизма. Если взять, например, русский или французский символизм, то на протяжении полстолетия здесь по существу не нашлось ни одного автора, который бы дал развернутую и обоснованную теорию символа. А поскольку этот символизм был явлением слишком рафинированным и малопопулярным в широких кругах, то и сам термин „символизм” тоже оказался и малопопулярным, почти не изученным, и, с точки зрения большинства читателей, попросту не нужным и отрицательным. Однако и здесь история эстетических учений протестует против столь узкого и столь мало проанализированного понятия символа, которое мы находим в символизме последних десятилетий².

Как ни странно, в кратких характеристиках символистских теорий ученый упрекает их одновременно и в слишком узком, и в чрезмерно расширенном понимании символа. Ср.:

...Это направление в литературе и **искусстве большей частью понимало символ очень узко**, а именно как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе посюстороннего мира. Естественно, что большинство критиков и логиков, особенно в период революции, не считали нужным пользоваться термином „символ”, потому что тут уже не верили в потусторонний мир и в мистическом понимании символа мало кто нуждался³.

Минуем символизм как специфическое направление в литературе и искусстве конца XIX и начала XX века. Однако уже и здесь **термин „символ” достиг такого смыслового расширения**, что А. Белый в 1910 году насчитывал двадцать три разных определения этого термина⁴.

² Алексей Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва 1976, с. 6.

³ Там же, с. 4. В обеих цитатах выделено мной. – Д.М.

⁴ Там же, с. 9.

Такие взаимоисключающие характеристики объясняются именно тем, что теории символа у разных авторов-символистов далеко не идентичны, и их аналитический обзор мог бы выявить это с очевидностью. Нельзя, правда, исключать и определенного влияния конъюнктурных условий написания книги: широкое исследование символизма в середине 1970-х гг. было еще невозможно.

Необходимо сделать еще одно предварительное замечание. Обзор будет посвящен не символизму как методу, а теориям символа как категории символистской эстетики и поэтики: часто эти две действительно тесно связанные проблемы объединялись как в статьях самих символистов, так и в позднейших научных работах о символизме.

Символ до символистов. Эмблематика и визуальность

Первые попытки определения символа появились как в европейской, так и в русской эстетической мысли задолго до возникновения символистской школы. В русской культуре Нового времени отчетливо выделяются два периода, когда символизм был не только определяющим принципом создания „текстов искусства“, но и предметом теоретической рефлексии: XVIII век и рубеж XIX-XX вв. Анализ символической культуры XVIII в. не входит в задачу нашего обзора, он представляет собой самостоятельную область исследований, представленную прежде всего в работах ученых московско-тартуской школы⁵ и получающую все более широкое распространение. В русских словарях этой эпохи⁶, как отметил А.Ф. Лосев, символ определялся „просто как знак, без дальнейших разъяснений“⁷. Разъяснения в словарях давались в виде примеров и иллюстраций. Так, в „Словаре древней и новой поэзии, составленном Николаем Остолоповым“ „символ“, „эмблема“ и „девиз“ даны как синонимические понятия, которые „различаются в некоторых только частях“:

⁵ См., напр.: С.Г.Барсуков, М.Г.Гришакова, Е.Г.Григорьева, Л.О.Зайонц, Ю.М.Лотман, Г.М. Пономарева, В.Ю.Митрошкин, *Предварительные замечания по проблеме «Эмблема – символ – миф в культуре XVIII столетия»*, в: *Актуальные проблемы семиотики культуры. Труды по знаковым системам. XX*. Тарту 1987, с. 85-94; Александр Махов, *«Печать недвижных дум». Изначальная двойственность: эмблема в жизни и в книге*, в: *Эмблемы и символы*, Москва 2000, с. 5-20; Юрий Лотман, *Между эмблемой и символом*, в: *Лотмановский сборник. 2*, Москва 1997, с. 416-423; Елена Григорьева, *Эмблема: принцип и явление (теоретический и исторический аспекты)*, в: Там же, с. 424-448; Елена Погосян, *Традиционная одическая фразеология в творчестве Державина*, в: Там же, с. 449-480; Елена Погосян, *К проблематике мальтийской символики в русской культуре периода царствования Павла I*, в: *Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии*, Тарту 1990, С. 3-18; Иоахим Клейн, *Труба, свирель, лира и гудок (Поэтологические символы русского классицизма)*, в: Иоахим Клейн, *Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века*, Москва 2005, с. 219-234.

⁶ Николай Остолопов, *Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым*, ч. 3, Санкт-Петербург 1821, с. 123; *Словарь академии российской, по азбучному порядку расположенный*. Ч. VI, Санкт-Петербург 1822, с. 144; *Настольный словарь для справок по всем отраслям знаний*, в 3 т., сост. под ред. В.Р. Зотова и Ф. Толля, Санкт-Петербург 1864, с. 454а

⁷ Алексей Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, Москва 1976, с. 9.

Символ есть знак, относящийся к такому предмету, о котором хотят дать понятие. – Весы служат символом правосудия, символом невозможности может быть умывающийся арап⁸.

„Настольный словарь для справок по всем отраслям знаний”, помимо связи между предметом и понятием, образом и идеей, вводит еще один немаловажный аспект: символ как часть эзотерического языка „посвященных”, связующее звено между носителями особого „тайного знания”:

Символ... представление идеи или чувства в образе, например, кольцо – символ вечности, солнце, луна и звезды у язычников – символы божества; в греческих мистериях символами называются слова и знаки, посредством которых посвященные узнавали друг друга, а также и самый обет посвящения; кроме того, у греков символом назывался знак, который представлял залог какого-нибудь договора или обязательства. В христианской церкви символами называют или обряды, или видимые выражения идеи и таинства, но в последнем случае они принимаются не просто за образы, а как действительно заключающие в себе невидимое действие благодати⁹.

Необходимо еще добавить, что такое эмблематическое понимание символа, восходящее к средневековью, тесно связывало его словесное выражение с визуальным рядом, графическим изображением, рисунком. Исследователь средневековой образности А.Е. Махов обращает внимание, что структура эмблемы – и в Средние века, и в культуре XVIII в. была трехчастной:

Открывает эмблему inscription (titulus, motto, lemma) – короткая фраза, обычно латинская, которую мы будем называть „надписью”, например, Sic dignus amari. Под ней следует рисунок – pictura. Еще ниже – subscription (declaratio, epigramma), развернутый текст, поясняющий рисунок и его связь с надписью, очень часто – в стихах¹⁰.

При этом в средневековой и ренессансной культуре связь между визуальным образом (рисунком, эмблемой) и словесной надписью (девизом, символом), иконическим и словесным, риторическим (конвенциональным) рядами была неразрывна. Однако толкование этой связи могло варьироваться, она восстанавливалась путем **расшифровки, разгадывания** ее смысла. Поэтому позднейшие словари символов и эмблем зачастую не воспроизводили подписей-толкований, а стимулировали читателя на самостоятельное их создание:

...Общество в эпоху Ренессанса развлекалось разгадыванием эмблем, напомиравшим игру в вопросы-ответы: почему пес в огненном пламени, почему лев раздирает обезьяну, почему фиалка возле кедра и пр. [...] Книги, содержащие подобные речевые игры („Какие четыре вещи не могут быть скрыты? _ Любовь, кашель, огонь и меланхолия”), вращающиеся нередко вокруг тех или иных эмблем, были популярны в XVI-XVII вв.

⁸ Николай Остолопов, *Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым*, ч. 3, с. 143.

⁹ *Настольный словарь для справок по всем отраслям знаний*, в 3 т., сост. под ред. В.Р. Зотова и Ф. Толля, с. 454а.

¹⁰ Александр Махов, *«Печать недвижимых дум»*, в: *Эмблемы и символы*. Москва 2000, с. 10.

В этом плане **загадочность и недоговоренность**, присущая эмблеме как никакому другому литературному жанру Ренессанса и барокко, могла восприниматься только как достоинство¹¹.

Итак, вплоть до 18 в. иконический и конвенциональный, визуальный и словесный (риторический) ряды были неотъемлемой частью символики (отсюда – почти тождество в понимании символа и эмблемы в этот период). Однако русская поэзия последней трети XVIII – начала XIX в. начинает переносить акцент с визуального на словесный ряд: одические эмблемы уже не нуждаются в рисунках, их достаточно просто назвать. Иными словами, сами эмблемы становятся словесными, а не визуальными в прямом смысле этого слова. Связь между рисунком и словом сохраняется в низовых, бытовых жанрах лубка, подписей под сатирическими рисунками в журналах. Но в этих жанрах нет необходимости в расшифровке, разгадывании, никакой недоговоренности в них нет, все уже заранее понято и объяснено.

Завершая краткий экскурс в симвонологию Средних веков, Ренессанса и XVIII в., отметим три необходимых в дальнейшем анализе свойства эмблематического понимания символа:

- символ сочетает в себе иконическое и словесное начала;
- символический текст носит характер недоговоренности, загадочности;
- символический текст требует толкования и, следовательно, получает завершение только в другом, активном читательском сознании, воссоздающим и истолковывающим связь между его элементами. Иными словами, природа символического текста изначально понимается как **диалогическая**.

По наблюдениям исследователя проблемы поэтического символа в литературоведении К.М. Бутырина, „для русской школьной и практической поэтики, которая часто сливалась с риторикой, очень долго – уже после общеевропейского романтического сдвига во вкусах – была характерна ориентация на классицистскую поэтику”¹², и эти представления о символе господствовали на протяжении всего XIX века. Необходимо еще добавить, что такое „эмблематическое”, или „риторическое” понимание символа не ставило вопроса о его отличии от аллегии.

До начала XX века русская эстетическая мысль почти не рефлексировала ни над представлениями о символе в эстетике И.В. Гете, ни над шеллингианским учением о символе, в котором материалом и предметом конструирования в искусстве признается мифология, а символ рассматривается как „принцип конструирования мифологии вообще”¹³.

Гете первым отчетливо заговорил о разграничении и даже противопоставлении символа и аллегии в ранней, не опубликованной при его жизни статье „О предметах изобразительных искусств”, в трактате „К учению о цвете”, в „Комментарии к картинам Филострата”, а также в ряде фрагментов и афоризмов.

¹¹ Там же, с. 14.

¹² Кирилл Бутырин, *Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX – XX вв.)*, в: *Исследования по поэтике и стилистике*, Ленинград 1972, с. 250.

¹³ Фридрих Вильгельм Шеллинг, *Философия искусства*, Москва 1966, с. 106.

В основу этого разграничения Гете, в отличие от рассмотренной „эмблематической” концепции символа, кладет соотношение „всеобщего” и „частного”. В известном фрагменте, поясняя различие между собой и Шиллером, Гете утверждал:

Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего нечто частное или же в частном прозревает всеобщее. *Первый путь* приводит к аллегории, в которой частное имеет значение только примера, только образца всеобщего, *последний* же и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет частное, не думая о всеобщем и на него не указуя. **Но кто живо воспримет изображенное ею частное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это только позднее**¹⁴ (Выделено мной. – Д.М.).

Последняя фраза показывает, что в гетевском понимании символ, во-первых, предполагает двуплановость („частное” и „общее”), а во-вторых, творится не только авторским, но и читательским (зрительским) сознанием, хотя вместо „недоговоренности” он предпочитал говорить о „невывразимом” и „неизрекаемом”¹⁵: „В символе явление превращается в идею, идея – в образ, но так, что идея остается бесконечно активной и недоступной в образе, и даже будучи высказанной на всех языках, она остается неизрекаемой”¹⁶.

„Мифологическая” концепция Шеллинга, вслед за Гете, вводит те же параметры рассмотрения символа. На первый план выдвигаются категории „общего” и „особенного”: „Изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного **в особенном** возможно лишь в символической форме”¹⁷. Символический способ изображения рассматривается как синтез „схематизма” („общее обозначает особенное”) и „аллегории” („особенное обозначает общее”): „Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не изображает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть символ”¹⁸.

Все то, на чем строились представления о символе в средневековом понимании, – визуальность, недоговоренность, установка на разгадывание, – у Шеллинга либо совсем отсутствует, либо получает новую интерпретацию. Так, вместо „толкования”, символ у Шеллинга требует „способности воображения”, как, впрочем, и схема, и аллегория, и художественный образ. Все они, по Шеллингу, „возможны только благодаря способности воображения и суть его формы, причем единственно третий из них <символ. – Д.М.> есть абсолютная форма”¹⁹. При этом Шеллинг первым заговорил о символической природе мифа:

...Мифологию вообще и любое мифологическое сказание в отдельности должно понимать не схематически и не аллегорически, но **символически** [...] Ведь требование мифологии состоит как раз не в том, чтобы ее символы всего лишь обозначали идеи, но в том, чтобы они сами для себя были полными значения независимыми существами²⁰.

¹⁴ Иоганн Вольфганг Гете, *Собрание сочинений*, Т. 10. Москва 1980, с. 425.

¹⁵ Подробнее о гетевском понимании символа см., напр.: Цветан Тодоров, *Теории символа*, с. 232-240. Там же см. обширную литературу на эту тему на европейских языках.

¹⁶ Там же, с. 239.

¹⁷ Фридрих Вильгельм Шеллинг, *Философия искусства*, с. 106.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, с. 110, 149.

Очевидно, именно мифологический нарратив вытесняет у Шеллинга визуальный аспект символа, заменяя готовую „картинку” сюжетным повествованием.

Таким образом, уже в начале XIX в. в европейской эстетической мысли существовали две теории символа, которые принято называть „классицистической” и „романтической”. В нашем обзоре мы будем пользоваться другими определениями этих теорий: „эмблематическая” (или „риторическая”), и „мифологическая” теории символа. Первая из них была воспринята русской культурой уже в XVIII в. Вторая, несмотря на несомненное воздействие философии Шеллинга на русскую романтическую эстетику, оказалась востребованной лишь к концу XIX – началу XX вв.²¹

Определения символа у старших символистов. Проблема генезиса

Первые определения символа в русской литературе рубежа XIX – XX вв. появились в 1892 г., еще до оформления символизма в литературную школу и до признания каких-либо произведений русских авторов символистскими текстами. Речь идет о лекции Д.С. Мережковского „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы”²², а также статье З.А. Венгеровой „Поэты-символисты во Франции”²³, ставшей для будущих русских символистов своего рода импульсом к оригинальному творчеству. Хорошо известно свидетельство В.Я. Брюсова:

Между тем, в литературе прошел слух о французских символистах. Я читал о Верлэне у Мережковского же („О причинах упадка”), потом еще в мелких статьях. Наконец, появилось „Entartung” Нордау, а у нас статья З. Венгеровой в „Вестнике Европы”. Я пошел в книжный магазин, купил себе Верлэна, Маллармэ, А. Римбо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня²⁴.

Это позднее свидетельство ценно указанием на генезис первых определений символа у русских символистов, а также на те художественные тексты, на которые опирались первые теоретики символизма. Правда, З.А. Венгерова ограничилась лишь самым расплывчатым определением того, что такое символ: по ее словам, символисты: „стремятся воплотить идеал вечно прекрасного и ищут во внешнем мире лишь символа своих ощущений”²⁵.

К французской традиции восходит одна из важнейших категорий символистской поэтики – „соответствия” („correspondances”), источником которого

²¹ Сопоставления русской символистской эстетики с шеллингианством см.: Ааге А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика*, (по указателю); Владимир Жукоцкий. *Шеллинг и русский символизм*, «Вестник ТюмГУ» 2004, № 1, с. 45-57. Необходимо заметить, что источниковедческий аспект этой проблемы пока остается совершенно вне поля зрения исследователей.

²² Первое издание: Дмитрий Мережковский, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*, Петербург 1893.

²³ «Вестник Европы» 1892, № 9, с. 1

²⁴ Валерий Брюсов. *Моя юность*, в: Валерий Брюсов, *Из моей жизни. Моя юность. Памяти*. Москва 1927, с. 76.

²⁵ Зинаида Венгерова, *Поэты-символисты во Франции*, «Вестник Европы» 1892, № 9, с. 116.

стал знаменитый одноименный сонет Шарля Бодлера, созданный еще в 1855 г. Русские символисты признавали этот сонет квинтэссенцией „программы всего современного символизма”²⁶, „исповеданием веры новой поэтической школы”²⁷:

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
l'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

ayant l'expansion des choses infinies,
comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
qui chantent les transports de l'esprit et des sens²⁸.

В зависимости от общих установок символистской доктрины, „соответствия” могли интерпретироваться как цепочки аналогий и ассоциаций, окружающих каждый предмет или явление, или знаки, указывающие на трансцендентный мир, как в мистическом учении Сведенборга. Однако так или иначе этой категорией пользовались все символисты, и не случайно, что поздняя полемика акмеистов с символистской школой была направлена именно на теорию и поэтику „соответствий”.

В своих теоретических статьях французские символисты дали ряд дефиниций символа, в которых ощутимо воздействие как „эмблематической”, так и „мифологической” теорий символа.

²⁶ Эллис, *Русские символисты*, Томск 1996, с. 21.

²⁷ Вячеслав Иванов, *Две стихии в современном символизме*, в: Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений*, Т.2. Брюссель 1974, с. 547э

²⁸ Существует ряд переводов этого сонета на русский язык, приведем подстрочный перевод Вяч. Иванова, сделанный им в статье «Две стихии в современном символизме»:

«Природа — храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит чрез лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, — подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки.

Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие, как гобой, зеленые, как луга; и есть другие, развратные, пышные и победно-торжествующие, вокруг распространяющие обаяние вещей бессмертных, — таковы амбра, мускус, бензой и ладан; они поют восторги духа и упоение чувств» (Там же).

Так, С. Малларме, противопоставляя символическое изображение рационалистической парнасской поэзии, усматривает существеннейший принцип символа в недоговоренности, „поэзии намеков”, выдвигает на первый план суггестивное начало:

Предаваясь непосредственному изображению предметов, парнасцы уподобляются философам и риторам старой школы. Мне же, напротив, кажется, **что нужен только намек** и ничего другого. Созерцание предметов, образ, взлелеянный грезами, которые они навевают, - вот что такое подлинное песнопение; парнасцы же берут вещь и выставляют ее напоказ всю целиком, а потому тайна ускользает от них; **они отнимают у читателя восхитительное чувство радости, ощущение того, что они сами – творцы.** Назвать предмет – значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения – наслаждения, заключающегося в самом процессе постепенного и неспешного угадывания: *подсказать с помощью намека* – вот цель, вот идеал. Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ; задача в том, чтобы исподволь вызывая предмет в воображении, передать состояние души или, наоборот, выбрать тот или иной предмет и путем его медленного разгадывания раскрыть состояние души”²⁹ (Выделено мной. – Д.М.).

Такое понимание символа сохраняет определенную связь с „эмблематической” теорией, в частности, в том, что символический текст требует разгадывания смысла и, соответственно, читательской активности, участия другого субъекта в завершении произведения. Но остается не вполне понятным, имеет ли читатель дело со скрытым от него, зашифрованным, но все же готовым смыслом, который следует так или иначе отгадать, - как в фольклорных загадках или в современных ребусах, или текст действительно меняется в зависимости от того, кто расшифровывает эти намеки, каким путем идет его угадывание. Иными словами: каковы границы заданной диалогичности символа?

В своей теории символа Малларме опирается на собственную поэтическую практику. Описывать не предмет или явление, а собственные, зачастую весьма прихотливые ассоциации и впечатления от него, скрывая от читателя мотивировки этих ассоциаций³⁰, - это и есть тип стихотворения-шифра (загадки, ребуса), которые Малларме ввел в лирическую поэзию. Продолжая сопоставление с „эмблематической” теорией символа, необходимо заметить, что наибольшей трансформации подвергается визуальный ряд: вместо рисунка, картинки – словесное описание, и притом намеренно затрудненное: с вынутыми звеньями или с убранными мотивировками. Читатель либо должен из брошенных автором намеков восстановить самое картину (она-то и скрыта в описании с вынутыми звеньями), либо картинки вообще нет, а есть только „настроение”, которое совсем уводит от предметности. Так, знаменитое стихотворение „Une dentelle s'abolit dans le doute du Jeu supreme...” („Отходит кружево опять В сомнении игры верховной...”), которое В. Брюсов поставил эпиграфом к пер-

²⁹ Стефан Малларме, *О литературной эволюции*, в: *Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора*, Москва 1993, с. 425.

³⁰ Подробнее о маллармеанском типе символического стихотворения-шифра см.: Георгий Косиков, *Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон*, в: там же, с.24-28.

вому сборнику „Русских символистов”, кажется на первый взгляд набором алогических образов. Приведем лишь первые две строфы в переводе Б. Лившица:

Отходит кружево опять
В сомнении Игры верховной,
Полуоткрыв альков греховный –
Отсутствующую кровать.

С себе подобной продолжать
Гирлянда хочет спор любовный,
Чтоб в глади зеркала бескровной,
Порхая, тайну обнажать³¹.

Только разгадывание – восстановление ассоциативных связей между отдельными предметными звеньями текста – позволяет реконструировать его визуальную основу: колышущаяся кружевная занавеска на окне, зеркально отражающаяся в оконном стекле. Гирлянда – узор на кружеве. Она подобна пологу алькова, но вместо кровати между оконными занавесками пустота. Второй ряд значений – „сомнение”, „верховная Игра”, „греховный”, „спор любовный”, „тайна” – расширяет смысл восстановленной предметной картины, осложняет ее психологическими и ценностными аналогиями и задают дальнейшую перспективу разгадывания текста.

У других французских теоретиков символизма определения символа скорее напоминают размышления Шеллинга о единстве „общего” и „особенного” в символическом способе изображения. По мнению Ж. Мореаса, символическая поэзия „стремится облечь Идею в чувственно постижимую форму”³², Эмиль Верхарн даже полагал, что символисты „стремятся от конкретного к абстрактному”³³.

Русские символисты, как в теоретической деятельности, так и в поэтической практике, так или иначе учитывали эти определения символа, как и литературные произведения, принадлежащие представителям французской символической школы.

Д.С. Мережковский, впервые в России заговоривший о символизме как важнейшей тенденции новейшей русской литературы, не скрывал, что в своих представлениях о сущности символа, исходит из концепции Геге. Своему сборнику стихов „Символы” он предпослал эпиграф из „Фауста”: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss”, там же переводя его „Все преходящее / Есть только

³¹ Во французском оригинале:

Une dentelle s’abolit
Dans la doute du Jeu suprême
A n’entr’ouvrir comme un blasphème
Qu’absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D’une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu’il n’ensevelit.

³² Жан Мореас. *Литературный манифест. Символизм*, в: там же, с. 430.

³³ Эмиль Верхарн. *Символизм*, в: *Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора*, с. 431.

Символ”. Более точный перевод этих строк – „Все преходящее - / Только подобие”. В немецком языке слово „Gleichniss” означает „сравнение”, „уподобление”, но не является обозначением символа (Symbol)³⁴. Таким образом, Мережковский усилил символизм финала „Фауста” и одновременно узаконил такое прочтение гетевских строк: после него эта цитата появлялась в символистских текстах с непременной заменой „подобия” на „символ” (ср., напр., статью Вяч. Иванова „Две стихии в современном символизме”).

Свои рассуждения о символе в лекции „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” Мережковский также начинает ссылкой на Гете: „Тот же Гёте говорил, что поэтическое произведение должно быть символично. Что такое символ?”³⁵

Мережковский нигде не дает строгого определения символа, он пытается прояснить его сущность на нескольких разнородных примерах. При этом далеко не все они относятся к словесному искусству. Так, первый пример – барельеф над архитравом Парфенона:

...Нагие стройные юноши ведут молодых коней, и спокойно и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите, даже натурализмом, – знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм – в египетских фресках. И однако они **совсем иначе действуют на зрителя**. Вы смотрите на них как на любопытный этнографический документ так же, как на страницу современного экспериментального романа. Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. **Вы чувствуете в нем веяние идеальной человеческой культуры**, символ свободного эллинского духа. **Человек укрощает зверя**. Это не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем – **целое откровение божественной стороны нашего духа**³⁶.

В древнегреческом барельефе, по Мережковскому, одинаково важны и реалистичность изображения, и то, что к реалистическому правдоподобию смысл картины не сводится, что у нее есть второй, универсальный план – „откровение божественной стороны нашего духа”.

При описании барельефа Мережковский находит формулировку для этого второго, универсального плана („Человек укрощает зверя”). Однако так происходит не всегда. Приводя пример из современной литературы, - драмы Г. Ибсена „Нора”, - Мережковский не только вновь использует внесловесный элемент сценического действия, лишь опосредованно связанный со словесным рядом, но и второй план для него не поддается словесной формулировке. Показательно, что Мережковский использует здесь слово „соответствие”, отсылающее к знаменитому сонету Ш. Бодлера, дававшему имя для важнейшей категории символистской поэтики:

³⁴ См. об этом подробнее: Марина Коренева, Д.С. Мережковский и немецкая культура. (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание), в: *На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы*, Ленинград 1991, с. 72-75.

³⁵ Дмитрий Мережковский, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*, в: Дмитрий Мережковский, Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники, Москва 1995, с. 537.

³⁶ Там же.

...Во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. **Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир.** Под реалистической подробностью скрывается художественный символ. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого **многозначительного соответствия** между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки³⁷.

В обоих примерах Мережковский ссылается на зрителя и описывает его восприятие художественного феномена. Взаимодействие авторского текста и читательского сознания и создают художественный символ, который носит диалогический характер, - хотя Мережковский прямо об этой диалогичности символа не говорит, она не рефлектируется, но подразумевается. Примеры из литературных произведений – „Антигона” Софокла, „Алькестис” Еврипида, роман Г. Флобера „Госпожа Бовари”, пьеса Ибсена „Привидения”, - приведены Мережковским без цитат, - словесный ряд как будто не играет для него никакой роли, скорее – функция той или иной сюжетной ситуации, или указание на то, что не поддается словесному выражению: „...слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли”³⁸. То, что первый же пример символа, приводимый Мережковским, принадлежит античной культуре, а среди других примеров античные тексты соседствуют с современными, вовсе не обязательно принадлежащими писателям-символистам, означает, что для Мережковского, как и для Гете, на которого он неизменно ссылается (и, добавим, как и для Шеллинга) символ изначально присущ всякому искусству и находится вне школ и направлений. Работы Мережковского – ряд статей-портретов, собранных в книге „Вечные спутники”, трехчастный труд „Л. Толстой и Достоевский”, эссе „Гоголь и черт”, „Лермонтов – поэт сверхчеловечества”, как и его поздние книги о Данте, Наполеоне, показывают, что символический метод для него становится способом нового прочтения классических текстов, как русской, так и европейской литературы.

Лаконичные программные заявления В.Я. Брюсова в трех выпусках „Русских символистов”³⁹ столь же очевидно опираются на альтернативные концепции символа у французских символистов. В первом же заметке „От издателя” Брюсов формулирует: „Цель символизма – рядом сопоставленных образов как **бы загниотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение**”⁴⁰.

Во втором выпуске помещенный в качестве вступительной заметки „Ответ”, возможно, мистифицированной читательнице-незнакомке, он создает первичную классификацию символистских текстов:

³⁷ Там же.

³⁸ Там же, с. 538.

³⁹ <Валерий Брюсов>, *От издателя*, в: *Русские символисты*. Вып. 1, Москва 1894. с. 1-4; Валерий Брюсов, *Ответ*, в: *Русские символисты*. Вып. 2, Москва, 1894, с. 5-12; <Валерий Брюсов>, *Зоилам и аристархам*, в: *Русские символисты*. Вып. 3, Москва 1895, с. 3-8.

⁴⁰ <Валерий Брюсов>, *От издателя*, с. 3- 4.

...я разделяю все символические произведения на три следующих вида.

1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то **недорисованное, недосказанное; точно не обозначено несколько существенных признаков**. Таковы, напр., сонеты Малларме.

2. Произведения, которым придана форма целого рассказа или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько **для известного впечатления на читателя или зрителя**.

3. Произведения, которые **представляются Вам бессвязным набором образов** и с которыми Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка „Теплицы среди леса”, переведенному у нас несколько раз”.

[...] Очевидно, во всех трех случаях поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образом, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на **вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя**. Поэтому-то символизм можно называть, как непоследовательно делаете и Вы, – **“поэзией намеков”**⁴¹ (выделено мной. – Д.М.).

Два ключевых термина – „поэзия намеков” и „недосказанность” („недоговоренность”, а также прямая ссылка на сонеты С. Малларме с непреложностью указывает на генезис брюсовских представлений о сущности символа. С маллармеанским пониманием символа связаны и указания на роль читательского завершения в создании символического значения.

В отличие от гетевской, шеллингианской теории символа, распространяющейся на все мировое искусство, от древнего до современного, Брюсов, вслед за французской школой, в этот ранний период своего творчества ограничивается только новейшей литературой, открыто противопоставляя ее классической и даже романтической традиции:

Поэзия, как искусство, облекает мысли в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, **берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний**, и, таким образом, по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой. Попробуйте проследить за собой, когда Вы мечтаете, а потом передайте то же самое словами: Вы получите первообраз символического произведения и произведения в духе господствующей школы.

Из этого следует, что **не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией**. В символическое произведение надо вчитаться; **воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора**⁴². (Выделено мно. – Д.М.).

Приведенные цитаты показывают, что Брюсов в этот период своего творчества был готов признать символистскими только стихотворения, которые современные исследователи поэтики символизма называют символами-шифрами,

⁴¹ Валерий Брюсов, *Ответ*, с. 7-8.

⁴² Там же, с. 9-10.

символами-ребусами, - такие, как его собственные стихи „Творчество” и „Самоуверенность” („Золотистые феи...”), а также „Идеал”, „Тоска” и „Первый фортепианный сонет” И. Анненского. Иными словами, стихотворения, где визуальная основа не просто становится словесной, но и сама превращается в описание с утраченными звеньями, где вместо прямого слова – метафорическое обозначение, уводящее от визуального представления в намеки и ассоциации⁴³. Такие символические тексты, как это неоднократно подчеркивает Брюсов, не могут существовать без завершающей работы читательского сознания. Множественность смыслов задана самой возможностью вариативного воссоздания, разгадывания смысла.

Рассказ В.Ф. Ходасевича о том, как ему удалось разгадать визуальную основу одного из самых загадочных стихотворений В. Брюсова „Творчество”, может явиться иллюстрацией такого завершающего читательского участия в создании смысла символистского текста. Побывав в доме у Брюсова, он внезапно узнал в обстановке одной из комнат мир, который описывается в „Творчестве”:

Было в нем зальце, средняя часть которого двумя арками отделялась от боковых. Полукруглые печи примыкали к аркам. В кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний и синева окон. Эти латании, печи и окна дают реальную расшифровку одного из ранних брюсовских стихотворений, в свое время провозглашенного верхом бессмыслицы:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене⁴⁴.

Ходасевич вспоминал, что после того, как он напечатал свой разбор-дешифровку этого стихотворения, Брюсов сказал ему: „- Вы очень интересно истолковали мои стихи. Теперь я и сам буду их объяснять так же. До сих пор я не понимал их. – Говоря это, он смеялся и смотрел мне в глаза смеющимися плутовскими глазами: знал, что я не поверю ему, да и не хотел, чтобы я верил”⁴⁵.

К.Д. Бальмонт в статье „Элементарные слова о символической поэзии”, как и Брюсов, характеризует символистскую поэзию, отделяя ее от аллегории, именно как поэзию „намеков” и недоговоренности:

Аллегория говорит монотонным голосом пастора, или шутливо-поучительным тоном площадного певца (разумею этот термин в средневековом смысле). Символика говорит исполненным намеков и недомолвок нежным голосом сирены, или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие⁴⁶.

Участие читателя в создании смысла символистского текста Бальмонт, как и Брюсов, считает обязательным:

⁴³ См. анализ «Творчества» в: Владислав Ходасевич, *Juvenilia* Брюсова, «София» 1914, № 2, с.64-67; Виктор Гофман, *Язык символистов*, с. 77-78; Михаил Гаспаров, *Поэтика «серебряного века»*, в: *Русская поэзия «серебряного века». 1890-1917. Антология*, Москва 1991, с. 36.

⁴⁴ Ходасевич В., *Брюсов* в: Ходасевич В., *Некрополь: Воспоминания. Литература и власть. Письма к Б.А. Садовскому*. М., 1996. С. 31.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Константин Бальмонт, *Элементарные слова о символической поэзии*, в: *История русской критики*. В 2 т. Т. 1. Москва 2002, с. 249.

Итак, вот основные черты символической поэзии: **она говорит своим особым языком**, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, **она возбуждает в душе сложное настроение**, - более, чем другой род поэзии, трогает наши слуховые и зрительные впечатления, **заставляет читателя пройти обратный путь творчества**: поэт, создавая свое символическое произведение, от абстрактного идет к конкретному, от идеи к образу, - тот, кто знакомится с его произведениями, восходит от картины к душе ее, от непосредственных образов, прекрасных в своем самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу ⁴⁷ (выделено мной – Д.М.).

Аким Волынский в рецензиях на первые выступления русских символистов, неоднократно пользовался определением, близким к гетеанско-шеллинговской модели. В статье „Декадентство и символизм”, приведя целиком письмо З.Н. Гиппиус, подписанное псевдонимом Л. Денисов, он присоединился к ее размышлениям о сущности символизма:

Символизм не рождался и потому не может умереть. Он был всегда. Он был и в раннем искусстве, в душе художника – только слишком глубоко, там, куда еще не хватало лучи сознания. Но душа человека выросла. Сознание стало ярче, лучи его длиннее, и вот мы увидели горизонты, которые были всегда, но которых глаза наши, сквозь тьму и сон, не умели различать. Природа, жизнь, весь мир кажется нам иным, говорит с нами другими словами, потому что все явления стали для нас прозрачными, *только символами*, за которыми мы теперь видим еще что-то важное, таинственное, единственно существующее ⁴⁸.

В процитированном письме очевидно влияние Д.С. Мережковского, начиная с утверждения, что символическое искусство существовало всегда, представления о двуплановости символического текста, и заканчивая цитатой из „Фауста” в том же интерпретирующем переводе, о котором говорилось выше. Новым можно считать, пожалуй, лишь уточнение, что предшествующие эпохи не осознавали символической природы художественного творчества.

Продолжая мысль З.Н. Гиппиус, Волынский приходит к формулировке, проясняющей, что же такое этот второй план, о котором в письме сказано неопределенно: „что-то важное, таинственное, единственно существующее”: „Символизм есть **сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества**”⁴⁹ (Выделено мной. – Д.М.). Однако необходимо обратить внимание на характерный для Волынского акцент на **авторском „миросозерцании”** и почти полной редукции читательского воспринимающего сознания. По мнению критика, если писатель, „разбираясь в пестром материале своих наблюдений, руководится при этом какими-нибудь несложными понятиями, стоящими ниже философской мысли своей эпохи, он может дать только крайне несовершенные выводы своего ума в тех или других художественных образах”⁵⁰. Иными словами, диалогическая концепция символа, учитывающая как авторское, так и читатель-

⁴⁷ Там же, с. 267.

⁴⁸ Аким Волынский, *Борьба за идеализм. Критические статьи*, Санкт-Петербург 1900, с. 316-317.

⁴⁹ Там же, с. 318.

⁵⁰ Там же.

ское сознание, у Воынского преобразуется в монологическую, берущую в расчет только авторскую интенцию:

Самое понятие *явления* [...] имеет логический смысл только при мирозерцании идеалистическом, в котором видимое и невидимое, конечное и бесконечное чувственно реальное и мистическое слиты в неразрывном единстве как неотъемлемые признаки двух соприкасающихся между собою миров. Ни на одну минуту символизм не выходит из законной области искусства. В освещении своих идей и понятий он видит явления и изображает только явления. Эта основная черта символического искусства показывает нам, какую роль должно играть мистическое настроение писателя при созидании тех или других поэтических картин и образов⁵¹.

Итак, теория символа у русских символистов уже в 1890-х годах дала **два равноправных альтернативных варианта**. Первый, связанный с именем Мережковского, уходит корнями в теоретические построения Гете и Шеллинга, рассматривают символ на фоне аллегории, с одной стороны, и на фоне мифологии как нарративного аспекта символа, с другой. В символе подчеркивается его двуплановость, соотносённость конкретного изображения и всеобщего смысла, воплощаемого в мифе. При этом символ признается универсальным феноменом мирового искусства. Второй, представленный прежде всего в программных заявлениях Брюсова, генетически связан с теориями французских символистов, особенно – С. Малларме. Главные черты этой модели символа – поэтика недосказанности, намек, суггестии, трансформация визуального элемента в описание с утраченными звеньями, которые требуют восстановления, характерная прежде всего для определенной школы новейшего искусства.

Но обе теоретические модели с необходимостью апеллируют к читателю (зрителю), к другому субъекту, без которого восстановление смысла символического текста невозможно. Иными словами – обе эти модели, при всей их разности, постулируют диалогическую природу символа. И лишь в высказываниях А.Л. Воынского потенциально присутствует еще одна возможная модель символа – монологическая, апеллирующая лишь к внутреннему миру творящего субъекта.

Определения символа, которые давались в период зарождения русского символизма, а также в позднейших статьях „старших” символистов, так или иначе соотносились с тремя описанными моделями.

Теории символа у „младших” символистов

Новое поколение символистов, дебютировавшее в начале 1900-х гг., разрабатывало теории символа гораздо активнее „старших”. Наиболее важны теоретические статьи Андрея Белого и Вяч. Иванова, выдвинувших альтернативные концепции символа в качестве категории новой эстетики.

В истории русского символизма 1900-1910-е годы не только дали большинство важнейших художественных текстов, но и стали временем усиленной теоретической рефлексии. Начиная с 1903-1904 гг. в символистских журналах систематически публикуются статьи Андрея Белого и Вяч. Иванова, в эти же

⁵¹ Там же.

годы Брюсов и Бальмонт уточняют свое представление о символе и символистском методе. В 1910-е годы у символистов выходят сборники статей, объединивших как ранее напечатанное, так и написанное специально для нового издания, - „Символизм” (1910), „Луг зеленый” (1910) и „Арабески” (1911) Андрея Белого, „По звездам” (1909), „Борозды и межи” (1916) и „Родное и вселенское” (1917) Вяч. Иванова, а также книга Эллиса „Русские символисты” (1910).

Андрей Белый, как ни один из символистов, на протяжении всей своей творческой биографии, стремился создать строгую теорию символизма, соединив ее в то же время с жизнетворческими установками „младших” символистов. В поисках методологической основы цельной теоретической системы он обращается прежде всего к гносеологии И. Канта, а также к неокантианской теории ценностей (Г. Риккерт, Г. Коген) и к современной ему психологии (В. Вундт, Х. Гейфдинг, У. Джемс) с ее вниманием к категории „переживания”⁵².

Теория символа Андрея Белого резко выделяется на фоне всех других теоретических построений как у „старших”, так и у „младших” символистов. Прежде всего, Белый использует категориальный аппарат, которым не пользовался никто из его собратьев по символистской школе. В ранних статьях – „Формы искусства” (1902), „О целесообразности” (1904), „Критицизм и символизм” (1904), „Принцип формы в эстетике” (1906) - Белый, опираясь на Платона, Канта и Шопенгауэра, рассматривает символическое искусство как форму познания сущности мира путем интроспекции. В статье „Критицизм и символизм”, говоря о невозможности объективного познания мира, Белый сочувственно цитирует Шопенгауэра:

Но в противовес этой истине выдвигается другая – именно та, что мы не только познающие субъекты, но вместе с тем и сами принадлежим к познаваемым существам, - что мы и сами вещь в себе... Для нас открыта дорога изнутри – как какой-то подземный ход, как таинственное сообщение, которое [...] сразу вводит нас в крепость – ту крепость, захватить которую путем внешнего нападения было невозможно... В силу этого мы должны стараться понять природу из себя самих, а не себя самих из природы. Наша воля – единственно нам непосредственно известное, а не что-либо данное нам только в представлении⁵³.

Вслед за Шопенгауэром Белый описывает постепенное познание внутренней сущности как ступени объективации мировой воли: „Она выливается

⁵² О теории символа у Белого см.: Александр Казин, *Гносеологическое обоснование символа Андреем Белым*, «Вопросы философии и социологии» 1971, вып. III, с. 71-75; Эльвира Чистякова, *О символизме Андрея Белого*, «Вестник Московского университета, серия 7, Философия» 1978, № 3, с. 39-48; John D. Elsworth, *Andrey Bely. A Critical Study of the Novels*, Cambridge 1983, p. 14-21; Frederik Kozlik, *Andrey Belyj: Vers une définition fondamentale du symbolisme littéraire*, in: *Andrey Belyj. Pro et Contra*, Milano 1986; Steven Casseidy, *Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning*, in: *Andrey Bely. Spirit of Symbolism. Ed by John E. Malmstad, Ithaka, London 1987*, p. 295-302; Александр Лавров, *Андрей Белый в 1900-е годы*, Москва 1995, с. 162-165, 238-250; Andrea Zink, *Andrey Belyjs Rezeption der Philosophie Kants, Nietzsches und der Neukantianer*, München 1998; Светлана Пискунова, Владимир Пискунов, *Символизм как миропонимание Андрея Белого*, в: Андрей Белый. *Символизм. Книга статей*, Москва 2010, с. 5-21.

⁵³ Андрей Белый. *Символизм. Книга статей*, с. 43.

в определенных, вечных ступенях – идеях. Идея – познанное бытие объекта для субъекта”⁵⁴. Таким образом, Белый приближается к идее двуплановости символа, соединяющего область трансцендентного и внутренний мир субъекта познания (человеческого „я”), мир вечного и временного:

Познание идей открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл. Это познание соединяет рассудок и чувство в нечто отличное от того и от другого, их покрывающее. Вот почему в познании идей мы имеем дело с познанием интуитивным. Происходящее от греческого слова συνβάλλω (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания. Подчеркнуть в образе идею значит претворить этот образ в символ и с этой точки зрения весь мир – “лес, полный символов”, по выражению Бодлера⁵⁵.

В статьях 1904-1906 гг. концепция символа у Белого во многом сближается с теоретической моделью символа, намеченной в работах Д.С. Мережковского и А.Л. Волынского. Двуплановость символа, соединение в нем феноменального и ноуменального, трансцендентного и земного, а также представление о символе как неотъемлемом свойстве всякого истинного искусства⁵⁶, - все эти постулаты действительно совпадают у всех названных авторов. При этом читательское участие в создании символа в теоретических построениях Белого не обсуждается и, очевидно, не предусматривается. С самого начала теория символа у Белого тяготеет к монологической модели.

В более поздних работах, и прежде всего в важнейшей программной статье „Эмблематика смысла”, написанной специально для книги „Символизм” в 1909 г., теория символа у Белого претерпевает значительные изменения, не отвергающие ранних высказываний, но вносящие в них очень важные смысловые акценты. В первых разделах статьи к прежним определениям добавляется дефиниция: „Ценность есть символ”, с пояснением, что ценность – „абсолютный предел построения гносеологических и метафизических понятий”⁵⁷. Далее следует разъяснение:

И если мы образуем суждение "ценность есть символ", мы этим хотим сказать, что 1) *символ* в этом смысле есть последнее предельное понятие, 2) *символ* есть всегда символ *чего-нибудь*; это "что-нибудь" может быть взято только из областей, не имеющих прямого отношения к познанию (еще менее к знанию); символ в этом смысле есть *соединение* чего-либо с чем-либо, т. е. соединение целей познания с чем-то находящимся за пределом познания; мы называем это соединение

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Ср.: «Символизм в искусстве есть утверждение живой цельности переживания как начала группировки образов. [...] Символизм – это метод выражения переживаний в образах. В этом смысле всякое искусство явно или скрыто символично» (Андрей Белый, *Театр и современная драма*, в: Андрей Белый, *Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 томах. Т. 2*. Москва 1994, с. 33. Этот тезис многократно варьируется в теоретических статьях Белого: «Символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу» (Андрей Белый. *Символизм. Книга статей*, с.31).

