

УДК 82-1/9

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ОБРАЗА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

Кашина Н. К.

*Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова, Кострома
E-mail: kashtann55@rambler.ru*

В статье рассматривается роль невербальных (органолептических) составляющих литературных образов, их смыслопорождающую способность на примере произведений А. Фета, В. Розанова. В контексте модернизма поиски новых путей создания образа приводили к утончённой эстетизации, отстаивая своё право на создание «другой» литературы, В. Розанов возводит элементарные ощущения в онтологическую перспективу.

Ключевые слова: невербальный органолептический компонент образа, миф, символ

ВВЕДЕНИЕ

Цель настоящей статьи – выявить функцию невербальных составляющих образа в художественном дискурсе на примере творчества А. Фета и В. Розанова.

Достижению поставленной цели способствовало решение следующих задач:

- уточнить возможность применения понятия «невербальный» в исследовании своеобразия литературного творчества;
- исследовать функции мифа в контексте литературных процессов рубежа XIX – XX вв.;
- определить специфику обращения к органолептическим составляющим образа в произведениях А. Фета и В. Розанова;
- исследовать пути трансформации органолептических символов в онтологический уровень.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Употребление термина «невербальный» применительно к литературе может показаться, мягко говоря, неуместным. Однако, в художественном дискурсе словесный образ не столько называет предмет, сколько очерчивает его восприятие. Риторика, как искусство красноречия, (или по Аристотелю: искусство находить способы убеждения относительно каждого данного предмета) предполагает определённые приёмы выразительности, посредством которых создаётся не прямое название предмета. В классической литературной традиции предмет – лишь способ выявить и обозначить сложный духовный момент, переживаемый автором или его героем. Иное понимание отношений автора к миру складывалось в неклассической литературе.

Одной из основополагающих черт мировоззренческих основ культуры модернизма является недоверие к рациональному началу, философии позитивизма. Нередко это недоверие приводило к бунту против самого слова, ставшего лишь средством выразительности.

Из всего многообразия *попыток* определить основное содержание модернизма обратимся к опыту М. Гаспарова: «Модернизм не только в русской, но и во всей европейской литературе сознательно стремился к обновлению поэтических средств в том, чтобы выразить обновление мировосприятия – смену больших исторических эпох» [1, 9].

Процесс этот вывел как основную модель постижения мира миф. Предчувствия приближения времени мифа выражены и в музыке Р. Вагнера, и в творчестве Ф. Ницше. Но по-настоящему миф заговорил о себе в русской литературе рубежа XIX – XX вв. Он привлекал многогранностью восприятия действительности, обещал вернуть миру подлинность, а от художника требовал свежего, первобытного взгляда на мир. На этом основании естественно слились "символистские вздохи и футуристские крики" в поисках скрытых потенциалов языка.

Поиски эти приводили к отказу от вычурных риторических фигур, затейливых художественных изобретений. Так В. Розанов неоднократно обвинял риторику даже в обескровлении христианства. Любопытно замечание мыслителя о разнице двух ветвей философии: первая «...вербальна, а не реальна. Т. е. она не движется вовсе около *naturam rerum*, исследует не самую природу вещей, трудится не над темами философии; но, около этих тем или по поводу этих тем, собирает и классифицирует крохи древнего и нового мышления» [7, 150].

Эта традиция, подчёркивает В. Розанов, исчерпана. Истощённое слово сам В. Розанов восполняет органолептической, невербальной материей текста.

Д. Шукуров обратился к опыту футуристов: «Радикализм таких авторов, как Игнатьев и Гнедов, - заметил автор, - был направлен, в конечном итоге, на преодоление в искусстве вербального дискурса как такового и активизацию невербальных аспектов коммуникации – запаха, цвета, вкуса, звука» [9, 74]. В художественной практике футуристов эта тенденция выразилась в поисках причудливых форм книжной графики, сценического жеста, в экстравагантных попытках услышать запах звука.

Изощённому эстетскому изобретательству можно противопоставить традицию в русской поэзии, возникшую задолго до опытов футуристов. Предшественником символистов справедливо признан А. Фет. Его образы, отличающиеся высокой частотностью, явно выступают в роли символов: это и Весна, и Она, которая пишется с заглавной буквы, но все эти символы лишены изощённости. Порой он просто называет их, не предваряя восприятие читателя эпитетами, сравнениями. Но очень важно заметить: символичность рождается в результате погружения слова в различные контексты, свойственные единому целому. Таков образ Весны, представленный в различных ипостасях: от природности до одухотворённости. Удивительно при этом, что сам образ Весны переводится в эти ипостаси посредством органолептического признака – запаха.