⁵⁷ Андрей Белый. *Символизм. Книга статей*, с. 68.

символом, а не синтезом; и вот почему: существительное слово "символ" происходит от глагола συμβάλλω (вместе бросаю, соединяю); символ есть результат соединения; существительное "синтез" производимо от глагола "συντίθημι" (вместе полагаю); когда я полагаю разнородное вместе, то еще не предreshено, соединяю ли я вместе положенное; слово "синтез" предполагает скорей механический конгломерат вместе положенного; слово же "символ" указывает более на результат органического соединения чего-либо в чем-либо...⁵⁸.

Центральные категории статьи „Эмблематика смысла“, как и ряда других статей, обсуждающих проблему символа и символистского метода⁵⁹, - „ценность“, „переживание“, „творчество“, „образ“, „эмблема“. Опираясь на учение о ценности Г. Риккерта, Белый пытается выстроить теорию символа с помощью цепочки силлогизмов, утверждая, что они представляют собой „предпосылки всякой теории творчества“:

- 1) Символ есть единство.
- 2) Символ есть единство эмблем.
- 3) Символ есть единство эмблем творчества и познания.
- 4) Символ есть единство творчества содержаний переживаний.
- 5) Символ есть единство творчества содержаний познания.
- 6) Символ есть единство познания содержаний переживаний.
- 7) Символ есть единство познания в творчестве содержаний этого познания.
- 8) Символ есть единство познания в формах переживаний.
- 9) Символ есть единство познания в формах познания.
- 10) Символ есть единство творчества в формах переживаний.
- 11) Символ есть единство в творчестве познавательных форм.
- 12) Символ есть единство формы и содержания.
- 13) Символ раскрывается в эмблематических рядах познаний и творчеств.
- 14) Эти ряды суть эмблемы (символы в переносном смысле).
- 15) Символ познается в эмблемах – образных символах.
- 16) Действительность приближается к Символу в процессе познавательной или творческой символизации.
- 17) Символ становится действительностью в этом процессе.
- 18) Смысл познания и творчества в Символе.
- 19) Приближаясь к познанию всяческого смысла, мы наделяем всяческую форму и всяческое содержание символическим бытием.
- 20) Смысл нашего бытия раскрывается в иерархии символических дисциплин познания и творчества.
- 21) Система символизма есть эмблематика чистого смысла.
- 22) Такая система есть классификация познаний и творчеств, как соподчиненной иерархии символизации.
- 23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается⁶⁰

Приведенная цепочка тезисов-определений показывает с очевидностью, что для Белого центр внимания смещается от текста к сознанию творящего

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ См., напр.: две статьи под названием «Символизм», включенные в книги «Арабески» и «Луг зеленый», «Песнь жизни», процитированная выше статья «Театр и современная драма» и др.

⁶⁰ Андрей Белый. *Символизм. Книга статей*, с. 111-112.

субъекта: речь идет о психологии творчества, но не о структуре символистского произведения. О текстообразующих свойствах эмблемы – символа в этой программной статье ничего не говорится. Речь идет только о единстве творчества и познания, о переживании как форме познания и творчества, о символе как эмблеме (образе) переживания творящего субъекта, или, по точному определению А. Ханзен-Лёве, его „экзистенциального опыта”⁶¹. Н.Д. Тамарченко дает не менее существенную характеристику концепции символа у Белого: „Это понятие характеризует в системе идей ЭС [„Эмблематики смысла” - Д.М.] положение творческого субъекта в мире, а отнюдь не структуру художественного произведения”. В его теории символа нет места другому субъекту, кроме единственного творящего „я”, которое само для себя становится, по словам Н.Д. Тамарченко, „незавершимым героем”⁶².

Там же, где Белого занимает именно текст, – в статьях „Лирика и эксперимент”, „Опыт характеристики русского четырехстопного ямба”, „Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре”, „Не пой, красавица, при мне...” А.С. Пушкина (Опыт описания)”, тоже включенных с книгу „Символизм”, о теории символа и вообще о символической природе текста почти не говорится. Однако в работе „Магия слов” (1909), которая вместе с заключительной заметкой „Будущее искусство” завершает книгу, Белый все же отчетливо соединяет теорию символа с концепцией поэтического языка. В первых разделах статьи он еще раз проговаривает общие тезисы теории символа, причем ее монологическая природа, ее акцент на познающее и творящее „я” как будто подчеркивается специально и многократно. Слово-символ соединяет в процессе познания и творчества два равноправных начала – „я” и „мир” (другого „я” в этом творческом акте не существует):

В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир – мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове воссоздаю я для себя. окружающее меня извне и изнутри, ибо я – *слово* и только *слово* [...] Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне не понятного мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; *заговаривая* явление, я, в сущности, покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры; называя устрашающий меня звук грома "*громом*", я создаю звук, который подражает грому (грррр); создавая такой звук, я как бы начинаю воссоздавать гром; процесс воссоздания и есть познание; в сущности, я заклинаю гром⁶³.

⁶¹ Ааге А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика*, с. 45.

⁶² Натан Тамарченко, «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская фило-софско-филологическая традиция, Москва 2011, с. 134.

⁶³ Андрей Белый. *Символизм. Книга статей*, с. 316.

Вторая часть статьи посвящена анализу символической природы слова. В понимании Белого символом может быть признано только „живая образная речь”, а не мертвое „отвлеченное понятие”. Ссылаясь на учение Потебни о внутренней форме слова, Белый усматривает цель словесного творчества в том, чтобы „расширить словесное представление данного образа, сделать границы его неустойчивыми, породить новый цикл словесного творчества, т. е. дать толчок обычному представлению в слове, сообщить движение его внутренней формы”⁶⁴. При этом изменение внутренней формы слова происходит, по Белому, путем сравнения предмета по одному или нескольким признакам, в результате чего возникают такие языковые тропы, как эпитет, сравнение, метонимия, синекдоха и, наконец, высшая форма словесного творчества – метафора, которую Белый уже прямо называет символом:

Психологически всякое словообразование претерпевает три стадии развития: 1) стадию эпитета, 2) стадию сравнения, когда эпитет вызывает новый предмет, 3) стадию аллюзии (намек, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (стадия синекдохи), по качеству (метонимия), когда совершается замена самих предметов (метафора). В последнем случае получаем *символ*, т. е. неразложимое единство; средства изобразительности в этом смысле суть средства символизации, т. е. первой творческой деятельности, неразложимой познанием⁶⁵.

Однако творческий процесс, по Белому, не завершается созданием символа:

Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; независимость нового образа "а" (совершенной метафоры) от образов, его породивших ("b", "c", где "а" получается или от перенесения "b" в "c", или обратно: "c" в "b"), выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания; весь процесс обращается: цель (метафора – символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину (причина из творчества: символ становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом; месяц есть теперь внешний образ тайноскрытого от нас небесного быка или козла: мы видим рог этого мифического животного, самого же его не видим⁶⁶).

Таким образом, Белый создал последовательно монологическую концепцию символа („экзистенциальный символизм”⁶⁷), возможность которой была намечена в кратких замечаниях А.Л. Волынского. И именно эта теория оказала влияние на трактовку символа как осложненной метафоры в научной традиции, прежде всего, в работах В.М. Жирмунского, называвшего „символом в поэзии

⁶⁴ Там же, с. 324.

⁶⁵ Там же, с. 326.

⁶⁶ Там же, с. 327.

⁶⁷ Там же, с.349.

особый тип метафоры – предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства”⁶⁸.

Учение о символе Вяч. Иванова занимает особое место в теоретическом наследии русского символизма. Это одновременно самая продуманная и дифференцированная теория, подводящая итоги, вбирающая в себя все предшествующие и современные представления о символе – и в текстопорождающем, и в житнетворческом аспектах, – и первый исторический очерк русского символистского искусства. В отличие от теоретических построений Белого, теория символа Вяч. Иванова носит последовательно диалогический характер.

Даже описывая отчуждения народа („толпы”, „Черни”, „хора”) и „уединенного” современного художника („Поэта”, „пророка”, „гения”, „протагониста хора”) в статье „Поэт и Чернь”, Иванов не может не учитывать коммуникативную интенцию творчества. Художник оказывается посредником между народом и божеством (миром абсолюта):

Трагичен себя не опознавший гений, которому нечего дать толпе, потому что для новых откровений (а говорить ему дано только новое) дух влечет его сначала уединиться с его богом. В пустынной тишине, в тайной смене ненужных, непонятных толпе видений и звуков должен он ожидать „веяния тонкого холода” и „эпифании” бога. Он должен воссесть на недоступный треножник, чтобы потом уже, прозрев иным прозрением, „приносить дрожащим людям молитвы с горней вышины”... И Поэт удаляется – „для звуков сладких и молитв”. Раскол совершился⁶⁹.

Поэт, по Иванову, находится в ситуации общения и с божеством, и с „хоровым” слушателем („народом”). В первом случае он слушает, во втором – говорит перед слушателем особым языком. По сути дела, Иванов здесь воспроизводит ситуацию, близкую к пониманию символа французскими и первыми русскими символистами (он использует для характеристики символа те же характеристики – „намеки” и „указания”), хотя ни у кого из них слушатель или читатель не отождествлялся с „народом”:

Дух, погруженный в подслушивание и транс тайного откровения, не мог сообщаться с миром иначе, чем пророчествующая Пифия. **Слово стало только указанием, только намеком, только символом;** ибо только такое слово не было ложью. Но эти „знаки глухонемых демонов” были зарницами, смутно уловляемыми и толпой. Символы стали тусклыми зарницами, мгновенными пересветами еще далекой и немой грозы, вестями **грядущего соединения взаимно ищущих полюсов единой силы**⁷⁰ (выделено мной. – Д.М.)

Однако и „народ” в этой модели творчества, созданной Ивановым, не остается только пассивной воспринимающей стороной. Уже в следующем абзаце статьи Иванов утверждает, что сам язык символов когда-то, в эпоху общности художника и народа, был создан „народной душой”:

⁶⁸ См.: Виктор Жирмунский, *Поэзия Александра Блока*, Петроград 1921; он же, *Метафора в поэтике русских символистов*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 35; см. позднейшее развитие этого подхода: Наталья Кожевникова, *Словоупотребление в русской поэзии начала XX века*, Москва 1986.

⁶⁹ Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений*, т. 1, Брюссель 1971, с. 711.

⁷⁰ Там же, с. 712.

Откуда же взялись эти новые старые слова? Откуда вырос этот лес символов, глядящих на нас родными ведущими глазами (как сказал Бодлэр)? Они были искони заложены народом в душу его певцов, как некие изначальные формы и категории, в которых единственно могло вместиться всякое новое прозрение. [...] Символы - **переживания забытого и утерянного достояния народной души**. Но они органически срослись с нею в ее росте и своих перерождениях: психологически необходимые, они метафизически истинны. И если мы поддаемся их внушению, если наша душа еще дрожит созвучно их эоловой арфе, - они живы и живут⁷¹.

Иванов, как и Белый, связывает понятие о символе с категорией „переживания”. Однако там, где у Белого – переживание самосознающей души творящего субъекта, у Иванова – „переживания забытого и утерянного достояния народной души”, а сам процесс творчества – многократная и многообразная коммуникация разных субъектов. Содержание переживаний народной души, на которое намекает или указывает символ – миф: „К символу же миф относится, как дуб к желудю. И "ключи тайн", вверенные художнику, - прежде всего ключи от запечатанных тайников души народной”⁷².

Именно поэтому, по Иванову, важнейший атрибут символа, отличающий его от других иносказаний, – многозначность:

Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он – органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада, - и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория - учение; символ - означенное. Аллегория - иносказание; символ - указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна: символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается⁷³.

Но символ, по Иванову, сохраняет свою диалогическую природу и в том случае, когда речь идет о встрече двух индивидуальных „я”, художника и читателя (слушателя, зрителя). В статье „Мысли о символизме” он подчеркивает, что только эта диалогичность, ориентирующая на завершение творческого акта в другом сознании, превращает текст в символический:

...Если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, услаждая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю; - но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самую душу слушателя петь со мною **другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины**, - петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, - если мой слушатель только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, - если луч моего слова не обручает моего *молчания* с его молчанием *радугой тайного завета*; тогда я не *символический* поэт...⁷⁴
(курсив автора, полужирным выделено мной. – Д.М.).

⁷¹ Там же, с. 712, 713.

⁷² Там же, с. 714.

⁷³ Там же, с. 712-713

⁷⁴ Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений*, т. 2, с. 606.

Без другого сознания, без другого голоса текст вообще не может проявить свою символическую природу. Многозначность – неотъемлемое свойство символа – проявляется, по Иванову, двояко. Прежде всего она возникает при взаимодействии символа с разными планами бытия (разными мифами, разными сферами сознания):

Символ есть знак, или означенное. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только "мудрость", а крест, как символ, только: "жертва искупительного страдания". Иначе символ – простой иероглиф, и сочетание нескольких символов – образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ – иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет означенное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение⁷⁵.

Однако только другое сознание, только взаимодействие двух сознаний – художника и читателя (или множества других читательских сознаний) – позволяет проявиться этой символистской многозначности:

Так как символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет.

Итак, нас, символистов, нет, – если нет слушателей-символистов. Ибо символизм – не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта⁷⁶.

В 1900-е – 1910-е годы символистская литература дала такое разнообразие художественных текстов, что прежние предварительные их характеристики (как приведенные выше классификации Брюсова или Мережковского) уже никак не отражали всего спектра реально существующих типов создания символистской многозначности. Иванов в статьях рубежа 1900-1910 гг. создал новую классификацию и выстроил определенную иерархию типов символа, сводя воедино наблюдения и определения своих предшественников и современников.

В статье „Две стихии в современном символизме” (1908) Иванов выделил два глубинных принципа создания символистского текста – „ознаменательный” и „преобразовательный”. „Ознаменательный” принцип Иванов определяет как „принцип верности вещам”, а связанный с ним символизм называет „реалистическим”. Задача „преобразовательного” символизма – „не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей”⁷⁷.

⁷⁵ Там же, с. 537.

⁷⁶ Там же, с. 610.

⁷⁷ Там же, с. 537-538.

„Преобразовательный” принцип, как это явствует из самого названия, связан с работой воображения, фантазии, художественного произвола, субъективных представлений об идеале, за что связанный с ним символизм получает название „идеалистического”:

...Художник-идеалист или возвращает вещи иными, чем воспринимает, переработав их не только отрицательно, путем отвращения, но и положительно, путем присоединения к ним новых черт, подсказанных ассоциациями идей, возникшими в процессе творчества, - или же дает неоправданные наблюдением сочетания, чада самовластной, своенравной своей фантазии⁷⁸.

Критерий различения двух типов символизма, по Иванову, кроется в самом понимании того, что такое символ. Для реалистического символа Иванов находит выразительную латинскую формулу: „a realibus ad realiora”, „от реального к реальнейшему”:

...Реалистический символизм, в своем последнем содержании, предполагает ясновидение вещей в поэте и постулирует такое же ясновидение в слушателе. Его метод не импрессионизм, а чистая символика или, если угодно, гиероглифика. Он говорит: "Мир духов не замкнут; твои чувства замкнуты, твое сердце мертво"⁷⁹.

Как видно из этого рассуждения, концепция символа – и символического творчества у Иванова остается последовательно диалогической. Она требует диалогического отклика и от автора-творца, и от читателя=слушателя=зрителя.

Для „идеалистического”, „преобразовательного” символизма символ – „только средство художественной изобразительности, не более чем сигнал, долженствующий установить общение разделенных индивидуальных сознаний [...] поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием”⁸⁰. Иванов называет метод „идеалистического” символизма „иллюзионизмом”, а его порождения – „химерами”, в противоположность „мифу” реалистического символизма.

В пределах двух типов символизма Вяч. Иванов и выделяет основные разновидности символов в литературе, - прежде всего, в поэзии, выстраивая сложную иерархию символических текстов. „Стихотворения-ребусы” (или „стихотворения-шифры”), названные Ивановым „ассоциативным” символизмом, отнесены им к „идеалистическому” символизму. В статье „О поэзии Иннокентия Анненского” он дал точное описание этого типа символистского текста:

Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его – прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем.

⁷⁸ Там же, с. 539-540.

⁷⁹ Там же, с. 553.

⁸⁰ Там же, с. 552.

Такой поэт любит, подобно Маллармэ, поражать непредвиденными, порой загадочными сочетаниями образов и понятий и, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношения и соответствия, стремится к импрессионистическому эффекту *разоблачения*. Разоблаченный таким методом предмет поэтического созерцания, когда имя его ясно раздается в сознании читателя, кажется ему новым и как бы впервые воспринятым, а перспектива, в которой он рисуется, углубленной, его последний смысл – требующим какой-то последней разгадки⁸¹.

Разбор двух стихотворений И. Анненского – „Тоска” и „Идеал” – наглядно демонстрирует возможности этого приема создания символического текста. Пр процитируем лишь краткий разбор восьмистишия „Идеал”:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,

И скуки черная зараза
От покидаемых столов...

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на сумрачных страницах
Постылый ребус бытия!

Вяч. Иванов дает следующее истолкование стихотворения:

Это – библиотечная зала, посетители которой уже редуют в сумеречный час, когда зажигаются, тупо вспыхивая, газовые лампы, между тем как самые прилежные ревнители и ремесленники “Идеала” трудолюбиво остаются за своими томами. Простой смысл этого стихотворения, разгадка его ребуса (а ребус он потому, что вся жизнь – “постылый ребус”) – публичная библиотека; далекий смысл и “causa finalis” – новая загадка, прозреваемая в разгаданном, – загадка разорванности идеала и воплощения и невозможности найти ratio rerum в самих res: в одних только отражениях духа, творчески скомпонованных человеческой мыслью, когда-то горевших в духе, ныне похороненных, как мумии, в пыльных фолиантах, приоткрывается она, тайна Иисуса, – и приоткрывается ли еще?⁸²

В этом разборе-разгадывании Иванов последовательно совершает две операции: 1) восстановление опущенного звена, визуального ряда, в сущности, нахождение кода к дешифровке – „Это – библиотечная зала”. Достаточно соотносить предметный мир стихотворения – „газ”, „головы”, „столы”, „страницы” – с неназванным в стихотворении местом действия, как все элементы картины становятся на свои места. 2) Выход за пределы предметной реальности, благодаря ассоциативному ряду: „чтение – решение загадки (ребуса) бытия”. То, что было поначалу воспринято конкретно и предметно – книги, страницы, – обретает индифференциальный смысл и возможность нового прочтения⁸³.

⁸¹ Там же, с. 574.

⁸² Там же, с. 575-576.

⁸³ Спустя более чем полвека эту методику анализа стихотворений-шифров осмыслил и описал М.Л. Гаспаров в статье «Петербургский цикл Бенедикта Лившица. Поэтика загадки» (Михаил Гаспаров, *Избранные статьи*, Москва 1995. с. 202-211).

В статье „Мысли о символизме” Иванов описал еще один метод создания символистских текстов – путем последовательного усложнения метафорического языка, правда, явно в этом описании ощутима ирония, не позволяющая воспринимать такого рода стихотворения как истинный символизм. Скорее, как и „поэтические ребусы”, это, по Иванову, наивные „школьные” представления о символе:

После определения метафоры (мне кажется, я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности), - под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: “Если метафора заключается не в одном определенном предложении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим”⁸⁴.

Как было сказано выше, такие представления о символе вошли в науку под влиянием теоретических работ Андрея Белого и развития его идей в трудах В.М. Жирмунского.

В качестве примеров „реалистического символизма” в русской литературе Иванов, как правило, приводит стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета. Обращаясь к другим родам литературы, он ссылается на Гоголя (комедия „Ревизор”) и романы Достоевского. Иными словами, Вяч. Иванов считает символизм универсальным методом искусства как такового, а современное ему искусство – лишь одним из этапов его развития. Символическая природа реалистического текста проявляется в его соотношении с мифологическим архетипом. Признаками реалистического символа, по Иванову, являются:

- 1) сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем (gealioa); ознаменованное соответствий и соотношений между явлением (оно же – “только подобие”, “nur Gleichniss”) и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущность, отбрасывающую от себя тень видимого события;
- 2) – признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого “бессознательного” творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого, - особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей -)] и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератическою записью) внутреннего опыта⁸⁵.

Учение о символе и типах символистских текстов Вяч. Иванова, таким образом, оказывается развитием гетевско-шеллингианской концепции символа и мифа. В то же время Вяч. Иванов, как ни один из теоретиков символизма, подчеркнул диалогическую природу символа как в теоретическом аспекте, так и с точки зрения культурного бытования символистского текста.

Наибольшее воздействие классификация символов у Вяч. Иванова нашла у исследователей поэтики русского символизма, прежде всего – в работах

⁸⁴ Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений*, т. 2, с. 611.

⁸⁵ Вячеслав Иванов, *Заветы символизма*, в: там же, с. 597-598.

Д.Е. Максимова, наметившего перспективы изучения и классификации символических стихотворений. В книге „Брюсов. Поэзия и позиция” (1968) он выделил две формы, которые явно восходят к „ознаменательному” („реалистическому”) и „преобразовательному” („идеалистическому”) типам символов: „эмпирический” символ и „конструктивный” символ. В первом случае речь идет о произведениях, в которых „первый, образный план соответствует реальным явлениям”, а их „скрытый смысл – универсален”. Во втором случае читатель имеет дело с „иносказательными образами, вырванными из естественного для них контекста действительности, сконструированными с помощью фантазии или отобранными из фондов культуры, мифологии, истории и также частично абстрагированными, лишенными реального контекста”⁸⁶. В статье „О мифопоэтическом начале в лирике Блока: Предварительные замечания”⁸⁷ Д.Е. Максимов уделил особое внимание мифологической символике и роли мифологических сюжетов в символистских текстах. Влиятельная ныне традиция мифопоэтического толкования символистских текстов во многом опирается на методику, намеченную в начале XX в. и разработанную учеными разных филологических школ.

В русской научной традиции XX века диалогическая теория символа Вяч. Иванова нашла продолжение прежде всего в работах С.С. Аверинцева. В энциклопедической статье „Символ” ученый впервые провел отчетливую границу между „монологической” и „диалогической” формами знания, отметив при этом особую роль русских символистов в создании социально-коммуникативной концепции символа:

Если точные науки можно обозначить как монологическую форму знания (интеллект созерцает вещь и высказывается о ней), то истолкование С<имвола> есть существенным образом *диалогическая форма знания*: смысл С<имвола> реально существует только внутри ситуации диалога, вне которой можно наблюдать только пустую форму⁸⁸.

Можно с уверенностью сказать, что указание на диалогическую природу символа поднимает ряд проблем, касающихся открытой структуры символистского текста, роли Другого в завершении художественного произведения, вариативности его смысла. Ни в книге А.Ф. Лосева „Проблема символа и реалистическое искусство”, ни в книге Цветана Тодорова „Теории символа” этот аспект проблемы символа, бытования символического текста в ситуации диалога субъектов не рассматривается. Правда, в отличие от Андрея Белого, центром своего внимания ученые делают не сознание автора-творца, а структуру символического текста как такового.

Проведенный здесь краткий обзор теорий символа у русских символистов показывает, что проблемы их генезиса, типологии до сих пор осознаны недостаточно. Воздействие символистской теории на русскую филологическую науку XX века требует серьезного изучения.

⁸⁶ Дмитрий Максимов, *Русские поэты начала века*, Ленинград 1986, с. 81-82.

⁸⁷ Там же, с. 199-209.

⁸⁸ Сергей Аверинцев, *София – Логос. Словарь*, Киев 2001, с. 158.

IVO POSPÍŠIL
(Brno)

ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ НЕКОТОРЫХ ЧЕШСКИХ ТЕОРИЙ СИМВОЛА, В ОСОБЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Abstract

The author of the present concise study reflects upon the the Prague Research Team's complicated works on the Study of the Systems of Expression and Communication of Art, especially of S. Šabouk and Z. Mathauser. At the background of the problems of the symbol linked with the hostile ideological atmosphere of the 1970s in former Czechoslovakia in the context of Russian formalism and Czech structuralism along with the new receptionist trends and attempts at revitalizing of various types of psychologism. In the present study the author looks at the works of the team members or their close colleagues and the wider context of their conceptions and various strange permeations of thought which promise new results.

Keywords: The Prague Research Team conceptions of the Symbol in the Study of the Systems of Expression and Communication of Art, S. Šabouk, Z. Mathauser, between symbol, allegory and metaphor, anthropological/psychological contra phenomenological undercurrents, strange links and contexts on the juncture of structuralism and psychopoetics, O. Sus.

Проблематика символа традиционно, испокон веков, – тема мультидисциплинарная и интердисциплинарная, хотя теория символа стала развиваться наиболее выразительным образом сравнительно недавно. В бывшей Чехословакии период 1969-1989 гг. обычно почти однозначно характеризовался как период „нормализации“; сам термин восходит к так называемым московским протоколам, подписанным репрезентантами бывшего СССР и бывшей Чехословакии в августе 1968 года. Хотя протоколы касались только периода последовавшего после оккупации Чехословакии пятью странами бывшего Варшавского договора, задачей которого было привести к так называемой нормализации отношений между ЧССР и СССР, а также его союзниками в смысле идеологической однородности, понятие стало – благодаря сомнительной заслуге чехословацких журналистов после 1989 года – символом двадцатилетия советской оккупации страны и своего рода политики возвращения к бывшей авторитарной политике комму-

нистической партии. Хотя в отношении этого периода сам Густав Гусак, первый, а позже генеральный секретарь КПЧ, употреблял термин „консолидация“.

Тем не менее, период застоя и мракобесия оказал решающее негативное влияние на развитие гуманитарных наук в целом, эстетики, искусствоведения и литературоведения в особенности. Хотя нельзя сказать, что это было тотальное возвращение в 50-е годы XX века сталинского тоталитаризма, однако возобновился тотальный партийный надзор над искусством и его теорией в целом, а фактически и автоцензура (предварительная цензура была по закону запрещена в 1968 году), т. е. и надзор за книгами и авторами, которые потерпели поражение в 1969-1970 гг. или участвовали в политических действиях на стороне реформаторов, называемых ревизионистами и оппортунистами. Тоталитарные или же, точнее, авторитарные тенденции проявлялись в университетах, в академии наук и т. д. Многие были уволены представителями власти со своих прежних позиций и были вынуждены работать в других, неинтеллектуальных сферах, в том числе мойщиками окон, кочегарами и т. п. Это, на самом деле, ощутимо коснулось прежде всего гуманитарных наук. Марксизм потерял свой критический и антидогматический, творческий характер, который он постепенно приобретал в 60-е годы XX века благодаря заслуге позже пораженных реформаторов; репрессивная волна нетворческого псевдомарксизма-ленинизма, пропагандируемого партийным идеологическим аппаратом, хлынула на все. Мишенью самозванных идеологов стали и отдельные научные методы, в том числе структурализм, который стал постепенно возобновляться посредством новых поколений исследователей – учеников прежних корифеев, которые отказались от его методологии к концу 40-х годов прошлого века – частично под давлением грядущей карьеры, частично из-за угроз со стороны властей, представителями которых они являлись и сами, в особенности после 1945 года. И советский структурализм Ю. Лотмана, и семиотика, мифоэтика оказались под угрозой. Автор настоящей статьи стал очевидцем подобных явлений в связи с защитой своей кандидатской диссертации о русском романе-хронике; члены тогдашней государственной комиссии, прежде всего пражане (так как в Праге как в столице идеология всегда и при всех режимах проявляется наиболее сильным, уничтожающим и отвратительным образом), обвиняли автора диссертации в структурализме, тайком привозимом обходными путями из СССР: чтобы принять решение о результате защиты, они совещались четыре часа и только благодаря тогдашнему замдекана по научной части, фонетисту и фонологу проф. Я. Пачесовой, согласились в конце концов с положительным решением. Трудно представить себе оппонентскую рецензию, которая основывалась на том, как часто автор избегает слова „социализм“ и т. д. В то время больше творческой свободы было не только в СССР, но и в ГДР, не говоря уже о Польше и Венгрии. Парадоксальным образом эта неприязнь к имманентным методам привела в чешской среде к новому некритическому их восприятию и, таким образом, к торможению проникновения новых постструктуралистских веяний, в том числе гадамеровской герменевтики, разных психологических методов, новой социологии литературы, Konstanzer Schule и т. п.

Символом тогдашних методологических поисков является Франтишек Каутман (родился в 1927 г.) – журналист, редактор издательства, литературовед и литературный критик, издатель, поэт, переводчик и прозаик, достоевсковед, деятель культуры, который подписал известный документ чехословацкого

диссидентства *Хартия 77*, член Dostoyevsky Society, член Общества Ф. Кс. Шальды, основатель и секретарь Клуба освобожденного самиздата. Доминантной чертой его художественных и философских размышлений являются экзистенциальные проблемы человека под гнетом истории, одиночество и тревога. Ф. Каутману всегда были свойственны оригинальность, чувствительность и скепсис: он обнаруживает неожиданные аспекты творчества С. К. Нейманна, своеобразно анализирует Ф. Достоевского, Ф. Кафку и Э. Гостовского, Т. Масарика, Ф. Шальду, Я. Паточку, демонстрируя чехам импульсы литературной критики русских революционных демократов и применяемую в литературоведении герменевтику (в статье *Герменевтика и интерпретация*, 1969 года, опубликована в 1996 году). Именно благодаря его статье конца 60-х годов в чешскую среду возвращается более чувствительный подход, связанный с герменевтическими поисками немецкой философии, эстетики и литературоведения, хотя в каутмановской трактовке речь шла о критическом подходе, который, к сожалению, не был применен в годы герменевтической конъюнктуры¹.

Вопреки сказанному о времени так называемой чехословацкой нормализации/консолидации периода 1970-1989, не все было целиком уничтожено и не все очутилось в научном подполье. Кроме периферийных кафедр и институтов вне Праги, в том числе и тогдашней брненской русистики (ей в большей части

¹ См. мою словарную статью о Ф. Каутмане: Kautman, František (*1927 в городе Ческе Будейовице), в: Alexej Mikulášek, Jana Švábová, Antonín B. Schulz a kol.: *Literatura s hvězdou Davidovou 2. Slovníková příručka k dějinám česko-židovských a česko-židovsko-německých literárních vztahů 19. a 20. století*. VOTOBIA, Praha 2002, с. 42-48. См. также мою статью *Одна среднеевропейская судьба (Франтишек Каутман как литературовед и беллетрист)*. In: *Comparative Cultural Studies in Central Europe*. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004, с. 175-191. См. также другие мои рецензии и статьи об этом авторе: *Metody, přístupy a typy literární vědy*. (František Kautman: K typologii literární kritiky a literární vědy. Praha 1996, 189 s.). SPFFBU, XLVI, D 44, 1997, s. 161-164; *Literatura a citlivost (F. Kautman)*. „Univerzitní noviny“ 2001/12, s. 51-54; *Detail jako emblém doby (František Kautman: O literatuře a jejich tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977-1989. Praha: TORST, 1999, 294 s.)*. „Slovak Review, A Review of World Literature Research“, vol. XI/2002, No. 2, s. 174-178 и др. Из его творчества обычно приводятся: *Boje o Dostojevského*. Praha 1966. St. K. Neumann. *Člověk a dílo 1875-1917*. Praha 1966. *Opilý satelit*. Olomouc 1966. *Literatura a filosofie*. Praha 1968. F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij. Praha 1968. *Nádhera rovnováhy*. Praha 1969. Masaryk, Šalda, Patočka. Praha 1990. *Svět Franze Kafky*. Praha 1990 (с названием *Franz Kafka*, 1992). *Mrtvé rameno*. Praha 1992. *Dostojevskij – věčný problém člověka*. Praha 1992. *Naděje a úskalí českého nacionalismu (politický profil V. Dyka)*. Praha 1992. *Prolog k románu*. Praha 1993. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha 1993. *K typologii literární kritiky a literární vědy*. Praha 1996. *Jak jsme s Jackem hledali svobodu*. Praha 1996. *Román pro tebe*. Praha 1997. *O literatuře a jejich tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977-1989*. Praha 1999. *O smyslu oběti. Biblické reflexe*. CHERM, Praha 2003. См. также нашу статью *Рождение среднеевропейской поэтики (Ф. Каутман – О. Филип – Й. Зогата – М. Вивег)*. In: *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы X международной научной конференции в двух частях*. Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы, Учреждение образования „Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Гродно 2005, часть 1, с. 79-91. ISBN 985-417-703-3, ISBN 985-417-702-5.

удалось избежать прямолинейной идеологии благодаря ориентации на литературную морфологию и славистическую традицию эйдологии Франка Вольмана, на изучение литературных направлений и жанров), такой центр возник при определенной идеологической поддержке под эгидой эстетика и знатока изобразительных искусств Савы Шабоука (Sáva Šabouk, 1933-1993) в Праге, в Институте теории искусств тогдашней Чехословацкой Академии наук.

С. Шабоук², который приобрел доверие властей благодаря своим книгам, направленным против так называемого ревизионизма в теории искусства, стал директором института и вместе со своими сотрудниками, среди которых были и видные лица Пражской весны, исключенные из нормальной научной и общественной жизни, т. е. из вузов и с ведущих позиций в академии наук с запретом на педагогическую деятельность, создал особую школу эстетики, исследовательский коллектив, выступавший под разными названиями (*Mezioborový tým pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění*, *Pražský tým pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění*).

Ключевым произведением по методологии исследовательского коллектива является книга *Искусство и действительность (Umění a skutečnost, 1976)*³, в которой общая проблематика теории искусства, в особенности литературы, излагается в рамках особой системы, связывающей воедино структурные принципы с базисом философского марксизма. В свое время и, главным образом, позже книга считалась манифестом так называемой нормализации в науке, но, насколько нам известно, так и не стала до сих пор объектом обстоятельного критического анализа. Основным автором концепции книги был Зденек Матхаузер, который в институте под формальным руководством С. Шабоука нашел научный приют и получил возможность публикации (в Чехословакии ему было позволено публиковаться только в журнале *Эстетика*, когда главным редактором был именно Сава Шабоук, а также во внутренних изданиях института, частично в Словакии и к концу 80-х г. в Брно). Основным документом является и *Краткий словарь концепции пражской исследовательской группы*⁴. Как уже было сказано, до сих пор никто серьезно не занимался проблематикой методологии упомянутого исследовательского коллектива, который в столь нелегкой политической обстановке в Чехословакии 70-х гг. XX века развивал свою особую концепцию, касающуюся также символа, — может быть, за исключением одной бакалаврской работы, которая представляет собой скорее совокупность портретов трех членов коллектива⁵.

² Из его монографий приводим следующие: *Jazyk umění*. Praha 1967. *Břehy realismu*. Praha 1973; *Člověk a umění v struktuře světa*. Praha 1974; *Umění, systém, odraz*. Praha 1973; *Tři polemické studie*. Praha 1976; *Umělecká informace*. Praha 1989.

³ *Umění a skutečnost*. Kolektiv mezioborového týmu pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění, vedoucí týmu Sáva Šabouk. Praha 1976.

⁴ *Krátký slovník koncepce pražského týmu pro studium vyjadřovacích a sdělovacích systémů umění*, vedoucí týmu Sáva Šabouk, Praha 1977; русский перевод *Краткий словарь межотраслевого изучения систем выражения и сообщения в искусстве*, Прага 1978.

⁵ Helena Beranová: *Vůdčí postavy české estetiky v době normalizace*. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky. Bakalářská diplomová práce. Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Krajtl. Brno 2011.

Данные заметки о текстах, связанных с символом, по-разному исходят из круга и атмосферы работы этого исследовательского коллектива, постепенно распадавшегося в связи с ослаблением политического влияния С. Шабоука, по личным причинам, с политическими событиями в Чехословакии второй половины 70-х гг. XX века, с эмиграцией и т. п. Настоящие заметки являются, следовательно, попыткой вернуться к импульсам этих исследований и, одновременно, своего рода ретро, то есть фрагментом истории чехословацкой и чешской эстетики XX века⁶.

Концепция символа, которая исходит из личных наблюдений отдельных исследователей и которая в конце концов впадает в широкий поток концепции Пражского исследовательского коллектива (системы выражения и коммуникации Савы Шабоука), будет здесь показана на примере нескольких произведений, авторами которых являются лица, так или иначе связанные с работой упомянутого исследовательского коллектива. В самом начале следует сказать, что они движутся в рамках марксистской философии, стараясь особым образом связать с ней – частично скрытым образом – плодотворные поиски двух основных философских направлений, господствовавших в межвоенной Чехословакии, а именно структурализма и феноменологии⁷.

Оба подхода имеют сравнительно близкий характер; в основном они намеренно игнорируют разного рода психологические методы. Интересно, что именно в отсутствии психологизма упрекает структуралистов автор нашумевшей в негативном смысле книги 60-х годов, переизданной в начале 70-х годов XX века, Л. Штолл (хотя я не уверен, что он является единственным автором книги, которая, несмотря на схематичность аргументов, содержит рациональное ядро критического изложения имманентных методов в целом, см. далее).

Не только межвоенный период, но и послевоенные повороты исторического и идейного развития тогдашней Чехословакии иногда свидетельствуют о странных переплетениях. О них же говорит зачастую и корреспонденция некоторых корифеев не только 60-х гг. XX века, но и более позднего периода так называемой нормализации/консолидации, в том числе О. Суса, несмотря на характер его статей 60-70-гг. прошлого века, что будет проиллюстрировано ниже.

В серии своих работ, появившихся в самом начале 70-х годов прошлого столетия, С. Шабоук определял рамки своей концепции искусства и действительности. Хотя его справедливо упрекают в злоупотреблении напряженной политической ситуацией и в аморальности атак на исследователей, которые были политически дискриминированы и даже преследовались, эти концепции заслужи-

⁶ По инициативе З. Матхаузера автору настоящих заметок выпала честь два раза выступать перед членами коллектива, когда завершался первый, самый плодотворный этап работы исследовательской группы (в 1980 году), а затем в самом его конце, когда он постепенно уходил на задний план (1988).

⁷ См. I. Pospíšil: *Literaturwissenschaftliche Technologie, Psychologie und Rezeptionsästhetik: die tschechische und slowakische Situation*. In: *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?* Herausgegeben von Wolfgang Adam, Holger Dainat, Gunter Schandera. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2003, ISBN 3-8253-1491-X, с. 245-257.

вают особого внимания, так как показывают возможности развития новых путей искусствоведения, идущих по антропологической линии.

В этом смысле концепции С. Шабоука и упомянутого З. Матхаусера не совпадают, так как у них обнаруживаются разные источники: с одной стороны, антропологизм у С. Шабоука и, с другой стороны, феноменология у З. Матхаусера. В трех книгах С. Шабоука 70-х гг., а именно *Břehy realismu* (*Берега реализма*, Svoboda, Praha 1973), *Umění, systém, odraz* (*Искусство, система, отражение*, Horizont, Praha 1973) и *Člověk a umění v struktuře světa* (*Человек и искусство в структуре мира*, Čs. spisovatel, Praha 1974), символ и его концепция извлекаются из общей концепции искусства и действительности. В книге *Берега реализма* представлена полемика с французским марксистом Р. Гароди, причем особая глава отводится проблематике символик, т. е. особых совокупностей символических образов, излагающихся на примере картины П. Пикассо *Герника* (Guernica). Продолжая свои размышления, изложенные в книге *Язык искусства* (*Jazyk umění*, 1967, 1969), он говорит об иконических символах, а именно в связи с символическим потенциалом образа быка. Уже в этих интерпретациях появляется намек на психологический, рецептивный характер символа. По его мнению, иконическим символом может быть изображение того, что к себе притягивает относительно устоявшийся комплекс взаимно переплетенных референционных психологических структур, которые выходят за пределы непосредственного значения семантической структуры иконического знака⁸. Отсюда автор приходит к определению и типологии иконического символа, других символов и аллегорий.

Иконический символ содержит два взаимно связанных уровня: иконического художественного знака и уровень символа. Во внехудожественной семантике, говорит Шабоук, преобладают знаки, в которых не встречаются ни чувственно наглядная идентичность знака и представляемой действительности, ни их причинно-следственные отношения. В его понимании, как он указывает⁹, это свойство символа сохраняется: второй семантический слой иконического символа выходит за пределы возможностей непосредственного выражения; однако это не означает, что он от них целиком изолирован. Как и аллегория, иконический символ нуждается в определенном ситуационном коде. В этом смысле все иконические символы являются потенциальными аллегориями, и на определенном этапе интерпретации все иконические символы могут трансформироваться в аллегории.

С. Шабоук полемически отнесся к концепциям К. Юнга и С. Лангер, чье понимание символа восходит, как известно, к Э. Кассиреру. С этой точки зрения С. Шабоук не был сторонником абсолютизации символа как средства художественного выражения. Символ как элемент художественного произведения является, на его взгляд, только частью ее целостной артикуляционной функции по отношению к нашему опыту, так что эта функция содержит и другие компоненты произведения, в том числе несимволические иконические знаки, фигуративные слои и так далее. Художественное произведение благодаря своей целостности выявилось и как рассеянная и незаконченная денотация, в рамках которой манифестируется принцип перманентного отражения.

⁸ S. Šabouk: *Břehy realismu*, Praha 1974, с. 250.

⁹ S. Šabouk: *Břehy realismu*, Praha 1974, с. 263.

В связи с более тонким анализом следует соблюдать интервал структуры действительности и структуры артефакта: символ, таким образом, можно воспринимать только как один из начальных элементов художественных семантических структур, то есть значение символа содержит и приемы, зафиксированные еще вне самого произведения, в то время как художественное произведение как целое всегда само непосредственно и оригинально воспроизводит эти приемы, иногда при помощи символических приемов.

В книге *Umění, systém, odraz*¹⁰ в контексте марксистской теории искусства он выделяет мимесис как своего рода течение семантических энергий, связывающее воедино протекание (dění) материального слоя художественного произведения, протекание семантического слоя, содержательного слоя и, в результате, рефлексию бытия в системе художественной традиции.

В монографии *Člověk a umění v struktuře světa*¹¹ представлен антропологический протест Шабоука против структуралистского вытеснения человека из искусства и истории, своеобразное сравнение полемики 60-х годов XX века в бывшей Чехословакии на уровне сюрреализма и марксизма. Речь идет о том, что является причиной критики структурализма в книгах С. Шабоука: разве это не своеобразное возвращение к истокам психологизма и не конструирование культурно-антропологической модели анализа артефакта? Думается, что именно Шабоук не избегал „нового психологизма“, чего, напротив, нельзя сказать о некоторых других представителях исследовательского коллектива, в том числе о З. Матхаусере.

В последней его книге *Umělecká informace* символ является составной частью воздействия художественных структур на все сферы человеческого бытия; в этом смысле автор говорит в связи с художественной информацией о навыке к искусству, из которого вытекает потребность его интерпретации. Это обнаруживается уже в его ранней монографии *Jazyk umění*¹² – кроме его одержимости иконическим символом и связью восприятия символа и культуры узуса, упомянутым выше навыком к символическому ряду¹³.

Символ представляет в концепциях С. Шабоука лишь часть общей проблематики искусства и действительности. Тем не менее, Шабоук сосредотачивается на проблематике иконического символа и его связи с аллегорией в поисках границ этих двух художественных образов. То, что представляет собой интерес, связано с переплетениями символа и символической ситуации в самой действительности, в обыкновенных, узуальных коннотациях в смысле семантического интервала художественного образа и действительности на фоне антропологическо-психологического аспекта, связанного с критикой депсихологизации артефакта в некоторых ранних структуралистских концепциях.

Намного сложнее, подробнее и глубже проблематика символа, метафоры и аллегии рассматривается в концепциях З. Матхаусера 70-80-х годов XX века. Он развивал свои идеи после переворота 1989 года в разных направлениях; для нас, однако, существенно скорее то, что связано с его работой в выше упомянутом исследовательском коллективе.

¹⁰ S. Šabouk: *Umění, systém odraz*. Horizont, Praha 1973.

¹¹ S. Šabouk: *Člověk a umění v struktuře světa*. Čs. spisovatel, Praha 1974.

¹² S. Šabouk: *Jazyk umění*. Svoboda, Praha 1969.

¹³ S. Šabouk: *Jazyk umění*. Svoboda, Praha 1969, s. 63.

Своего рода синтезом его многочисленных статей, опубликованных в журнале *Эстетика* и в Словакии (Нитра, Братислава), была книга, которая буквально пробилась благодаря усилиям нескольких брненских редакторов и литературоведов и появилась только в 1989 году, а затем была раскритикована некоторыми запоздалыми революционерами, а именно *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*.¹⁴ Источником ее философии была феноменология, в которой автор подчеркивал, главным образом, антипсихологический характер; об этом же и в том же ключе он говорил и в ряде опубликованных еще при его жизни бесед.¹⁵ З. Матхаусер был мастером рассказывать свои истории, на материале которых излагал и очень сложные теоретические вопросы. Можно сказать, что сами его изложения – нечто вроде того, что он показательно называл „квадратом художественной специфичности“¹⁶.

Одним из подразделов книги является изложение соотношения символа и аллегории. В процессе сравнения обеих категорий Матхаусер исходит из точного определения типологии и аксиологии, т. е. дифференцирует, разумеется, знаковую сущность, например, басни и художественную ценность образа (стереотип лисицы в некоторых звериных эпосах). Кроме того, следует дифференцировать аллегорию как тип тропа и как жанр. Символ как в жизни, так и в искусстве вырастает из аллегии, однако модифицирует ее, хотя и аллегория характеризуется определенной индивидуальностью образа. В связи с концепцией *La métaphore vive* Поля Рикёра: аллегория не полностью отделена от символа, она в нем интегрирована так, что связывается с другими тропами, в особенности с метафорой. Иначе говоря, символ – это аллегория, которая отказалась от своей транспарентности, прозрачности, удобочитаемости („читабельности“), которая стала более имманентной. Таким образом, возникает круг „аллегория – живая метафора – символ“.

Однако живые метафоры Рикёра не существуют вне устойчивых, статических метафор; они перерабатывают, переплавляют их. Символ в общем переходит в аллегория с направленностью к синтетичности, монизму, к единству разных человеческих свойств, к отражению в двух направлениях, к личностному принципу, к многозначности, апостериорности, конкретности, историчности, динамичности и семантической незаконченности, открытости. Символ не „дан“, он скорее „задан“ как своего рода задание, однако без конечного решения. Сим-

¹⁴ Blok, Brno 1989.

¹⁵ См. *Umění teorie a Zdeněk Mathauser*. Slavia, Slovanský ústav, Euroslavica 2000, s. 419-425. См наши рецензии Hĺbka a vzopätie. Z. Mathauser: *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Slovenské pohľady 1990, č. 6, s. 96-103; Nové práce Zdeňka Mathausera (Z. Mathauser: *Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie*. GRYP, Praha 1994, 142 s. Z. Mathauser: *Mezi filosofií a poezií*. FILOSOFIA, Praha 1995. Opera Slavica 1995., č. 3 (roč. V.), s. 58-59; см также наш разговор со З. Матхаусером по случаю его юбилея Hledejme kritéria duchovního bytí, Rovnost 27. 5. 1995, s. 11. См далее: Cesta k „zázrazu neubývání“. Rozhovor s Věrou Linhartovou. Univerzitní noviny, Brno 2000, č. 7-8, s. 11-14. См. далее нашу статью *Zdroje vidění Zdeňka Mathausera*. In: *Literatura a filozofie (Zdeněk Mathauser)*. Kolektivní monografie. Изд.: Ivo Pospíšil, Jan Zouhar. Katedra filosofie, Ústav slavistiky FF MU, Brno 2008, ISBN 978-80-210-4546-0, s. 131-141.

¹⁶ Z. Mathauser: *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Blok, Brno 1989, с. 61 и далее.

вол, с другой стороны, – внутренний, спонтанный, связанный с подтекстом и намеками, ломкий, хрупкий и переливающийся с огромным генерализирующим, обобщающим сверхдавлением¹⁷.

В связи с концепцией символа Я. Волка Матхаусер корректирует свою первоначальную концепцию и приходит к декомпозиции первоначального треугольника референции, т. е., в результате, к квадрату как не только к семантической, но и к онтологической модели. Таким образом, символ приводится в движение, его протекание представляет собой соединение обоих типов осцилляций, а именно аллегорического и метафорического, путем комбинации опрокидывания и откладывания на обеих сторонах квадрата. Художественное произведение возникает, таким образом, как своеобразное взаимное семантическое закрепление двух или более объектов: в этом смысле автор говорит об эстетическом идеале и реале. Именно в символе, в отличие от аллегии, кульминирует равновесие между прямым и переносным значением (А.Лосев); по Матхаусеру также (а может быть, и точнее) – между аллегорическим и метафорическим¹⁸.

В связи с интенцией Э. Гуссерля автор отказывается от психологической интроспекции, для которой смысл интенциональных проекций недоступен. Однако, в отличие от Гуссерля, он говорит о глубинном смысле как о пространственной категории. В заключение он определяет квадрат художественной специфичности как совокупность левой, объектной стороны квадрата, т. е. оси „объект изображения – эстетический реал – материал”; на его противоположной, рефлексивной, морфологической стороне развивается ось „знак – метазнак – вещь”. Кровообращение художественной ситуации, таким образом, проходит через все вершины квадрата¹⁹.

В то время как С. Шабоук воспринимает символ как составную часть общих проблем искусства и тяготеет к антропологической критике депсихологизации структуралистов, утверждая своего рода психологизм, а З. Матхаусер, напротив, феноменологически отказывается от излишней психологизации, конструируя динамический, протекающий квадрат художественной специфичности, Й. Павелка в книге *Anatomie metafor*²⁰ вводит два термина, а именно „несобственный символ” (символом является потенциально каждое слово) и „собственный символ” (единичное неузואльное, индивидуальное применение символа). Из всех символических форм он выделяет категорию особого литературного символа, указывая одновременно на его связь с метафорой (приблизительно в смысле концепции З. Матхаусера), однако тяготеет скорее к его литературности и в меньшей степени – к философичности. Опираясь на сравнительно популярные тогда концепции символа А. Ф. Лосева, он подчеркивает литературность символа, то есть старается изложить его сущность, прежде всего, с языковой точки зрения. От семантико-грамматического контекста, по его словам, зависит, вступает ли это лексикализованное символическое значение в процесс артикуляции значения литературного артефакта. В связи с этим он приводит термин „символические артикуляционные механизмы” как составные

¹⁷ Там же, с. 51-55.

¹⁸ Там же, с. 75-76.

¹⁹ Там же, с. 91.

²⁰ J. Pavelka: *Anatomie metafor*. Blok, Brno 1982.

части общей символической структуры, которые играют ключевую роль в динамическом восприятии художественного произведения – в значении, близком квадрату художественной специфичности 3. Матхаусера.

Кажется, что все попытки конституировать символ как составную часть специфичности художественного произведения, связанные с концепцией полузабытого Пражского исследовательского коллектива 70-80-х годов XX века, являются, вероятно, пройденным этапом теории искусства. Наблюдаются здесь, однако, и аллюзии, семантические связи, реминисценции на фоне других концепций и контекстов, зачастую неожиданных.

К концепции живого символа П. Рикёра возвращается Вит Гушек, осциллирующий между символом как психическим и физическим продуктом. Жаль, что конфронтация с выше приведенными попытками отсутствует²¹, символ выходит за пределы искусства в общую плоскость философии, религии и социальной антропологии²².

Оба направления Пражского исследовательского коллектива по изучению систем выражения и коммуникации искусства: т. е. феноменологическое (Матхаусер) и антропологическое, не избегающее элементов психологизма (Шабоук), – встречаются в концепциях брненского эстетика 60-х гг. прошлого века, исследователя (между прочим, русского и, может быть, частично еврейского происхождения) Олега Суса (1924-1982), жертвы так называемой чехословацкой нормализации, который вынужден был в начале 70-х годов покинуть брненский университет и стать настоящим безработным, публиковавшим, тем не менее, свои статьи в Польше, Югославии и на Западе, так как политические органы в Чехословакии наложили запрет на его последующие публикации. Он в течение многих лет, вплоть до настоящего разворачивания второго этапа психоэстетики, то есть до начала 60-х годов, писал по поводу нашумевших тогда исследований Бориса Соломоновича Мейлаха (1909-1987) о психологии художественного творчества²³; эти исследования позже комплексно вошли в книгу *Процесс творчества и художественное восприятие*²⁴. О. Сус в статье *Nová koncepce psychologie literárního tvoření a „psychopoetika“*²⁵ пишет, что в рамках преодоления традиционной психологии искусства и литературы следует образовать на стыке психологии, эстетики и литературоведения особую психологию художественного творчества, т. е. специфический синтез структуральных и психологических подходов. Интересно, что все это он вводит в единый контекст с известными работами Р. Уэллека и

²¹ V. Hušek: *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*. Trinitas, Svitavy, Academia Christiana, Roma 2004.

²² J. Skorupski: *Symbol and Theory. A philosophical Study of Theories of Religion in Social Anthropology*. Cambridge University Press 1976.

²³ Вопросы литературы VI, 1960, 6, с. 58-79.

²⁴ Б. С. Мейлах: *Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы*. „Искусство“, Москва 1985.

²⁵ В более широком контексте опубликовано в: О. Sus: *Estetické problémy pod napětím. Meziválečná avantgarda, surrealismus, levice. Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza&Eva Jůzová*, Praha 1992, с. 48-58.

О. Уоррена на грани структурализма и феноменологии и с известной полемикой Р. Ингардена и Р. Уэллека 50-х гг. прошлого века²⁶.

Здесь над нами витает еще одна таинственная книга противоречивых чехословацких исследований 60-х гг. XX века; речь идет о книге, которую мы уже упоминали выше, а именно о не единожды раскритикованной книге известного коммунистического журналиста, критика и идеолога Ладислава Штоллы (1902-1981), которая резко отличается от его пропагандистских текстов.²⁷ В ней критикуются идеологические, то есть, в конечном итоге и философские корни имманентных методов с позиций консервативного марксизма или псевдомарксизма, но и конкретно со знанием проблематики, что представляет значительный интерес – тем более, что тогда уже давно наступило время критики имманентных методов со стороны герменевтики, рецептивной эстетики и новой социологии и психологии литературы; то есть перед ним открывалась дверь для рокового методологического перелома, который потом и осуществился; но именно в Чехословакии, в силу разных политических обстоятельств, это произошло очень поздно, по крайней мере, по сравнению с соседними странами, в чем свою роль, возможно, сыграла и традиционно сильная позиция Пражской школы (о статье Ф. Каутмана о герменевтике уже шла речь).

Книга Л. Штоллы, в создании которой, может быть, принимали участие и другие авторы (до какой степени, сейчас нельзя установить), стала, таким образом, как ни парадоксально, одной из попыток критики литературоведческого имманентизма как особой депсихологизации исследования; то есть Штолл упрекает формалистов и структуралистов не столько в отсутствии марксизма, сколько в отсутствии психологизма; намек на программную критику В. Шкловским концепции А. А. Потебни тут очевиден.

На фоне исследований по символу выявляется, что многое в чешском искусствоведении и литературоведении 60-х годов XX века затемнено и затуманено, что там присутствовали разные идейные течения, которые нельзя рассматривать односторонне и в черно-белом аспекте. Именно упомянутая уже корреспонденция между разными деятелями науки о литературе того времени²⁸ может многое показать и прояснить на фоне их текстов, а зачастую „под ними” или „посреди них”. Тема и проблема символа может, следовательно, стать неизбежной лакмусовой бумагой для более глубокого познания концепций, о которых – несмотря на их немного антикварный характер – не следует полностью забывать.

²⁶ См., между прочим, в книге I. Pospíšil – M. Zelenka: *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky*. Masarykova univerzita, Brno 1996.

²⁷ L. Štoll: *O tvar a strukturu v slovesném umění. K metodologii a světónázorovým východiskům ruské formální školy a pražského literárního strukturalismu*. Praha 1966, přeprac. 1972.

²⁸ См., между прочим: *Slavica Litteraria*, X 15, 2012, supplementum 2, Masarykova univerzita, Brno 2012. *Развитие славистики в зеркале эпистолярного наследия и других личных документов. Vývoj slavistiky v zrcadle epistolárního dědictví a jiných osobních dokumentů*. Eds: Sergio Bonazza, Ivo Pospíšil. ISSN 1212-1509.

LEONID HELLER

(Lausanne - Paris)

СИМВОЛ И ЗНАК. НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПРИМЕНЕНИИ ТРИАДЫ ПИРСА.

Abstract

The paper approaches a series of problems linked to the use of the terms «symbol», «symbolism», «symbolization». A proposition is made to apply the typology of signs elaborated by C.S. Peirce (icon/symbol/index) for constructing a model of what can be called the stylistic paradigm of modernism. In such a model the mimetism of the icon would match the realistic component of the paradigm, the arbitrary nature of the symbol would correspond to the symbolist proposition and the index would stand for the avant-garde artistic gesture.

Keywords: modernism, Russian art, Russian literature, modelization, semiotics, Peirce

Искренне благодарю организатора конференции профессора Романа Мниха за приглашение. Это участие лестно для меня лично, и, я уверен, будет полезно и плодотворно для лозаннской русистики. Не будучи специалистом по темам, которые были обрисованы в профиле симпозиума и которые будут здесь трактоваться, я не внесу в дискуссию ни по-настоящему нового материала, ни хорошо продуманных теоретических рефлексий. Свою роль я вижу скорее в заострении поставленных вопросов с целью продолжения и, надеюсь, обогащения дискуссии.

Основное содержание доклада изложено в резюме; оно состоит в предложении применить семиотическое орудие, изобретенное в прошлом веке, к моделизации одного из периодов культурного развития европейского мира и России в том числе, периода, косвенно указанного в одной из тем симпозиума, – модернизма.

Как историка литературы меня занимает проблема соотношения между модернизмом и авангардом. В этой области существует много работ, порой блестящих, но до сих пор нет общепринятого и бесспорного определения ни одного термина и понятия, ни другого, хотя если считать от Бодлера, то с момента

утверждения модернизма прошло более 150 лет, а если рождением авангарда считать первые спектакли Альфреда Жарри, то ему недавно исполнилось 125 лет.

Из этого факта можно выводить разные тезисы. Можно утверждать, что поскольку нельзя прийти к согласию насчет природы модернизма и авангарда, то и явлений таких не было, – и имплицитно констатировать необходимость переписать или переориентировать всю историю литературы и искусства рубежа XIX и XX веков. Можно делать вывод о том, что неопределенность или неоднозначность является свойством не самих этих явлений, а подхода к ним. И значит, надо продолжать их изучать, пополняя наблюдения, меняя и уточняя свои средства. Тематика нашего симпозиума позволяет заняться такими уточнениями.

Мне показалось, что отношение к символу и символизации поможет установить различия между разными течениями и/или художественными платформами, которые входят в комплекс модернизма. Одна из тем симпозиума формулируется так: *Формализм и символизм как два полюса в художественном сознании XX века*. Эта формула имеет две импликации: 1 художественное сознание эпохи можно уподобить магнитному полю, полюсы которого обратны по заряду; 2° в притяжении этого магнитного поля находится много элементов, которые располагаются вдоль линий ведущих от полюса формализма к полюсу символизма и имеют тенденцию собираться вокруг полюсов.

В своей статье 1893 года „О причинах упадка и о новых тенденциях современной русской литературы” – с нее принято отсчитывать русский символизм (французский, как известно, отсчитывается со статьи Мореаса 1886 года) – Дмитрий Мережковский цитирует литературную анкету, которую в 1891 году провел во Франции (впервые в такой форме) журналист Жюль Гюре. Самым поразительным в этой анкете было количество направлений, групп, кружков, издающих громогласные манифесты и занятых междоусобной борьбой. Такова модель функционирования всего европейского модернизма и особенно его радикального авангардистского крыла; в России такое поведение будет принято почти немедленно.

У Гюре один из опрашиваемых критиков восклицает: „Настоящая армия Ксеркса! И все размахивают флажками, заывают: Ко мне! Сюда! Новое искусство здесь!... И сколько злости, глухой вражды, когда одна школа упоминает о другой”¹.

И все это множество, заявляя о своей дифференциации, требует от теоретиков рамок таксиномии. К концу XIX века уже упрочилась, особенно в немецкоязычном „формалистском” искусствоведении, традиция представления истории художественных форм как смены двух основных принципов их создания. Синхроническая двухполюсная модель, которую, как сказано выше, имплицитно представляет одна из тем нашей конференции, предстает поначалу как механизм диахронический, как альтернативный двигатель художественной эволюции.

Приведу один характерный и еще не примелькавшийся пример. Вильгельм Оствальд, одна из важных фигур культуры рубежа веков, ученый, нобелевский лауреат по химии, представитель энергетизма и теоретик культуры, видел развитие искусства как чередование тенденций идеализма и реализма, но согласно его своеобразному толкованию, творчество идеализма направляется поис-

¹ Эдмон Пикар (Edmond Picard), интервью в кн. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Eds Thot: Vanves, 1984 (1891), p. 317.

ком идей, которые неизбежно теряют свой новаторский характер, и тогда начинает доминировать реализм, занятый изменением, улучшением средств выражения, художественной техникой².

И наоборот, Вячеслав Иванов под реализмом в искусстве понимает, как известно, „принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем”, идеализм же: „утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, – красоте как отвлеченному началу”³; грубо говоря, идеалисты – художники, занятые формальными экспериментами, реалисты же те, кто свое творчество подчиняет Идее.

Не исключено, что если идеи Иванова вписывались в символистский контекст, то именно оствальдовская концепция была одним из источников понимания реализма как „технологии вещи”, характерной для авангарда (многие его представители интересовались энергетизмом, Оствальд был у них на слуху).

Замечу, что при своем появлении во Франции символизм определялся как „идеалистическая теория”, *théorie idéaliste* или *idéiste*⁴: главенство идеи оценивалось как его самое характерное свойство. Причем в живописи этот идеализм противопоставлялся не самому реализму, а импрессионизму, считавшемуся натуралистической радикализацией реализма.

Иначе говоря, в достаточно узких хронологических рамках мы видим, как меняется использование терминов. Посвящу несколько минут на заострение вопроса о терминах, в данном случае не буду говорить о формализме, ограничусь проблемами с символизмом.

Обращусь за помощью к книге искусствоведа Джона Гейджа *Цвет в искусстве* (2006)⁵. Гейдж рассказывает о том, как с древних времен цвету – и самому факту использования цветов, и первичным цветам, и разным хроматическим гаммам, – пытались приписать значение и символику. В этой истории царит постоянное замешательство; то первичные цвета выбираются по-разному, то появляются цвета, для которых нет ни названий, ни значений, то использование цвета как символа противоречит теории, которая служит обоснованием этого использования. Кандинский в книге *О духовном в искусстве* строит теорию о значении первичных цветов и их связи с элементарными формами. Синий символически связывается с кругом, красный с квадратом, желтый с треугольником. После чего художник делает эскиз обложки для своей книги, в центре которого помещает синий треугольник⁶. По композиционным и типографским причинам оказалось, что так выходит лучше, и теоретически обоснованная символика осталась не у места. У другого теоретика символики цвета Эдварда Мунха, имевшего обычай

² Вильгельм Оствальд, *Философия природы*, СПб, Брокгауз-Ефрон, 1903, с. 320–324. см. также *Натурфилософия*, М., 1903 (*Vorlesungen über Naturphilosophie gehalten im Sommer 1901 an der Universität Leipzig*, 1902).

³ В статье *Две стихии в символизме*, 1909. См. в кн.: В.Иванов, *Собрание сочинений*, т. II, Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974.

⁴ G.-A.Aurier, «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin» (1891), в его кн.: *Le symbolisme en peinture*, Caen, 1991, p. 26.

⁵ John Gage, *Color in Art*, London: Thames&Hudson, 2006.

⁶ См. В. Кандинский, *Сочинения*, т. 1.

делать разные варианты своих гравюр, символический смысл одинаковых композиций не меняется со сменой окраски. Цвет, казалось бы, очевидный для чувственного восприятия, и в связи с этим как будто наиболее готовый нести постоянную символическую нагрузку – так думали с древних времен, – оказывается то полностью нейтрализован в плане символизации, то предельно изменчив. Гейдж делает вывод: символика цвета зависит от стольких факторов, что говорить о ней затруднительно.

Сами термины „символизм“, „символический“, „символизация“ меняют свое значение в зависимости от контекста. Приведу еще один пример из искусствоведения. Франц Боас в знаменитой книге *Примитивное искусство* (*Primitive Art*, 1927) противопоставляет символизм и реализм, но находит их одновременно в разных произведениях.⁷ Примеры: 1. общие объемы и поверхности скульптуры, условные геометризованные формы головы, покрытой орнаментом. 2. Египетский или индейские рисунки, реалистически выписаны детали, но овмещаются согласно с условностью (лицо в профиль, рот анфас: существенные детали показываются, даже если не видны, и т.д.): символистическая деформация при реализме. Здесь термин „символизм“ означает не столько связь образа/формы с идеей, сколько подчеркивание самого существенного в изображаемом объекте, нечто вроде того, что модернистские художники будут называть синтетизмом. Бодлер высоко ценит „синтетическое, детское варварство достигших совершенства искусств Мексики, Египта, Ниневии“, где господствует видение вещей в огромных масштабах и подчинение частных эффектов целому?": синтетическое целостное восприятие мира и монументальность послужат формулой фресок таких символистов, как Пюви де Шаванн, и станут как бы характеристикой самого символизма. Как всегда, замечательный по сжатости и богатству и точности своих определений Владимир Даль именно так видит символ в своем словаре: „сокращенье, перечень, полная картина, сущность в немногих словах или знаках”.

Я говорю об этом во-первых, для того, чтобы показать изменчивость терминов, которыми мы пользуемся, их многозначность, а во-вторых, чтобы хотя бы мельком коснуться вопроса об исторической жизни понятий и терминов, связанных с символом. Для этого сделаю краткое отступление. Могу ошибаться, мое наблюдение основано на проверке не очень показательного количества текстов, но мне кажется ясным, что критика XIX века прибегала к ним редко⁸. Конечно, их расцвет совпадает с эпохой символизма. В советское время терминология символизма сначала вытесняется постепенно, потом быстро исчезает; очевидно, однако, что в самой литературе символ продолжает функционировать. Достаточно назвать названия главных романов соцреализма – *Цемент*, *Энергия*, *Человек меняет кожу*, *Дорога на Океан*, *Русский лес*. Едва сталинское давление спадает, символ снова приобретает право гражданства в живописи⁹, а затем в литературе

⁷ Franz Boas, *L'Art primitif*, Paris, Adam Biro, 2003, pp. 98-102.

⁸ Аполлон Григорьев, напр., говорит в своих воспоминаниях о романтическом «времени символов и мистерий» (*Автобиография*, М.: Кушнерев, 1915), но в критике использование таких терминов редко.

⁹ См., например, Г.Обухов, ред., *Краткий словарь терминов изобразительного искусства*, М.: Советский художник, 1959, с. 146.

и литературной критике. В еще очень советские 1970-е годы развивается настоящая теория символов, ведутся научные работы, причем понимание символа возвращается к метафизике русских символистов. Так, например, статья Сергея Аверинцева в Большой Советской энциклопедии¹⁰ излагает и развивает мысли, характерные для той эпохи.

Вернусь к вопросу о понимании символа как поэтического высказывания. Возьмем основополагающий для символистской теории сонет Бодлера о соответствиях в храме природы. Стихотворение известно всем, поэтому ссылаюсь на него для того, чтобы не прибегать к цитатам. Хочу подчеркнуть лишь одно: мне трудно понять, где в стихотворении кончается троп, а начинается символ. Сравнения свежести запахов с телами детей это прежде всего сравнения, оксюморонное столкновение ночи и света точно передает ощущение глубины пространства, и сами „леса символов” кажутся прежде всего метафорой. В сонете имеет место, на мой взгляд, не самопроизвольное явление, эпифания символа, как любили думать символисты, а сознательное и вполне структурированное построение сильного поэтического эффекта.

Более того, понимание символики как раз этого сонета, как кажется, не представляет особых трудностей, читатель не рискует заблудиться в лабиринте безграничных возможностей толкования, о которых так часто говорится при определениях символа.

Короче: мне кажется, что говоря о символах и о символизме, мы охотно впадаем в ту мистику слова, которой любили упиваться сами символисты. А с другой стороны, мы придаем понятию „символ” такую всеобъемлемость, что в словарях символов оказываются чуть ли не все слова вообще.

Часто говорят о том, что символизация лежит в основе поэтической или вообще языковой практики. Умберто Эко сказал по этому поводу:

От романтиков до Хайдеггера целый раздел эстетики сливается с поэтической темой, развитой многими художниками: они описывают себя провидцами или открывателями, имеющими дело с символами, спонтанно возникающими в их воображении и раскрывающими их глубокую связь с вещным миром. Начиная с бодлеровской природы, леса символов (...), а кончая концепцией Хейдеггера, проходит мысль о том, что не человек формирует язык, чтобы господствовать над вещами, а вещи (или Природа, или Бытие) являют себя в языке: язык есть голос Бытия, а Истина – ни что иное, как раскрытие Бытия через язык. Если эта точка зрения победит, тогда не будет места для семиотики, или теории знаков. Останется лишь постоянная и страстная работа по испытыванию знаков: герменевтика¹¹.

Подхожу к моему предложению. Оно не сделает более точным толкование понятий. Зато оно позволит делать моделизации, отображать схематически соотношения между объектами, которые мы изучаем.

Как известно, семиотика Пирса – которой обсуждать здесь я не намерен, – предлагает три трихотомии знаков которые описывают, (1) знак как монаду, сам по себе, рассматриваемый вне его отношений с чем бы то ни было, (2) знак

¹⁰ 3-е изд., М.: Советская энциклопедия, 1979.

¹¹ Umberto Eco, *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Le Livre de Poche, 1998 (Eds Labor, Bruxelles, 1988), p. 193

в (диадическом) отношении к его объекту, (3) знак как триадическое отношение репрезентации объекта в интерпретанте.

Меня интересует прежде всего типология знака на „диадическом” уровне, там, где знак связывается с тем объектом, который он замещает. Типология Пирса включает знак-индекс, знак-икону и знак-символ.

Знак-*индекс* связан с объектом непосредственно, по смежности, как его симптом или след; например, градусник является индексом температуры. Знак-*икона* соотносится с объектом по аналогии или сходству; так, чертеж соотносится с машиной. Знак-*символ* соотносится с объектом в результате произвольной подстановки, т.е. наличия некоторого правила, определенной условности.

Знак может выступать в „чистом” виде, но может и в разных пропорциях сочетать эти три аспекта. Отмечу в скобках, что писавший в одно время с Пирсом основатель современной теории символов Кассирер выделял те же аспекты, но видел в них три очередных фазы развития символа¹².

С конца 1960-х годов семиотики применяют понятия Пирса к анализу разных знаковых систем, литературы, музыки и т.д.

Мне представляется, что эта троичная структура удобна для моделизации того, что можно назвать стилистической парадигмой модернизма. В такой модели, наряду с *символизмом*, участвовали бы *реализм* (в соответствии и со сложившейся в России исторической ситуацией, и с общемодернистскими поисками „более реальной” реальности, чем та, которую представляет натурализм) и *авангардизм*, в России появившийся в качестве фазы развития модернизма очень быстро и еще быстрее достигший предельно радикальных результатов. Итак, миметизму пирсовской *иконы* соответствовал бы „реализм” (миметический принцип), условности *символа* – „символизм”, а *индексу* – „авангардизм” (формализм?), нацеленный в первую очередь на художнический жест, на проявление в произведении следа, отпечатка работы художника.

Повторю, что разные знаки сочетаются. Для примера приведу слова теоретика экспрессионизма Казимира Эдшмида из статьи 1910 года:

Художник-экспрессионист не видит, а смотрит. Он не описывает, а формирует. Не берет, а ищет. Поэтому уже нет цепочки фактов: фабрики, дома, болезнь, девушки, шум, голод. Есть видение всего этого. Факты имеют значение лишь постольку, поскольку рука художника, пронизывая их насквозь, хватается то, что находится за ними¹³.

Формула указывает в первую очередь на руку самого художника, но, вместе с тем, подчеркивает, что рука эта хватается нечто скрывающееся за фактами, и тут уже можно говорить об условности, выборочности жеста художника, а значит, и об акте *символизации*.

Таким образом троичная структура ложится в основу динамического и цельного единства, расположенного в синхронии, но способного к эволюции, которую задает поочередное преобладание разных аспектов/функций семиозиса

¹² См., напр., Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, Paris: Eds. de Minuit, 1972, p. 141.

¹³ Kasimir Edschmid [ca 1910, repris 1918]: Lionel Richard, éd., *Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération*, Eds Complexe, 2001 (Maspéro, 1974, 1983), p. 9.

и которая предполагает возможность как возвращения к уже пройденным этапам, так и их комбинации (ср., напр., определение „неореализма” как комбинации реализма и символизма под пером Замятина).

Можно прилагать эту триаду более локально. Например, можно покуситься изобразить отношения между тремя главными представителями беспредметного авангарда в России, как отношения оппозиции и в то же время комплементарности между синтетической *символичностью* экспрессиониста Василия Кандинского, *иконичностью* супрематиста Казимира Малевича, разрабатывающего рациональную систему воспроизведения динамики космических сил, и *индексальностью* конструктивиста Владимира Татлина, занятого анализом отношений между материалами и между художником и материалом.

Такая модель позволяет осложнять и углублять поставленные вопросы, противопоставляя и/или контаминируя ее моделями другого типа (как, например, оппозиция *семантизация/семиотизация*).

Стоит еще, как кажется, делать различие между *семиотической* затемненностью и *семантической* затрудненностью. Первая – результат сложного многозначного кода, призванного воссоединить вещи с их сущностями и сущности с Идеями; вторая вызвана жестом, сдвигающим привычки восприятия и нарушающим статус художественного действия. Первая как будто характерна для символизма – он склоняется к традиции Платона, – вторая для авангардизма, который более близок Аристотелю, более заинтересованным вопросом о реализации сущности вещей из потенции материи в энтелехию формы.

Заканчивая доклад задержусь на последнем пункте.

Давид Бурлюк говорит об *энтелехизме* своей позиции. Так называется его книга 1929 года¹⁴, где он описывает теорию антиэнтропического органического творчества, утверждая, что он выработал ее уже в 1914-м году, и в ее основу ставит понятие энтелехии заимствованное от Ганса Дриша. Можно заметить, что Дриш был виталистом и теософом, что ставит его гораздо ближе к символистам. Но Бурлюк очень серьезно рассуждает о материальности произведений искусства, акт творчества отождествляет, эксплицитно отсылая к концепции Павлова, с действием *эстетических* рефлексов, простых и сложных, условных и безусловных. Малевич пишет:

Глыбе мрамора не присуща человеческая форма. Микельанджело, изваяв Давида, сделал насилие над мрамором, изуродовал кусок прекрасного камня. Мрамора не стало – стал Давид. И глубоко он ошибался, если говорил, что вывел Давида из мрамора. Испорченный мрамор был осквернен сначала мыслью Микельанджело о Давиде, которую он втиснул в камень, а потом освободил, как занозу из постороннего тела. Из мрамора надо выводить те формы, которые бы вытекали из его собственного тела, и высеченный куб или другая форма ценнее всякого Давида. Тоже и в живописи, слове, музыке¹⁵.

¹⁴ Давид Бурлюк, *Энтелехизм: теория, критика, стихи, картины*, Нью-Йорк: изд. Марии Бурлюк, 1929.

¹⁵ Казимир Малевич, «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1915), в его кн.: *Собрание сочинений в 5 тт.*, т. 1, М., «Гилейя», 1995, с. 33-34.

Тут Малевич одновременно спорит с Аристотелем, который считал, что глыба мрамора содержит потенцию многих скульптур, и берет у него принцип *материальной причины*, т.е. понимание материи как такой компоненты мира, которая не только влияет на форму, но во многом определяет и ее, и потенциал, и свободу художественного жеста при ее создании.

Для Аристотеля сопротивление материи усилиям формирования и первоначальному замыслу является источником „случая”, *акциденции*, *симбебексос*, что можно истолковывать и как ту свободу, которая оставлена руке художника.

Для Пирса Аристотель был одной из точек опоры, от него он взял ряд понятий, в том числе такие понятия из его логики, как *финальность*. Поэтому вместо заключения дам пример того, как аристотелевская логика проявляет себя в „сдвинутой” прозе, близкой авангардной.

Платонов пишет в *Котловане*: „Сельские часы висели на деревянной стене и терпеливо шли силой тяжести мертвого груза”.

Юрий Левин комментирует эту сугубо платоновскую фразу:

Прежде всего, отметим здесь избыточность мотивировок и, соответственно, нарушение повествовательных (или, общее, коммуникативных норм [...] Здесь, прежде всего, избыточно само указание на то, что часы шли (ибо это естественное состояние часов); далее, объяснять, почему часы идут, не нужно (скорее, нужно-лось бы в объяснении, почему они стоят)¹⁶.

Мне более убедительным представляется „средневековое” объяснение: у объекта „сельские часы”, как и у произведения, есть четыре аристотелевы причины. В нижеследующей таблице цитируемая фраза разбивается на элементы в соответствии с взаимодействующими причинами:

причины по Аристотелю

	<u>произведение</u>	
материальная:	<i>мертвый</i> – неоживленная материя	м а т е р и а л
формальная:	<i>груз</i> – маятник	ф о р м а
движущая:	<i>сила тяжести и инерция маятника</i>	с з а д а т е л ь
целевая:	<i>шли терпеливо (как будто живые)</i>	л и т е р а т у р а

Детский, но вполне глубокий вопрос, основанный на непосредственном наблюдении, – как получается, что „часы идут”, ведь они неодушевленные, т.е. не могут сами двигаться? И ответ Платонова отнюдь не грешит против логики, совсем наоборот. И не будет лишено смысла утверждение, что в нем устраивается испытание коммуникативных норм на прочность, а само построение фразы отличает *индексально-иконическое* стремление дать эквивалент структуры отношений объекта с миром.

¹⁶ Ю.И. Левин, «От синтаксиса к смыслу и далее („Котлован” А. Платонова)», *Избранные труды: Поэтика. Семиотика*, М., 1998. - С. 392-419.

ИРИНА ТАРАСОВА

(Саратов)

КОГНИТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ СИМВОЛИЗАЦИИ

Abstract

The article describes a model of symbolization created on a conceptual basis through appellation to cognitive science terminology. The focus is on related concepts such as “concept” and “image”, “concept” and “symbol”; a number of models of symbolization including “concept” and “cognitive structure” in their interpretational space are analyzed. The construction of the given model of symbolization is based on the earlier proposed layer-specific model of concept built on the basis of field procedure. The author believes that the symbolic layer of the concept is a zone of intersection of several conceptual structures – the results of initial categorization of concrete and abstract entities. A secondary cognitive structure appearing as a result of their overlapping is a sought cognitive basis of symbolization. A mechanism of symbol creation is illustrated by examples of the functioning of the symbol “rose” in the poetic texts of Georgi Ivanov.

Keywords: symbolization, symbol, cognitivism

Символ как важнейшая эстетическая категория всегда находился в зоне пристального внимания исследователей художественного текста.

Развитие когнитивной парадигмы в филологических науках, институциональное оформление таких направлений, как когнитивная поэтика и когнитивное литературоведение, потребовало определить соотношение между традиционными единицами анализа художественного произведения – образом и символом¹, с одной стороны, и базовым термином когнитологии – концептом – с другой. Этот насущный для методологии литературоведения вопрос затрагивается в ряде наших работ². Кратко повторим результаты предыдущих наблюдений, необходи-

¹ Проблема разграничения образа и символа не входит в задачу данной работы. Интересные наблюдения содержатся в статье: Элина Свенцицкая, *Символическое Слово как бытие-общение образа и знака (на материале поэзии Ф. Тютчева, И. Анненского, Вяч. Иванова)*, Миргород, 2010 (II), с. 40-57.

² Ирина Иванюшина, Ирина Тарасова, *Концептуальные и дискретные модели представления художественного смысла: образ и концепт*, в: «Образ мира, в слове явленный...». Сборник в честь 70-летия Профессора Ежи Фарыно. Redakcja Roman Bobryk, Justyna Ur-

мые в той мере, в какой они используются для построения модели символизации, создаваемой на концептуальной основе.

В когнитивной поэтике термин „концепт” используется как средство дискретизации художественного опыта писателя. Ему придается статус единицы авторского сознания, в которой отражается индивидуальное осмысление предметов и явлений. Онтологически образ и концепт трудноразличимы: и та, и другая сущность имеют ментальную природу (концепт – только ментальную, образ одной своей гранью принадлежит художественному тексту); предметно-чувственный, понятийный и эмоционально-оценочный компоненты; передают один и тот же глубинный авторский смысл. Различия между ними принадлежат языку описания.

Отличия между концептом и символом касаются знаковой природы (концепт не является знаком), направления концептуализации (от конкретного к абстрактному у концепта, от понятийной системы к ее элементу у символа), количества выделяемых слоев (у символа их больше). Акцентуация знаковой природы символа требует его рассмотрения как вербализованной когнитивной структуры (слова-символа). В этом случае концепт и символ должны соотноситься как разноразличные категории. Как более простая структура концепт может привлекаться для моделирования процесса символаобразования (символизации).

Нам известно несколько моделей символизации, включающих в свое интерпретационное поле концепт.

В монографии Ж.Н. Масловой предлагается валентная модель поэтического концепта, в которой выделенные нами ранее слои концепта³ (предметный, понятийный, образный, ассоциативный, символический, ценностно-оценочный) рассматриваются динамически – как валентные компоненты, участвующие/не участвующие в создании поэтических образов (метафорических, метонимических, символических). По мнению Ж.Н. Масловой, „валентная модель поэтического концепта позволяет представить, как каждый элемент концепта активируется”⁴, вступая во взаимодействия с другими концептуальными структурами.

Процесс символизации описывается исследовательницей на материале строк из стихотворения, посвященного началу Второй мировой войны: „The Bear crept under the Eagle`s wing and lay/ Snarling; the other animals showed fear” (J. Bergman). В этом стихотворении, считает Ж.Н. Маслова, медведь символизирует Германию, потому что он изображен на гербе Берлина, а орел – Польшу.

Валентная модель символизации представлена следующим образом :

В данном случае языковые валентности не контактируют. Предметные валентности также не взаимодействуют, потому что при образовании символа только один объект должен обладать высокой степенью конкретности, второй часто абстрактен... Ассоциативная валентность <орел - герб> контактна, связь с гербом указывает на ассоциацию по смежности. При образовании символа ценностно-оценочная и символическая валентности всегда являются контактными. При символическом замеще-

ban, Roman Mnich, Siedlce, 2011, s. 91-98. Ирина Иванюшина, Ирина Тарасова, *Введение в литературоведение в проблемном поле когнитивной поэтики* (в печати).

³ См. послонную модель концепта в нашей работе: И.А. Тарасова, *Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект*, Саратов, 2003, с.75.

⁴ Ж.К. Маслова, *Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке*, Тамбов, 2010, с.177.

нии один концепт остается незадавленным <Польша>, чаще всего он обладает более высокой степенью абстракции⁵.

Предложенная модель вызывает, по крайней мере, два возражения. Во-первых, в цитируемых строках вряд ли можно усмотреть пример поэтической символики в истинном смысле. Скорее, рассматриваемый образ следует квалифицировать как аллереорию в силу однозначности устанавливаемого соотношения орел → Польша. Е. Фарыно очень удачно называет аллереорию „деградированным символом, символом, в котором удалось развести или разъединить предмет и выражаемое им представление”⁶. Но тогда и механизм восприятия аллереории будет иным:

Аллегория строится на подмене словесного кода кодом предметным, а расшифровывается в обратном порядке – подменой предметного кода кодом словесным. Аллегория [...] предполагает знание взаимозаэквивалентных кодов как отправителем сообщения, так и получателями”⁷.

Во-вторых, в случае символизации (если понимать ее не в семиотическом, а в эстетическом смысле), речь должна идти не о простом замещении, а о со-вмещении когнитивных структур, что мы и попытаемся показать ниже.

Когнитивная модель символизации А.В. Кравченко⁸ описывает процесс восприятия предметных, конвенциональных культурных символов (таких, как голубь – символ мира, серп и молот – символ единения рабочих и крестьян). И хотя речь здесь идет скорее об эмблемах⁹, выделенные автором компоненты процесса символизации могут, на наш взгляд, учитываться при построении модели восприятия художественного символа.

К числу этих компонентов относятся: 1) означающее – эмпирический объект, точнее, его стилизованное изображение; 2) соответствующий (знаковый) контекст интерпретации (голубь на проселочной дороге не ассоциируется с абстрактным понятием „мир”); 3) фоновые знания, обусловленные культурной традицией, локализующиеся в 4) когнитивной структуре, формирующей абстрактное означающее.

А.В. Кравченко различает первичную категоризацию, основанную на когнитивных структурах первого порядка (голубь – вид птиц) и вторичную (символическую) категоризацию, в результате которой возникают когнитивные структуры второго порядка – „концепты концептов”:

⁵ Ж.К. Маслова, там же, с.181.

⁶ Ежи Фарыно, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург, 2004, с.99.

⁷ Ежи Фарыно, там же, с.98.

⁸ А.В. Кравченко, *Знак, значение, знание. Очерк когнитивной философии языка*, Иркутск, 2001.

⁹ В принципе возможно понимание символа как значения эмблематического элемента: С.Г. Барсуков, *Предварительные замечания по проблеме "Эмблема – символ – миф в культуре XVIII столетия"*, "Ученые записки Тартуского государственного университета", 1987, вып. 746, с.85-95.