Так в цикле «Весна» из стихотворения в стихотворение выстраивается его семантика:

*Уж верба вся пушистая
Раскинулась кругом;
Опять весна душистая
Повеяла крылом.[8, 86]*

В следующем стихотворении – новая интерпретация: А я иду – душистый холод веет \ \ В лицо – иду – и соловьи поют. Затем прилагательное "душистый" приобретает всё более конкретное значение: душистая нега ("Ещё весны душистой нега..."), душистая сирень ("Пчёлы"), душистый ландыш ("Весенние мысли"), душистая чистота ландыша ("Первый ландыш"). В стихотворении "Ещё майская ночь" сам запах (аромат) никак не назван, он лишь обозначен: Из царства льдов, из царства вьюг и снега \ \ Как свеж и чист твой вылетает май. ... И в воздухе за песнью соловьиной \ \ Разносится тревога и любовь. И, наконец, запах весны – примета приближающегося весеннего возрождения: Глубь небес опять ясна, \ \ Пахнет в воздухе весна, Каждый час и каждый миг \ \ Приближается жених... В запахе весны присутствуют и вздохи неба из растворённых врат эдема. Таким образом, фетовская символика запахов обозначает встречи с другим миром, наделена повышенной семантической напряжённостью.

В текстах В. Розанова дыхание и запахи предвещают встречу с Творцом: «Бог есть зерно, Бог есть ядро, а мир есть Сад. И все души вернуться к Нему, слетятся к Нему. Буду Его вдыхать, буду Его обонять. Вся жизнь превратится в одно обоняние; нос – черта "будущего века" в нас; и вкус языка, и губ, и рта – тоже черта будущего века. Для теперешней и земной грубой жизни этого всего не нужно» [4, 239].

Вкус и обоняние у В. Розанова есть категории космического, в его иерархии это категории высшего порядка: «Вот ещё о чём никто не спросил себя: что физиологические вкус и обоняние, т.е. космическая пахучесть и вкушение явств, – не суть ли основание и причина бессмертия плотей?» [5, 233]. Столь высокий статус физиологии определяется тем, что сам Господь "вдунул в лице человека душу бессмертную": «А не "дал", не "устроил", не "сделал, как горшечник горшок", душу человеку. Не дал ему, как "машине", – "пар". Сделал бы (Бог) человека как "машину" и потом напустил бы в неё "пар". "Работай", пока не "изотрёшься". – Мир явно не так сделан, по Писанию» [5, с. 233].

Обоняние есть признак жизни, настоящей или прошлой («Могила воняет»). Но это особая, озирианская пахучесть, запах умирающих цветов, цветов на могиле, только сама могила – жилище Озириса, умирающего – воскресающего.

В вечной «Песни песен» В. Розанов вновь обращается к запаху. Вся поэма, по его мнению, говорит о пахучести тела, о его испарениях, а слова, обращённые к Суламифи, переводятся в итоге так: «Как пахуче твоё тело... От ароматичности его – самое имя твоё; и когда его услышишь – точно вдохнёшь запах мира, переливаемого из сосуда в сосуд» [5, с. 453].

Аромат, запах способен переливаться из предмета в предмет, из существа в существо, что делает обоняние ближе, теснее, интимнее в общении, чем, например, зрение. И в древнееврейском храме, и в христианском воздух пропитан особыми запахами, несущими мистериальную тайну храмового действия. Запах трактуется как

универсальный символ, не нуждающийся в переводе, охватывающий собой всё живое. Изоморфизм подобного символа миру достигается не на основе метафоры, а в результате углубления корневого значения лексемы. Роль невербальной составляющей в смыслопорождении В. Розанова требует глубокого изучения.

В мифе, его синкретичной природе, это явление органично и естественно. Зрительный, звуковой, органолептический элемент в слове неотделим от его смысла. Эстетическое в языке мифа уступает своё первенство в рождении смысла непосредственному ощущению. Миф изначально онтологичен, и в его пространстве обыденное становится космическим.

«Холод» в текстах В. Розанова позволяет автору непосредственно вызвать у читателя со-чувствие в самом прямом смысле: чувство холода не просто знакомо каждому, но обладает комплексом потенциальных движений от желания согреться до ощущения ухода жизненных сил (вспомним некрасовские строки из поэмы «Мороз – Красный нос»). «Больше любви; больше любви, дайте любви. Я задыхаюсь в холоде. У, как везде холодно» - читаем мы в первом коробе «Опавших листьев» [6, 223]. Холод постепенно завоёвывает себе жизненное пространство, становясь космическим. Но ему есть альтернатива, удивительно простая и доступная: «Папироска после купанья, малина с молоком, малосольный огурец в конце июня, да чтоб сбоку прилипла ниточка укропа...» [6, 280]. Называя, и не более того, эти нехитрые радости В. Розанов напомнил их читателю, вызвал его к со-проживанию удовольствия обычной, а поэтому и вечной жизни. Эти микроскопические, казалось бы, единицы перечёркивают кажущиеся судьбоносными моменты: финал процитированного фрагмента на первый взгляд совершенно неожиданный: « - вот моё "17-е октября". В этом смысле я "октябрист"» [6, 280].