Символизируемые понятия, как правило, представляют собой сущности, сконструированные в ментальном пространстве образов, гештальтов, репрезентаций, участвующих в формировании когнитивных структур второго порядка, которые представляют собой, если можно так выразиться, концепты концептов... Чтобы возникла устойчивая, хотя бы кратковременная ассоциация между структурой наблюдаемого фрагмента физического мира, первая должна в какой-то степени абстрагироваться от своих материальных носителей. Такое абстрагирование естественным образом предполагает интенциональную направленность категоризации, которая возможна тогда и только тогда, когда психическое состояние субъекта „настраивает” его на иную волну восприятия, выводящую на передний план укорененные в культурном опыте ассоциации¹⁰.

Основным условием и ведущим когнитивным механизмом символизации А.В. Кравченко считает „интенциональное вбрасывание” концепта в структуру эмпирически явного фрагмента мира, в структуру уже сложившегося знакового отношения.

Мы считаем, что именно контексту интерпретации должно быть уделено особое внимание при выявлении когнитивных основ восприятия художественного символа. Иными словами, необходимо ответить на вопрос: как читатель понимает, что перед ним символ? При этом возможно использовать богатый опыт толкования индивидуально-авторской символики, накопленный в семантико-стилистических исследованиях художественного текста.

Так, в диссертационном исследовании Н.А. Шабановой на примере традиционного символа „роза” определены условия актуализации символического значения. К ним относятся:

- воспроизведение в тексте символической функции денотата („Я послал тебе черную розу в бокале...”);
- воспроизведение элементов мифологического сюжета;
- объединение в контексте с другими традиционными символами („И снова розы будут цвести И терны тож...”);
- экспликация частных символических ассоциаций образа („Розы – страшен мне цвет этих роз. Это – рыжая ночь твоих кос, Это – музыка тайных измен, Это – сердце в плену у Кармен”);
- наполнение контекста отвлеченно-абстрактной лексикой и др.¹¹

Сам механизм символизации моделируется Н.А. Шабановой с опорой на лингвосемантическую и психологическую терминологию:

Традиционно-поэтическое в символе связано прежде всего с реализацией в художественном контексте традиционных символических ассоциаций. Процесс индивидуализации традиционного символа начинается в момент выбора автором одной традиционной символической ассоциации, которая актуализируется в определенном тексте. Эта ассоциация становится ассоциативной доминантой, на базе которой в лексическом значении слова появляется дополнительная коннотативная сема.

¹⁰ А.В. Кравченко, там же, с.101, 105.

¹¹ Н.А. Шабанова, *Традиционное и индивидуальное в семантической структуре символа (на материале символа роза в русской поэзии)*, Саратов, 2000, с. 16-17.

В определенных условиях на основе ассоциативной доминанты развивается не коннотативная сема, а особое символическое значение¹².

Выявленный Н.А. Шабановой механизм допускает когнитивную интерпретацию путем введения в модель еще одного, концептуального, уровня.

Возникновение символического слоя в содержании концепта видится нам следующим образом: концепт как ментальное образование многослойного типа включает в свой состав различные типы ассоциаций, связанных с референтом в национальном или индивидуальном сознании. На основе устойчивых ассоциаций возникают символические значения (личностные смыслы), закрепляющиеся в семантической структуре слова-символа. Особенностью этого типа знака (в отличие от аллегории) является способность представлять не один, а два или более концептов, имеющих характер гештальтов, т.е. совмещающих в своей структуре чувственные и рациональные элементы (например, красота).

Ментальная проекция слова-символа *роза* может отображаться на предметное ядро концептуального поля „роза”, но может, при определенных контекстуальных условиях, вызывать в восприятии читателя и другие концепты – любовь, радость, жизнь, красота, находящиеся на периферии этого поля. Зона пересечения этих концептов формирует символический слой базового для нас концепта „роза”, попадая в сферу которого названные концепты приобретают статус когнитивных признаков-ассоциатов.

Фиксация типичной ассоциации в символическом слое концепта происходит при выполнении хотя бы одного из условий:

- данная ассоциация восходит к мифу или архетипу;
- носит традиционно-поэтический характер;
- принимает устойчивый для поэтического сознания автора характер и отражает связь конкретной и абстрактной сущностей;
- сопровождается определенными лингвистическими средствами экспликации (включение в ассоциативный ряд с другими символами; сквозной повтор в контексте всего произведения; метафорическое уподобление и др.)

Продemonстрируем наше понимание процесса символообразования на примере функционирования индивидуально-авторского символа "роза" в поэзии Георгия Иванова.

В русскую поэзию слово „роза” пришло с большим количеством традиционных символических ассоциаций, которые сформировались у него в лоне западной и восточной культур. К числу основных устойчивых коннотаций, связанных с этим образом, относятся: роза – красота; роза – радость; роза – любовь; роза – смерть; роза – Бог; роза – поэтическое творчество (отмечено Н.А. Шабановой). „Розам” Г. Иванова присущи (хотя и не в равной степени) все указанные символические ассоциации, находящие своеобразное преломление в семантической структуре индивидуально-авторского слова-символа „роза” и в символическом слое соответствующего концепта.

¹² Н.А. Шабанова, там же, с.10.

Роза как символ любви встречается в целом ряде контекстов, относящихся к раннему периоду творчества поэта, причем символическое значение в них репрезентировано различными языковыми средствами:

- метафорическим уподоблением: „Забвенный дар любви давно минувшей, ты Мелькнула, высохшая роза” (233)¹³;
- помещением в контекст с мифологическими персонажами, олицетворяющими любовь: „Венецианское зеркало старинное, Вкруг фарфоровыми розами увитое... Что за мальчик с улыбкою невинною Расправляет крылышки глянцевитые Перед ним? Не трудно проказливого Узнать Купидона милого...” (66); „Амур не изменяет позы, И заплели со всех сторон Неувядающие розы Антуанеты медальон” (101);
- насыщением контекста символами сходного содержания: „Ах, угадать не в силах я, чего хочу. От розы, рощи, соловья – чего хочу. Зачем без радости весну встречает взор, Вопрос единый затая: чего хочу?” (124)

Ассоциация роза – красота является ведущей для лирики Г.Иванова на протяжении всего творчества. На ее основе складывается индивидуально-поэтическое значение „роза – символ земной красоты, жизни и счастья”. Означаемое символа „роза” обладает в проанализированных контекстах чрезвычайно широким содержанием, объединяющим слабо дифференцированные представления о ценностях человеческой жизни вообще, к которым относятся и любовь, и красота, и радость, и счастье. В некоторых контекстах на первый план выводятся прямые экспликации символического содержания образа: „Пусть говорят, что радость – бред. Мне не слышны угрозы. Подумай: сколько тысяч лет Благоухают розы!” (481); „Но этот воздух смерти и свободы, И розы, и вино, и счастье той зимы Никто не позабыл, о, я уверен...” (277); „Над закатами и розами – Остальное все равно – Над торжественными звездами Наше счастье зажжено” (255).

Роза как символ красоты и поэзии оказывается ненужной в дисгармоничном мире, воплотившемся в позднем творчестве художника. Балансируя на грани между традиционной символикой и ее ироническим отрицанием, Г. Иванов создает свои лирические шедевры 50-х годов: „Еще я нахожу очарованье В случайных мелочах и пустяках – В романе без конца и без названья, Вот в этой розе, вянущей в руках. Мне нравится, что на ее муаре Колышется дождиночек серебро, Что я нашел ее на тротуаре И выброшу в помойное ведро” (383).

Символическая ассоциация роза – смерть имеет не литературное, а мифологическое происхождение и восходит к римскому празднику „Розалий”. В поэзии Г. Иванова это символическое значение находит опору в погребальной функции денотата: „Когда-нибудь и где-нибудь. Не все ль равно? Но розы упадут на грудь...” (273); „Торчит кинжал в боку портного, Белеют розы на груди” (355); „И я не вздрогну, если скажет: "Вот Георгия Иванова могила..." И если ты – о нет, я не хочу – Придешь сюда, ты принесешь мне розы” (509). Отсылка к литературному контексту также участвует в формировании этой символической доминанты позднего творчества поэта: „...И лучше умереть, не вспоминая, Как хороши, как свежи были розы” (378). Легко узнаваемый мятевско-тургеневский образ напол-

¹³ Здесь и далее стихотворения Г. Иванова цитируются с указанием страницы в скобках по изданию: Георгий Иванов, *Собрание сочинений*, Москва, 1993. Т.1

няется содержанием, напоминающим о существовании „Классических роз” И. Северянина.

Экспликация символической ассоциативной связи роза – смерть достигается

- употреблением в параллельных конструкциях символов сходного индивидуально-авторского содержания: „Это только синий ладан, Это только сон во сне, Звезды над пустынным садом, Розы на твоём окне” (267);
- насыщением микроконтекста образами некрологической семантики: „Пахнет розами. Спокойной ночи. Ветер с моря, руки на груди. И в последний раз в пустые очи Звезд бессмертных – погляди” (285);
- „опровержением” узуальной поэтической символики с одновременной актуализацией экзистенциального смысла: „В совершенной пустоте, В абсолютной черноте так же веет ветер свежий, Так же дышат розы те же ... Те же, да не те” (517).

В ряде контекстов слово-символ роза совмещает несколько значений, либо последовательно сменяющих друг друга, как в миниатюре „В награду за мои грехи...” (роза – смерть, роза – поэтическое бессмертное творение), либо сосуществующих в означаемом одной лексической единицы, создающих эффект многорядности осмысления: „...Облетают белила, тускнеют румяна, Догорает заря, отступают моря – Опускайся на самое дно океана Бесполезною, черною розой горя!” (516).

Образ черной розы естественно отсылает к блоковскому тексту, в котором у него возникают коннотации, с одной стороны, красоты и любви, с другой – зла, трагичности и тоски. В метатексте Г. Иванова эти коннотации сохраняются, „подсвечивая” ведущую ассоциацию роза – смерть, создавая уникальный символический образ гибели красоты.

Нельзя не напомнить в связи с этим, что самый известный сборник Г. Иванова озаглавлен „Розы” (1931). Заглавие сборника, как его сильная позиция, концентрат индивидуально-авторских смыслов, требует обязательной интерпретации. Нельзя ли соотнести этот момент „схватывания”, оформления символического смысла заглавия в читательском сознании с интенциональной направленностью вторичной категоризации, о которой писал А.В. Кравченко? Помещение художественного предмета в „рамку” заглавия „абстрагирует рассматриваемый объект от его практической и референтной функции” и заставляет читателя сосредоточиться „на совершенно других достоинствах и аспектах этого объекта”¹⁴, его культурных коннотациях, текстовых связях и ассоциациях, что и обеспечивает, в конечном итоге, „интенциональное вбрасывание” абстрактного концепта в структуру воспринимаемой художественной реальности.

Нетрудно заметить, что в нашей модели символизации опорную функцию выполняет концепт, а символ предстает как его разновидность. В монографии Е.В. Рыловой¹⁵, выполненной в рамках синергетической парадигмы, модель символизации строится с опорой на понятие креативного аттрактора – лингвоментальной структуры, способной преодолевать дихотомию континуального

¹⁴ Ежи Фарино, там же, с.15

¹⁵ Е.В. Рылова, *Символ как гармоническая структура речевого произведения*, Барнаул, 2005.

и дискретного, симметричного и асимметричного, вносящей элемент стабильности и гармонии в диссипативную среду. В качестве одного из таких аттракторов рассматривается символ.

Символ как результат информационных обменов есть „смысловая константа” – креативный аттрактор синергетического процесса речевой деятельности (структуры текста), с одной стороны, с другой – моделируемой нами концептуальной системы индивида, то есть такой позиции креативного аттрактора, которая гармонизирует личностные и конвенциональные смыслы¹⁶.

Символ в концепции Е.В. Рыловой обнаруживает „динамический баланс” конвенционального (симметричного) и индивидуального (асимметричного) содержания. В качестве конвенционального компонента рассматривается традиционная, в том числе языковая символика, на основе которой автор создает индивидуальную семантику, индивидуальное поле смысла.

Процесс символизации, по Е.В. Рыловой, есть механизм выхода синергетической системы (именно ей и является художественный текст) на когнитивный аттрактор, „гармоническую пропорцию”, определяющую принцип золотого сечения текста. Таким образом, символ принадлежит и позиции креативного аттрактора структуры текста, и позиции креативного аттрактора когнитивных структур, гармонизирующих личностные и конвенциональные смыслы. При этом креативный аттрактор, с одной стороны, „задает путь восприятия текста, с другой – позволяет привлекать к его интерпретации практически неограниченное количество смысловых элементов, как-либо связанных с доминантным смыслом”¹⁷. Символ как креативный аттрактор отсылает к функциональному полю смысла, словому континууму, средством структуризации которого выступает концепт¹⁸.

К сожалению, в предложенной модели не сведены воедино два понимания концепта – как функционального поля смысла в сознании индивида и как за-/над-текстового образования, „схваченного знаком” (текстового концепта). Однако мысль о том, что символ есть динамическая сущность, возникающая в воспринимающем сознании в момент активации эмерджентных структур (соотношений концептов), заслуживает всяческой поддержки.

Требуется развития и еще одно положение, высказанное Е.В. Рыловой: о соотношении в символе конвенционального и индивидуального содержания. С опорой на когнитивный контекст оно может быть рассмотрено как соотношение признаков, входящих в концепт культуры¹⁹, и признаков, привнесенных индивиду-

¹⁶ Е.В. Рылова, там же, с.8.

¹⁷ И.А. Герман, В.А. Пищальникова, *Введение в лингвосинергетику*, Барнаул, 1999, с.55.

¹⁸ Понимание концепта как структурообразующего элемента смысла, средства его дискретизации отражено, прежде всего, в психолингвистических исследованиях (В.А. Пищальниковой, Е.В. Нагайцевой, Е.В. Лукашевич и др.).

¹⁹ Сравните в этой связи определение художественного концепта, предложенное Л.В. Миллер: „Художественный концепт понимается как универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов”. Л.В. Миллер, *Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория*, „Мир русского слова” 2000, №4 с.42.

альным опытом художника в концепт как индивидуально-авторское психическое образование.

Итак, мы полагаем, что концепт – понятие более широкого объема, чем символ. Всякий символ культуры с точки зрения заключенного в нем смысла является культурным концептом, но обратное неверно. Такие константы национального сознания, как „интеллигенция” или „совесть” являются, безусловно, культурными концептами, но символами назвать их нельзя. Будучи уже по объему, символ богаче концепта по содержанию, что находит отражение в структуре этих ментальных образований. Приобретая символический слой, концепт „достраивается” до символа. Символический слой концепта есть зона пересечения нескольких концептуальных структур – результатов первичной категоризации конкретной и абстрактных сущностей. Возникающая в результате их наложения вторичная когнитивная структура и есть искомая когнитивная основа символизации.

ТАТЬЯНА ТВЕРИТИНОВА
(*Киев*)

**ПОЭТИКА МИФА И СИМВОЛА В ПОВЕСТИ
А.С. ПУШКИНА „ПИКОВАЯ ДАМА”**

Abstract

The article deals with the poetics of myth and symbol in A.S. Pushkin's story „The Queen of Spades”. The genre identification of the story about three cards and the main distinctive features of the fairytale and myth are illustrated. The myth about the secret of the three cards of the old countess, introduced by the author at the beginning of the story's narrative system, assumed the formation of a parabolic construction, containing the symbolic elements, in which the mythical world explained and placed the amendments into the contemporary world. The hopelessness of the character is proved by the introducing of mythological hints and associations (biblical and evangelical motives, the numerical symbolics, mythologyzation of natural sphere, mythic symbolism of dreaming, semantic ambivalence of cards' cultural archetype).

Keywords: myth, symbol, anecdote, fantastical colour, symbolical structure of the narrative, the Petersburg text.

Повести А.С.Пушкина „Пиковая дама” свойственна жанровая двойственность: она включает в себя миф и вместе с тем роман, вступающий во взаимодействие с мифом и предполагающий наличие фантастического. Ф.М.Достоевский назвал „Пиковую даму” „верхом искусства фантастического”, когда читатель верит, „что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее”, не знает „как решать: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром”¹.

О соотношении фантастического и реального в „Пиковой даме” в литературоведении написано много (см. работы С.Г. Бочарова, М.Гершензона, Г.А.Гу-

¹ Достоевский Ф.М., *Письмо к Ю.Ф. Абаза от 15 июня 1880 г.*, в: Достоевский Ф.М., *Письма: в 4 томах*, Т.4. Москва 1959, с. 178.

ковского, Ю.М.Лотмана, Г.П.Макогоненко, Р.Н.Поддубной, А.Л.Слонимского и многих других исследователей). Проблема же мифологического и символического в произведении находится на той стадии научной разработки, когда кроме диссертационного исследования Ю.В.Осиповой „Символ в поэтике А.С. Пушкина 1830-х годов” (2003 г.) мы имеем лишь множество разрозненных, хотя и чрезвычайно ценных и глубоких наблюдений, рассыпанных в исследовании другой (близкой и далекой) проблематики. Таким образом, возникла необходимость целенаправленного исследования поэтики мифа и символа пушкинской „Пиковой дамы”.

В основу сюжета положен рассказ о трех картах, исходящий из петербургской легенды XVIII века о показанной известному игроку Зоричу беспроигрышной комбинации в фараоне приехавшим в столицу Калиостро. В контексте повести тайной трех карт владеет другой легендарный герой XVIII века – Сен-Жермен, который „выдавал себя за Вечного Жида, за изобретателя вечного эликсира и философского камня...”². Именно он, вопреки скептицизму века Просвещения, называет графине три выигрышные карты, а она впоследствии помогает таким образом отыгаться Чаплицкому. По своей сути этот рассказ – прежде всего анекдот, являющийся живописным элементом истории. В начале произведения каждый из слушателей дает ему свое определение: „случай”, „сказка” и просто мошенничество („порошковые карты”). Сама же графиня называет данный рассказ „шуткой”, модернизированной только иными приемами остроумия. Однако то появляющийся, то исчезающий фантастический колорит выявляет постоянное колебание в повествовании между анекдотом и мифом или сказкой, как поначалу и воспринимает его инженер Германн. В своем исследовании „Проза Пушкина” Н.Н.Петрунина отмечает в „Пиковой даме” некоторые элементы сказки. Так, положение Германна в начале повести, по мнению исследовательницы, сродни мотиву сказочной „отлучки”: у героя после смерти родителей осталось наследство с нравственным предостережением, рассказ о трех картах он воспринимает как перо жар-птицы, за которым отправляется на поиски, а в пути (возле дома графини) он встречает помощника (Лизавету), которая оказывает содействие герою³. И в сказке, и в мифе представляется борьба человека за выход из мирского времени во время сакральное, однако открытый путь для сказочной психологии исполнения желаний был прежде всего связан с женитьбой на царевне, тогда как у Германна совершенно иные планы. Не выдержав испытания любовью, Германн оказывается антигероем, которому противостоит ведьма. А пушкинская повесть, как замечает Н.Н. Петрунина, становится „сказкой с отрицательным знаком”⁴. И что уже совсем не свойственно сказке – это то, что Пушкин проводит своего героя по кругу поисков и неудач во второй раз. Тогда „сказка” о графине, по мнению А.А.Слюсаря, „возвращает себе в его сознании свойства мифа: достоверность, сакральность и способность ситуации повторяться. Ведь сказка – вчерашний миф, утративший магичность!”⁵ Миф „создает именно мо-

² Пушкин А.С., *Пиковая дама*, в: Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Т. 3. Москва 1987, с. 190.

³ Петрунина Н.Н., *Проза Пушкина (пути эволюции)*. Ленинград 1987, с. 228-232.

⁴ Там же, с. 230.

⁵ Слюсарь А.А., *Проза А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя: Опыт жанрово-типологического сопоставления*. Киев: Одесса 1992, с. 29.

дель текущей реальности (конкретное социокультурное „воплощение” материальной действительности), причем модель предельно достоверную, „воспроизводящую” из себя реальность”⁶. Увлеченный присущей мифу магичностью и стремлением повторить ситуацию герой постепенно начинает воспринимать окружающий мир сквозь призму чудесного. Таким образом, анекдот о трех картах при более глубоком изучении можно рассматривать как миф, события которого „разыгрываются” в микроуниверсуме сказки. Миф о тайне трех карт старой графини, введенный автором в самое начало нарративной системы повести, предполагал образование параболической конструкции, оснащенной символическими деталями, в которой мифический мир объяснял и вносил свои коррективы в мир современности.

По мнению А.А.Слюсаря, „мифологичность мироощущения поддерживается образом жизни, в которой царит слепая зависимость человека от обстоятельств”⁷. Пушкин вводит нас в мир петербургской жизни 30-х годов, когда светская молодежь „забывала балы для карт и предпочитала соблазны фараона обольщениям волокитства”⁸, а такие достойные качества, как смелость и риск, проявлялись за карточным столом, чтобы испытать „очарованную фортуна”. В общественно-культурном сознании того времени карточная игра зачастую опиралась „на соотношение закономерного и случайного, получившее характер „столкновения с силой мощной и иррациональной, осмысляемой как демоническая”⁹. Однако стремление сравняться с миром избранных и с „универсумом” оказывалось сильнее опасения действия inferнальных сил.

Сомнения героя в том, узнавать ли тайну графини или довольствоваться своими верными картами: расчетом, умеренностью и трудолюбием, разрешаются после того, как он дважды помимо воли, движимый какой-то неведомой силой, оказывается у дома графини, а в промежутке видит чудный сон о своих выигрывах за зеленым столом с кипами ассигнаций и горами червонцев. Золото, определившее выбор Германна, как известно, издавна негативно окрашивалось в фольклорно-мифологическом сознании: добываемое из-под земли, находящееся в непосредственной близости с преисподней, оно всегда было в распоряжении нечистой силы, которая использовала его как соблазн в своей мифологической сделке с человеком. Стремясь повторить ситуацию из мифа, Германн вступает в какой-то срединный мир, в котором для него стираются границы временных реалий. Имагинативный (Я.Э.Голосовкер) мир мифа о тайне графини становится для Германна более жизненным, чем мир современности, окружающий его.

Очарование XVIII века с азартом фараона и процветающим фаворитизмом рождает в его сознании чудовищную мысль „подбиться в случай” к восьми-

⁶ *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* Москва; Санкт-Петербург 2005, с. 367.

⁷ Слюсарь А.А., *Проза А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя: Опыт жанрово-типологического сопоставления.* Киев: Одесса 1990, с. 27.

⁸ Пушкин А.С., *Пиковая дама*, в: Пушкин А.С., *Собрание сочинений в 3-х томах*, Т. 3. Москва 1987, с. 190.

⁹ Лотман Ю.М. *«Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века* [в] Лотман Ю.М. *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий.* Санкт-Петербург 1995, с. 798.

десятилетиями старухе, взять ее вину на свою душу, если даже тайна „сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором”¹⁰. Германн настолько проникается карточной фантазмагорией, что готов для постижения тайны спуститься в ад. В моральной завязке повести наиболее выпукло представлена главная черта характера героя – „эгоцентризм, в котором заключено нечто демоническое и фантастическое”¹¹. Человек с „профилем Наполеона и душой Мефистофеля” совершает те „три злодеяния”, которые удивительно верно угадал Томский и которые вводят в текст мотив Петербурга с царящим только в нем невидимым гипнозом преступления.

В роковую ночь наиболее отчетливо проявляется специфика петербургской природной сферы: „погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты”¹². Под влиянием таких субстратных элементов многое воспринимается субъективировано, позволяя обыгрывать некоторые тонкости, свойственные петербургской среде. Это миражная, призрачная жизнь фантастического города, в утреннем тумане которого, по мнению героя Ф.М.Достоевского, „дикая мечта... пушкинского Германна... (колоссальное лицо, необычайный совершенно петербургский тип – тип из петербургского периода!) – должна еще более укрепиться”¹³.

Исследователь П.Дебрецени указывает на два временные архетипа – зиму и ночь, которые составляют основу символической структуры повести: „уже во втором предложении внимание читателя обращается на эти две фазы природных циклов, взаимно усиливающих, каждая из которых подкрепляет создаваемое другой эмоциональное впечатление и ее смысл”¹⁴. Зимней ночью рождается миф о трех картах, ночной разговор с графиней безуспешен и заканчивается смертью последней, призрак которой является к Германну тоже ночью. Как архетип тьмы, ночь еще „связана со страхом перед неизвестностью, злом и нечистой силой, отчаянием, безумием, смертью”¹⁵. Явным атрибутом ночи является искусственное освещение, тусклость которого (фонари возле дома графини, слабая лампа в передней, лампада в ее комнате и темно горящая сальная свеча в комнате воспитанницы) указывает на темные намерения героя. И наконец, ко времени, когда Германн зажигает свечу, чтобы записать слова призрака графини, по мнению П.Дебрецени, „зловещая природа всех тусклых огней прорывается на поверхность символической структуры повести”¹⁶. Как видим, использование этих образов в контексте пушкинской повести совпадает с их традиционным значением.

¹⁰ Пушкин А.С., *Пиковая дама*, в: Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Т. 3. Москва 1987, с. 202.

¹¹ Берковский Н.Я., *О «Пиковой даме» (заметки из архива)*, в: „Русская литература” 1987, № 1, с. 62.

¹² Пушкин А.С., *Пиковая дама*, в: Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Т. 3. Москва 1987, с. 199.

¹³ Достоевский Ф.М., *Подросток*. Москва 1988, с. 114.

¹⁴ Дебрецени П., *Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина*. Санкт-Петербург 1996, с. 222.

¹⁵ *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. Москва; Санкт-Петербург 2005, с. 390.

¹⁶ Дебрецени П., *Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина*. Санкт-Петербург 1996, с. 225.

Столкновение Германна с графиней символично и насыщено мифологическими ассоциациями. Так, неудачная попытка героя силой вырвать у графини тайну трех карт, закончившаяся трагически, восходит к библейскому эпизоду убийства зодчего храма Соломона, не выдавшего свой секрет¹⁷. Слова архиерея над усопшей „Ангел смерти обрел ее, бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного”¹⁸ иронически выявляют преступление Германна в ореоле евангельской мифологии, ведь именно он „предстает одновременно и как „ангел смерти”, и как „жених полунощный”¹⁹, а ночное сидение графини в комнате, освещенной лампадою, восходит к евангельской притче о десяти девах, бодрствующих в ожидании жениха полнощного, Сына человеческого (Матф. 25: 1-10). Символично качание направо-налево сидящей старухи, поражающее внезапно открывшейся ассоциацией: так банкومت раскладывает карты в фараоне, который и является скрытым гальванизмом, определяющим ее движения. Однако в свою игру надменная аристократка не принимает Германна (вспомним ее стойкое молчание на его страстные призывы), не обращая внимания на многообещающую ставку (взять грехи ее на свою душу, а ее почитать, как святыню). Контакт графини с героем начинается после ее смерти и представлен кольцевой композицией: начинается и заканчивается условным знаком – насмешливым прищуриванием как напоминанием „memento mori” человеку, дерзнувшему „не с своим братом связаться”, пренебрегнув моральными принципами. По воле потусторонних сил графиня является к Германну и открывает ему тайну трех карт. Однако за „магическим дактилем” (А.Л. Слонимский) – „тройка, семерка и туз” – следуют три условия: „чтобы... в сутки более одной карты не ставил, чтоб во всю жизнь уже после не играл, ...чтоб женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне”²⁰.

О том, что Германн угадывает первые две карты до явления графини, в литературоведении уже писали (Г.П. Макогоненко, А.Л. Слонимский, П.М. Билли, А.А.Слюсарь). Интересно отметить то, что вся повесть насыщена этими цифрами, проявляющими мифопоэтические концепции числа с подчеркиванием его качественных свойств, символизма и плана выражения, а также выступающими важными маркерами петербургского текста: три карты и три условия графини, ей восемьдесят семь лет, она может умереть через неделю (т.е. семь дней), при ней постоянно три горничные; Лиза визуально знакома с Германном три недели, через неделю (семь дней) она ему улыбнулась; три дамы прерывают любопытный для Лизы разговор с Томским, по мнению которого у Германна на совести три злодеяния; у него сорок семь тысяч, на три тысячи меньше, чем у Чаплицкого; Германн отправляется на отпевание через три дня после смерти графини, чье привидение явилось к нему в три часа ночи, и, наконец, семнадцатый

¹⁷ Weber H.B., *Pikowaja dama. A case Freemasonry in Russian Literature*, „The Slavic and east European journal” 1968, n 4, p. 396-480.

¹⁸ Пушкин А.С., *Пиковая дама*, в: Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Т. 3. Москва 1987, с. 206.

¹⁹ Макогоненко Г.П., *Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833-1836)*, Ленинград 1982, с. 217.

²⁰ Пушкин А.С., *Пиковая дама*, в: Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Т. 3. Москва 1987, с. 207-208.

номер, куда он попадает, - чисто петербургское число, участвующее в двуединой стихии петербургской мифологии и эсхатологии. С момента открытия тайны Германн окончательно вступает в зону мифологического восприятия мира, сосредоточенность на моноиде приводит к раздвоению личности, грозящему безумием. Названные карты преследуют его во сне, „принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком”²¹. Мифологическая символика данного видения очевидна: прекрасный цветок манит в ворота, обещая блаженство, но ворота готические и олицетворяют ужас, предвещающий встречу с „огромным пауком”. Обращает внимание амбивалентность символической нагрузки образа цветка: он олицетворяет „райское состояние души, плодородие, изобилие, жизнь... и одновременно бренность, хрупкость, быстрое увядание”²². Ворота, привлекающие героя, символизируют „границу между мирами: своим (внутренним, освоенным) и чужим (внешним, неосвоенным), где, по представлению многих народов, обитает нечистая сила”²³. Которая и представляется в образе паука, воплощающего „в мифопоэтических традициях холодную жестокость, злобность, колдовские способности как проявление дьяволичности”²⁴.

Третья карта самая главная: она должна принести Германну, по подсчетам А.С.Пушкина, полмиллиона и уравнивать его с привилегированной знатью. Карта эта, воплощая стремление героя сделаться тузом, оказывается роковой, что еще раз подтверждается мифологической символикой цифр: не выполнил третье условие графини (может быть, поэтому она растянула игру на три дня) и „обдернулся” именно на третьей карте.

Кроме чисел три и семь, играющих исключительно важную роль в мистической структуре повести, С.Г. Бочаров обращает внимание на активное использование числа два, „числа глубокого, но символизирующего разрушение”²⁵. В самом деле, повесть изначально рассчитана на две категории читателей: на тех, кто верит в мистику, магию и чудеса, и на тех, кто рассказ о трех картах воспринимает как случай или мошенничество. Поэтому по прочтении ее читатель, как верно заметил Ф.М. Достоевский, остается в нерешительности: был ли контакт с inferнальными силами у Германна или это всего лишь видение из его природы. „Германн, - замечает Ю.М. Лотман, - человек двойной природы, „русский немец” (курсив автора), с холодным умом и пламенным воображением”²⁶. Он не вынес двойственного направления, которое приняла его судьба и которое было порождено его же воображением. Для достижения своей цели он ведет двойную игру: с воспитанницей и старой графиней. Из двух дверей в спальне графини он выбирает не левую, за которой находится узкая, витая лестница, ведущая вверх,

²¹ Пушкин А.С., *Пиковая дама*, в: Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Т. 3. Москва 1987, с. 208.

²² *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. Москва; Санкт-Петербург 2005, с. 550.

²³ Там же, с. 73.

²⁴ Топоров В.Н., *Паук*, в: *Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т.* Т. 2. Москва 1982, с. 295.

²⁵ *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. Москва; Санкт-Петербург 2005, с. 168.

²⁶ Лотман Ю.М., *«Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века*, в: Лотман Ю.М., *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий*. Санкт-Петербург 1995, с. 804.

в комнату Лизаветы Ивановны, а правую дверь, в кабинет хозяйки, чтобы после ее смерти спуститься по потаенной лестнице и выбраться из дома. Символика восхождения и нисхождения по лестнице прозрачна. Поражает другое: Германн перед двумя дверьми ведет себя, по мнению П. Дебрецени, как игрок перед двумя картами²⁷, ведь в фараоне именно правая карта приносит выигрыш игроку, поэтому он и выбирает правую дверь.

Однако Германн явно недооценивает роль скромной воспитанницы. Как считает Е.Г. Падерина, Лиза является „двойником графини и ее преемницей”²⁸: во-первых, только они в произведении имеют имя и отчество, во-вторых, Лиза, взяв после своего замужества в дом бедную родственницу, перенимает роль графини (цикличность как специфика мифологизма). Очевидна амбивалентность образов обеих героинь: Лиза по воле Германна выступает как его несостоявшаяся возлюбленная и орудие для получения тайны трех карт, а старая графиня – не только человек, но и карта, орудие в игре, в которую Германн так настойчиво стремится попасть. Однако в тот момент, „когда Германну кажется, что *он* играет (причем наверняка), оказывается, что *им* играют”²⁹: ведь параллельно с ним ведет свои действия пиковая дама.

Пиковая дама выступает в пушкинском произведении в двух значениях культурного архетипа карт: карта игральная и карта гадальная (о негативном значении которой Пушкин предупреждает в эпиграфе: „Пиковая дама означает тайную недоброжелательность”³⁰). На числовой символ указанной карты обращает внимание Е. Пономарева, предлагая перекодировать игровую очковую карту в статус гадальной, для чего следует обратиться к одной из древнейших эзотерических систем – картам Таро. „Оказавшаяся в руках Германна карта, по своему порядковому номеру, согласно этой системе, является тринадцатой в масти пик. Этому числовому символу в системе „высших Арканов” соответствует Аркан „Смерть” (Аркан XIII)³¹. Тогда поединок, как называет Пушкин игру Германна с Чекалинским в течение трех вечеров, можно воспринимать не только как поединок „со Случаем (Судьбой, Роком), стратегия которых абсолютно иррациональная”³², но и самой Смертью.

С числовой символикой связана и архитектура повести, отличающаяся зеркальной стройностью; она представлена двумя равными частями, объединяю-

²⁷ Дебрецени П., *Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина*. Санкт-Петербург 1996, с. 232.

²⁸ Падерина Е.Г., *Пиковая дама и Аделаида Ивановна (пушкинский мотив в «Игроках» Гоголя, в: Актуальные проблемы изучения творчества А.С. Пушкина: Жанры, сюжеты, мотивы*. Новосибирск 2000, с. 120.

²⁹ Лотман Ю.М., «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века, в: Лотман Ю.М., *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий*. Санкт-Петербург 1995, с. 805.

³⁰ Пушкин А.С., *Пиковая дама*, в: Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Т. 3. Москва 1987, с. 198.

³¹ Пономарева Е., «Чем кончилась вчера игра?.. (Об одном культурном архетипе в «Пиковой даме» П.И. Чайковского, в: „Музыкальная жизнь” 2011, н-р 10, с. 72.

³² Лотман Ю.М., «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века, в: Лотман Ю.М., *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий*. Санкт-Петербург 1995, с. 794.

щими по три главы: в первой части активные усилия Германа овладеть магической тайной заканчиваются смертью графини, а во второй – пробужденные им демонические силы приводят его к катастрофе. „Как бы то ни было, - резюмирует В.Ф. Ходасевич, черные силы возвели его почти на предельную высоту – и столкнули вниз”³³. Герой, по мнению исследователя, обладает несокрушимостью характера мифологического богоборца, но у него нет его величия души, высоты его подвига. Потому и ожидает его обычный исход после столкновения с inferнальными силами: безумие и смерть. Прослеженная нами поэтика мифа и символа в контексте пушкинской „Пиковой дамы” лишь подтверждает такой финал произведения.

³³ Ходасевич В.Ф., *Петербургские повести Пушкина*, в: Ходасевич В.Ф., *Колеблемый треножник*. Москва 1991, с. 184.

LUDMIŁA MNICH
(*Siedlce*)

ЧИСЛОВАЯ СИМВОЛИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА

Abstract

The article deals with the interpretation of number symbolism in the literary works of Victor Pelevin. The image of number has been analyzed in the novel “Numbers”, and number images have been studied in the story “Shed Number XII”.

Keywords: Pelevin Victor, number symbolism

Введение в проблематику.

Творчество Виктора Пелевина характеризуется совершенно особым подходом к осмыслению и реинтерпретации классического культурного наследия и его самых разнообразных символических форм (жанровых, риторико-стилистических, топосно-мотивных). Являясь культовым автором и одним из самых ярких представителей русской литературы последних десятилетий, В.Пелевин практически во всех своих романах, повестях и рассказах переосмысливает в контексте постмодернистских и интертекстуальных стратегий традиционную систему ценностей и традиционную символику. Одним из очень ярких аспектов такого переосмысления является обращение писателя к культурной символике чисел и её реинтерпретация. В данной статье речь пойдёт о возможных аспектах интерпретации числовой символики в двух произведениях Виктора Пелевина – *Числа* и *Жизнь и приключения сарая Номер XII*. Сразу же отмечу, что в обоих произведениях эта символика заявлена в сильной позиции (на уровне заглавия); но это не единственные произведения В.Пелевина, содержащие в своих названиях числовые символы (вспомним, хотя бы для примера, *Девятый сон Веры Павловны*).

Мы не будем сейчас останавливаться на общей литературоведческой оценке творчества В.Пелевина и определять его место в современном литературном процессе. Творчество этого автора уже очень заметно влияет на современный литературный процесс не только в России – книги Виктора Пелевина активно переводятся на основные европейские языки. Обширный обзор статей

и рецензий, посвящённых творчеству В.Пелевина помещен в интернете на сайте, представляющем творчество этого писателя; здесь содержатся как позитивные, так и негативные оценки и рецензии, и даже откровенно ругательные¹. Данная статья представляет весьма ограниченные аспекты интерпретации произведений В.Пелевина и сосредоточена вокруг ответов на два основных вопроса: 1) почему традиционная числовая символика "не работает" в произведениях В.Пелевина (на примере романа *Числа* и рассказа *Жизнь и приключения сарая Номер XII*)? 2) что же происходит с числовой символикой в художественном мире В. Пелевина, провокационно ориентированном на культурные контексты символики чисел?

Для начала несколько культурологических и методологических замечаний о числовой символике в художественном произведении.

Числовая символика и культурная традиция

Изучение и интерпретация числовой символики в методологическом отношении предусматривает определение возможных контекстов, составляющих символическую традицию, на которую ориентируется автор конкретного художественного произведения. Поскольку числовая символика репрезентирует многочисленные (а иногда и прямо противоположные) смысловые варианты, то "залогом" адекватной интерпретации произведения является корреляция (соотношение) представленной в произведении числовой символики с семантическим контекстом определённой культурной традиции. Изучение числовой символики в русской литературе XX века даёт основания утверждать, что для русской литературы можно условно выделить четыре основные культурные контексты: славянский (фольклорно-мифологический), христианский, античный и иудейский. Конечно, у разных авторов и в разных произведениях эти традиции проявляются по-разному, часто дополняя одна другую², но они представляют основные аспекты ориентации литературы на традиции числовой символики.

Важно отметить, что в ряде случаев сакрализация определённых чисел совпадает в каждой из упомянутых выше культур. Это, с одной стороны, связано с особенной "семиотической актуальностью" чисел первого десятка, которые во всех древних культурах были достаточными для ориентации общества, с другой стороны, – с возникновением календаря, сначала лунного, а позже – солнечно-лунного³. Что касается ситуации возникновения календаря, то следует подчерк-

¹ Из печатных материалов укажу на коллективную монографию российских авторов: О.Богданова, С.Кибальник, Л.Сафронова, *Литературные стратегии Виктора Пелевина*. Санкт-Петербург 2008.

Книга содержит достаточно объёмную библиографию (с.164-179).

² См. об этом подробнее в моих публикациях: 1) *Числовая символика в русской поэзии XX века (стихотворение Бориса Пастернака "Нас мало. Нас, может быть, трое...")*, в: "Русская филология. Украинский вестник" №1-2. Харьков 1997, с.41-44.

2) *Герменевтика числового символу у літературному творі*, в: *Studia hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною та методом*. Дрогобич 2003, с.212-220.

3) *Числова символіка у поезії Курта Тухольського*, в: *Творчість Курта Тухольського у контексті європейської культури XX століття*. Заг. редакція Р.Мниха. Дрогобич 2005, с.228-280.

³ Подробнее об этом см.: Н.Володомонов, *Календарь: прошлое, настоящее, будущее*. Москва 1987.

нуть, что практически у всех древних народов на первый план в этом случае выдвинулось символическое значение трёх чисел:

- 1) числа семь как количества дней недели,
- 2) числа двенадцать как приблизительного количества лунных месяцев в году,
- 3) и числа тринадцать как исключения из общей точной цепи летоисчисления ("продлённые" годы, как правило, имели по тринадцать (12+1) лунных месяцев в году, один месяц прибавлялся для ликвидации "избытка времени").

Нужно также отметить, что почти у всех народов сакральной семантикой обозначено число три. Как отмечают исследователи, это связано с принятым для мифологии разделением мира на "высокий", "средний" и "низкий", а также с традиционным представлением о трёх временах: прошедшем, настоящем и будущем. В культурах индоевропейского региона числовая символика тройки определялась ещё и структурными константами социальной и духовной жизни общества:

специфику индоевропейской культуры можно усматривать в том, что традиционное, связанное с идеей мирового дерева трёхчастное членение мира связано в ней с функциями жреческого, воинского и материально-производственного кругов общества и соответственно с их идеалами - верховенства (духовной санкции власти), силы и производительности⁴.

Понятно, что так или иначе семантика упомянутых чисел приобретала в ходе культурной эволюции символическую глубину, которая закреплялась в художественном слове. При этом художественный мир разнообразных текстов (мифологических, ритуальных, собственно литературных) стремился к структурному отображению мира окружающего, а жизнь и поступки мифологических и литературных персонажей, как правило, соотносились с традиционной символикой.

Подводя своеобразный итог исследованиям числовой символики можно утверждать, что для русской литературы XX века первостепенное значение имеют античная и христианская традиции числовой символики. В широком культурном контексте интерпретация этой символики предстаёт как интерпретация наследия Афин и Ерусалима в русском контексте европейской культуры. Фольклорная и иудейская традиции числовой символики проявляются лишь при сознательной ориентации отдельных авторов, обусловленной или художественно-стилевым течением времени, или происхождением и воспитанием, или же индивидуальным пристрастием. Отдельные проявления других парадигм числовой символики в русской литературе (масонская, эзотерическая) свидетельствуют уже о генетических связях отдельных текстов с определённой культурной традицией или личных предпочтениях писателей и поэтов. Все обозначенные нами культурные традиции и культурная семантика числовой символика нашли своё

⁴ М.Попович, *Мировоззрение древних славян*, Киев 1985, с. 21; специально о числовой символике индоевропейского региона см.: Т.В.Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванов, *Индоевропейский язык и индоевропейцы* в 2т., Тбилиси 1984, т.2: *Символика чисел и следы архаичного индоевропейского календаря*, с.850-855; В.Топоров, *О числовых моделях в архаичных текстах*, в: *Структура текста*, Москва 1980.

отражение в отдельных монографиях или словарных статьях, специально посвящённых интерпретации числовой символики в художественном тексте⁵.

Смешение культурных традиций в произведениях Виктора Пелевина.

Обратимся теперь непосредственно к тексту романа В.Пелевина *Числа*. Корреляция представленных в этом произведении числовых символов с какой-то определённой культурной традицией затруднена обилием различных маркеров, относящихся не к одной, но к разным типам культурных парадигм. Такая эклектика является вообще знаковой для художественного мира В.Пелевина. Она объясняется также и доступностью самого читателя к различного рода информации в постсоветское время: от восточных религий, нумерологии до западно-европейской философии, эстетики и попкультуры. А главный персонаж романа является отражением этих тенденций в постсоветской России:

Во всем, что выходило за пределы его тайного совета, Стёпа, как и большинство обеспеченных россиян, был шаманистом-эклектиком: верил в целительную силу визитов к Сай-Бабе, собирал тибетские амулеты и африканские обереги и пользовался услугами бурятских экстрасенсов⁶.

Внимательное прочтение текста этого произведения В.Пелевина даёт основания утверждать, что смешение традиций и культур в романе *Числа* внешнее, представленное на уровне предметных образов. Таким образом, соотносить художественную систему произведения с какой-либо определённой культурной традицией, скажем, восточной, христианской или мифологической не представляется возможным. Смысл образов романа не исчерпывается также полностью ни советской, ни западной поп-культурой. На такую особенность индивидуальной манеры В.Пелевина справедливо обратил внимание Сергей Сиротин, один из самых известных исследователей творчества писателя:

В большинстве случаев Пелевин вообще бесстрастен в обращении с наследием мировой культуры. Заимствуя какие-либо примечательные явления, он даже не демонстрирует симпатии к ним как таковым. Тотальный товарооборот, который Пелевин так презирует, производится в его собственных книгах. Чуть ли не единственный пример искренней отсылки – это упоминание о любви персонажей к Pink Floyd в “Омоне Ра”. В остальных случаях это лоскутное одеяло из цитат и брендов никого не греет⁷.

⁵ В.Кириллин, *Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI)*, Санкт-Петербург 2000; В.Ветловская, *Символика чисел*, в: В.Ветловская, *Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»*, Санкт-Петербург 2007, с.239-269; G.Qvarnström, *Poetry and numbers. On the structural use of symbolic numbers*, Lund 1966; F.C.Endres, A. Schimmel, *Das Mysterium der Zahl: Zahlensymbolik im Kulturvergleich*, München 1990.

⁶ В. Пелевин, *Числа*, Москва 2009, с.34. Далее цитаты по этому изданию с указанием в скобках страницы.

⁷ С.Сиротин, *Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме*.

<http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11.html> (интернет ресурс 07.02. 2013)

"Десакрализация" числовой символики.

Нельзя не заметить, что сакральная символика чисел входит в мир профанного в текстах Пелевина и тем самым профанируется. Думается, можно говорить о цивилизационных субститутах культуры в романе *Числа*. Например, желая заключить союз с числами, главный герой романа подходит к ритуалу жертвоприношения как к некоей "забытой технологии" (с.8). Пастиш достигает апогея, когда вместо сожжения колхозного коровника, главный персонаж романа, Стёпа, сжигает на костре *семь* банок говяжьей тушёнки из советских стратегических запасов. Характерное для сакральной ситуации ритуальное заклинание заменяется в романе детским стишком: "Семь осин и сосен семь, семь семёрок насовсем". И под это заклинание Стёпа отправляет на тот свет – "к семёрке" (т.е. приносит в жертву) – мух. Ещё один пример такого же порядка связан с ситуацией, когда главный персонаж решает устроить "окончательный экзамен себе и избранному числу", и с этой целью он собирается в кинотеатр на другом конце Москвы: "Часовая поездка на метро стала подобием восхождения к горному храму, во время которого от человека отлипают накопленные в миру грехи" (с.16).

Для главного персонажа романа, Стёпы, числа – это своего рода метод освоения абсурдной действительности современной деловой России. Числа – это не символы, а скорее орудия для достижения конкретных целей персонажа, подтверждение чему можно найти в тексте:

Эпоха и жизнь были настолько абсурдны в своих глубинах, а экономика и бизнес до такой степени зависели от чёрт знает чего, что любой человек, принимавший решения на основе трезвого анализа, делался похож на дурня, пытающегося кататься на коньках во время пятибального шторма... Он (Стёпа) был как разумный человек среди диких зверей, которых гнал куда-то инстинкт... Это была самая настоящая магия, и она была сильнее всех построений интеллекта (с. 31-32).

Интересная попытка психоаналитической интерпретации романа *Числа* сделана в коллективной монографии *Литературные стратегии Виктора Пелевина*⁸, в которой О.Богданова в главе "Психоаналитические практики в романе *Числа*" рассматривает систему персонажей романа, его форму и содержание через призму психоанализа:

Стёпа, современный и в меру прагматичный евразийский ананкаст, находит более рациональный способ контакта со своим богом, рационализирует и модернизирует таинственные и полузабытые обряды, реанимирует древние технологии достижения успеха⁹.

Числовой символ и символ числа.

Очевидно, при исследовании числовой символики в художественном произведении следует развести два принципиально разные понятия: "числовой образ" и "образ числа". В первом случае число в поэтическом произведении функционирует в ситуации обязательной атрибутивной связи с конкретным художественным образом ("три розы", "семь звёзд", "четыре стороны света" и т.д.);

⁸ О.Богданова, С.Кибальник, Л.Сафронова, *Литературные стратегии Виктора Пелевина*. Санкт Петербург 2008.

⁹ Там же, с.57.

символика здесь двусторонняя, и она в равной мере зависит как от числа, так и от собственно художественного образа как определённого символа. Поэтому интерпретация символики числового образа усложнена, числовой символизм дополняется образным.

От такого "числового образа" принципиально отличается "образ числа" в художественном произведении, репрезентирующий число как таковое, без соотнесённости его с вещами или предметами окружающего мира. Такая ситуация представлена в стихотворениях Зинаиды Гippiус *13* (стихотворение посвящено числу тринадцать) и *Цифры*, в стихотворении Валерия Брюсова *Числа*, или, скажем, в стихотворении Константина Бальмонта *Змеиное число* (о числе восемь). Названные произведения, как правило, посвящены общекультурной семантике и символике отдельных чисел или числу как таковому.

В свете сказанного отметим, что в романе В.Пелевина *Числа* мы имеем дело с образом числа, как некоего феномена, в то время как в рассказе того же писателя *Жизнь и приключения сарая Номер XII* перед нами числовой образ, заявленный в заглавии (интерпретация в этом случае опирается одновременно на семантику образа сарая и символику числа двенадцати).

Образ числа в романе В.Пелевина *Числа*.

В романе В.Пелевина *Числа* числовая символика представлена на разных уровнях: на уровне художественного образа, пространственно-временной организации и на уровне композиции текста.

Образ числа в романе представлен как некая идея (сила), которая руководит миром, и с которой главному персонажу необходимо заключить союз для достижения своих целей (в начале произведения он даже не осознаёт, каких именно). В детстве Стёпа пытался заключить пакт с семёркой, но после нескольких неудачных попыток отказался от этой идеи. Семёрка казалась ему недостижимой, тогда он решил выбрать себе другое число. Выбор пал на число 34, так как сумма его составляющих тоже дает семёрку: $3+4=7$, т.е. в нумерологии душа этого числа – 7. После подтверждения такого союза (надпись на спинке кресла в кинотеатре САН-34) Стёпа полностью подчиняет свою жизнь числу 34: "Выбор профессии оказался для Стёпы прост – он поступил в финансовый институт. Страсти к бухгалтерскому делу у него не было, но информация об этом учебном заведении оказалась на тридцать четвёртой странице пособия для поступающих в вузы" (с.19). Он даже внешне становится похож на своё число: "Если бы в Стёпином окружении нашёлся человек, знающий о его тайне, он, наверно, увидел бы в чертах его лица связь с числом "34" (с.18-19). Подчинение числу переходит в своеобразный культ. Постепенно оформляются и цели персонажа "превращать числа в деньги".

Число 34 определяет и пространственно-временную организацию произведения, главный персонаж полностью подчиняет свой хронотоп этому числу:

Число "34" с железной необходимостью диктовало ему все существенные поступки... Практически в любом событии или процессе можно было выделить область, которая находилась под согревающими лучами заветного числа. Можно было сесть на тридцать четвёртое место в поезде, увозившем в новый город, отжаться тридцать четыре раза во время зарядки или выпить чай за тридцать четыре

глотка. Проще всего было сосчитать про себя до тридцати четырёх. По этой причине, кстати, Стёпа слыл человеком с железным самообладанием... (с.21).

Ещё один пример из текста, подтверждающий полное подчинение временного континуума персонажа числу тридцать четыре: "Стёпа не верил, что его главная проблема решилась так просто вплоть до момента, когда все требуемые бумаги были подписаны. Когда он наконец в этом убедился, он позволил себе забыть о делах и расслабиться на целых тридцать четыре дня" (с.68). Как уже отмечалось, некоторые исследователи интерпретируют обозначенную в приведенных цитатах проблему чисел в романе В.Пелевина в психоаналитических измерениях. Так, по мнению О.Богдановой:

Мир чисел – предохранительных иллюзий, заслоняющих реальность, защищающих от её неизбежно энтропийных процессов, соответственно антропоморфно обживается, органично принимает дихотомичный и индивидуализированный, адаптированный под конкретного человека вид... Этот искусственно созданный мир призван, прежде всего, обслуживать подсознание, прикрывать его асоциальные импульсы, и движущей силой его событийной динамики становится чувство страха¹⁰.

Символика чисел на уровне композиции текста превращается в игру с читателем. Нумерация глав в этом романе не имеет линейной последовательности. В.Пелевин как будто закрепляет за числами даже на уровне нумерации глав не традиционно порядковое, а иное "магическое"(?) значение. Так, например, после первой главы романа, обозначенной римской цифрой I, следует глава под номером 43, а за ней три главы под ряд под номером 34. Таким образом, логическая закономерность в этой нумерации глав отсутствует. Кроме регулярно появляющихся глав 34 и 43 есть главы с номерами 52, 77, 5, 360. В большинстве случаев названия соотнесены с содержанием главы. Так, например, глава о семнадцатилетии Стёпы названа номером 17, одна из глав под номером 43 повествует о числе-антипode 34 - 43, которое, по мнению главного персонажа "символизировало гибель всего того, что сулило Стёпе удачу и свет" (с.23). Чаше других появляются главы с номером тридцать четыре, в общей сложности десять раз. В содержании этих глав превалируют положительные для главного персонажа события. Таким образом, усиливается позитивное "магическое" влияние числа тридцать четыре на судьбу персонажа даже на уровне композиции текста. Глав под номером сорок три в тексте семь. В них речь о проблемах, обидах и поражениях персонажа. Автор как будто сам подчиняется той логике, которую для себя выбрал главный персонаж романа: "Всеми его решениями управляли два числа - "34" и "43"; первое включало зелёный свет, а второе - красный" (с.30).

Числовой образ в рассказе *Жизнь и приключения сарая Номер XII*

Главный персонаж этого рассказа В.Пелевина, как и следует из названия – сарай Номер XII. Текст начинается прямой цитатой из Библии, из Евангелия от Иоанна: "Вначале было слово", что в соотношении с семантикой заглавия (образ сарая) провоцирует профанную реинтерпретацию классических текстов. Не из-

¹⁰ О.Богданова, С.Кибальник, Л.Сафронова, *Литературные стратегии Виктора Пелевина*. Санкт-Петербург 2008, с.58.

меня своему стилю, В.Пелевин смешивает в этом произведении "верх и низ", то есть вводит сакральную числовую символику в обыденность. В этом случае автор идёт дальше по сравнению с романом *Числа*. Числовая символика соединена с миром вещей, хотя и одушевлённым. Так, например, главный персонаж – сарай Номер XII – размышляет о смысле существования, имеет душу, своё представление о счастье и заветную мечту:

Сверху на стене висел пластмассовый обруч, и Номер XII самыми тонкими из своих досок осознавал его как символ вечной загадки мироздания, представленной – это было так чудесно – и в его душе. На полках с правой стороны лежала всякая ерунда, придававшая разнообразие и неповторимость его внутреннему миру. На нитке, протянутой от стены к стене, сохли душица и укроп, напоминая о чем-то таком, чего с сараями просто не бывает, – тем не менее они именно напоминали, и ему иногда мерещилось, что когда-то он был не сараем, а дачей, или, по меньшей мере, гаражом¹¹.

Вспомним, что для христианской культурной традиции символика числа двенадцать соотносится с такими сакральными структурными элементами христианской идеологии, как двенадцать патриархов и двенадцать апостолов. Эта символика семантически связана с мотивом избранности, мессианства и пророчества. В тексте В.Пелевина эта идея избранности как бы заявленная в символике числа 12 и усиленная корреляцией с прямой цитатой из *Библии* в сильной позиции (начало рассказа), "десакрализуется" соединением символики числа 12 с предметным образом сарая – сниженного объекта изображения:

В ночь после окраски, получив черную римскую цифру – имя (на соседних сараях стояли обычные цифры), он просыхал, подставив луне покрытую толем крышу (с.218).

Контекстуальная интерпретация числовой символики у В.Пелевина позволяет делать вывод о том, что идея избранности (десакрализованная) усиливается числовой символикой сараев, которые противопоставляются сараю Номер XII. Это сараи под номерами 13 и 14: во первых, в отличие от сарая Номер XII они в тексте обозначены арабскими цифрами, во вторых, числа 13 и 14 никак не соотносимы с числом 12. Избранность, необычность сарая Номер XII актуальна также и в том, что в отличие от других персонажей у него есть мечта:

С тех пор по-настоящему и началась его жизнь. Скоро Номер XII понял, что больше всего ему нравится ощущение, источником или проводником которого были велосипеды. Иногда, в жаркий летний день, когда все вокруг стихало, он тайно отождествлял себя то со складной „Камой”, то со „Спутником”, и испытывал два разных вида полного счастья (с.219).

Автор отмечает, что "темная труднопонимаемая жизнь соседей, их тухлые испарения и тупая жизнеспособность угрожали Номеру XII..." (с.222). Неясные предчувствия сарая номер XII сбываются, и он, подобно своим соседям номерам 13 и 14, становится складом для овощей и бочек с капустой. Поначалу он ещё

¹¹ В. Пелевин, *Жёлтая стрела*, Москва Вагриус 2000, с.218-219. Далее цитаты по этому изданию с указанием в скобках страницы.

противостоит своей горькой участи, но позже, образумленный соседями, смиряется:

Но, несмотря ни на что, он продолжал быть самим собой. В нем продолжали жить души всего того, чего его лишила жизнь: и хоть они стали подобны теням, они по-прежнему сливались вместе, чтобы образовать его, Номера XII, вот только для сохранения индивидуальности требовалась вся сила воли, которую он мог собрать (с.223-224).

Содержание рассматриваемого рассказа основано на идее солипсизма, так же, впрочем, как и рассказа *Девятый сон Веры Павловны*. Исследователи пишут о том, что такой прием является уже традиционным для творчества В.Пелевина. Для подтверждения приведу цитату из рецензии (nick автора - Fermalion) на книгу Виктора Пелевина *S.N.U.F.F.*:

Впрочем, традиционные для Виктора Пелевина *три телеги* на тему онтологического субъективизма здесь тоже есть. Схема стандартная: „*ничего не существует, есть только то, что порождает твоё воображение. Оно существует только само в себе, то есть фактически, в мире не существует ничего*“¹².

Заканчивается рассказ В.Пелевина пожаром всех сараев и магическим видением сарая Номер XII, которое заметила завхоз овощного магазина:

Светлое пятно приближалось, и стало видно, что оно не движется по дороге, а летит над ней. Еще секунда, и пятно превратилось в совершенно нереальную вещь – велосипед без велосипедиста, летящий на высоте трех или четырех метров. Странной была его конструкция – он выглядел как-то грубо, будто был сколочен из досок, – но самым странным было то, что он светился и мерцал, меняя цвета, становясь то прозрачным, то зажигаясь до нестерпимой яркости (с.231).

Автор прерывает рассказ буквально на полуслове, вставляя в конце текста просторечное выражение *Ну и Бог с ней*, которое вызывает аллюзию с началом рассказа.

Таким образом, числа в творчестве В.Пелевина обозначают количество, но при этом не значат, т.е. не "кроют" в себе глубинного символического значения. Глубина смысла, о которой в своё время писал Сергей Аверинцев, абсолютно уплощается. Числа в текстах В.Пелевина – это своего рода "технология" освоения действительности. Автор играет с читателем ("дурачит" читателя), и эта игра состоит в том, что автор как бы настраивает читателя на символистическое (в духе Вячеслава Иванова) восприятие своих текстов, но при чтении оказывается, что ожидаемый символ – это только знак, отсылающий к осмыслению советской или российской действительности, но не к глубинным идеям европейской культурной традиции.

Определяя тип героя В.Пелевина как Тупого, Сергей Сиротин объясняет обращение автора к различным культурным парадигмам следующим образом:

Вообще, роль любого наполнителя – буддизма, гностической мистики или, как здесь, магии чисел – лишь в том, чтобы создать взаимодействие между Тупым и реальностью на основе чуда. И разумеется, удобная платформа для выхода самого Пелевина в маске сатирика. "Числа" получены развертыванием формальной чи-

¹² <http://www.livelib.ru/author/2355/reviews> (интернет ресурс 7.02.2013)

словой символики. Формальной потому, что здесь не столько раскрывается суть символов, сколько составляется каталог их приложений к частностям пониженного порядка. Символика принципиально не указывает ни на что сакральное¹³.

Подобная профанация числовой символики происходит и в рассказе *Жизнь и приключения сарая Номер XII*.

Таким образом, "магия чисел" в произведениях Виктора Пелевина представляет некий фон, используемый автором для деконструкции и профанации традиционной числовой символики, которая была одной из основных тем (и даже предметом поклонения) в культуре русского модернизма.

¹³ С.Сиротин, *Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме*.
<http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11.html> (интернет ресурс 07.02. 2013)

ГАЛИНА ШОВКОПЛЯС
(*Київ*)

**МИФОЛОГЕМА БОЛЬШОГО СИНЕГО БЫКА КАК
СМЫСЛООБЪЕДИНЯЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ
В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА РОМАНА ВЛАДИМИРА
ОРЛОВА „АЛЬТИСТ ДАНИЛОВ”.**

Abstract

The article deals with the interpretation of the novel "Violist Danilov" (1981) by the Russian writer Vladimir Orlov, which is the first part of the so-called Ostankino cycle.

The author takes into consideration the influence of Bulgakov's "Master and Margarita" on Orlov's novels. Particular attention has been paid to the myth of Big Blue Bull, which unites two parts of the novel's structure and two spatial dimensions of the literary text. In the "earthly" part the myth defines the chain of events materializing in the "running of the bulls" with the bull Miguel. The image connects an entire complex of themes, episodes and visualizations. Orlov uses the traditional images of the bull, creating an entirely new image in the novel, where it becomes a creature, a symbol and a character simultaneously, as well as having an additional political and historical subtext.

Key words: novel, influence of Bulgakov's novel "Master and Margarita", Myth of Big Blue Bull, two parts of the structure of the novel, symbol, political and historical subtext.

Роман Владимира Орлова „Альтист Данилов”(1981) открывает в творчестве писателя так называемый „Останкинский цикл”, куда, кроме „Альтиста”, входят романы Орлова „Аптекарь”(1988) и „Шеврикука, или Любовь к привидению”(1997). Во всех трех книгах действие происходит в московском районе Останкино. Отсюда и название цикла.

Общим для книг, составляющих цикл, является не только топос их художественного мира, но и особенности творческого метода Орлова. Дело в том, что „крепкий реалист” Орлов написал свою трилогию творческим методом иным, нежели тот, который был присущ всем его остальным произведениям. Сам Орлов относит „останкинскую трилогию” к произведениям фантасмагорическим, связывая ее с традицией Гофмана-Гоголя-Булгакова.

В романе „Альтист Данилов” Орлов развивает хорошо известную в мировой литературе тему „дьявольского” или „демонического” происхождения творческого дара. Писатель признается: „Думал, что это простая вещь – о судьбе писателя, музыканта, вообще художника. О его отношениях с самим собой, Богом, творчеством”¹.

Судьбу романа нельзя назвать счастливой: вскоре после публикации случилась горбачевская перестройка, общество политизировалось, стали востребованы книги иные, нежели „Альтист Данилов”, разоблачительные и острые. „Альтиста” прочитали, заметили и... забыли. Забыли настолько прочно, что прошлой весной Валерия Новодворская объявила Владимира Орлова и его роман „смытыми водами времени”: „Помните, был такой забытый доперестроечный роман „Альтист Данилов”? Давно воды времени смыли и автора, и шпильки, актуальные только в то время...”².

Впрочем, тихого и абсолютно непубличного Владимира Орлова временами не только забывали, но и наделяли выдуманной биографией, где упоминалось преследование КГБ, высылка из СССР, диссидентство, эмиграция и прочие атрибуты такого рода жизненного пути, который абсолютно не похож на подлинную жизнь писателя Орлова.

Роман „Альтист Данилов” так тесно связан со своим временем и со своим московским пространством, что хоть энциклопедию „застойных 70-х” годов по нему пиши. Все реалии советских 70-х – от булочек за три копейки до виниловых пластинок Булата Окуджавы – присутствуют в тексте. Такой детализированный портрет материальной культуры эпохи СССР.

Влияние творчества Булгакова на „останкинский триптих” Орлова есть факт, сомнению не подлежащий. Можно сказать, что появление „Альтиста Данилова” есть следствием публикации булгаковского „Мастера”. Сам Орлов такое влияние отрицал довольно вяло, оправдываясь тем, что во время написания „Альтиста” даже прятал булгаковский роман подальше.

Как и в „Мастере и Маргарите”, в романе Орлова поражает обилие цитат прямых и цитат скрытых, щедрые интертекстуальные связи с разными, но всегда популярными произведениями – от дантовской „Божественной комедии” до книг братьев Стругацких. „Феноменальная насыщенность произведений „чужим словом”, скрытыми и явными цитатами, перефразами, вариациями чужих мотивов и образов”³, что, по мнению киевского исследователя творчества Булгакова МIRONА ПЕТРОВСКОГО, характерно для „Мастера и Маргариты”;этим же свойством отмечен и роман Орлова. Тот же принцип гениального интерпретатора „чужого слова” и „общих мест” предшествовавшей литературы.

Вообще на волне увлечения „Мастером и Маргаритой” интеллигентная читающая публика произведение Орлова восприняла как органичное продолже-

¹ Светлана Руденко Владимир Орлов, *Руководствуйтесь вкусом и здравым смыслом. Молоко*.//moloko. ruspole.info./node./48.

² Валерия Новодворская, *Поэт на договоре*, 25.04.2012 – Медведь. Мужской журнал для чтения.//medved-magazine.ru.

³ МIRON ПЕТРОВСКИЙ, «Писатели из Киева»: Александр Куприн и Михаил Булгаков, в: МIRON ПЕТРОВСКИЙ, *ГОРОДУ и МИРУ. Киевские очерки*. Издание второе, переработанное и дополненное.- Киев: Издательский дом А+ С, Издательство «Дух и Литера», 2008, с. 421.

ние булгаковского романа: тот же мистицизм, отсутствие прямой дидактики, многозначительная недоговоренность и разительное отличие от произведений советской литературы периода 70-х годов. Кроме того, „Альтиста”, как и „Мастера”, с полным на то основанием можно назвать „московским романом”.

Сюжет „Альтиста Данилова”, где главный герой – музыкант и „демон на договоре”, лучше Валерии Ильиничны Новодворской всё равно не перескажешь: „Помните, был такой забытый доперестроечный роман „Альтист Данилов”? Давно воды времени смыли и автора, и шпильки, актуальные только в то время; осталась интрига. Данилов служил на Земле демоном на договоре и обязан был творить Зло. Но стал делать Добро. За что его поставили перед демоническим Политбюро и хотели лишить сущности, а память вытоптать, но за него вступился тамошний генсек Бык, то ли Белый, то ли Голубой, которому Данилов невзначай почесал спинку, чего никто и никогда не делал. И Данилова наказали условно”⁴.

1972 год, Москва. Тощий бородач Данилов без особого усердия служит в хорошем оркестре, трясется над драгоценным альтом Альбани, ждёт итальянских гастролей, бродит по пивным в Останкино, вечно пролетает мимо химчистки, где томятся его единственные приличные брюки, вяло и безуспешно отбивается от наскоков бывшей жены Клавдии, вписывающей его в очереди и примерки. И лишь когда быт становится совсем нестерпимым, Данилов вспоминает, что он вообще-то демон на договоре – и отправляется купаться в молниях или резвиться в подземельях Анд.

У Орлова Данилов – воплощение „демона наоборот”, то есть он не „падший ангел”, а „вознесшийся демон”, почти серафим. И крыльев у Данилова, как у серафима, восемь: „Крыльев он пошил восемь, два запасных и шесть для полетов, чтобы было как у серафимов. Крылья были замечательные, теперь они валяются где-то в кладовке”⁵.

Из-за своих симпатий к людям „демон на договоре” Данилов, чей договор из ста с лишним пунктов имеет пожизненное задание вредить человечеству, достоин разжалования из демонов в херувимы: „Эдак его могли дисквалифицировать в херувимы! А уж что хуже и позорнее этого! Да и ходить босиком Данилов не любил..”⁶.

В романе выстроена бинарная оппозиция „злой демон” (какодемон) Кармадон и „добрый демон” (агатодемон) Данилов.

Автор упорно протягивает нити к тексту-первоисточнику: аллюзии и реминисценции из лермонтовского „кавказского цикла” – из „Демона” и „Азраила” – создают образы не просто знакомые, но хрестоматийно-знакомые читателю: „Да уж чего проще, – говорил Данилов небрежно, – сны-то им золотые навевать!” – „На шелковые ресницы, что ли?” – „Ну, если желаете, то и на шелковые..”⁷.

В жизнеописании отца „злого демона” Кармадона встречаются умиленные воспоминания о климатическом и лечебном курорте в Осетии: „то ли папаша пролетал там и... любовался кавказскими видами, то ли купался он в теп-

⁴ Валерия Новодворская, *Поэт на договоре*, 25.04.2012 – Медведь. Мужской журнал для чтения//medved-magazine.ru.

⁵ Владимир Орлов, *Альтист Данилов. Роман*. Киев 1988, с. 22.

⁶ Там же, с. 27.

⁷ Там же, с. 27.

лых источниках с игривыми пузырьками, то ли, напротив, имел на фоне вершин приключение с красавицей-горячкой-одним словом, в память о снегах и минеральных водах Осетии он и назвал младенца Кармадоном”⁸. В почти полный пересказ лермонтовского цикла о Кавказе и Демоне лукаво включен снижающий романтический пафос момент – упоминания минеральных вод Осетии, в виде сугубо конкретизированном – „Попросил гость восемь ящиков с бутылками минеральной воды осетинского курорта Кармадон – для стариков”⁹, то есть для демонов-ветеранов как память о приключениях молодости. Итак, как воспоминание о романтических приключениях Демона в горах Кавказа младенца нарекают названием.... источника минеральной воды на знаменитом лечебно-климатическом курорте Осетии. Конечно, именование романтического Демона папашей, упоминание о восьми ящиках с бутылками лечебно-столовой минеральной воды для престарелых демонов-ветеранов выглядит явной пародией и снижением высокого романтизма. Из названного становится ясно, что „высокие” источники литературы прошлого, чьи образы, ситуации, эпизоды воссоздает Орлов в своем романе, не отмечены у писателя „благоговейно-почтительным отношением”¹⁰, каковое встречается у Булгакова в „Мастере и Маргарите”. Тут уж скорее доминирует хозяйски-распорядительное отношение вкупе с насмешливой иронией.

Хотя ситуации, сюжетные ходы, характеристики героев произведения-первоисточника, как указывает А.И.Суханова в статье „Две разновидности интертекста в романе В.Орлова „Альтист Данилов”, „подвергаются переосмыслению, изменению функций, ролей, смене контекстов”¹¹.

Между тем для демона на договоре Данилова приближается время Ч, когда он предстанет перед судом в мире Девяти Слоёв, встретится с Большим Синим Быком и отделается, как и было сказано Новодворской, благодаря заступничеству Быка, условным наказанием.

Мифологема Большого Синего Быка объединяет две части композиционной структуры романа („останкинский” – земной и роман Девяти Слоев – „демонический”) в единое пространство художественного текста.

В романе „останкинском” Бык определяет цепь событий фабулы, открывая тему корриды с быком Мигуэлем, найденным в хинных рощах острова Принсипе; историю путешествия отечественного, панкратьевского, быка „с поэтическим именем Васька”¹², впоследствии подаренного известному представителю деловых кругов Канады Андре Ришару, и прочие события и приключения. Теме Быка посвящен музыкальный замысел неистового скрипача Земского „Прогулка гигантского быка”. Водопроводчик Коля рассказывает о синем быке неприличные анекдоты; на ВДНХ продают леденцы „синий бык на палочке”, а коварный

⁸ Владимир Орлов, *Альтист Данилов. Роман*. Киев 1988, с. 91.

⁹ Там же, с. 163

¹⁰ Мирон Петровский, *«Писатели из Киева»: Александр Куприн и Михаил Булгаков*. в: Мирон Петровский, *ГОРОДУ и МИРУ. Киевские очерки*. Издание второе, переработанное и дополненное.- Киев: Издательский дом А+ С, Издательство «Дух и Литера», 2008, с. 421.

¹¹ А.И.Суханова, *Две разновидности интертекста в романе В.Орлова «Альтист Данилов»*, „Ярославский педагогический вестник” 2001, №2, с. 32.

¹² Владимир Орлов, *Альтист Данилов. Роман*. Киев 1988, с. 22.

владелец фабрики подтяжек, меценат и миллионер, Бурнабито собирается поставить памятник Большому Синему Быку. Даже внутренняя музыка Данилова строится, как он сам признается, по принципу „бустродефона, то есть хода быка по полю - слева направо, справа налево и так далее, и смысл будет равноправный..... бык ходит в этом отрывке по полю с плугом”¹³. Одним словом, Бык объединяет комплекс тем, эпизодов, представлений и зрительных образов.

В геометрии романа „демонического” - романа Девяти Слоев - Большой Синий Бык - главный структурообразующий элемент, ибо на нем все эти девять слоев и держатся. Бык помещен в мире Девяти Слоёв в центре, там, где у Данте находится Люцифер. А между тем доказано, что Бык не символ и не абстракция: словом, бык – живой, моргает и сопит, быку даже спинку можно почесать, что Данилов и сделал. Быку же, по предположению, принадлежит решающий судьбу Данилова голос : „Но тут он услышал тихий, хриплый голос: - Повременить”¹⁴. Данилов потом долго размышляет, кому принадлежал этот хриплый голос из разверзшейся расщелины: „Неужели все? – не мог поверить Данилов. – Неужели „повременить” произнес Большой Бык?”¹⁵

Мифологема традиционно определяется как структура одновременно и статичная, и открытая к трансформациям, являющаяся фактом и источником для образования нового мифа, как „нечто застывшее и нечто мобильное одновременно”¹⁶.

Орлов использует традиционные ипостаси мифологемы быка, выстраивая из них в романе новую мифологему с усложненным семантическим ядром, где Бык предстает одновременно животным (живым существом), личностью, символом, а также знаком политического пространства определенного исторического времени.

Как мифологический символ бык древен, многозначен и целостен. Бык в индоевропейской мифологии являет одну из универсальных мифологем, представляющую зооморфную ипостась Бога Земли. Нижние, хтонические божеества, связаны не только со смертью (земля, в которую погребают), но и с культом плодородия (земля, которая рождает).

Мифологема Быка объединяет в одно целое множество мифологических тем, в том числе и широко известных, античных, включая Критского Быка, похитившего царевну Европу, историю любовной страсти Пасифаи к быку и историю плода этой страсти – Минотавра.

В индоевропейской мифологии бык – символ мужского начала, плодородия, смерти, богатства. Со времен палеолита весной проводились ритуалы с жертвоприношением быков, поскольку бычья кровь считалась лучшим способом оплодотворения земли. Отсюда эротическая и даже сексуальная насыщенность, как сказано у А.Ф.Лосева, мифов о Критском Быке: „Коричневый, светло-золотистый или ослепительно - белый бык с рогами в виде полумесяца предстает перед

¹³ Владимир Орлов, *Альтист Данилов. Роман*. Киев 1988, с. 22.

¹⁴ Там же, с. 27.

¹⁵ Там же, с. 384.

¹⁶ Кереньи К., Юнг К.Г., *Введение в сущность мифологии*, в: Юнг К.Г. *Душа и миф: шесть архетипов*. Москва 1997, с. 13.

прелестной девой на роскошном лугу. Самое похищение Европы рисуется в эротически насыщенных тонах”¹⁷.

Орлов связывает фабульную линию Быка с похождениями отпускника – „демона со спецзаданием” Кармадона, пожелавшего принять облик Быка: „Вот и Кармадон попробовал быть на Земле синим быком, - подумал Данилов, - для каких-то важных для себя наблюдений и ощущений..”¹⁸.

Однако фабульная линия Быка приключениями Кармадона не исчерпывается. Кармадон в облике Синего Быка – Бык мнимый, псевдо-Бык, пародия на Критского Быка: в сонливом неудачнике Кармадоне отсутствует победительность и сексуальная энергия настоящего Быка. Голливудская суперзвезда Синтия Кьюкомб, всплывшая к быку страстью, как некая новая Пасифая, выходит от быка в разочаровании: „Она сердито обвела взглядом безмолвную толпу и сказала устало, но зло: - Бык импотент!”¹⁹.

Ироничный Орлов, несмотря на любовные неудачи Кармадона в облике (шкуре) Быка, замечает, что „многие сходились на том, что сейчас в Москве, - видимо, в связи с синим быком - ощущается явный подъем мужской силы”²⁰. Получается, будто бы действенен не Кармадон в обличье Быка, ибо он – псевдо-Бык, но настоящий Большой Синий Бык из Девяти Слоев, а может, миф о быке или воспоминания о мифе вызывает некие будоражающие Москву процессы.

Если в „земном” романе тема Синего Быка определяет событийную линию сюжета, где многие происшествия в художественном мире „Альтиста” связаны именно с появлением Синего Быка, то в главах о Девяти Слоях Большой Синий Бык – тема философских рассуждений. Названы „проблема Быка”, „тайна Быка” и „вопрос Быка”: „Но было и в тех гипотезах, узнал Данилов, одно тонкое место. Откуда при Девяти Слоях – Большой Синий Бык? Зачем он? (То есть так прямо вопрос не ставился из боязни рассердить Большого Быка, вдруг сомнения дойдут до него, ведь действительно неизвестно, зачем он и что будет без него.)”²¹.

Мифологема Быка от этого помещенного в скобки дополнения приобретает некий оттенок политического свойства, который позволит многим толкователям романа отнести „Альтиста” к политической сатире, в то и прямо назвать его произведением антисоветским. Вот и Валерия Новодворская в приведенной выше цитате определит Быка Генсеком. Тогда, учитывая время и место написания романа, Бык мог бы обрести имя и фамилию конкретной исторической личности, а роман почти полностью мог бы перейти в плоскость политической сатиры. Но Орлов - писатель не политический, оттого однозначность ему чужда: мы находим многочисленные упоминания о быке как о некой основе, даже первооснове, первосущности и определителе иных сущностей: ведь именно Бык, по предположению, сохранил сущность Данилова.

¹⁷ А.Ф.Лосев, *Критский Зевс*, [в:] А.Ф.Лосев *Античная мифология*. (www.sno.pro/rus.lib.losev2).

¹⁸ Владимир Орлов, *Альтист Данилов. Роман*. Киев, 1988, с. 22

¹⁹ Там же, с. 27.

²⁰ Там же, с. 138.

²¹ Там же, с. 385

Тут начинается дискурс философский или даже когнитивный: упоминает же Кармадон о демонах как о духах познания: „...Я хотел там влезть в шкуру самого Синего Быка, ощутить себя супердемоном, чтобы знать, как двигаться дальше, но что из этого вышло! Каждая стихия – первооснова для чего-то другого, с ней связанного, но иного, непохожего.... Для чего первооснова я?”²².

Таким образом, мифологема Большого Синего Быка в романе Орлова предстает одновременно и статичной, как было определено Юнгом, сохраняя многочисленные характеристики быка как традиционной мифологемы индоевропейской мифологии, и динамичной, обретая черты новые и даже неожиданные.

Семантическое ядро древней мифологемы расширяется новыми контекстами, введенными писателем в романную структуру. Сохраняя традиционные характеристики быка как мифологемы индоевропейской мифологии, автор обогащает и обыгрывает древнюю мифологему, балансируя на многих гранях, используя многие смыслы, избегая определенности выводов. Отчего и история жизни „демона на договоре” Данилова завершается в финале романа полной неопределенностью его будущего и шаткостью жизни во времени настоящем, где совмещена любовь к музыке с любовью к земной женщине.

²² Там же, с.312

АННА ПОПОВА
(Донецк)

**ИДЕЯ КРУГОВРАЩЕНИЯ В ПОЭТИКЕ СБОРНИКА РАССКАЗОВ
Г. АПОЛЛИНЕРА „ЕРЕСИАРХ И К^О”**

Abstract

A circle is regarded in the given article as a composition pattern of Apollinaire's contes collection, whereas the collection itself is interpreted as a cycle with a distinctive inner structure. A three-part composition of the collection is considered to correspond with the classic rondo-form in poetry, which originated from the traditional round singing. The circular character of the narration in *The Heresiarch and Co* is ensured by the stories-refrains, rhyming plots, motifs and images, as well as circular composition of certain stories.

The stories *L'Otmika* and *Les pelerinespiémontais* provide a good illustration for the ambivalent character of the circulation idea, which is interpreted by the author himself both as the continuity of existence and as a vicious circle.

The idea of circulation can also be found in motifs, images and lexis; it is fulfilled on all of the levels of the collection, thus forming a stylistic dominant of the work and defining its artistic peculiarity.

Keywords: circle, circulation, rondo, composition, Apollinaire

Круг – один из древнейших культурных символов, сочетающий в себе множественные смыслы. Это и дохристианский знак колеса-солнца, и идея космического совершенства, и образа мира, и воплощение Бога; в нем заключена тайна творения и явлена вечность. Многозначность символики круга – неиссякаемый источник образности мирового искусства, что убедительно показано в фундаментальном и уже ставшем классическим исследовании Ж. Пуле „Метаморфозы круга”¹, название которого подразумевает диахроническую изменчивость образа и связанных с ним мотивов. Одним из поворотных моментов в художественном восприятии этого универсального символа становится рубеж XIX-XX вв., ознаменовавшийся бурным всплеском эстетической и философской рефлексии и не менее интенсивными поисками новых, эксперимен-

¹ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris 1979.

тальных форм в литературе. Творчество Г. Аполлинера – воплощение такого рода напряженного балансирования между традицией и смелым, зачастую провокационным новаторством. Его сборник „Ересиарх и К^о“, в который вошли рассказы, написанные до 1910-го года, представляет собой сложное сюжетно-композиционное единство, отражающее идею преодоления догм в разнообразных сферах человеческого бытия.

Принцип организации сборника неоднократно становился предметом исследований французских литературоведов, которые обращали внимание на его тематическую структурированность, внутреннюю рифмовку мотивов, образов, повествовательных приемов, наличие „стержневых рассказов“ или „рассказов-рефренов“². Вместе с тем, тезис о круговращении как основе авторской повествовательной стратегии в упомянутых работах подробного развития не получил. Структурообразующая роль круга отчетливо просматривается в композиции всего ансамбля, отдельные части которого, будучи семантически самостоятельными, свой подлинный смысл обретают только внутри целого. Таким образом, разрозненные, написанные в разное время произведения, продуманно объединяются и формируют цикл в том смысле, который вкладывали в него древние греки, подразумевая совокупность неких событий, образующих круговорот в течение определенного промежутка времени.

Тенденция к циклизации, распространившаяся на рубеже веков во французской литературе под влиянием вагнеровской эстетики, свойственна и Г. Аполлинеру, который охотно объединяет отдельные рассказы и стихотворения в более крупные формы. „Ересиарх и К^о“, опубликованный в 1910 году, открывает целую серию поэтических и прозаических сборников автора: „Бестиарий, или Кортеж Орфея“ (1911), „Алкоголи“ (1913), „Убиенный поэт“ (1916), „Каллиграммы“ (1918). Будучи собраны под одной книжной обложкой, созданные в разное время отдельные произведения образуют целостность более высокого порядка, более явственно проступающих мотивно-тематическая и смысловая заданность. Возникающие между ними циклообразующие связи рожают „дополнительные смыслы“³, прочитываемые только в определенном, продуманном и выстроенном автором контексте. Единство проблематики, однотипность сюжетообразующих конфликтов и композиционных решений, наличие обрамляющих текстов позволяют рассматривать „Ересиарх и К^о“ как прозаический цикл. Подобно лирическим циклам начала XX века, его структура также может быть сопоставлена с монтажной композицией, суть которой С. Эйзенштейн выразил известной формулой $1+1>2$ ⁴. Циклическая целостность сборника базируется на ряде факторов, в числе которых заглавие, система ассоциативных связей между отдельными рассказами, их вариативность и со-противопостав-

² Décaudin Michel, *Apollinaire*, Paris 2002; André Fonteyne, *Apollinaire prosateur*, Paris 1964; Jean-Louis Cornille, *Apollinaire & cie*, Villeneuve d'Ascq 2000; Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Fasano – Paris 1999.

³ Фоменко И.В., *Поэтика лирического цикла*. Автореферат на соис. уч. ст. док.фил. наук, Москва 1990, с.20.

⁴ Матвеева Е.С., «Алкоголи» Гийома Аполлинера как лирический цикл. Автореферат на соис. уч. ст. канд. филол. наук, Нижний Новгород 2005, с. 15-16.

ленность, а также ключевые образы и группы лексических единиц, входящих в состав семантического „поля” сюжетобразующих мотивов сборника.

В названии книги заключена не только ведущая тема произведения, но и, фактически, отражен принцип творчества самого Аполлинера, суть которого заключается в поисках новой эстетики, равно как и дух всей „Бель Эпок” – времени радикального пересмотра прежней эстетической парадигмы. Сгруппированные по тематическому принципу, рассказы объединены „одной идеей – идеей отступления от канонов”⁵. „Ересиарх и К^о” начинается рассказом „Пражский прохожий”. По-новому интерпретированный в нем миф об Агасфере, как счастливце, получившем, благодаря своей дерзости, бессмертие, выполняет функцию „центрирующего мифа”⁶, определяя сюжетно-композиционную организацию всего сборника. Он иллюстрирует аполлинеровскую идею преодоления не только бренности бытия, но и выхода за пределы очерченного человеку круга – временного, культурно-исторического, нравственного эстетического. Образ неунывающего странника Исаака Лакедема, обретающего свободу в преодолении иерархических структур пространства и времени, определяет характерные черты остальных героев-бунтарей из сборника, бросивших вызов общепринятым правилам. В заглавном рассказе аккумулируются также мотивы всех остальных произведений, составляющих цикл (см.: Приложение 1), а фраза, брошенная в финале старым евреем: „Это жид. Он умирает”⁷, предвещает развязку последнего рассказа, в котором погибает лжемессия. „Ересиарх и К^о” заканчивается блоком из шести отдельных частей под названием „Лжемессия Амфион, или История и приключения барона д’Ормезана”, объединенных образом главного героя – еврея Дормезана, ставшего бароном д’Ормезаном, а затем провозгласившего себя Альдавидом. Здесь иронически обыгрываются заявленные в самом начале цикла тема прихода Мессии и ницшеанская идея сверхчеловека. Так, прежде чем объявить себя мессией, Дормезан, переживает ряд трагических страданий: попадает в тюрьму за ограбление ювелирного магазина, воображает, что заразился проказой, терпит голод и холод в поселке золотоискателей и даже чудом избегает смерти.