Интересные результаты, на наш взгляд, может дать изучение розановской, по его собственному определению, «другой» литературы в контексте литературы постмодернизма. Тексты В. Розанова физиологичны в том смысле, что не обнаруживают жёсткой конструкции, воплощающей некий предварительный замысел. Их философия есть «философия жизни», а не «философия игры», ставшей основой понимания творчества постмодернизмом.

Духовные искания русской культуры рубежа XIX – XX вв обращены к Богу. Процессу вырождения (М. Нордау) [3] в них противопоставлено непреодолимое стремление к возрождению человека в новом качестве. Поиски бессмертия неизменно приводили к мысли об освящении природы человека. Так русское средневековье ответило на вседозволенную раскрепощённость телесности итальянского Возрождения рублёвской «Троицей», приглашающей молящегося человека замкнуть на себе композиционный круг. Только символ позволял «собрать» мир, непомерно разрастающийся мир цивилизации, и, преобразовав его таким образом, ввести в вечный космос. В этой ситуации крайне необходимой становится достоверность, документальность символа, которая и достигается непосредственностью называемого органолептического свойства.

Актуализация органолептических образов становится одним из способов воплощения телесности мира в литературе. В европейской традиции декаданса

(именно её М. Нордау рассматривает как вырождение) телесность лишена онтологической перспективы. Так в романе Гюисманса «Наоборот» [2] она трансформирована в причудливые фантазии Дезесента. Один из центральных фрагментов этого романа посвящён тому, как герой фабрикует свою реальность, подменяя естественный мир имитациями: вместо морского купания – погружение в ванну с подкрашенной водой, а глаз наслаждается видами из рекламного проспекта. Игры его распространяются и на предметный мир, и на чувства. Трагический финал – смерть героя в оранжерее, где воздух отравлен ароматами коллекции собранных им орхидей, - горький итог этой ненастоящей жизни «наоборот».

ВЫВОДЫ

В отличие от эстетизации ощущений, сделавшей человека заложником изменённых (а не природных) чувств, в отечественной традиции развивался и другой процесс – стремление к полному и подлинному восприятию мира, его природной телесности. Эта устремлённость наделяла ощущения способностью к символизации, делала их явлениями онтологического порядка. Невербальные составляющие в таком аспекте позволяли совместить в образе как минимум два плана бытия: обыденное, общедоступное в своей естественности (запах, холод, вкус) трансформируется в величины космического уровня. Но следует подчеркнуть, что совмещение этих планов бытия никак не комментируется, не предваряется – путь этот должен совершить сам читатель, которому, как другу, доверяет автор.

Список литературы

1. Гаспаров М. Л. Поэтика серебряного века /Русская поэзия серебряного века, 1890 – 1917. Антология. - М., 1993. – 784с.
2. Гюисманс Ж.-К. Наоборот. Пер. с фр. и вступ. ст. И. Карабутенко. - М., Объединение «Всесоюзный молодёжный центр», 1990. – 240 с
3. Нордау Макс. Вырождение /Пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского; Современные французы /Пер. с нем. А. В. Перельгиной /Послесл. В. М. Толмачёва. М.: Республика, 1995. – 475 с.
4. Розанов В. В. Собрание сочинений. Апокалипсис нашего времени /Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М., 2000. – 429с.
5. Розанов В. В. Собрание сочинений. Возрождающийся Египет /Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М., 2002. – 526с.
6. Розанов В. В. О себе и жизни своей. /Сост., предисл., комментарий В.Г.Сукача. М.:Моск. Рабочий, 1990. - 876 с.
7. Розанов В. В. Собрание сочинений. Природа и история (Статьи и очерки 1904 – 1905 гг.)/Под общ. Ред. А. Н. Николюкина, П. П. Апрышко, О. В. Быстровой. М. - СПб., 2008. 766с.
8. Фет А. А. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Переводы/ Подгот. текста, сост., вступ. ст., коммент. А. Е. Тархова. М.: Худож. Лит., 1982.: 575 с.
9. Шукуров Д. Л. Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда. СПб., Иваново, 2007. – 440с.

NONVERBAL COMPONENT OF THE IMAGE IN ART DISCOURS

Kashina N. K.

The article discusses the role of non-verbal (sensory) components of literary images, their ability to sense and meaning to the example of the works of A. Fet, V. Rozanov. In the context of modernism search for new ways to create leads to the subtle aesthetization, defending their right to the establishment of the "other" literature, V. Rozanov raises elementary sensations in an ontological perspective

Keywords: nonverbal component of the image, myth, organoleptic element, symbol.