Многочисленные ассоциации и прямые переключки между остальными рассказами ритмически организуют сборник, придают ему внутреннюю целостность. Подробно этот аспект рассмотрен в докладе Даниэля Дельбрея „Ересиарх и К^о: Лирическая архитектура”, прочитанном в 1994-м году на XLVI конгрессе Международной Ассоциации по гуманитарным исследованиям Франции⁸. В нем предложена структурно-тематическая схема сборника, подробно перечислены всевозможные случаи „рифмовки” ситуаций, персонажей и мотивов внутри тематических групп, составляющих цикл⁹. Выделяя четыре рассказа-рефрена –

⁵ Яснов М., *Неисчезающая тень*, в: Аполлинер Г. *Исчезновение тени*, С-Пб 2009, с. 7.

⁶ Титаренко С.Д., *Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм*, в: *Серебряный век. Философско-эстетические и художественные искания*: Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово 1996, с. 6.

⁷ Аполлинер Г., *Исчезновение тени*, Санкт-Петербург 2009, с. 27.

⁸ Daniel Delbreil, *L'Hérésiarque et Cie: Une architecture lyrique*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1995, N°47, pp. 421-438.

⁹ Упомянутые случаи рифмовки собраны и систематизированы нами в Приложении 2.

„Пražский прохожий”, „Симон волхв”, „Гид” и „Осязаемость на расстоянии”, – исследователь обращает внимание на трехчастность сборника, называя его триптихом¹⁰. Само по себе троичное членение данного художественного текста очевидно и не вызывает возражений, вместе с тем, его природа и характер требуют уточнений. Думается, что стержневые рассказы, трактуемые исследователем как рефрены или сильные доли, сближают этот текст не с живописным, а, скорее, с музыкальным произведением¹¹.

По концентрации смысловых соответствий и за счет их продуманной ритмической организации сборник, действительно, приближается к стихотворению. При этом его трехчастная структура отсылает к архаическим ритуальным практикам, в частности, к круговому танцу или хороводу¹². Особую популярность рефренные формы, развившиеся из песни, сопровождаемой пляской, приобрели в средневековой романской поэзии. Г. Аполлинер, обладавший широкими познаниями в истории средневековой культуры и прекрасно владевший всем арсеналом классических приемов стихосложения, охотно и часто использовал художественные возможности рефренных форм. Так, самое раннее из сохранившихся стихотворений поэта „Небо” (1896) – это не что иное, как рондель, „Кортеж Орфея” написан в жанре средневекового бестиария, а знаменитое стихотворение „Мост Мирабо” (1912) повторяет ритмический рисунок старинной ткацкой песни тринадцатого века¹³. Ряд других стихотворных текстов, вошедших в „Алкоголи”, также строится на рефренном способе организации – это „Песнь несчастного в любви”, „Кортеж”, „Путешественник” и др. Есть там и стихотворения с кольцевой композицией, которые можно рассматривать как вариацию классических рефренных форм – „Осень”, „Безвременник”, „Рейнская ночь”.

Предложенная Д. Дельбреем композиционная схема¹⁴ дает возможность рассмотреть круговой характер сюжетно-композиционной организации сборника „Ересиарх и К^о”. Стержневые новеллы делят текст на три части, соответствующие трем строфам классического рондо. Функцию первой строфы выполняют рассказы, в центре которых – персонажи, бросившие вызов религии. Они образуют подобие замкнутого целого, внутреннее единство которого достигается за счет переключки на уровне мотивов, образов, художественных деталей (см.: Приложение 2). В них отчетливо звучит тема вызова официальным церковным догматам, заявленная в названии сборника и в первом „рефренном” рассказе „Пražский прохожий”, а в рассказе „Латинский еврей”, главный герой которого, эрудит и злодей Фернизун, представляет собой вариацию образа Исаака Лакедема, актуализируется тема преступления без наказания. „Три истории о Божьей каре” развивают тему возмездия, затронутую в первом рассказе. Эта часть завершается рассказом-рефреном „Симон волхв”, герой которого, крещеный чародей

¹⁰ Delbreil Daniel, *op. cit.*, p. 425.

¹¹ Сам Д. Дельбрей метафорически именует сборник «песней ереси», *op. cit.*, p. 424.

¹² М.Л. Гаспаров в *Очерке истории европейского стиха* (Москва 2003) утверждает, что всякая трехчленная строфа предполагает «народное, хороводное происхождение», *op. cit.*, с. 56.

¹³ Гийом Аполлинер. *Мост Мирабо (Стихи. Переводы с французского. Вступление Михаила Яснова)*, „Иностранная литература” 1998, №4.

<http://magazines.russ.ru/inostran/1998/4/apoliner.html> (дата обращения: 17.01. 2013).

¹⁴ Delbreil Daniel, *op. cit.*, p. 426.

Симон – родоначальник всех церковных ересей, соперник Христа, проповедовавший в Самарии как мессия¹⁵ и пытавшийся за деньги купить у апостола Петра „власть низводить Святого Духа”. Кроме того, „Симон уверял, что он может делаться невидимым, в случае опасности, и снова являться в видимом образе; может прорываться через горы и скалы, бросаться с высоты, поддерживаемый на воздухе небесными силами, чудесно освобождаться из уз, из заключенной темницы; [...] проходить через огонь, совершенно изменять физиономию, удваивать ее, [...] летать по воздуху, делать золото и пр.”¹⁶. Подразумеваемые магические способности героя-прототипа перекликаются с сюжетами рассказов из второй части сборника и открывают следующий тематический блок, эквивалентный второй строфе рондо. Эта часть более разнородна и повествует о героях, пребывающих в состоянии поиска – невесты ли, золота, спасения от преследования обманутым мужем или разнообразного хлама в мусорных баках. Она более свободна в содержательном отношении и распадается на два тематических блока по четыре рассказа или, по определению Д. Дельбрея, катрена. Первый катрен, „этнографический”, опрокидывает центральную тему отступничества в лирическую плоскость, повествуя о преступлениях, совершенных ради любви. Во втором катрене преобладает детективный сюжет и, соответственно, преступления, описываемые в них, носят более или менее криминальный характер, а любовные отношения принимают форму адюльтера. И, наконец, третья часть – своеобразное эхо первой и второй. Здесь все предшествующие вариации темы преступления сплавляются и эстетизируются: прогулка по Праге Исаака Лакедема и рассказчика оборачивается антиопеей – произведением нового искусства („art poivreau”), изобретенного бароном д’Ормезаном; преступление, описанное в рассказе „Матрос из Амстердама” становится сюжетом документального фильма, снятого все тем же бароном, а история с письмом, найденным в мусорном баке, из рассказа „История одного добродетельного семейства...” превращается в романтическое происшествие со спрятанным в сигаре посланием возлюбленному от заточенной в монастыре невесты. Здесь же, в шести частях рассказа о лжемессии, повторяются ситуации и образы, уже знакомые из предыдущих рассказов: история старателей, не раздумывая идущих на погибель за красноречивым авантюристом Чизламом Коксом („Кокс-сити”), перекликается с историей гейдельбергского студента Эгона, помешавшегося на идее добыть золото волхвов („Роза Хильдесхайма...); несвежая постель, предложенная Дормезану итальянским священником, который показался ему больным проказой („Проказа”), напоминает о салфетке поэтов из одноименного рассказа, действительно, ставшей причиной заражения и смерти четырех поэтов; образ громогласного монаха-экзорциста, пытающегося изгнать бесов из молящегося Альдавида („Осызаемость на расстоянии”), созвучен образу отца Серафена, фанатично исполняющего обязанности адвоката дьявола в Риме („Святотатство”); сам же

¹⁵ Ганс Йонас, *Гностицизм (Гностическая религия)*, Санкт-Петербург 1998, <http://psylib.org.ua/books/jonas01/txt04.htm> (дата обращения: 17.01.2013).

¹⁶ Барсов М., *Симон волхв и его время*, в: Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению деяний святых Апостолов, Санкт-Петербург 1994, http://azbyka.ru/hristianstvo/bibliya/novyi_zavet/barsov_chtenie_deyaniy_svyatyh_apostolov_14-all.shtml (дата обращения: 17.01.2013).

барон, пребывающий в нескольких местах одновременно, похож на поэта Гийама из рассказа „Чево-вам”, „который был наделен даром вездесущности, поскольку его видели повсюду, где кто-либо распивал пиво или пеке”¹⁷. В результате, мотивы и образы, заявленные в „Пражском прохожем” и развитые затем в остальных рассказах сборника, в финальной его части вновь собираются воедино.

Обрамляющие рассказы „Пражский прохожий” и „Прикосновение на расстоянии” оказываются созвучны еще и благодаря образам главных героев. На первый взгляд, Лакедем и Дормезан прямо противоположны: первый, будучи бессмертным, обладает способностью посещать одно и то же место в разные исторические эпохи, второй, с помощью изобретенного им прибора, может одновременно находиться в самых отдаленных друг от друга уголках планеты; Лакедем ни на мгновение не останавливается, Дормезан-Альдавид, напротив, ограничен в перемещениях, так как радиус действия принимающих устройств невелик; сверхчеловеческие способности одного – результат чуда, другого – итог многолетних научных изысканий и, наконец, один получает бессмертие в день смерти Христа, а второй погибает в день Пасхи. Вместе с тем, оба они энциклопедически эрудированы, оба гурманы и женолюбы, воспринимающие жизнь как источник наслаждения. Это герои ницшеанского типа, стоящие „по ту сторону добра и зла”. Исаак Лакедем благословляет день, когда он оттолкнул Иисуса и ничуть не раскаивается в содеянном: „Угрызения совести? По какому поводу? ... Христос! Я надул его. Он сделал из меня сверхчеловека”¹⁸. Дормезан также ничуть не тяготится совершенными им злодеяниями, беспечно вопрошая слушателей: „У кого на совести нет хотя бы одного преступления? ... Что до меня, так я даже не веду им счета”¹⁹. Более того, он утверждает, что некоторые совершенные им „артистические преступления”, дарили ему „радость жизни”²⁰.

Таким образом, финал сборника возвращает к его началу, рождая ощущение движения по кругу. В череде перерождений, под масками Вечного жида, дерзкого убийцы Фернизуна, гурмана и аскета Бенедетто Орфеи, валлонского бродяги, „божества леса” Чево-вам и авантюриста, артистического преступника барона д’Ормезана угадывается лик Поэта, всегда ускользающего и возвращающегося, неподвластного времени и пространству, уподобляющего себя Богу-Творцу, Богу-Художнику. Поэт-теург мыслится как творец реальности, а само искусство – как неканоническая религия, „умное веселие” (Вяч. Иванов). Примечательно, что круговая композиция – характерная черта архитектоники сакральных христианских текстов, откуда автор заимствует ряд сюжетов и образов. Там повторы ключевых слов обозначают начало и конец смысловых отрывков. В сборнике же такие повторы не только структурируют повествование, разбивая текст на смысловые блоки, но и, взаимно отражаясь, задают циклический ритм повествования.

Композиция ряда отдельных рассказов внутри сборника строится по тому же круговому или кольцевому принципу – это „Святотатство”, „Отмыка”, „Лионский монстр, или Искушение”, „Чево-вам”, „Пьемонтские пилигримы”, „Салфет-

¹⁷ Аполлинер Г., *op. cit.*, с. 50.

¹⁸ Там же, с. 26.

¹⁹ Там же, с. 93.

²⁰ Там же, с. 117.

ка поэтов” и „Кокс-Сити”. В некоторых из них идея вечного круговорота представлена и на сюжетном уровне („Отмыка”, „Пьемонтские пилигримы”, „Салфетка поэтов”). Дальнейшее развитие круговой композиции – хиазм, в основе которого обратный параллелизм, в данном случае, сюжетных ходов и образов. Так, например, мотив канонизации открывает рассказ „Святотатство”, и он же звучит в финале следующего рассказа – „Латинский еврей”. При этом образы главных героев образуют зеркальную пару – святой человек Отец Серафен берет на себя роль „адвоката дьявола”, а дьявольски бесстыдный в своих помыслах и поступках Фернизун после смерти может быть причислен к лику святых²¹.

Хиастичны также рассказы „Отмыка” и „Пьемонтские пилигримы” из „этнографической” части сборника, где идея круговращения представлена наиболее наглядно. В первом молодой человек похищает девушку прямо из церкви, во втором девушка прибывает в церковь с группой паломников, чтобы вернуть жениха, собравшегося принять постриг. Развитие сюжета в обоих рассказах подчинено кольцевой композиции, которая материализуется в образах хоровода („Отмыка”) и круговращения паломников по монастырскому двору („Пьемонтские пилигримы”). При видимой общности сюжета и композиции они, тем не менее, представляют собой две противоположные точки зрения на идею круговорота. В первом случае повторяемость событий человеческой жизни вписана в контекст природной цикличности. Она воспринимается как залог незыблемости бытия и отражение „великих космических ритмов”, в которых „проявляются порядок, гармония, постоянство, плодородие”²². Мать украденной невесты Мары ее отец Тенсо также умыкнул по старинному обычаю своего племени и теперь, глядя на поющих девушек и парней, кружащихся в хороводе, сам вступает в него, распевая. Старик – лишь звено в вечной цепи бытия, но, благодаря ему, она не прервется. В рассказе „Пьемонтские пилигримы” космический принцип вечного возвращения наделяется чертами неизбежности и необратимости: умирает Аполлония, умирает для мира в монастырских стенах Амедео, а все прибывающие паломники кружат и кружат по монастырскому двору, перебирая четки. Живая жизнь, живые чувства оказываются бессильными, попав в орбиту церковных догм. В этом рассказе особенно явственно ощущается ницшеанское восприятие понятия „Бог” как враждебного жизни, нашедшее выражение, например, в „Антихристе”, где утверждается, что в христианстве почитается Бог, „объявляющий войну жизни, природе, воле к жизни!”²³ О разъединенности церковного и человеческого говорит эпизод, когда сидящий на руках у матери ребенок начинает кричать и тянуться ручками к вотивным дарам, расставленным в храме, принимая их за игрушки, а затем настойчиво требует дать ему „куклу”, указывая на скульптуру Девы Марии, ибо, как замечает автор-рассказчик, „чудесный и всеми почитаемый образ на самом деле и был куклой”²⁴.

Замкнутый мир монастыря становится символом „заключенности”, а кружащие по его двору пилигримы ассоциируются с узниками, кружащими по

²¹ Apollinaire G., *L'HérésiarqueetC^{ie}*, Teddington 2008, p. 11-21.

²² Элиаде М., *Священное и мирское*, Москва 1994, с. 75.

²³ Ницше Ф., *Антихрист. Проклятие христианству*, в: Фридрих Ницше. *Сочинения* в 2-х тт., Т. 2, Москва 1990, с. 644.

²⁴ Аполлинер Г., *op. cit.*, с. 64.

тюремному двору. Этот образ появится у Аполлинера в стихотворении „В тюрьме Санте” (1911): „Нас по утрам выводят гулять/Я как медведь топчусь в этой яме/По кругу по кругу опять и опять²⁵/А небо кандално-сине над нами/Нас по утрам выводят гулять/Я как медведь топчусь в этой яме”²⁶. Для героев цикла порой единственным выходом из замкнутого круга эмпирической действительности становится смерть: при штурме Пекина погибает отец Серафен, принимает яд латинский еврей Фернизун, умирает от несварения желудка ересиарх Бенедетто Орфеи, посажен на кол Луи Жеан, замерзла во льду Саломея, вынужден бежать Чево-вам, и его переход через Амблева-Лету подобен спуску в подземное царство, тихо угасает от тоски по жениху Роза из Хильдесхайма, застрелен ревнивым мужем Оноре де Сюбрак, обманут и убит матрос ХэндрейкВерстеех, умирают от туберкулеза четыре поэта, погибает от руки рассказчика лжемессия барон д’Ормезан. И даже бессмертный Исаак Лакедем раз в сто лет должен пройти испытание ужасной болезнью, прежде чем обрести силы для нового века жизни. Тем не менее, конечность отдельно взятой жизни преодолевается за счет системы повторов и отражений внутри цикла и даже за его пределами. Так, застрелившаяся в Кокс-сити немецкая проститутка Маризибль оживает в одноименном стихотворении из сборника „Алкоголи”, там же, в стихотворении „Саломея”, появляется героиня рассказа „Танцовщица”, в „Зоне” упоминается Симон волхв, а в стихотворении „Ночной ветер”, среди сосен у реки, кажется, бродит, прислушиваясь к голосам эльфов, Чево-вам.

Идея повторяемости подчеркивается песенными рефренами, включенными в ткань прозаического текста: как припев народной песенки крутится одна и та же фраза в мозгу Бенедетто Орфеи²⁷, задорно поют, кружась в хороводе, парни и девушки в рассказе „Отмыка”²⁸, хором распевают валлонские хороводные песни посетители трактира Шансес в „Чево-вам”²⁹, „Ringel, Ringel, Ringel”³⁰, – твердят резные деревянные фигурки на доме красавицы Ильзы³¹.

Иллюзия вечной повторяемости поддерживается и за счет таких сквозных образов как Орфей, Христос, Аттис, Аполлон. На лексическом уровне идея круга представлена ассоциативно-семантическим полем, включающим слова кольцо („bague”, „anneau” „Ringel”), пояс („ceinture”)³², колесо („roue”), круг („cercle”),

²⁵ В оригинале эта строка звучит: «Tournons tournons tournons toujours» (*op. cit.*, p. 128). Лексические (трижды повторенное слово «tournons» (кружимся)) и звуковые (tou- tou- tou-) повторы усиливают звучание мотива замкнутости, заключенности, однообразия и «дурной бесконечности», что, в сочетании с кольцевой композицией строфы, передает ощущение безысходности, которое испытывает лирический герой.

²⁶ Аполлинер Г., *Алкоголи*, Санкт-Петербург 1999, http://lib.misto.kiev.ua/POEZIQ/APOLLINER/apolliner1_3.txt#60 (дата обращения 17.01. 2013).

²⁷ Apollinaire G., *op. cit.*, p.22-27.

²⁸ Там же, p. 42-49.

²⁹ Там же, p. 50-56.

³⁰ Ringel (нем.) – колечко; «leRing» называет Исаак Лакедем Староместскую площадь в Праге (Ring (нем.) – кольцо, круг, обруч).

³¹ Apollinaire G., *op. cit.*, p. 57-60.

³² Герои либо сами развязывают пояс (Амедео в «Пьемонтских пилигримах»), либо их одежды вдруг распахиваются, обнажая естество (Бенедетто Орфеи в «Ересиархе»). Эта деталь, на наш взгляд, также имплицитно отражает основную идею сборника, состоящую в

хоровод („ronde”), кружиться („tourner”), окружать („entourer”), поворачивать („tourner”), возвращаться („retourner”, „revenir”), вокруг („autour”).

Мотив круговращения передан также через танец, например, в рассказе „Отмыка”, в котором действие, разворачивающееся на лоне безмятежной природы, открывается и закрывается описанием деревенского хоровода. Танцует и Исаак Лакедем в „Праздском прохожем”³³, о валлонской деревенской кадрили говорят герои „Чего-вам”³⁴, кружат в хороводе грехи и добродетели в рассказе „Роза Хильдесхайма”³⁵, ригодон упоминается в „Истории одного добродетельного семейства...”³⁶. Все эти танцы, изначально связанные с культом плодородия, солнца и урожая, актуализируют мифопоэтический смысловой пласт сборника, базирующийся на ницшеанском понимании дионисийства как стихийно-оргастического мира страстей, „воссоединения человека с человеком и с природой”³⁷.

Таким образом, идея круговращения реализуется на всех художественных уровнях сборника, образуя концептуальную и стилевую доминанту произведения и определяя его художественное своеобразие. Система тематических, образных, повествовательных и иных повторов, выраженных в близкой, но не тождественной тональности, обеспечивает полифоническое звучание основной темы сборника – темы преодоления. Формируется ницшеанская парадигма преступления, когда человек перешагивает любую меру, норму, закон, преодолевает монотонность догмы или, шире, бытия.

преодолении, выходе за пределы круга, а «жесткий пояс, утыканный железными остриями» (op. cit., с. 35) и причиняющий невероятные страдания герою, дерзнувшему восстать против канонов католицизма («Ереснарх»), напротив, символизирует ограничение и несвободу.

³³ Apollinaire G., op. cit., p. 9.

³⁴ Там же, p. 53-54.

³⁵ Там же, pp. 58, 60.

³⁶ Там же, p. 73.

³⁷ Лосев А.Ф. *Очерки античного символизма и мифологии*, Москва 1993, URL: <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt003.htm> (дата обращения 17.01.2013).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Пражский пражский мотивы и образы	С	Л	Е	Н	ТИБЕК			СВ	О	Ч-	РХ	П	НО	Мя	НО	ДС	С	ЛАНП...				Оп
					Г	Т	ЛМя											Г	ЧФ	РС	П	
святотатство	+	+	+	+			+		+			+										+
наказ божеству								+														+
мессиязм	+	+																				+
Тронца/гражд./трусоманак	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
движущийся/путешествующий герой	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
прогулка-экскурсия													+			+		+				
процессия												+										+
материально-телесный низ			+		+		+		+							+						
преисподземная/любопытная					+	+	+		+	+			+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
смерть/убийство	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
музыка/танец						+			+	+	+					+	+					+
крутоярание/возражение	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
тюрма/пешение														+				+				+
знание/название/заказ				+															+			+
золото						+			+		+	+						+				+
кольцо/корона/шнур	+	+	+	+				+	+			+				+	+	+	+	+	+	
Святая													+									
Вероная/чужеские очертания на предметах													+				+					

Условные сокращения: „Святотатство” – С; „Латинский еврей” – ЛЕ; „Ересиарх” – Е; „Непогрешимость” – Н; „Три истории о Божьей каре” – ТИБК („Голубок” – Г; „Танцовщица” – Т; „Лионский монстр, или Искушение” – ЛМИ); „Симон волхв” – СВ; „Отмыка” – О; „Чево-вам” – Ч-В; „Роза Хильдесхайма, или Золото волхвов” – РХЗВ; „Пьемонтские пилигримы” – ПП; „Исчезновение Оноре Сюбрака” – ИОС; „Матрос из Амстердама” – МА; „История одного добродетельного семейства, корзины для мусора и камня, извлеченного из мочевого пузыря” – ИОДС...; „Сал-

фетка поэтов” – СП; „Лжемессия Амфион, или История и приключения барона д’Ормезана” – ЛАиИиП... („Гид” – Г; „Чудо-фильма” – Ч-Ф; „Романтическая сигара” – РС; „Проказа” – П; „Кокс-Сити” – К-С; „Осязаемость на расстоянии” – ОНР).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

рифмовка название	парная	перекрестная	опоясывающая
Праздничный прохожий			
Святотатство	мотив канонизации	образ монаха, тесно связанного с Ватиканским двором	гетеродиегетическое повествование, отказ от заблуждений и принятие наказания
Латинский еврей	мотив канонизации	двойственность происхождения и культурной принадлежности героев	гомодиегетическое повествование, мотив Троицы
Ересь арх	догмат о папской непогрешимости	образ монаха, тесно связанного с Ватиканским двором	гомодиегетическое повествование, мотив Троицы
Непогрешимость	догмат о папской непогрешимости	двойственность происхождения и культурной принадлежности героев	гетеродиегетическое повествование, отказ от заблуждений и принятие наказания
Три истории о Божьей каре			
Симон волхв			
Отмыка	мотив соперничества за женщину	повествовательная структура народной сказки	противостояние двух систем ценностей – мирской, традиционной и церковной
Чество-вам	мотив соперничества за женщину	смерть героев для мира	
Роза Хильдесхайма, или Золото волхвов	мотив покинутой невесты	повествовательная структура народной сказки	
Пьемонтские пилигримы	мотив покинутой невесты	смерть героев для мира	противостояние двух систем ценностей – мирской, традиционной и церковной

Исчезновение Онуе Сюбрак	мотив расследования преступления, любовный треугольник	гомодигетическое повествование	предметы, хранящие человеческие очертания
Матрос из Амстердама	мотив расследования преступления, любовный треугольник		
История одного добродетельного семейства...	мотив грязи	гомодигетическое повествование	
Салфетка поэтов	мотив грязи		предметы, хранящие человеческие очертания

рифмовка название	парная	перекрестная	описывающая
Лжесмесья Амфион, или История и приключенья барона д'Ормезана			
Гид	новое искусство		
Чудо-фильма	новое искусство		криминальный талант
Романтическая сигара	обманутый обманщик		
Проказа	обманутый обманщик		
Кокс-Сяги	обманутый обманщик		
Осязаемость на расстоянии	обманутый обманщик		криминальный талант

STEFAN SIMONEK
(Wien)

НИКОЛАУС ЛЕНАУ – АВСТРИЙСКИЙ ПОЭТ, РУССКИЙ СИМВОЛИСТ

Abstract

The article presents the two main Russian Symbolist writers Valery Bryusov and Konstantin Balmont as translators of Austrian Literature of the first half of the 19th century. Around 1900, both Bryusov and Balmont translated several poems from Nikolaus Lenau's famous lyrical cycle *Schilflieder* into Russian (Balmont translated only nr. IV and V of the cycle, and Bryusov all five pieces of the *Schilflieder*).

Bryusov and Balmont translated Lenau's poems not only into Russian, but also in their own specific Symbolist system of poetical motifs. In their translations, Bryusov as well as Balmont made ample use of such essential Symbolist motifs, as for example, the surface of the water as a mirror ("otrazhen'e"), the silence ("tish'"), or the dream ("mechtan'e"), turning Lenau's *Schilflieder* by these means into mere Symbolist poems. As a result of these transformations, the works of the Austrian 19th century-poet (who always has been regarded by Bryusov and Balmont as a German writer) lived on in modernist Russian literature.

At the very end of the paper, the way Bryusov and Balmont translated Lenau's poems is compared with the various translations of the *Schilflied* nr. V published by the Polish critic Zenon Przesmycki (Miriam) in 1885 and by the Bulgarian Symbolist poet Nikolay Liliev in 1911. It becomes clear that around 1900 there evidentially existed an overall Symbolist mode of literary translation based on more or less the same system of poetical motifs.

Keywords: Nikolaus Lenau, Valery Bryusov, Konstantin Balmont

В конце 19-ого и в начале 20-ого века Валерий Брюсов и Константин Бальмонт как два первостепенных представителя раннего русского символизма довольно интенсивно воспринимали творчество австрийского поэта XIX века Николауса Ленау (1802-1850) – на уровне литературной критики, в виде

автобиографического самовысказывания или в области литературного перевода¹. Притом увлечение известным австрийским писателем русскими поэтами и переводчиками отнюдь не явление XX-ого века; уже при жизни Ленау в 1840-ом году Василий Жуковский перевел стихотворение под заглавием *Stumme Liebe* (*Немая любовь*) несчастного австрийского поэта, погибшего в психиатрической клинике в венском предместье Обердеблинг в 1850-ом году. Перевод Жуковского представляет собой начало долголетнего и постоянного присутствия австрийского писателя в русской литературе, так как рядом с русским романтиком и многие другие переводчики и поэты обращали свое внимание на Ленау. Замечателен в этом контексте тот факт, что Ленау неоднократно переводился на русский язык представителями гражданской поэзии, например, Михаилом Михайловым и Алексеем Плещеевым, профессиональными переводчиками (Петром Вейнбергом), и наконец, позднеромантическими поэтами, такими, как Федор Тютчев, сочинившим в 1858-ом году вольный перевод последнего стихотворения Ленау *Blick in den Strom* (*Взгляд в поток*); при чем Тютчев расширил немецкий подлинник двумя дополнительными строфами и дал стихам новое заглавие *Успокоение*.

Возможным объяснением вышеупомянутого успеха австрийского поэта у русских писателей, наверное, является и сугубая эстетическая двойственность всего его творчества, продолжающего на уровне поэтических мотивов общеевропейскую романтическую традицию, и выражающего одновременно в более узком контексте домартовского периода Австро-Венгерской монархии резкий протест против политического подавления. Немецкий романтик Клеменс Брентано в 1839-ом году довольно метким, хотя весьма отрицательным образом заметил именно это принципиальное качество стихов Ленау, упрекая австрийского писателя во внутренней неладности его стихотворений, которые, по словам Брентано, как будто неуклюже составлены автором из разных частей². Именно эта сугубая гетерогенность всего творчества Ленау, подвергаемая злобной и одновременно остроумной критике со стороны Брентано, и была причиной того, что русская литература 20-ого века все-еще интересовалась стихами австрийского поэта. Явным доказательством этого может служить обращение раннего русского символизма к стихам Ленау в конце 19-ого века; при чем Ленау прочно вошел в ли-

¹ Данная статья представляет собой расширенный в некоторых пунктах русский перевод последней части статьи: Stefan Simonek, *Zur Rezeption von Nikolaus Lenau in Rußland bis zur Jahrhundertwende*, "Lenau-Forum" 1995, 21, s. 105-110; см. далее: тот же, *Eine unveröffentlichte Lenau-Übertragung aus dem Nachlaß von Valerij Brjusov*, в: Juliane Besters-Dilger, Heinz Miklas, Gerhard Neweklowsky, Fedor B. Poljakov (Hrsg.), *Wort – Geist – Kultur. Gedenkschrift für Sergej S. Averincev*, Frankfurt a. M. u. a. 2007, s. 375-391; в связи с Брюсовым и Бальмонтом как переводчиками сочинений Ленау в общем контексте раннего русского символизма см. далее: И. К. Погосян: *Цикл «Камышовые песни» Н. Ленау в переводах В.Я. Брюсова и К.Д. Бальмонта*, в: С. Т. Золян (ред.), *Брюсовские чтения 1996 года*, Ереван 2001, с. 305-311. Автор данной статьи (С.С.) весьма благодарен И. К. Погосян за возможность познакомиться с вышеупомянутой работой.

² «Lenau ist eine schöne Anlage, aber halb unreif, halb überreif, halb getrocknet, halb kandierte, halb abdestilliert, halb veressigt, halb ohne Naht, halb geflickt; einige Lieder sind schön, in den meisten nur einige Zeilen; er dichtet, wie ein Mensch schreibt, der aus den verschiedensten Vorschriften schreiben gelernt hat.» Цит. по: Carl Gibson, *Lenau. Leben – Werk – Wirkung*, Heidelberg 1989, s. 272.

тературу символизма благодаря сразу двум крупным представителям первой фазы символистского движения в России – Валерию Брюсову и Константину Бальмонту. Брюсов, например, упомянул Ленау в 1911-ом году в своем предисловии к собранию сочинений Тютчева, причисляя Ленау к литературным учителям Тютчева, рядом с Гете, Гейне и Шиллером³.

Примечателен в этом контексте тот факт, что Ленау толкуется Брюсовым как представитель *немецкой* лирики, а не австрийской литературы, – вышеназванный протест Ленау против политического положения в монархии, который по меньшей мере мог бы дать Брюсову повод к тому, чтобы отделить творчество австрийского поэта от понятия „немецкая лирика“, очевидно, находился вне поля зрения русского символиста. Константин Бальмонт, в свою очередь, уже в 1894-ом году как бы продолжил предыдущую традицию восприятия Ленау русским романтизмом интертекстуальным путем и поставил фразу из письма Ленау в самом начале своего сборника *Под северным небом*⁴ в качестве эпитафии. 5 июля 1839 года в письме Софии фон Левентал Ленау очертил самые важные предпосылки собственного творения, признаваясь Софии в том, что ему никогда в жизни не явился божественный принцип без присутствия печали („Ohne das Gefolge der Trauer ist mir das Göttliche im Leben nie erschienen“⁵). Константин Бальмонт использовал это место из письма Ленау как цитату, чтобы ввести свой сборник *Под северным небом* в долголетнюю интертекстуальную традицию русской рецепции австрийского лирика и, таким образом, получить признание как молодой поэт; очевидна здесь функция имени Ленау как международного признанного примера и в круге русских символистов.

Указывая так четко на Ленау, Бальмонт одновременно сумел восстановить литературную связь с русским романтизмом, причем именно с полузабытым в эпоху русского реализма Тютчевым, чье стихотворение *Silentium!* неоднократно упоминается в статьях символистов как выдающийся признак сомнения в способности языка. Упоминание Ленау, кстати, встречается не только в поэзии, но и в эссеистике Бальмонта: в посвященной известному чешскому писателю Ярославу Врхлицкому (Jaroslav Vrchlický) статье *Праздник сердца* Бальмонт замечает

³ «Что касается того внешнего выражения, какое нашла эта поэзия в стихах Тютчева, то прежде всего надо принять во внимание, что он воспитался на образцах немецкой поэзии. Гейне, Ленау, Эйхендорф, отчасти Шиллер и, в очень сильной степени, царь и бог немецкой поэзии Гете, – вот его главные учителя», Валерий Брюсов, *Собрание сочинений*, т. 6, Москва 1975, с. 205.

⁴ Константин Бальмонт, *Избранное*, Москва 1980, с. 31.

⁵ См. использованную Бальмонтом цитату в самом письме Ленау Софии фон Левентал: «Ich bin keiner von den glücklichen Dichtern, die ihrer selbst und ihrer Werke froh werden, wie Göthe –; meine Schriften besitze ich nicht, und mich selbst verschenke ich auch gerne. Man hat zuweilen meine Ansichten plastisch genannt; daran ist wenigstens so viel wahr, daß ich dabei wie ein plastischer Künstler zu Werke gehe und mich selbst zerschlage, wie der Bildhauer die Form, um den Gedanken heraustreten zu lassen. Vielleicht ist die Eigenschaft meiner Poesie, daß sie mein Selbstopfer ist, das Beste dran. Man verzeiht es mir darum, wenn mein Herzblut nicht so gleichmäßig und regelrecht abläuft wie die Tropfen einer Wasseruhr. Ohne das Gefolge der Trauer ist mir das Göttliche im Leben nie erschienen.» Nikolaus Lenau, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1971, s. 730.

о Ленау: „[...] и первый чужеземный поэт, пронзивший мое сердце, был Ленау”⁶. В дальнейшем Ленау характеризуется в статье как тот писатель, благодаря которому Бальмонт в юности впервые прикоснулся к очарованиям германского поэтического духа⁷. Как и Брюсов, Бальмонт очевидно воспринимает „германского” поэта Ленау не как представителя специфической австрийской литературной традиции, а как общую часть немецкой культуры.

В области литературной критики имя Николауса Ленау обоими русскими символистами упоминается только в связи с другими писателями – Брюсов указывает на роль Ленау по поводу сочинений Тютчева, а Бальмонт обращается к Ленау в своей статье о Врхлицком. Прямой интерес к творчеству австрийского поэта оказывается зато не только цитатой из письма Ленау в начале бальмонтовского сборника *Под северным небом*, но и в области переводческой деятельности обоих символистов – и Брюсов, и Бальмонт перевели несколько стихов Ленау на русский язык, причем выбор переведенных текстов отчасти идентичен: Константин Бальмонт перевел стихотворение *Bitte (Просьба)* и последние две части известного цикла под заглавием *Schilflieder (Камышовые песни)* 1832-ого года, Валерий Брюсов в свою очередь перевел даже весь цикл, то есть целых пять *Камышовых песен*. Соответственно, четвертая и пятая песни имеются в двух символистских переводах на русском языке. Так как весь цикл кроме того переведен и Вильгельмом Левиком и включен им в сборник текстов Ленау под заглавием *Стихотворения. Ян Жижска*, изданный в Москве в 1956-ом году, можно сравнить два символистских перевода не только друг с другом, но и с переводом, который явно связан с советской традицией художественного перевода. Отметим, что около ста лет до того, предсимволистский поэт и представитель так называемого „чистого искусства” Алексей Апухтин в 1858-ом году тоже перевел первую *Камышовую песню* Ленау, так как начало цикла имеется в предсимволистском переводе Апухтина, как и в раннесимволистском переводе Брюсова (причем Апухтин, помимо прочего, сочинил свой перевод из Ленау в том же году, что и Федор Тютчев).

Большой интерес именно к *Камышовым песням* Ленау со стороны русского предсимволизма и самого символизма вряд ли случаен, но отражает скрытую преемственность между мотивным составом романтизма 19-ого и поэзии начала 20-ого века. Как показал австрийский славист Оге Ханзен-Лёве, поэтические мотивы раннего русского символизма в процессе их литературоведческого анализа можно поставить в плотную систему, в рамках которой анализируемые мотивы тесно зависят друг от друга на семантическом уровне. Вследствие этого мотивный состав символистского стихотворения представляет собой что-то в роде тайнописи, расшифровка которой требует взаимного перевода ее отдельных элементов. В этом

⁶ Бальмонт, *Избранное*, с. 600. – Ярослав Врхлицкий в свою очередь в 1897-ом году опубликовал рецензию о стихах чешского поэта Вацлава Болемира Небеского (Václav Bolemír Nebeský), в которой обозначил Небеского как «чешского Ленау», см.: «Český Lenau, řekli byste a právem. Táž noblessa výtazu, týž cit jemný až panenský, táž forma jednoduchá a působivá.» Jaroslav Vrchlický, *Nové studie a podobizny*, Praha 1897, s. 37. Уже в 1914-ом году Франтишек Кубка (František Kubka) в одном из своих научных сочинений сравнил Ленау с Врхлицким, см. Alois Hofman, *Nikolaus Lenau bei den Tschechen*, "Lenau-Forum" 1, Folge 2 (1969), s. 25.

⁷ Бальмонт, *Избранное*, с. 600.

семантическом контексте можно толковать мотив камыша в русском символизме как семантический пучок, соединяющий одновременно множество различных значений. Камыш, как правило, растет в болоте, значит, на месте перехода от твердой земли к воде, или на мифологическом уровне на месте перехода из этого мира в потусторонний, причем сам камыш как живое растение представляет собой часть органического мира и одновременно как сухой тростник элемент мертвой, закаменевшей сферы⁸. Колеблющееся движение камыша напоминает пустое, непродуктивное движение маятника часов. Кроме того, очень интересен в связи с раннесимволистской мотивикой и способ коммуникации камыша: Язык камыша не полноценен, не полнозвучен, он часто осуществляется только в виде шелеста или шепота. Шепот как фрагментарный способ выражения, в свою очередь, можно толковать как угрозу, но одновременно и как соблазн из потустороннего мира⁹. Таким образом, именно поэтический мотив шепота является хорошим примером принципиальной двойственности всего мотивного состава раннего русского символизма.

В ранних стихотворениях Константина Бальмонта эта сугубо двойственная функция мотивов очевидна: так, например, в *Болотных лилиях* упоминается шелест камышей¹⁰, в стихотворении *Болото* 1903-го года камыши шепчут и говорят шелестящими, шуршащими стеблями¹¹. Кульминацией различных функций мотива является, вне всякого сомнения, стихотворение *Камыши* 1895-го года. В этом тексте Бальмонта камыши почти в каждой строчке шепчут и шуршат тоскливо и бесшумно, кроме того, они и растут в болоте, т. е. в зоне принципиального перехода в инобытие¹². И в ранних стихотворениях Брюсова неоднократно встречается мотив камыша в подобном контексте: В стихотворении под заглавием *В камышах* 1895-го года, например, как и в стихах Бальмонта, камыш сочетается с затрудненным способом коммуникации: „Чьим стоном нарушен покой тишины?“¹³

⁸ «Die entleerende, vernichtende, desymbolisierende, entgegenständlichende Wirksamkeit der diabolischen Weltsicht wird als gegebene Eigenschaft an der Objektwelt konstatiert: die Welt bzw. die Dinge und anderen Menschen sind 'leer', 'öde', abwesend, zeichen- und bedeutungslos, gegenstandslos, unerkennbar bzw. unkenntlich. [...] Gerade Sumpf- und Schilflandschaften und die sie bevölkernden *rusalki* und Nymphen personifizieren diese Emotionsleere.» Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. 1. Band: Diabolischer Symbolismus, Wien 1989, s. 154. – На самом деле, в брюсовском стихотворении *Русалка* 1907-го года встречается комбинация мотивов русалки, камыша и тишины: «Но видя проходящих парней, / Вечеровой порой, в тиши, / Еще нежней, еще коварней / Смеялась, зыбля камыши.» Брюсов, *Собрание сочинений*, т. 1, Москва 1973, с. 503.

⁹ «Als Paradigma des SI [Symbolismus I, d. h. eben das diabolische Modell des russischen Frühsymbolismus] umfaßt das 'Flüstern' alle Manifestationen der ihrem Wesen nach nicht (klar) hörbaren, in der Alltagswelt nur anklingenden, andeutungsvollen Sprache der Dinge, sofern sich in ihnen jene 'andere Welt' auf gewissermaßen <nonverbale> Art äußert (oder eher verbirgt). [...] Das 'Flüstern' und Murren ist immer An- und Vorzeichen ebenso unheimlicher wie verheißungsvoller Erwartungen oder Vorahnungen, die jedoch undefinierbar und unaussprechlich bleiben.» Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, s. 205.

¹⁰ Бальмонт, *Избранное*, с. 44.

¹¹ Там же, с. 191.

¹² Там же, с. 44.

¹³ Брюсов, *Собрание сочинений*, т. 1, с. 83.

В свете этого особенного значения камыша в мотивном составе раннего русского символизма неудивителен тот факт, что и Брюсов, и Бальмонт поместили свои переводы из Ленау именно в рамки вышеуказанной мотивной системы. Способ намеренной, так сказать, символизации стихов австрийского лирика 19-ого века в контексте раннего русского символизма (который в свою очередь как бы перенимает этот прием от Апухтина) отражается особенно очевидно в двух переводах пятой и тем самым и последней песни из *Камышовых песен* Ленау¹⁴ (см. подлинник и перевод Брюсова):

- | | |
|-----|---|
| 1. | Auf dem Teich, dem regungslosen, |
| 2. | Weilt des Mondes holder Glanz, |
| 3. | Flechtend seine bleichen Rosen |
| 4. | In des Schilfes grünen Kranz. |
| 5. | Hirsche wandeln dort am Hügel, |
| 6. | Blicken in die Nacht empor; |
| 7. | Manchmal regt sich das Geflügel |
| 8. | Träumerisch im tiefen Rohr. |
| 9. | Weinend muß mein Blick sich senken; |
| 10. | Durch die tiefste Seele geht |
| 11. | Mir ein süßes Deingedenken |
| 12. | Wie ein stilles Nachtgebet! ¹⁵ |
| 1. | В ясном небе без движенья |
| 2. | Месяц бодрствует в тиши, |
| 3. | И во влаге отраженье |
| 4. | Обступили камыши. |
| 5. | По холмам бредут олени, |
| 6. | Смотрят пристально во мрак, |
| 7. | Вызывая мир видений, |
| 8. | Дико птицы прокричат. |
| 9. | Сердцу сладостно молчанье, |
| 10. | И растут безмолвно в нем |
| 11. | О тебе воспоминанья, |
| 12. | Как молитва перед сном. ¹⁶ |

Более подробное сравнение двух русских переводов стихотворения Ленау довольно четко показывает, что Брюсов и Бальмонт перевели немецкий текст по-своему, сохраняя притом внешнюю структуру стихотворения; тем не менее, именно многочисленные изменения на мотивном уровне указывают на то, что оба перевода явно находятся в рамках символистской эстетики. Так, уже в первой строфе брюсовского перевода наблюдается важное изменение в этой связи, так

¹⁴ Михаэль Риттер в своей биографии Ленау указывает на особую популярность *Камышовых песен*, которые часто читаются и в австрийских школах. Michael Ritter, *Zeit des Herbstes. Nikolaus Lenau Biographie*, Wien – Frankfurt am Main 2002, s. 102.

¹⁵ Lenau, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, s. 21.

¹⁶ Вальдемар Вебер, Давид С. Давлианидзе (сост.), *Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX – XX веков в русских переводах*, Москва 1988, с. 687.

как переводчик усиливает первые две строчки Ленау „Auf dem Teich, dem regungslosen, / Weilt des Mondes holder Glanz”, подчеркивая с помощью слова „отраженье” функцию пруда как зеркала. Таким способом переводчик расширяет стихотворение одним из существенных мотивов символизма (достаточно упомянуть в этой связи рассказ *В зеркале* и сборник стихов *Зеркало теней* самого Брюсова и две *Книги отражений* Иннокентия Анненского). Наряду с мотивом зеркала в первой строфе можно считать и мотив тиши во второй строчке перевода символистским изменением (в немецком подлиннике этот мотив тоже имеется, однако только в двенадцатой строчке, в самом конце текста). В третьей строфе стихотворения переводчик использует собственный символистский способ выражения, разворачивая в начале строфы тихую ночную молитву Ленау в сочитание „Сердцу сладостно молчанье”, которое в свою очередь звучит почти как отзвук тютчевского *Silentium!* и его сомнения в языке как средстве межчеловеческого общения¹⁷.

Все эти изменения в переводе можно считать скорее злоупотреблением немецкого подлинника в пользу открытой декларации русского символизма или попыткой молодого русского поэта-переводчика ввести символизм в русскую литературу с помощью творчества австрийского писателя, который уже в 19-ом веке глубоко вошел в русскую литературу именно благодаря таким крупным предшественникам символизма, как, например, Жуковский, Тютчев и Апухтин. В этом отношении художественная стратегия Брюсова напоминает его издание трех сборников под заглавием *Русские символисты*, цель которых была введение нового, доселе малоизвестного художественного течения в русскую литературу в конце 19-ого века. Как Валерий Брюсов, так и Константин Бальмонт явно использовал немецкий текст Ленау для того, чтобы показать значение символистских поэтических мотивов на примере стихотворения не из самой русской, а из иностранной литературы и таким образом придать символизму черты международного, сверхнационального художественного движения. На первый взгляд, в переводе Бальмонта отсутствуют те существенные изменения, которыми Брюсов превратил стихи Ленау в сугубо символистский текст, тем не менее, и в случае Бальмонта явно наблюдается несомненная трансформация стихотворения под знаком символизма:

1. На пруду, где тишь немая,
2. Медлит месяц, мглой лучей
3. Розы бледные вплетая
4. В зелень стройных камышей.

5. На холме блуждают лани,
6. В ночь глядит их чуткий взгляд,
7. Крылья вдруг всплеснут в тумане,
8. Шевельнутся, замолчат.

¹⁷ См., например, «Как сердцу высказать себя?/Другому как понять тебя?/Поймет ли он, чем ты живешь?/Мысль изреченная есть ложь». Федор Тютчев, *Избранное*, Москва 1985, с. 46. – Именно строчку «Мысль изреченная есть ложь» Брюсов в 1895-ом году использовал как предисловие к своему сборнику *Chefs d'œuvre*.

9. Взор склонил я, в нем страданье.
10. Всей душевной глубиной –
11. О тебе мое мечтанье,
12. Как молитва в час ночной¹⁸.

Как Брюсов, так и Бальмонт, например, намечает мотив тишины уже в самом начале своего перевода словосочетанием „тишь немая”¹⁹. В средней строфе перевода символистский подход переводчика далее отражается в нескольких мелких отступлениях от немецкого подлинника: Бальмонт заменяет наречие „manchmal” (иногда) наречием „вдруг”, указывая на символистскую модель движения, которая осуществляется не правильным, размеренным и целенаправленным путем, а в форме внезапного и поэтому безуспешного и бесплодного разрыва. Переводчик выражает этот разрыв не только наречием „вдруг”, но и глаголом „всплеснут”; мотив тишины, наконец, Бальмонт включает в свой перевод через глагол „замолчат” в последней строчке второй строфы. И у Бальмонта, наконец, в последней строфе перевода встречается еще другой первостепенный мотив раннего символизма. В переводе Брюсова этим мотивом, как уже упомянуто, является молчание, здесь же – мечтанье, причем мотиву мечты или мечтанья, согласно Оге Ханзен-Лёве, в отличие от бессознательного сна, всегда свойственна черта сознательного и желаемого²⁰.

Сравнительный анализ обоих переводов показал, каким образом два крупных представителя раннего русского символизма – Валерий Брюсов и Константин Бальмонт – и как критики, и как лирики обратили свое внимание к австрийскому поэту Ленау, продолжая предшествующую традицию русской литературы 19-ого века. В свои переводы *Камышовых песен* Брюсов и Бальмонт включили такое количество важных изменений на мотивном уровне, что тексты австрийского поэта стали частью собственного литературного движения²¹ и сам Ленау до определенной степени как будто бы стал русским символистом.

Это довольно своеобразное освоение *Камышовых песен* Ленау русскими символистами на мотивном уровне текста можно доказать и на двух остальных примерах: Вильгельм Левик в 1956 году также включил цикл в свое издание, дав

¹⁸ *Золотое сечение*, с. 97.

¹⁹ Интересно в этой связи, что кроме Бальмонта и Иннокентий Анненский в своих переводах с немецкого подчеркнул роль тишины – последние две строчки известного стихотворения *Wanderers Nachtlied II (Песня ночного странника II)* Гете «Warte nur, balde/Ruhest du auch» переведены Анненским как «О, подожди!... Мгновенье –/Тишь и тебя... возьмет». Иннокентий Анненский, *Стихотворения и трагедии*, Ленинград 1959, с. 232.

²⁰ «Die der lunaren Schattenwelt entsprechende Bewußtseinslage ist die des ‘Träumens’ – und zwar in Gestalt des nächtlichen, weitgehend unbewußten bzw. diabolisch dem Bewußtsein entgegengesetzten ‘Traumes’ (son) – und deutlich davon abgehoben in Gestalt des eher bewußten, der wachen Vorstellungskraft entspringenden Wachtraums bzw. Wunschtraums (mečta) [...]» Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, s. 268.

²¹ В отличие от этого методологического подхода под знаком раннего русского символизма, И. К. Погосян в своей статье обращает внимание прежде всего на литературную традицию романтизма и делает вывод, что «перевод Бальмонта более точен и что художественная система романтиков оказалась более доступна Бальмонту, нежели Брюсову». Погосян, *Цикл «Камышковые песни» Н.Ленау*, с. 311.

ему, однако, заглавие – *Лотта. Песни в камышах*, подчеркнув тем самым функцию камыша как места действия²² (в то время как заглавие *Камышовые песни*, в свою очередь можно интерпретировать в контексте символистского толкования камыша как источника шепота или шелеста). Кроме того, переводчик по всей вероятности использовал перевод Бальмонта как образ, перенимая в своей работе звуковую структуру бальмонтовского перевода, но исключая одновременно его символистский мотивный состав. Как результат, перевод Левика до некоторой степени напоминает бальмонтовский, однако у Левика полностью отсутствуют именно те поэтические мотивы, которые придают переводу Бальмонта его специфический символистский оттенок. Аллитерация Бальмонта „Медлит месяц, мглой лучей” встречается и в переводе Левика как „Льет луна поток лучей”, зато Левик пропускает символистский мотив акоммуникации „тишь немая” в первой строчке бальмонтовского перевода²³. Подобно тому, указывающее на внезапность и бесплодность движения сочетание „Крылья вдруг всплеснут в тумане”, как и символистский мотив мечтанья, в переводе Левика отсутствуют. Сочинение Вильгельма Левика очевидно представляет собой (как и в случае Брюсова и Бальмонта) перевод *Камышовых песен* Ленау на русский язык, но также (в отличие от Брюсова и Бальмонта) в иную мотивную систему, которую, в свою очередь, можно истолковать и как отказ от предыдущей традиции русского символизма.

Существуют, однако, рядом с этим и противоположные примеры, т. е. Переводы *Камышовых песен* не на русский язык, но зато под знаком общеевропейского модернизма, подобно как у Брюсова и Бальмонта, в символистскую мотивную систему. Так, например, Зенон Пшесмыцкий (Zenon Przesmycki), выступавший на переломе столетий под псевдонимом Мириам как один из самых ярких критиков и переводчиков польского модернизма (Młoda Polska), в 1885-ом году перевел *Камышовые песни* Ленау (якобы не с немецкого, а с чешского) под заглавием *Pieśń w sitowiu* подобным образом, как Бальмонт и Брюсов. В самом начале перевода пятой *Камышовой песни* Пшесмыцкого, соединяются друг с другом символистские мотивы тишины и отражающего зеркала (здесь в виде серебра²⁴):

Na jezioro oniemiałe
Leje księżyc srebrny świt²⁵.

²² Николаус Ленау, *Стихотворения. Ян Жижска*. Перевод с немецкого В. Левика, Москва 1956, с. 47.

²³ Там же.

²⁴ В мотивной системе раннего русского символизма зеркало/отражение, луна и серебро тесно связаны друг с другом на семантическом плане, см: «Die lunare Welt ist 'farblos' – und zwar einerseits in ihrem Glänzen bzw. Schimmern 'silbern' (im Gegensatz zum goldenen Leuchten bzw. Strahlen des Solaren) [...]. Was bleibt, ist die reflektierende Funktion des Wassers als 'Spiegel' für das Antlitz der 'Luna'.» Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, s. 233, 236.

²⁵ N. Lenau, *Pieśń w sitowiu*, przełożył z czeskiego Miriam, "Bluszcz" XXI, Nr. 8, s. 60. – Перевод Пшесмыцкого подробнее анализируется в: Stefan Simonek, *Zu Zenon Przesmycki-Miriam's Übersetzungen der „Schilflieder“ von Nikolaus Lenau*, в: Ivo Pospíšil, Michael Moser (Hrsg.), *Comparative Cultural Studies in Central Europe*, Brno 2004, s. 161-173. В более общем контексте восприятия сочинений Ленау в польской литературе см. Gerhard Koziółek,

Наряду с Пшесмыцким Николай Лилив в 1911-ом году перевел весь цикл на болгарский язык и воспользовался притом тем же мотивным составом, что и его русские современники. Мотив отраженья (Брюсов), например, встречается у Лилиева уже в самом начале его перевода в сочетании: „Кроткий месяц отражен е”²⁶, мотивы тишины и молчания (Брюсов и Бальмонт) поставлены в болгарском переводе во вторую строчку как „над затихнали води”. Сравнительный анализ, принимающий во внимание и переводческие стратегии вне самой русской литературы, таким образом четко выявляет тот свойственный раннему русскому символизму переводческий подход, с помощью которого Брюсов и Бальмонт на переломе столетий превратили стихотворения Ленау в символистские сочинения. Из этого обстоятельства вытекает вывод, что на переломе столетий, по всей видимости, существовал общий мотивный состав символизма вне отдельных национальных литератур, который, в свою очередь, включал в себя сочинения австрийского поэта в славянских литературах.

Nikolaus Lenau in polnischer Forschung und Übersetzung, "Lenau-Forum" 2, Folge 3-4 (1970), s. 13-23.

²⁶ Николай Лилиев, *Съчинения*, т. 1, София 1964, с. 323. – Восприятие творчества Ленау в болгарской литературе подробнее анализируется в следующих трех статьях: Stefan Stantschew, *Lenau-Rezeption in Bulgarien*, "Lenau-Forum" 2, Folge 3-4 (1970), s. 1-12; Boshidara Deliiwanowa, *Das Lenau-Bild in Bulgarien um 1900*, "Lenau-Forum", Neue Folge 3 (1986/87), s. 30-38, Emilia Staitscheva, *Porträts österreichischer Dichter in der bulgarischen Lyrik der Moderne*, "Modern Austrian Literature" 30 (1997), 3-4, s. 66-74.

ИРИНА ПОПОВА-БОНДАРЕНКО
(Донецк)

**МИФ О КРАСОТЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
РОМАНА П. ЗЮСКИНДА „DAS PARFUM“**

Abstract

In P. Süskind's *Perfume* there is a criticism of the stable culturological myth about the transformative power of beauty and also of the myth that the beautiful creates the beautiful. Süskind regrets having to state that Immanuel Kant's point about aesthetic modality and the sense of the ethical for a human being has lost its meaning in the cruel modern world.

Keywords: Süskind Patrick, myth, beauty, Kant Immanuel

Современная художественная литература, пребывая в поле постклассических процессов, вполне закономерно осуществляет художественную материализацию новейших идей. Не стал исключением и роман П. Зюскинда „Парфюмер“ („Аромат“, „Das Parfum“), в котором с различной степенью полноты представлены эпистемологические „мифы нашего времени“. Миф в нашем случае понимается не традиционно – как сакральное знание и устоявшееся повествование о некоем событии, но расширительно, в культурологическом смысле, а именно как функционирование заблуждений, которым придаётся избыточная значимость и которые, в свою очередь, постепенно „застывая“, становятся некоей аксиологической данностью социума – данностью, не подлежащей критике.

Так, роман П. Зюскинда попутно развенчивает исторический миф о гуманизме Великой французской революции, культурологический миф о „царстве Просвещения“ с его сциентистскими и педагогическими моделями¹, но более

¹ См. подробнее: А. Якимович, *О лучах Просвещения и других световых явлениях*, „Иностранная литература“ 1994, № 1; он же, *Пансион мадам Гайар, или Безумие разума*, „Иностранная литература“ 1992, № 4, с. 226-236; Сергей Зенкин, *Писатель в маске монстра*, „Иностранная литература“ 1993, № 1, с. 138-149 и др.

всего уделяет внимание неоднозначной трактовке интеллигентного мифа о красоте, то и дело затрагивая проблему искусства, ибо искусство и красота не только предполагают друг друга, но и связаны в высшей эссенциальной точке.

Патрик Зюскинд прочно зарекомендовал себя в литературе как внимательный книголюб и образованный человек: он прекрасно знает историю (это его вузовская специальность), отечественную (немецкую) и русскую литературы, музыку и, как нам кажется, – философию. По крайней мере, в „Das Parfum” не выглядят совсем уж случайными его изысканные провокативные опровержения античного (калокагатического) и романтического дискурсов о красоте, а также плохо скрываемый „след” некоторых кантовских положений.

Какие же устойчивые мифологизированные тезисы, касающиеся красоты, подлежат в романе обсуждению и развенчанию? Их, как минимум, два. Первый сводится к утверждению о всепобеждающей силе красоты, перед которой якобы преклоняются все. И здесь явно не обошлось без литературных реминисценций вроде афористического признания Ф. Достоевского о том, что „красота спасёт мир”, или убеждённости Дж. Голсуорси в том, что „набеги красоты” способны разрушить оплот собственников и накопителей. Второй – это созданный классической западной культурой миф о том, что прекрасное порождает прекрасное и что искусство изначально чисто и возвышенно.

В немецком языке „красота” и „прекрасное” наряду с Schönheit обозначаются и как Schöne. В романе равноправно встречается и то, и другое, а сопутствующие определения (reich – богатый, zauberhaft – полный волшебства, balanciert – сбалансированный, и в особенности reine – чистый со значением абсолютности) свидетельствуют в пользу не только „красоты”, но и „прекрасного” в категориальном смысле. В романе Зюскинда, как мы упомянули выше, совершенно очевидна опора на кантовскую „Критику способности суждения”. Так, Зюскинд заручается „поддержкой” Канта относительно принципиального неравенства искусства (Kunst), науки (Wissenschaft – она представлена в романе гротескным образом маркиза Тайад-Эспинасса, занимающегося селекцией молочно-дойного цветка) и ремесленничества (Handwerk, где критерием выступает не прекрасное, но добротное, хорошее – das Gute).

Зюскинд избирает для художественной разработки третий, после словесного (redenden) и живописного (bildenden), вид искусства, по Канту – „игру ощущений” (Spiele der Empfindungen), к которой Кант причислял музыку с её невероятностью и неуловимостью. Более того, Кант словно „подсказывает” Зюскинду синестезийный путь объединения музыки и запаха в § 53 „Критики эстетической способности суждения”, фактически уравнивая безраздельное влияние музыки и запаха на человеческую волю:

...Музыке не хватает вежливости, поскольку она, главным образом в зависимости от характера своих инструментов, распространяет своё влияние дальше, чем требуется..., и таким образом как бы навязывает себя, стало быть ущемляет свободу других, находящихся вне музыкального общества... Здесь дело обстоит почти так же, как в случае, когда люди испытывают наслаждение от далеко распространяющегося запаха. Тот, кто вынимает из кармана надушенный платок, угощает

всех вокруг себя *против их воли* и заставляет их, если они хотят дышать, наслаждаться вместе с ним...².

Зюскинд включает в „игру ощущений” ольфакториальные способности и возможности своего героя, приравнивая, таким образом, парфюмерное мастерство к высокому искусству гения. Описания палитры запахов весьма богато оркестрованы в романе нюансировкой и смелыми, порой даже оксюморонными метафорами, которые призваны „выразить невыразимое” богатство редкого эталонного аромата: „Молоко и шёлк!” – *Milch und Seide!*³. Истинная красота (прекрасное) представлена в романе Божественным девичьим ароматом, аналогом души, и отвечает классическим эстетическим характеристикам прекрасного: она целостна (*Einheit*), ей свойственны лёгкость (*flüchtig* – в романе она напрямую связана и с летучестью аромата), уравновешенность и сбалансированность (*balanciert*). И, наконец, для её регистрации и оценки необходим высокий вкус (*Geschmack*), который, по Канту, способен судить о предмете незаинтересованно. Совершенствуясь в коллекционировании запахов, зюскиндовский Гренуй действительно не руководствуется узко практическим интересом – например, он не стремится составить на продажу очередные духи ради обогащения. Для него рядоположными становится всё запаховое богатство окружающего мира: запахи конского пота и розового масла, дёгтя и полей в цвету. Все эти ингредиенты он до поры сохраняет в своей „учебной”, приготовительной ольфакториальной копилке (ср. со „школьной выучкой”, *Schulform*, по Канту) с тем, чтобы впоследствии, при составлении ароматов, мастерски распорядиться их малыми толиками.

Обертоны кантовской эстетической мысли ощутимо вибрируют в романе Зюскинда. Красота (прекрасное), согласно Канту, не является исключительно атрибутом искусства. Она разлита и в природе, будучи отголоском того, что Платон в диалоге „Федр” назвал „красотой истинной”, то есть небесной, Божественной. Несколько расходясь с Платоном по части идеаторной нагрузки природной (или „здешней”, по определению Платона) красоты, Кант тем не менее определяет её как „свободную красоту” (*pulchritudo vaga*), которая означает самостоятельно существующую красоту той или иной вещи⁴. И к такой красоте он причисляет прежде всего цветы:

Цветы – это свободная красота в природе. Чем же должен быть цветок, вряд ли кто-нибудь знает, кроме ботаника; и даже он, который по цветку узнаёт орган оплодотворения растения, не принимает во внимание эту цель природы, когда су-

² Иммануил Кант, *Критика способности суждения*, в: Кант Иммануил, *Сочинения в шести томах*, т. 5, Москва 1966, с. 350. Курсив наш. – И.П.-Б.

³ Стремлением «выразить невыразимое» или «поймать неуловимое» ароматических составляющих запаха продиктован и «взволнованный», лихорадочный синтаксис ольфакториальных описаний в романе. Мы используем здесь модель формулы средневекового богословского парадокса, вроде «познать знание незнание». См. подробнее: Аверинцев С.С., *Поэзия Нонна Панополистанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса*, в: *Памятники книжного эпоса. Стил и типологические особенности*, Москва 1978, с. 224-225.

⁴ Иммануил Кант, *Критика способности суждения*, в: Кант Иммануил, *Сочинения в шести томах*, т. 5, Москва 1966, с. 232.

дит о цветах на основании вкуса. Следовательно, в основу такого суждения не полагают ... никакой внутренней целесообразности...⁵.

Второй вид красоты – „привходящая красота (pulchritudo adhaerens)”, и её Кант приписывает объектам, „подводимым под понятие особой цели”⁶. В первом случае, по Канту, мы имеем дело, с чистым суждением вкуса (эстетическим), во втором – с прикладным, целевым (интеллектуальным)⁷.

В художественном мире „Парфюмера” происходит имажинативное расширение этих посылок. Весьма любопытно, что устами Гренуя прекрасные девушки, обладательницы Божественного аромата, неоднократно именуются именно „прекрасными цветами“ (schöne Blume) и растениями (schöne Pflanze). А аромат безымянной девушки с улицы Марэ, который станет своего рода эталоном для последующих ароматических композиций Гренуя, он в восторге определит вполне по-кантовски: „Er war die reine Schönheit“ – то есть красота в чистом виде, свободная, абсолютная красота. Так флористическая метафора у Зюскинда ширится, приобретая силу и статус символа⁸. Описание в романе процессов мацерирования цветов, их выжимки в ходе приготовления духов и помад постоянно входит в резонанс с палачеством, мучительством, пытками. О цветах говорится, как о живых существах: они закрывают глаза, умирают, отдают душу. Первая убиенная Гренуем девушка „вянет”, как цветок: Гренуй в буквальном смысле слова „вынюхивает” девушку, опустошает её, выпивая её аромат (als er sie welkgerochen hatte...). Цветы, как девушки, и девушки, как цветы, – сквозная метафора произведения.

Кант определяет искусство как средоточие истины, добра и красоты, а идеал красоты есть выражение нравственности. Более того, самому эстетическому суждению Кант приписывает необходимую модальность, утверждая „моральное чувство в человеке”, без которого самый „здравый рассудок” остаётся холодным⁹. У Зюскинда запах декодируется как присутствие души (еще в древности, по Дж. Дж. Фрэзеру, аромат считался братом дыхания, а дыхание означало жизнь и душу)¹⁰. Отбирание и присвоение запаха девушек прочитывается в романе как дьявольское насилие над душой. Злой гений Гренуя не отягощён той эстетической модальностью, о которой предупреждает Кант. Гренуй остаётся равнодушным к девичьей красоте и прелести, которые суть как бы побочный продукт искомого аромата. Портреты первой жертвы Гренуя, безымянной парижской девочки с Rue de Marais, и последней жертвы – прекрасной Лауры Риши из Граса, практически совпадают, и это весьма показательно. Их рыжие волосы, тонкие лица, большие искрящиеся зелёные глаза, алые рты, белая

⁵ Там же, с. 233.

⁶ Иммануил Кант, *Критика способности суждения*, в: Кант Иммануил, *Сочинения в шести томах*, т. 5, Москва 1966, с. 232.

⁷ Там же, с. 234, 235.

⁸ Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes Verlag AG Zürich, 1994, S. 55.

⁹ Иммануил Кант, *Критика способности суждения*, в: Кант Иммануил, *Сочинения в шести томах*, т. 5, Москва 1966, с. 274, 275.

¹⁰ См. подробнее: Дж. Дж. Фрэзер, *Узел жизни*, в: Дж. Дж. Фрэзер, *Фольклор в Ветхом завете*, Москва 1990, с. 340, 342-343.

кожа – всё указывает на итальянский ренессансный тип красоты. Но главное – прекрасные героини веснушчатые, то есть, согласно фольклорным представлениям, поцелованы самим солнцем. *Feines sommersprossenübersprenkeltes Gesicht* (буквально: обрызганное веснушками прелестное/тонкое лицо) – такое неудобоваримое с точки зрения русского языка немецкое словосочетание с семой „солнце” (Sommer) очень точно и ёмко передаёт эту „солнечность” девушек, их сакральную чистоту¹¹.

Дурной же запах городов, городков и деревень (здесь доминирует лексема „der Gestank“ – „вонь”) соответственно становится метафорой запустения и мерзости, душевной холодности и грубости нравов. Но *exquisiter Duft* („превосходный, изысканный, редкий запах”) утверждает благоуханную чистоту, всепобеждающую, не требующую доказательств, сообразную с природой и самодостаточную (*Selbstverständlichkeit*). В основе ароматической композиции „изысканного запаха”, которой Гренуй займётся впоследствии и которую присвоит себе, оказывается именно чистота. Мотив чистоты возникает уже в начале романа, когда Гренуй, ведомый благоуханной лентой неведомого доселе аромата, пересекает Сену и попадает в ночной дворик на Rue de Marais, где близ свечи чистит сливы-мирабели рыжеволосая и зеленоглазая безымянная девочка, источник аромата. Переход через Сену имплицитно связан с собором Нотр-Дам, который находится в самом сердце старого Парижа, на острове Сите. Создавая суггестивную ауру святой чистоты, автор прочерчивает следующую знаковую параболу: Нотр-Дам и связанный с нею образ Богородицы, Девы Марии, – улица Марэ – мирабель. Отметим, что мирабель – не только сорт слив, но и женское имя с сакральным наполнением: Миррабелла (буквально: „прекрасный мирт”). В романской католической традиции известно и другое сочетание: Мария-Миррабелла. Имя пречистой Девы Марии анаграмматически закодировано и в названии улицы Марэ (Marais). Известно также, что и мирт, и сам плод сливы – вегетативные эмблематы непорочности Богородицы. Таким образом, „безымянность” рыжеволосой девушки, источающей дивный аромат, весьма условна – более того, она становится своего рода коммуникативной ловушкой только для непосвященного читателя.¹² Ведь и свет свечи, и плоды мирабели, и настойчивое варьирование в рядоположных образах смыслоносущего консонантного гнезда **MR** (Rue de Marais, Mirabellen) – всё это свидетельствует в пользу того, что девушка соотносится с вечным образом Девы Марии, а дивный аромат есть оль-

¹¹ Следует упомянуть также интересную трактовку рыжего цвета волос Владиславом Копалинским: с опорой на «Элегию умирающей осени» Л. Стаффа, он связывает его с предназначенностью смерти. В свете этого наблюдения на рыжеволосых девушках у Зюскинда заведомо лежит печать обречённости. См. подробнее о символике цвета волос: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2001, s. 478.

¹² См. подробнее о мотиве чистоты и влиянии на Зюскинда ценностной ольфакториальности бодлеровского сонета «Соответствия» в нашей статье: Ирина Попова-Бондаренко, *Ольфакториальный образ города*, в: *Образ міста в контексті історії, філософії, культури. Києвознавчі читання*, Київ 2005, с. 167-178. Мотив чистоты усиливают и ветхозаветные аллюзии романа. Обонятельный портрет девушки выполнен в тех же стилевых и образных формах, что и портрет Суламиты из ветхозаветной Песни Песней (см. там же, с. 173). В резонанс с Богородичным началом попадает и символика числа 25 (именно столько жертв на счету Гренуя).

факториальное транспонирование богородичного света, непорочности и чистоты. „Дивный аромат” соотносится, таким образом, с чистотой самого рафинированного, спекулятивного плана, чистотой-концептом. Чистота вместе с красотой и добром образуют, таким образом, онтологический ряд.

В романе по отношению к ароматам, которые составляют парфюмерными мэтрами вроде Бальдини, довольно часто звучат определения сродни русскому понятию „пошлость”: *gewöhnlich* (заурядный, обычный, пошлый), *vulgär* (обычный, вульгарный, пошлый), *nichtssagend* (ничего не говорящий, невыразительный, „никакой”), *plump* (грубый, неудачный, пошлый, топорный). Парфюмеры-торговцы, подстраиваясь под своих клиентов, и сами утрачивают истинный, высокий вкус (*Geschmack*). Предельным выражением утраты вкуса становится утрата обоняния, постигая всех притеснителей Гренуя, – мадам Гайар, кожевника Грималья и, наконец, Бальдини, у которого Гренуй приобретает первый опыт работы с ароматическими веществами. Джузеппе Бальдини, перчаточник, парфюмер и торговец из романа Зюскинда, явно восходит к бальзаковскому Цезарю Бирото, владельцу парфюмерной лавки „Королева роз”. Однако Зюскинд полностью дезавуирует „экономический утопизм” Бальзака, который допускал честность и порядочность в торговле. В нравственном и характерологическом плане циничный и алчный Бальдини – это вывернутый „наизнанку” образ простодушного трудяги Бирото. Зюскинд, похоже, проводит параллели с романом „История величия и падения Цезаря Бирото”, подключая бальзаковскую топографию правобережного Парижа, где непосредственно или по соседству обретаются и его, Зюскинда, герои, а сам топоним оказывает влияние на их судьбы (Сен-Антуанское предместье, улицы Сент-Дени и Сент-Оноре, острова Сите и Сен-Луи, мост Менял, мост Мари/Марии, набережные Анжу и Малакэ)¹³.

Безвкушие и/или дурной вкус – примета творческой несостоятельности. Недаром уже ближе к финалу романа „Das Parfum“, когда Антуан Риши, второй консул Граса, отец прекрасной Лауры, разгадает тайну загадочных убийств прекрасных девушек, он (Риши) отметит, что убийца обладает „отменным/прекрасным вкусом” (*exquisite Geschmack*)¹⁴.

Мироощущение людского сообщества в целом характеризуется пошлостью, что проецируется и на восприятие красоты, и на потребительское отношение к ней. Красота превозносится только на словах, на деле же люди не имеют о ней никакого представления и не в состоянии оценить её возвышенный статус. То, что принимается ими за красивое, на самом деле искусственно, убого и примитивно. Люди склонны восхищаться показной роскошью, но никто не замечает изысканной природной красоты убитых Гренуем девушек. И только Риши со временем осознает, что все они, каждая на свой манер, были красавицами. Зато первичный вопрос жителей приморских городов относительно убиенных де-

¹³ Оноре Бальзак, *История величия и падения Цезаря Бирото, владельца парфюмерной лавки, помощника мэра второго округа г. Парижа, кавалера Ордена Почётного легиона и пр.*, в: Оноре Бальзак, *Собрание сочинений в 24 томах*, т. 12, Москва 1960, с. 28, 31, 37 и др.

¹⁴ Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes Verlag AG Zürich, 1994, S. 258.

вухек граничит, скорее, с острым, но банальным любопытством: похищена или не похищена убийцей их девственность.

Пошлое, примитивное восприятие красоты свойственно и представителям парфюмерного цеха: когда Бальдини вдыхает новую композицию, сотворённую гением Гренуя, он со сладострастным восторгом (Wonne, Vergnügen) представляет себе довольно банальную картину непременно неаполитанской ночи, непременно жгучую черноволосую красавицу в объятиях и букет роз на подоконнике.

Er sah sich als einen jungen Menschen durch abendliche Gärten von Neapel gehn; er sah sich in den Armen einer Frau mit schwarzen Locken liegen und sah die Silhouette eines Strauchs von Rosen auf dem Fenstersims, über das ein Nachtwind ging; er hörte versprengte Vögel singen und von Ferne die Musik aus einer Hafenschenke; er hörte Flüsterndes ganz dicht am Ohr; er hörte ein Ichliebedich und spürte, wie sich ihm vor Wonne die Haare sträubten, jetzt! jetzt in diesem Augenblick!¹⁵

Духи, которые, по оценке Бальдини, были „божественно хороши” (himmlisch gut) вызывают в нём отнюдь не возвышенные чувства, но примитивное сексуальное возбуждение. К любованию чистой красотой в романе практически всегда примешивается сладострастие. Небесная красота Лауры оказывает весьма странное и комичное воздействие на горожан: их лица становятся глуповатыми, а их глаза словно „слизывают” её красоту, как языком лижут мороженое (als leckten sie Eis mit der Zunge)¹⁶. Сам Антуан Риши проклинает себя за то, что приходится отцом Лауре и не может ею обладать как какой-нибудь [посторонний] мужчина (irgendein Mann). По утрам он вынужден будить её отеческим поцелуем, а вечерами желать ей спокойного сна, в то время как его одолевают ужасные [сладострастные] желания (grauenvolle Lust), заставляя дрожать и покрываться потом. Обманной красотой Гренуя, опрысканного сочинёнными им духами (напомним, что именно по этой причине он кажется людям ангелом), прямо на поле у заставы Дю-Кур, перед эшафотом, ждавшим Убийцу Девушек, был спровоцирован свальный грех, чудовищная по масштабу сексуальная оргия. Духи, созданные Гренуем, являют собой квинтэссенцию Божественного Аромата, но их непредсказуемое воздействие на огромную толпу, собравшуюся в ожидании казни, потрясло даже их автора. Благородная красота духов осталась неоценённой: прекрасный запах лишь оглушил жителей Граса и вверг их в скотское состояние. Толпа не только сорвала казнь, но влюбилась в Гренуя и желала его.

Кант исключает саму возможность помыслить прекрасное как практически полезное. Однако для эстетически неразвитого сознания, свойственного человеческому сообществу, которое описано в романе, характерна именно такая реакция ожидания чего-то примитивно приятного, какого-то вполне осязаемого удовольствия (Vergnügen). Кант определяет *приятное* (курсив Канта – И. П.-Б.)) как „мотив желаний” и справедливо замечает:

¹⁵ Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes Verlag AG Zürich, 1994, S. 111.

¹⁶ Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes Verlag AG Zürich, 1994, S. 255.

...при оценке влияния его на душу всё дело сводится к количеству [внешних] возбуждений (одновременных или следующих друг за другом) и, так сказать, лишь к массе ощущения приятного, следовательно, его можно объяснить только через посредство *количества* (курсив Канта – И. П.-Б.). Приятное не содействует культуре, а относится только к наслаждению¹⁷.

Градация этого „наслаждения” как раз и представлена в романе – от банальных, полных избыточности экзотических „красивостей” в мечтаниях Бальдины (*abendliche Gärten von Neapel; Frau mit schwarzen Locken; Rosen auf dem Fenstersims; versprengte Vögel singen; die Musik aus einer Hafenschenke* и т.д.) до инцестуального вождения (Антуан Риши), массового сексуального психоза (свальный грех перед эшафотом Гренуя) и атавистических оральных проявлений полового влечения („слизывание” глазами красоты Лауры и, наконец, пожирание сворой парижских клошаров обожаемого Гренуя). По справедливому замечанию В.В. Бычкова, либидозная энергия и телесность (соматика) – всё, что связано с касанием, ощупыванием, то есть весь гаптический комплекс – являет собой абсолютную антитезу духовности¹⁸. Именно внушённая духами Гренуя красота подвигла клошаров на поступок „во имя любви”: в помрачении от восторга они „причащаются” телом и кровью Гренуя, показавшегося им ангелом. Эта страшная евхаристия, ритуальное разъятие и пожирание Бога, каковым он показался толпе, заставила клошаров причаститься и к двуипостасности Гренуя-гения и Гренуя-убийцы, что на концептуальном уровне манифестирует своего рода культурный миф о вечном круговороте и сращённости в искусстве высокого и низкого. „Гений и злодейство” оказываются, увы, вещами вполне совместными...

Красоте в романе не оставлено бытийного места. С одной стороны, на неё посягает холодный гений бездушного Гренуя, который, „не отвлекаясь” на живую прелесть молодых девушек и извлекая из них эссенциально чистый аромат, всё же, как это ни парадоксально, увековечивает его в совершенном парфюмерном творении, венчая ольфакториальную диадему царственным ароматом Лауры.

С другой стороны, посягательство исходит от казалось бы любящего отца и успешного торговца парфюмерией Антуана Риши (*Richis* – богач). Но консул не просто горд красотой своей дочери, Лауры. Он осознаёт все открывающиеся от её красоты перспективы и выгоды, её практическую пользу, а потому полон амбиций. Риши собирается удачно выдать дочь замуж, породнившись тем самым со знатными фамилиями, и упрочить свои финансовые дела (правда, принимая во внимание его холодный торгашеский меркантилизм, можно вполне допустить и такое толкование, как „выгодно продать” дочь)¹⁹. Поэтологически отец и дочь

¹⁷ Иммануил Кант, *Критика способности суждения*, в: Кант Иммануил, *Сочинения в шести томах*, т. 5, Москва 1966, с. 275.

¹⁸ В. В. Бычков, *Феномен неклассического эстетического сознания*, „Вопросы философии” 2003, №12, с. 88.

¹⁹ Ср. работу Жоржа Дюби, одного из представителей Школы Анналов, *Почтенная матрона и плохо выданная замуж*, в: *Одиссей. Человек в истории. (Ремесло историка на исходе XX в.)*. 1996, Москва 1996, с. 343-348.

Риши оказываются разведёнными по обе стороны смысла лексемы Richis. Антуан Риши – всего лишь денежный мешок, в то время как истинное богатство Лауры Риши – её чистая красота, субстанциально эфемерная, воистину небесная (heilige Schönheit Laures) и беззащитная.

Таким образом, в романе красота является источником сладострастных и даже преступных желаний, объектом купли-продажи или, как в случае с Гренуем, она становится исходным материалом, сырьём для всё более изысканных художественных форм (в нашем случае – гениальной ароматической композиции). Зюскинд словно постоянно „припоминает” Канта, который предостерегал от вторжения в гармоническую жизнь природы. Как уже говорилось выше, в романе подвергается сомнению и разрушению созданный классической западной культурой миф о том, что прекрасное порождает прекрасное и что искусство изначально чисто и возвышенно. Романист допускает и тот факт, что искусство (причём не только в эпоху „неклассического эстетического сознания”, или „параэстетики”, „нонклассики” – В.В. Бычков²⁰) может рождать прекрасное из безобразного – из жестокости и преступления. Зюскинд констатирует: „чистая красота” не только вынуждена сосуществовать с грязью, но и сама может становиться грязью и кровью, исходным материалом для создания более совершенных эстетических форм. Автор регистрируется бесправное, зависимое, жертвенное положение красоты в мире. И всё же при всей „постклассичности” романа в нём, благодаря Богородичному мотиву чистоты, интенционально сохранены высокие нравственные апеллятивы. Посредством парадокса, „от противного”, художественный мир произведения развивается именно в сторону нравственного императива, в сторону кантовского положения об изначальном синтезе истины, блага и красоты, реализуемом в искусстве, и кантовского же предостережения о недопустимости вмешательства в высшую гармонию.

²⁰ В. В. Бычков, *Феномен неклассического эстетического сознания*, „Вопросы философии” 2003, № 10-12.

ROMAN MNICH
(Siedlce)

**АКТУАЛИЗАЦИЯ И РЕДУКЦИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ ФОРМ
КУЛЬТУРЫ В XX ВЕКЕ:
ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ**

Вопрос об актуализации и редукции символических форм культуры и отражение этих процессов в эстетическом сознании эпохи вообще, а в произведениях литературы в частности, сегодня представляет особый интерес по многим причинам.

Во-первых, в гуманитарных науках сейчас – после двух десятилетий дискурсологической паузы – мы наблюдаем какую-то моду на термины „символ“ и „символическая форма“. Частично это связано с тем ренессансом, который сегодня переживает *Философия символических форм* Эрнста Кассирера и который сопровождается широкомасштабной интердисциплинарной интерпретацией наследия этого философа. В Германии почти завершено многотомное новое издание полного корпуса сочинений Эрнста Кассирера, охватывающее как опубликованные ранее тексты, так и материалы из архивов США, где Э.Кассирер провёл последние годы жизни. Прошли специальные конференции, опубликованы отдельные монографии и даже выходит специальная издательская научная серия книг "Cassirer-Forschung". Из самых значительных публикаций последних лет следует назвать, прежде всего, энциклопедический словарь, посвящённый *Философии символических форм*¹ и две монографии. Первая представляет жизненный и творческий путь Эрнста Кассирера на фоне современного состояния философских дискуссий и проблем², вторая – новое введение в концепцию *Философии*

¹ Hans Jörg Sandkühler, Detlev Pätzold (Hrsg): *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*. Stuttgart 2003.

² Massimo Ferrari, *Ernst Cassirer. Stationen einer philosophischen Biographie. Von Marburger Schule zum Kulturphilosophie*. Hamburg 2003 ("Cassirer-Forschung", Band 11).

*символических форм*³. К этим публикациям примыкают десятки книг и сотни статей, представляющих собой то ли интерпретацию отдельных идей Э.Кассирера, то ли исследование отдельных вопросов биографии или творчества немецкого философа⁴.

Вторая причина актуальности темы – это парадигматичность в контексте разных дискурсологических и постмодернистских исследований и необыкновенная гибкость таких понятий, как *символ* и *символическая форма*. Вспомним, что теоретический и одновременно праксиологический проект Эрнста Кассирера оказался для многих не только спасением от апокалипсических в отношении теории дискурсов, но и опорой для новых идеологий и проектов. Речь идет здесь о таких неоаристотелевских и неотомистских теориях, которые пытаются максимально сохранить мощную платоновскую (августиновскую) тенденцию. В этом случае мы сталкиваемся со старой проблемой синтеза Платона и Аристотеля, и идеи Э.Кассирера оказываются в состоянии приблизить наше мышление к такому состоянию синтеза. В русле этих размышлений следует упомянуть, прежде всего, идеи и книги Сьюзен Лангер, которая по праву считается наиболее влиятельной и серьезной последовательницей Эрнста Кассирера⁵.

Наконец, третья причина, связанная с интересом к проблематике символа и символических форм культуры, кроется в закономерностях развития самой культуры, отражающих появление новых символических форм и редукцию старых. Мы сегодня переживаем расцвет очень своеобразной новой символической формы культуры – Интернета, и этот расцвет связан одновременно как с разносторонней критикой Интернета, так и с не менее разносторонней поддержкой и оправданием возможностей Интернета и созданием новых его ресурсов. Мы наблюдаем также огромный интерес к симвоолологическим проблемам в так называемой массовой культуре: симвоолологические механизмы оказываются задействованными и весьма эффективными в таких парадигмах, как реклама, политика, и даже отдельные исторические или политические дискурсы.

Конечно же, не во всех приведённых выше контекстах сохранялась и сохраняется терминологическая чистота самого понятия *символ* – очень часто исследователи обращаются к этому понятию, употребляя его в произвольных и не свойственных ему функциях, характерных для смежных понятий: метафоры, метонимии, синекдохи, аллегории, тропа вообще. Вспомним поэтому, что к началу XX века в европейской философии и культурологии четко определились три концепции символа.

С одной стороны, это была древнейшая концепция, опирающаяся на учение Платона об идеях и провозглашающая непознаваемость истинной сути вещей и непознаваемость мира вообще. Эта концепция гласила, что мы познаем

³ Birgit Recki, *Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Berlin 2004.

⁴ См., например, о рецепции идей и книг Эрнста Кассирера в России: Роман Мних, *Эрнст Кассирер в России*, „Исследования по истории русской мысли“. Ежегодник 2008-2009 [9]. Под редакцией М.А.Клерова и Н.С.Плотникова. Москва 2012, с.81-132.

⁵ См. русский перевод основной „символологической“ книги этой исследовательницы: Сьюзен Лангер, *Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства*. Москва 2000.

только символы вещей, но не сами вещи. Такая теория нашла свое отражение в многочисленных теологических концепциях от средневековья до эпохи романтизма включительно, актуализировалась европейскими романтиками и Гете, а в эпоху модернизма (символизма) была представлена разнообразными декларациями, манифестами, статьями и трактатами.

В какой-то мере противоположной к платоновской концепции символа оказалась концепция символических форм Эрнста Кассирера, в основе своей утверждающая как раз познаваемость мира посредством символических форм культуры. В таком контексте символ оказался тем средством и понятием, благодаря которому познание, постижение и понимание мира становится доступным для человека. Э.Кассирер определил и проанализировал самые общие символические формы культуры – миф, язык и познание, поэтому мы можем говорить о своеобразном когнитивном характере его концепции, отражающем общие механизмы мышления человека независимо от времени и культурных парадигм эпохи.

Третья концепция символа имела чисто утилитарный характер, она возникла в истории европейской культуры на границе понятий символа, метафоры, аллегории и знака. Эта концепция не отражала глобальных проблем постижения сути вещей и мира, поскольку служила праксеологическим целям в границах определённого времени и определённой культурной парадигмы. Строго говоря, эта концепция представляла знаковый характер символа в такой смысловой парадигме, которую можно описать словами: "что-то является символом чего-то". Здесь перспектива невысказанности и нескончаемости смыслов закрыта сама по себе, смысл строго замкнут между двумя полюсами: собственно представленным символом и тем объектом (вещью, идеей), символ которого нам представлен. Такая концепция наиболее полно представлена в теории Чарльза Пирса и его последователей, а также у представителей семиотического направления в литературоведении и культурологии (Юрий Лотман, Роланд Барт). Символ здесь понимается как культурный знак, общий для определенного культурно-исторического и социального круга людей.

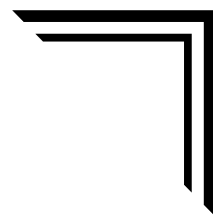
Если мы зададимся теперь вопросом, какие теории символа и какие символические формы актуализировались, а какие редуцировались в культуре XX века, то мы вынуждены будем попутно и предварительно ответить, по крайней мере, ещё на два типа вопросов. С одной стороны, это будут вопросы строго терминологические: что мы будем понимать в качестве символа и символической формы? О какой теории мы будем говорить? Сегодняшнее состояние гуманитарных наук убеждает нас в том, что без предварительной терминологической определённости невозможна вообще никакая логика высказывания. Иначе мы будем говорить на разных языках, и не только не услышим друг друга, но и исключим любую возможность понимания. Ведь одни и те же составные элементы культуры, или же аспекты художественного произведения как целостности можно называть символами, концептами, мифологемами и так далее. Образ сада в поэме Александра Блока *Соловьинный сад*, Гефсиманский сад в романе Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*, сады в романе Бориса Пастернака *Доктор Живаго*, в поэзии Райнера Марии Рильке, сад в поэзии Николая Заболоцкого, Марины Цветаевой или Беллы Ахмадулиной – все это вне

сомнения символы. Но вместе с тем мы можем определять эти образы как концепты, или мифологемы, и даже отдельные символические формы.

С другой стороны, мы сталкиваемся с проблемами исторического характера. Ведь в русле наших размышлений насущным вопросом является проблема актуализации символов и символических форм культуры, то есть конкретных социально-культурных и исторических условий, связанных с процессом актуализации. Мы можем говорить о сознательной актуализации определенных символических форм культуры в эпоху модернизма, тоталитарных режимов и даже в современной России, Белоруссии или Украине. Русский символизм, например, в лице таких представителей, как Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов, Павел Флоренский актуализировал платоновскую идеологию. Сталинский режим актуализировал символические формы политических дискурсов (классовая борьба, социальное равенство, миссия пролетариата).

Можно вести разговор также и о несознательной актуализации символических дискурсов, например, в философии Михаила Бахтина или Мартина Хайдеггера. Если же однако под символическими формами культуры понимать представленные в философии Эрнста Кассирера язык, миф и познание, то актуализация и редукция становятся неизбежными двумя полюсами самого существования человека и мира культуры.

В русле представленных мыслей мы можем поэтому перефразировать известное высказывание Романа Тименчика о теории текста и задаться риторическим вопросом: если наша жизнь не символотворчество, то что же она такое?



РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ



ДЕЧКА ЧАВДАРОВА
(Шумен)

ОРИГИНАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ АВТОТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Радосвет Коларов. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. София, „Просвета”, 2009.

В конце 2009 года вышла в свет новая книга болгарского литературоведа Радосвета Коларова, известного не только в болгарском научном кругу своими исследованиями фоностилистики, теории литературы, интертекстуальности. Труд Р. Коларова (защищенный блестяще как докторская диссертация) посвящен механизму, определенному как „автотекстуальность” (для его называния в теории интертекстуальности используется и термин „автоинтертекстуальность”). Обращение к автотекстуальности (автоинтертекстуальности) могло бы вызвать у читателя ожидание очередной иллюстрации действия этого механизма на примере определенных литературных текстов. Но внимательное прочтение труда раскрывает новость его подхода: он основан на респектирующем знании всех существующих литературных теорий, с которыми автор спорит или продолжает за ними, обогащая их открытиями других наук – когнитивистики, психоанализа, квантовой физики, лингвистики.

Привлекая идеи разных наук (не только гуманитарных), Р. Коларов вместе с тем остается проникновенным исследователем самой литературности – троп, ритма, рифмы, семантики художественного текста. Этот подход хочется подчеркнуть на фоне частого бегства современных литературоведов от литературности к политике, истории, социологии, культурологии и другим внелитературным сферам. В парадигме современной науки книга занимает особое место и своим языком, сочетающим с поразительной бесконфликтностью строгую терминологию структурализма с метафоричностью современного философского и литературоведческого дискурса. Осуществляется органический синтез терминологической точности с образностью и дискретно выраженной эмоцией. Р. Коларов – настоящий филолог, о чем свидетельствует его чутье к слову: раскрытие этимологии, игра слов. Нужно подчеркнуть, что языковая игра в тексте автора не

является самоцелью (как часто случается в современном литературоведении), а творческим открытием, провокацией мысли читателя.

Специально хочу отметить охват исследованного в книге литературного материала – это произведения болгарской, русской, английской, французской, немецкой литератур. В сознании ученого явно не существует проблемы места родной литературы в контексте мировой – проблемы, занимающей других болгарских литературоведов (в болгарской литературной науке устойчив спор о том должна ли она читать родную литературу с помощью чужих литературных теорий, или должна сотворить собственную теорию, подсказанную самим материалом болгарской литературы). Р. Коларов не включается в этот спор, но его подход не совпадает ни с одной из этих позиций: включая в объект своего исследования тексты родной литературы, он подсказывает, что в культуре нет периферии, что болгарская литература вписывается в контекст европейской и ее адекватно прочитывать сквозь призму чужих научных идей, но не просто „примерять” к ней какую-то модную теорию.

Во введении автор выражает свою точку зрения на интертекстуальность, подсказанную еще в заглавии изящной языковой игрой: *повторение* и *сотворение*. Принимая представление об интертекстуальности как о механизме возникновения каждого текста („новые тексты создаются по следам уже созданных текстов”), Р. Коларов прецизирует само понятие, отрицая слишком широкое его понимание: „повторение – это различие, двигатель нового”. Акцент на креативность межтекстовой повторительности вносит ценные коррективы в наложившуюся тенденцию означать термином интертекстуальность всевозможные связи между текстами: влияния одного автора на другого, авторитетные цитаты, разнообразные аллюзии и реминисценции. Свою концепцию автотекстуальности исследователь создает в диалоге с такими литературоведами как Л. Деленбахом и И. Смирновым, а также с помощью метафор другого известного болгарского теоретика – Н. Георгиева – предлагая обратиться не к „пропастям” между текстами, а к „мостам”, их связывающим (45).

Автотекстуальность интерпретируется с точки зрения проблематизации автора литературного произведения. Проблеме „смерти автора” посвящена первая часть первой главы – „Автор *post mortem*”. Ученый комментирует вытеснение автора в периферию Новой критикой и ОПОЯЗ, отстранение субъекта в антропологии и психоанализе, идею Р. Барта о „смерти автора”, идеи Эко и Фуко о субъекте как продукте языка или идеологическом продукте и др. Он учитывает основания этой тенденции – сопротивление против всякой власти, „иконоборческий пафос”. Комментируя желание освободить текст от единственного и однозначного чтения, он вместе с тем задает закономерный вопрос: „каким образом, какими сигналами автор может придать тексту возможность такого чтения”? С оговоркой, что мы не можем знать интенции автора, литературовед заключает, что часть этой интенции задает параметры тексту. Не оспаривая представление об игре читателя, о наслаждении множественностью, он напоминает, что творчество тоже игра, а не „бесцельное и безличное комбинирование кодов”. В своем споре с теорией „смерти автора” Р. Коларов приводит примеры связи между *bios* и *graphie* – критику в адрес Пол де Мана за его пронацистские тексты и фатву С. Рушди – и заключает: „Несмотря на то в какой лабиринт автор может „спустить” свои слова, рано или поздно они восстанут против него” (с. 29-30).

Другая важная теоретическая проблема, нужная автору для представления собственной теории – это проблема соотношения произведение – творчество, интра и интертекстуальность (вторая часть первой главы). Он подчеркивает, что „одни и те же силы сцепления действуют и внутри произведения, и между отдельных произведений” и утверждает тезис: „Каждую систему/текст мы должны наблюдать и с внутренней, и с внешней точки зрения” (35). Защищая эту позицию, литературовед снова входит в полемику с теориями, проблематизирующими понятие „творчество” – как структуралистские, так и деконструктивистские.

Поэтику повторительности Р. Коларов соотносит с **дискурсивным желанием** – (этот феномен исследует третья часть первой главы). Повторительность автор объясняет израсходованием энергийного потенциала, в связи с чем обращает внимание на энергетические метафоры, владеющие сознание современных литературоведов: диссеминация, эксплозия, силовое поле, экспансия, дисперсия. Автор комментирует и оценивает критически разные теории, исследующие энергию в литературном тексте: **деконструктивистско-текстовые** с их представлением о тексте как обладателе энергии, с акцентом на расшатывание системы и выведение ее из инертности, статики, гармонии, самоидентичности; **психоаналитически ориентированные теории** о либидинозной энергии подавленного желания в тексте; **когнитивные теории**, рассматривающие энергию в психо-неврологических терминах; **семиотические теории** с их идеей об „энергии *sui generis* органистическом представлении о воплощении генетического кода текста в данной семантической единице” (Лотман, Эко, Рифатер). Р. Коларов отталкивается от представления о повторительности как затормаживающем факторе (присущем последователям Фрейда). В споре с Питером Бруком литературовед утверждает, что „желание рассказывать является удовольствием от самого рассказывания” (48). Этот тезис проиллюстрирован анализом путевых записок Ив. Вазова „Великата Рилска пустиня”. Продуктивен и спор с мнением, что движущей силой повторения является заполнение пустоты (Филипп Вилмар, Жак Лакан). Соглашаясь с тем, что действия человека в принципе ориентированы к заполнению определенных пустот, литературовед настаивает, что интереснее „внесение избытка при заполнении пустоты, как в случае с повторением”. Учитывая наблюдения Дерриды об избытке означающего как заполнении отсутствия, Р. Коларов утверждает: „Думаю, что повторение работает с презумпцией недостаточности, но не отсутствия... недостаточности в стремлении использовать целую цепь сигнификативных возможностей по замещении повторенного” (52). В литературных произведениях автор открывает два типа повторительности: синтаксический (как у Вазова) и парадигматический. Развивая свой тезис, что „варианты идеи существуют одновременно, что повторение не возвращается назад как унылый рефрен, а устремлено к своей изначальной запрограммированности в идею”, Р. Коларов определяет парадигматический тип повторительности с помощью метафоры Дерриды „рельсы”: этот тип подобен локомотивному депо, из которого должно выйти несколько машин, чтобы двинуться по одним и тем же рельсам” (53). Кроме литературоведческих теорий, инспирирующими для осмысления повторительности оказываются квантовая механика, связь между квантовыми процессами и процессами мышления у Д. Бома, аналогия между иныбытием электрона и творческим мышлением у Юрия Орлова, идеи Делеза и Дерриды, диалог Делеза с квантовой физикой (Зохаром) о виртуальном

в идее и виртуальных переходах в электроне, идеи когнитивистики (Д. Хофстау-дер), сближение Дерриды (идеи диссеминирования) с квантовой теорией. Автор отмечает значение идеи Дерриды о первоначальном повторении для своей концепции и открывает прототип гуманитарной идеи о изначальной множественности единичного в природных науках и математике: открытие структуры ДНК Джеймсом Вотсоном и Франсисом Криком. Важно разграничение повторения в живой материи от повторения в тексте как места различия (не копирования). Специфический механизм реализации серий в литературной идее Р. Коларов определяет метафорой перекрестка: <<вставая на внутренний перекресток литературной идеи, автор материализует один из ее вариантов, водимый скорее инстинктом, чтобы вернуться и приобрести то, что сначала обозрел на поверхности „волны”>> (59). Автотекстуальность, которая является объектом интереса исследователя, оценивается как „идеальная практика реализации виртуальностей”. Парадигматическую повторительность в осуществлении нескольких версий идеи автор открывает у Флобера, Достоевского, болгарского писателя Елина Пелина. Яркой метафорой выбора нескольких возможностей в художественном тексте оказывается метафора Борхеса разветвляющихся аллей в саду, среди которых герой выбирает свой путь. Литературовед приводит разграничение повторения от припоминания у Киркегора и подчеркивает значение создания нового при повторении вслед за Дерридой (difference) и Джон Капуто („повторять значит создавать и менять, делать заново”). Учет всех упомянутых идей разных наук в осмыслении автоинтертекстуальности отличает концепцию Р. Коларова от теории „кода автора”. Нужно однако уточнить, что научить кого-нибудь исследовать код автора постижимо, в то время как научить исследовать дискурсивное желание автора например невозможно.

Несмотря на акцентирование различия, Р. Коларов обращает внимание и на деструктивность повторения того же самого (выводы Бруса Кевина, близкие наблюдениям Фрейда о невротическом повторении), а также на деструктивность привычки. Автор принимает идеи Л. Женни о функции интертекстуальности противостоять триумфу клише при помощи трансформации, но вместе с тем отмечает вслед за М. Рифатером, Рут Амосси и Елишева Росен роль клише как „контейнеры прошлого опыта”, как средство преодоления хаоса, а также способность клише участвовать в создании новых текстов. Р. Коларов продолжает рассуждения литературоведов (н-р Женни) о разных типах клише – тематических, нарративных, клише-структурная модель – и приходит к выводу, что „кроме лингвистической компетенции, клише отражает и наличие более общих ментальных моделей” (69). И в этом случае исследователь не остается на уровне теории, а демонстрирует функцию данного механизма анализом прозы Елина Пелина. Этот анализ показывает, что раскрытие повторения общих ментальных моделей требует от литературоведа глубоких знаний в области наук, занимающихся мышлением. Клише в виде ментальных моделей, сюжетных ходов, композиционных моделей Р. Коларов рассматривает как элемент идиолекта писателя, инвариантного в нем, сближая таким образом со структурализм с когнитивистикой – и перечисляет такие инварианты у Гоголя, Гюго, Кафки, Йовкова. В механизме межтекстовой повторительности такого типа (которую игнорируют сторонники различия) литературовед отграничивает два случая: создание новых версий уже созданного текста – и использование в новом тексте следов памяти

предшествующего текста в качестве строительного материала (новое создается через повторение уже созданного). На основе этих наблюдений Р. Коларов предлагает следующий образ творческого акта: „В процессе создания нового текста замысел непрерывно кружится между значениями новосозданного текста и значениями хипотекста, т. е. движется в проспективное и ретроспективное направление, прилаживая старый контекст к контексту новой идеи” (72). Этот тезис иллюстрируется творчеством Елина Пелина. В заключение исследователь, умеющий находить „свое” везде – в гуманитарных науках, в физике, математике, поэзии – открывает лаконическое воплощение научных идей о креативной повторительности в стихотворении Ганса Енценсбергера: „другими словами говорить одно и то же”, „теми же словами сказать что-то совсем другое” (75).

Четвертая часть первой главы является **теоретическим отклонением о колебании**. Колебание привлекает внимание исследователя своей актуальностью, о чем свидетельствуют такие метафоры современного литературоведения как блуждание, плавание, флуктуация, волнообразность, осцилирование. Р. Коларов прослеживает развитие идеи о колебании в тексте в разных теориях: понятие „двусмысленности” в новой критике, раздвоение между буквальным и фигуративным значением у Пол де Мана, „двойное действие знака” у Рифатера, „воображаемое” у В. Изера, понятие нерешимости (*indécidabilité*) у Дерриды, неопределенность как „дорожный знак, предупреждающий о тупике” у Д. Хартмана. И в этом случае литературоведческие концепции рассматриваются в контексте целостного знания, в их связи с квантовой механикой, принципом неопределенности Хайзенберга и шире – с индетерминизмом и релятивизмом.

Особое внимание читателя книги привлекает пересечение границ литературоведения и обращение к сокровенным проблемам человеческой судьбы – к действию дискурсивного желания в повседневной жизни (полуавтоматические и актуальные выборы, выборы в зоне высоких моральных ценностей). Чувствуется, что Р. Коларову тесна сфера „чистой” науки, что он мог бы сказать „я человек, и ничто человеческое мне не чуждо”. Продолжая за Пол Рикером и Джон Капуто, исследующие мотивации выбора, автор ставит вопрос „неприятно ли колебание между разными возможностями” и предлагает ответ, бросающий мост между художественным творчеством и жизнью: „Раз двусмыслие, неопределенность, колебание между полюсами – являющиеся отправной точкой настоящего текста – обладают эстетическим потенциалом в искусстве и литературе (что несомненно), то они должны нести наслаждение” (80).

Соотнесение литературы с жизнью продолжается рассуждениями над дискомфортом колебания, нежеланием выбора в бытовом плане – и отказом от выбора как знаком владения несколькими возможностями в творческом процессе (на материале произведений Й. Йовкова и Шекспира). Инспирирующими для ученого оказываются идеи английского физиолога Скота Шеридана о невозможности организма осуществить все полученные влечения и раздражения, Выготского об искусстве как возможности пережить неосуществленное в жизни, В. Изера о фикциональности как средстве „осуществить фундаментальную характеристику человека – быть вне себя и над собой”. Примеры из литературы в тексте („Гамлет” Шекспира, „Портрет Дориана Грея” Уайльда, „Прелюдии” Вордсворда) в данном случае иллюстрируют не выбор писателя среди вариантов

идеи, а выбор в фикциональном мире, то есть, художественную интерпретацию философской проблемы о колебании.

Пятая часть первой главы с заголовком „Игры, геймы и посттеория” интерпретирует проблему игры в литературе, с учетом того, что слово „игра” – „ключевой термин в постмодернистском литературоведении”. Цель исследователя – не комментировать теорий игр (Канта, Ницше, Хайдегера, Гадамера), а дефинитивное определение термина, поскольку он отмечает порочную метафоричность в его употреблении (метафоры „текст играет как дверь на петлях”, расплетание и заплетание текста” у Р. Барта, Р. Янга). Р. Коларову близок спор некоторых современных литературоведов с деконструктивисткой идеей безграничной текстуальной игры. Учитывая представление об искусстве как „свободной, спонтанной, анархистической и трансгрессивной по отношению правил, норм и культурной упорядоченности активности”, литературовед входит в спор с идеей пост-теоретиков об игре, освобожденной от субъектов *ludus*-а, от правил и цели. Р. Коларов предлагает обзор представлений о „свободной игре” у Гадамера, Барта, Дерриды, Фуко и на основе этого приходит к выводу, что термином „игра” означают: субституцию, полисемию, повторительность, отклонение, трансгрессию...”; что „в понятии *игра* сплетаются важные для современного литературоведения идеи об интертекстуальности, об ослабленной связи между означаемым и означающим, о реющемся означающем, теории о прерванной связи между языковым выражением и референтом, отрицание трансцендентного, происхождения и метафизики, пародийное переворачивание ценностей и т. д.” (90-91). Эти идеи плодотворны для литературоведа, но, по его мнению, так понимаемая „свободная игра” не способна осуществить „свержение кумиров”, которое ей приписывают, потому что ей не хватает самонаблюдения со стороны играющего, самоиронии, сознания собственных границ и возможностей. Такие голоса очень необходимы в современной гуманитаристике (и в частности в литературоведении) как корректив, возвращающий доверие к (творящему) субъекту. В контексте концепции автотекстуальности очень важно настаивание на то, что ирония, гротеск, пародия, деструкция художественных конвенций должны быть интенциональными актами. Основываясь на разграничение регуляторных и алеаторных (случайных) правил игры у В. Изера, а также на наблюдении Витгенштейна о неясных очертаниях понятия игры, Р. Коларов утверждает, что „понятие „*игра*” должно иметь границы [...], что панлудизм его обесмысливает” (93).

Вторая глава посвящена механизму автотекстуальности, названному **порождающие модели**.

В первой части этой главы Р. Коларов анализирует модель, которую определяет как **работу матрицы**, уточняя содержание термина „матрица”: „инвариант идеи, которая реализуется при помощи множества вариантов-повторений”. Матрицу автор соотносит с клише, но подчеркивает, что она противопоставлена клише, стереотипности, копированию значением креативного порождения (хотя, как он замечает, „матрица может деградировать до клише, до деструктивного повторения”). С присущим ему чутьем к языку, к этимологии, исследователь припоминает продуктивные для его концепции значения слова „матрица” – ‘мать, у которой есть детеныши’, ‘дерево с побегами’, ‘источник’, ‘первопричина’ (94) – хотя эти значения возникнут в сознании носителей только определенных языков. Можно было бы возразить, что таким образом с термина

снимается его терминологичность (присущая ему однозначность), но, „воскрешая” забытый смысл слова (как в языковых открытиях авангарда), автор подчеркивает „сотворение” при повторении. В диалоге с Лиотаром и Рифатером, открывающими творческую функцию матрицы, Р. Коларов предлагает свое определение матрицы как *межтекстовой генератор*, уточняя, что „стремление к исчерпыванию приписывается не внутритекстовому пространству и конструкции отдельного произведения, а воплощению вариантов множественной идеи в разных произведениях на протяжении творческого пути автора” (95-96). Теоретическая эрудиция сочетается в книге с проникновенным анализом художественных текстов, о чем свидетельствует фрагмент о вариантах матрицы *человек-море* у Бодлера – о „разраивании тематических и фигуральных возможностей и порождении разных лирических сюжетов и вариаций, различий в повторительности” (111). Предложенный анализ может быть образцом для подобных исследований творчества других поэтов.

Вторая часть второй главы („Рамки, сценарии, сети”) исследует механизм автотекстуальности, названный „мотивной сетью” – понятие, означающее „матрица, построенная из комбинации мотивов, нарративное ядро, которое воспроизводится в разных вариантах”. Автор выясняет соотношение мотивной сети со схемой или рамкой (фреймом) в когнитивных теориях, сценарием (М. Минский), скриптом (Шанк), а также соотносимость „схемы” с „горизонтом ожидания”. „Мотивная сеть” в понимании литературоведа отличается от схемы своей креативной повторительностью, в то время как схема характеризуется идентичностью повторения.

Особое внимание литературоведов-русистов привлечет анализ мотивной сети в творчестве Гоголя на основе разных версий мотива птицы-тройки. Казалось бы, этот мотив достаточно широко исследован, но Р. Коларов интерпретирует его по-новому. В существующих прочтениях исследователь отмечает односторонность, „опрошенную методологическую схему”: „первоначальный текст-адресант и пассивный текст-реципиент, текст-иммитатор, между которыми лежит дорога, понимаемая не как трансформация, а как дистанция между двумя городами в *Мертвых душах*” (114). Вместо представления творчества Гоголя как „мозаики чужих мотивов, аллюзий, митологем”, Р. Коларов предлагает раскрытие внутреннего, интратекстуального генезиса мотива. По мнению литературоведа, глубинная мотивная сеть, которая исполняет роль порождающей матрицы, „предшествует не только конкретные текстуализации на поверхностном языковом уровне, но и выбор на промежуточном уровне более частных нарративных конкретизаций, на котором появляется сам образ птицы-тройки” (116). Р. Коларов вносит существенные коррективы в существующие интерпретации генезиса мотива птицы-тройки, подчеркивая, что переработанные версии текстов других авторов включаются именно на этом промежуточном уровне, но „основная мотивная сеть, лежащая под ними – Гоголевская”. В прочтении исследователя неожиданно сближаются разные тексты, порожденные Гоголевской матрицей: травматически фиксированная позиция субъекта, физическое/психическое страдание, странная, необычная точка зрения, спасение бегством на быстрых конях объединяют семантически Поприщина с Тарасом Бульбой и автором в „Мертвых душах”. Мотивную сеть, включающую образ птицы-тройки, Р. Коларов объясняет личностью писателя – его проблематичной идентичностью (сочета-

нием комплекса неполноценности с мегаломанией). Таким образом интерпретация примиряет психоанализ со структурно-семиотическим анализом и интертекстуальностью (в данном случае – автотекстуальностью). При таком подходе оказывается, что образ крылатого коня бессмысленно искать вне творчества Гоголя. В дискурсе исследователя точность анализа не исключает выражения сопричастности с драматической судьбой писателя: „Гоголь привязал себя к костру, к эшафоту *Мертвых душ*, чтобы спасти себя от чувства вины, но спасти и Россию” (132). Обращение к личности Гоголя при анализе мотивной сети в сущности содержит ответ на мучающий гоголеведов и читателей вопрос „Кого везет птица-тройка – Чичикова?”.

Объектом исследования третьей части второй главы является модель, названная **инициационным произведением**. Вводя этот термин, исследователь опирается на наблюдения Л. Липкинга, уподобляющего определенные произведения с инициацией и уточняет, что такие произведения „маркируют точку перелома в творчестве данного автора – синтезируют его путь до этого момента... и содержат коды его будущего развития”. К примерам из разных европейских литератур (Данте, Блейк, Китс, Джойс), анализированные Липкингом, Р. Коларов добавляет примеры из болгарской литературы – стихотворение Яворова „Ночь” („Нощ”) и рассказ Елина Пелина „Судьба” („Орисия”), чьи художественные открытия „развертываются в других произведениях писателей и намечают новый этап в их поэтике” (136).

Глава третья ставит проблему креативной памяти, также нужной литературоведу для развития его концепции автотекстуальности. Заголовок первой части этой главы обращает внимание читателя к одной из дилемм современной цивилизации: „**Память против машины**”. Культ машины в результате развития кибернетики после 50-ых годов XX века привлекает внимание Р. Коларова не только с чисто научной точки зрения, а как явление, затрагивающее фундаментальные ценности человечества. Комментируя полемику на эту тему в современной науке – отождествление человека с машиной у постмодернистов и спор с ним – исследователь примыкает к второй точке зрения (парадоксально, но против упомянутого отождествления оказывается Даглас Хофстадер, автор компьютерных программ). Основными аргументами против уподобления творчества с работой машины являются следующие утверждения: машина „не может создать эвристической ситуации”, интертекстуальность связана с пониманием, поэтому она отличается от трансформации в техническом смысле, человеческая память отличается от электронной по своей структурной нефиксированности, потенциальности. Близкими исследователю оказываются идеи памяти Ю. Лотмана, И. Смирнова, Р. Лахман, С. Лорда, А. Бергсона („память – неиссякающий акт интерпретации”). Р. Коларов спорит не только с самой идеей тождественности человеческой памяти (и творческого акта) с машиной, но и с определенными увлечениями технической метафорикой в научном дискурсе современных литературоведов – использованием термина „машина” как чисто риторического приема.

С проблемой памяти литературовед соотносит понятие **виртуальная фигура** (вторая часть третьей главы). Отсылая к современным идеям о креативности, динамичности памяти в создании новых структур (Ю. Лотмана и З. Минц, Н. Бабуца, Дж. Джаксона), он видит барьеры перед исследованиями этого фе-

номена, проявляющиеся в употреблении метафоры „палимпсест”. Литературовед, которому чуждо использование определенного термина „для красоты слога” и который стремится к точности каждого слова в своей концепции, замечает, что метафора „палимпсест” „создает ощущение вытеснения одного текста другим”, что их сожителство „воспринимается как нежеланный компромисс”. Противоречащей структурообразующему механизму оказывается и метафора Бодлера „палимпсест памяти неуничтожим”. В метафоре палимпсеста Р. Коларов открывает представление о „внешнем соприкосновении застывших поверхностей”, о превращении хипотекста в гипертекст при помощи элементарной редукции – и предлагает свое понимание интертекстуальности: „Трансформация одного текста в другой переходит через промежуточные степени, производя ментальные структуры, которые можно непосредственно наблюдать в гипо и гипертексте” (174-175). По его мнению, без реконструирования такой структуры трансформация может остаться незамеченной. Именно эту структуру исследователь называет виртуальной. И в этом случае он проявляет упомянутое уже чутье к этимологии, „припоминая” востребованное для его концепции значение слова „мотив” – „движущийся”: „связи между мотивами оформляют гибкую сеть” (конечно, такое осмысление мотива возможно в языках, использующих слово с латинским корнем).

Следующим аспектом автотекстуальности является соотношение *слово/образ* в работе матрицы. Этому аспекту посвящена третья часть третьей главы. Исследователь представляет противоположные тенденции в интерпретации проблемы: деконструктивистскую критику языка, противопоставление фигуры дискурсивной системе (Лиотар) – и отрицание референтности, мимесиса (Рифатер), а также осмысление истории культуры как борьбу за перевес между изобразительностью и языковыми знаками (Митчелл), столкновение между иконофилами и иконофобами (идеи Лессинга, Вордсворда, Ф. Кермоуда, искусство XVIII века и модернизм). Соотношение слово-образ интересует автора с точки зрения креативности, но он учитывает, что на основе этого соотношения осуществляется деление на жанры и формы в литературе, или разграничивание денотативной функции языка от коннотативной. Опираясь на теории А. Пейвио, согласно которой „у человека функционируют параллельно две кодирующие когнитивные системы – виртуальная и образная”, Р. Коларов отбрасывает упомянутую альтернативность. Исследователь находит подтверждение идей когнитивистов в литературе: „образ, ситуация или описание в произведении данного автора генерирует соответствующий образ, ситуацию или описание в его следующих произведениях” (198). В связи с этим он предлагает, анализируя связь между двумя текстами, реконструировать форму памяти, которая была активирована приоритетно в процессе создания нового текста”, „установить обратимость между вербальными и иконическими следами памяти”.

Выражая гипотезу, что следы памяти старого текста имели иконическую форму, Р. Коларов доказывает ее анализом произведения Ивана Вазова „Под игото” („Под игом”), в котором две сцены с различной семантикой сближаются образом уязвимости лежащей женщины. Исследователь открывает семантические трещины, которые объясняет бессознательным подчинением автора воздействию сохраненной в памяти сцены.

Другой случай в литературе – когда новый текст конструируется при помощи работы вербальной памяти о старом тексте, представлен в анализе стихотворений Христо Ботева „В механата” и „Хаджи Димитър”. Обращение к мифологизированным произведениям болгарской литературы является провокацией для литературоведа. Здесь невозможно представить в полноте глубокую интерпретацию текстов Ботева на семантическом, морфологическом и фонетическом уровнях, но эта интерпретация может служить образцом прочтения поэзии.

Специальное теоретическое отступление в книге ставит проблему **трансмодальной идеи**. Вдохновляющей для исследователя оказывается концепция А. Лавджоя об идеях (концептах), которые, „оставаясь относительно устойчивыми, поддаются перекомбинированию и выражению в новых формах”, при чем инвариантное в проявлениях единицы-идеи может не выступить на поверхность. Термином *трансмодальная идея* называется именно такая мигрирующая идея.

Привлекая открытия разных наук, Р. Коларов выясняет соотношение идея-концепт, выделение феноменальной и экспликативной части идеи, а в феноменальной части – инвариантную и контекстуальную часть – и заключает: «Трансмодальная идея – это дескриптивная составляющая научной идеи, которая в своей „чистой” логической форме воспроизводится в разных контекстах, пересекает границы научных теорий» (221). Одну из подобных идей – о множестве ракурсов к воспринимаемому предмету – автор открывает в теориях креативности, опирающихся на квантовых идеях, психолингвистике, когнитивистике, феноменологии (Гусерл), модальной логике, литературоведении. Представлены открытия Делла и Райха в теории языкового порождения (поиск подходящего слова среди семантической и фонологической зоны мозга), Джина Ейчисана в психолингвистике, Дагласа Хофстедера о имплицосфере, Д. Зохар в физике, Яна Маршалла в психиатрии, Гусерля в феноменологии, Жиля Делеза и Жака Дерриды в философии, М. Тернера и Жиля Фоконье о „концептуальном миксировании”, Макса Блока в риторике (логическая грамматика метафоры), толкование снов у Фрейда („сгущение” – *Verdichtung*), психоаналитика Матте Бланко о би-логике. Обзор перечисленных теорий, раскрытие границ их возможностей и взаимодополнение, в очередной раз демонстрирует эрудицию ученого и независимость его мышления. В контексте концепции автотекстуальности важной для него оказывается трансгрессия, которая пересекает границы, смешивает, поглощает. Трансгрессию автор определяет как химию подобию, в отличие от ассоцианизма, который „связывает, сдваивает два образа, предмета, две идеи”. Ценность трансгрессии открывается в эмоции любопытства к новому, в дерзости пересечения закона, стереотипа, запрета” (227).

Четвертая глава книги рассматривает механизм герменевтической автотекстуальности, чьи проявления открываются в способности произведения данного автора усиливать значения предыдущего произведения того же автора („**усиливающее произведение**”) и эксплицировать значения („**произведение-экспликатор**”). Очень важно проведенное литературоведом разграничение между всякой манипулятивной операцией со стороны одного текста по отношению к другому (которую исследователи как К. Штирле и Ж. Женетт определяют как герменевтическое отношение) и интертекстуальным отношением, при котором один текст осмысливает, интерпретирует другой. Р. Коларов оспаривает

тезис, что интертекстуальное отношение всегда герменевтично (Р. Варнинг). Этим разграничением функций интертекстуальных отношений он вносит свой вклад в теорию интертекстуальности.

В качестве примера усиления значений текста А текстом Б литературовед приводит пример из творчества Достоевского, предлагая проницательный анализ связи автотекстуальности между повестью „Кроткая” и романом „Идиот” – анализ, который является открытием в истории осмысления этих произведений. Р. Коларов вводит термин „раскинутая мотивная сеть” („разпръсната мотивна мрежа”), включая в нее такие мотивы двух произведений как „малое количество истекшей крови” и „нежелание хоронить покойницу”. Чтобы дополнить эту мотивную сеть, он обращается к сцене бегства Настасьи Филипповны из-под венца и дополняет мотивную сеть: крестное знамение перед иконой, смертная бледность, прыжок, толпа... кровь. Расшифрование жеста Настасьи Филипповны („бросилась с крыльца”) оказывается возможным при помощи герменевтической автотекстуальной связи с последней сценой в „Кроткой”, чей текст определяется как „герменевтическая модель” (по М. Рифатеру) текстовых странностей в „Идиоте”.

Пример „произведения-экспликатора” найден тоже в русской литературе: в творчестве Блока. Анализ автотекстуальных связей демонстрирует возможности дораскрытия смысла ‘мертвый город’ в стихотворении „Ночь, улица, фонарь, аптека” при помощи обращения к третьему стихотворению из цикла „Пляски смерти”, которое играет роль произведения-экспликатора, в чьем тексте находится прямое выражение значения смерти. Дополню, что анализ отдельных поэтических текстов отличается глубиной и виртуозностью.

Другой пример действия „произведения-экспликатора” как проявления автотекстуальности из болгарской литературы: литературовед обращается к двум стихотворениям поэта-символиста П. Яворова – „Две хубави очи” и „Вълшебница”, определяя их как *companion works*. Анализу автотекстуальной связи между ними предшествует постановка проблемы зеркальной метафоры и палиндрома, содержащей собственную точку зрения Р. Коларова (снова можно подчеркнуть ценность книги и как учебника по теории литературы). На основе анализа ассиметрии в первом стихотворении Яворова исследователь открывает в нем второй сюжет, зашифрованный на уровне пунктуации – и показывает экспликацию значений этого сюжета во втором стихотворении. Имея ввиду исследованность произведений поэта в болгарском литературоведении, нельзя не оценить способность Р. Коларова развивать существующие интерпретации, в частности вписывая произведения болгарской литературы в широкий европейский контекст – благодаря своей эрудиции и качеств полиглота.

Пятая глава исследует механизм, определенный как „операторы трансформации”. В этой главе автор обращается от ретроспективного направления автотекстуального движения к обратному движению – переходу от гипотекста к гипертексту. Один из операторов трансформации назван *умножением*. Его осмысление опирается на теории Жолковского и Щеглова о поэтике выразительности, на тематическом анализе 80-х годов XX века. Литературовед не противопоставляет представление структурализма об иерархичности связей в художественном тексте, об инвариантном центре – постмодернистскому представлению о ризоматической связи фактов. По его мнению, „они описывают параллель-

ные, работающие одновременно механизмы художественного творчества”. Одним из многих достоинств подхода Р. Коларова является широта взгляда, учитывание возможностей каждой литературоведческой идеи, каждой теории, но и границы этих возможностей. Таким образом он продолжает и развивает открытия других ученых: операторы трансформации в его понимании „производят изменение, поворот в уже функционирующей структуре”, в то время как приемы выразительности в теории Жолковского и Щеглова „являются набором формальных операций, при помощи которых конкретизируется абстрактная тема, не содержащих концептуального смысла”. Оператор, названный умножением, ограничивается от амплификации, экстенсии, экспансии (которые лансирует Ж. Женетт), как и от термина Жолковского и Щеглова *увеличение*. Работу оператора, названного умножением, Р. Коларов демонстрирует на основе анализа романа Ив. Вазова „Под игом” („Под игото”), что является провокацией по отношению теории Жолковского и Щеглова, поскольку ученый указывает на трудность ее приложения к большим повествовательным произведениям. Анализ романа Вазова показывает умножение образов, „конфигурированных в начальной гипогекстовой ситуации”, в целостном тексте романа (с. 273).

Вторая часть пятой главы посвящена автополюемике. Смыслопорождающие возможности этого механизма автотекстуальности исследователь иллюстрирует анализом двух стихотворений Христо Ботева, в которых противоположные эмоционально-интонационные системы („плач” и „песня”, зимняя вьюга и палящее солнце), „работают” для мифологизации национального героя (Хаджи Димитра и Левски). Продолжая за исследователем, литературовед-русист может открыть примеры автополюемике в русской литературе (например в творчестве Пушкина).

Предметом третьей части этой главы является автопародия. Даже читатель, незнакомый с теорией, может усомниться в возможность такого феномена. Действительно, Р. Коларов приводит мнения теоретиков о невозможности автопародии: Дж. Райля, Ж. Женетта (определяющего автопародию как „фантомное понятие”). В споре с ними он утверждает (вслед за М. Роус) возможность автора выступать в разных ролях и обращает внимание читателя на более сложный случай автопародии, когда „пародированное произведение само по себе является автопародией”, при чем „возникает двойное пародирование” (с. 313). Такую автопародию исследователь открывает в творчестве Ф. Кафки (помощники в романе „Замок” пародийно снижают образы экзекуторов в романе „Процесс”), а также в творчестве болгарского писателя Е. Пелина, который изображает в двух конвенциях – поэтизирующей и комической – восприятие красоты природы.

В заключение можно высказать пожелание, чтобы книга Р. Коларова была переведена на русский язык, потому что она займет достойное место среди серьезных теоретических трудов, ставших достоянием специализированной русской публики. Она введет в горизонт широкой научной аудитории чужие теории, оставшиеся до сих пор „невостребованными”, а анализы конкретных произведений могут вдохновить исследователей русской, западноевропейской, болгарской литературы.

НАШИ АВТОРЫ

Дина Магомедова – Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Ivo Pospíšil – Masarykova univerzita (Brno, Česká republika)

Leonid Heller – Université de Lausanne, (Lausanne, Suisse)

Ирина Тарасова – Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского (Саратов, Россия)

Татьяна Тверитинова – Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Ludmiła Mnich – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach (Siedlce, Polska)

Галина Шовкопляс – Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Анна Попова – Донецкий национальный университет (Донецк, Украина)

Stefan Simonek – Universität Wien (Wien, Republik Österreich)

Ирина Попова-Бондаренко – Донецкий национальный университет (Донецк, Украина)

Roman Mnich – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach (Siedlce, Polska)

Дечка Чавдарова – Шуменски университет Епископ Константин Преславски (Шумен, България)

Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach
Zakład Kulturologii Wschodnioeuropejskiej Uniwersytetu Warszawskiego
при сотрудничестве
с кафедрой теории литературы и художественной культуры
Донецкого национального университета

«МИРГОРОД»

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!
(Николай Гоголь, *Миргород*)

Это всё дрянь, чем набивают головы ваши;
и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна що!*..
(тот же Н. Гоголь, и тот же *Миргород*)

*Международный филологический журнал, посвященный истории и эпистемологии
современного литературоведения, а также возможным ответам на вопрос о том,
как сделана и делается сегодня наука о литературе*

Основной профиль журнала:

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне обиходных представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

МИРГОРОД предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

Технические требования к публикации
(тексты высылать по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com)

Текст

- 12 кеглем Times New Roman
- интервал 1,5
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0
- поля - 2,5

Ссылки

- автоматические внизу каждой страницы
- 10 кеглем
- интервал 1,0

К статье прилагаем:

- **резюме на английском языке** (3-5 предложений);
- **ключевые слова**;
- **англоязычный вариант заглавия статьи.**

Сноски

А) При цитировании книг и монографий в сносках указываем:

1) имя и фамилию автора (ов), после двоеточия – название публикации полностью курсивом, место и год издания, а после запятой – страницу для цитаты или же страницы для статьи;

2) если работа является частью сборника или монографии, то после запятой пишем «в:» (для латиноязычных изданий «in:», «w:» или «v:» в соответствии с языком книги) и курсивом указываем название книги, имя и фамилию редактора (ов);

3) если работа указана в предыдущем примечании, пишем данные автора и «ibidem».

Примеры:

- 1) Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.
- 2) Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с.49-80.
- 3) Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s.245-276.

Б) При цитировании статей из научной периодики (ежегодников, журналов) в сносках указываем:

1) имя, фамилию автора, название публикации полностью (курсивом),

2) название периодического издания в кавычках (обычным шрифтом), год, том, номера страниц.

Примеры:

1) Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гуковского*, "Новое литературное обозрение" 2002, № 3 (55), с.54-65.

2) Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, „Poetica“. Band 33 (2001), Heft 3-4, S.465-502.

* * *

Тематическая рубрика в очередном (пятом) номере **МИРГОРОДА** будет посвящена *драматургическим механизмам современной культуры* в ее основных парадигмах:

- а) «язык театра» и «театр языка»,
- б) новая драма как феномен,
- в) драма и переходная эпоха,
- г) трагедия как один из первоисточников европейской культуры

Материалы и статьи ожидаем от авторов до **15 октября 2014 года** по адресу:
mirgorod.inibi@gmail.com