

Г.А. ТОКАРЕВА

КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД ЛИРИКИ

Монография

Научно-инновационный центр
Красноярск, 2022

УДК 81.42
ББК 81.2
Т51

Рецензенты:

Федоров Виталий Викторович, доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры экономических и социально-гуманитарных наук Петропавловского филиала Российской Академии Народного Хозяйства и Государственной Службы при Президенте РФ;

Водясова Ольга Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Камчатского государственного университета имени Витуса Беринга

Токарева, Галина Альбертовна.

Т51 **Коммуникативный код лирики:** монография / Г.А. Токарева. – Красноярск: Научно-инновационный центр, 2022. – 224 с.

ISBN 978-5-907208-96-4

DOI: 10.12731/978-5-907208-96-4

В монографии рассматривается лирический текст с позиций современной коммуникативистики. Обосновывается выбор методологии, уточняется терминологическая система теории коммуникации, разрабатывается типология лирических текстов на основе коммуникативного подхода. Разводятся понятия адресованной и обращенной лирики; ролевого и заместительного персонажей. В работе транслируется принципиальная авторская позиция: коммуникативность имманентно присуща лирике, и это дает основания рассматривать лирический текст как особое коммуникативное пространство, в котором функционируют различные типы коммуникации. Исследование лирики с позиций теории коммуникации позволяет предположить, что коммуникативный код лирического произведения, наряду с выраженной эмоциональностью лирики, является одним из ее родовых признаков. Для обоснования авторской концепции исследуется значительный пласт русской лирики с начала XIX века по сегодняшний день. Привлекается материал англоязычной лирики в основном в переводах автора, а также анализируются образцы античной и классической восточной поэзии. В исследовании использован диахронический подход в изучении коммуникативного кода лирики. Типы лирической коммуникации соотносятся со спецификой поэтологической эпохи и особенностями национального менталитета. В лирике индивидуально-творческой эпохи коммуникативный код автора расценивается как маркер идиостиля. Индивидуальный коммуникативный код представлен на материале творчества О.Э. Мандельштама.

Монография адресована специалистам в области литературоведения и теории художественной коммуникации.

ISBN 978-5-907208-96-4

© Г.А. Токарева, 2022

© Оформление.

Научно-инновационный центр, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Постановка проблемы	4
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ.....	12
СПЕЦИФИКА ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ	19
ТИПЫ ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ.....	25
ИСТОРИКО-ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ.....	49
Вступление	49
Архаический период. Коммуникативный код древнегреческой лирики	50
Преодоление нормативности: от поэтики готового риторического слова к поэтике индивидуальностей.....	59
Радикальная перекодировка: поэзия Серебряного века	79
КОММУНИКАТИВНЫЕ МАРКЕРЫ И КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	92
ЗАМЕСТИТЕЛЬНЫЙ (РОЛЕВОЙ) ПЕРСОНАЖ И ПРОБЛЕМА ДРАМАТИЗАЦИИ ЛИРИКИ	122
КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД ЛИРИКИ О. МАНДЕЛЬШТАМА КАК МАРКЕР ИДИОСТИЛЯ АВТОРА.....	152
ТИП КОММУНИКАЦИИ И ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. КОММУНИКАТИВНЫЕ МАРКЕРЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ЯПОНСКОЙ ПОЭЗИИ ХОККУ И ТАНКА	190
Заключение.....	198
Список литературы	202

ВВЕДЕНИЕ: постановка проблемы

Вопрос о научном осмыслении коммуникативных процессов в социуме особенно остро был поставлен в современной науке в связи с переходом человеческой цивилизации к информационному обществу. В системе социально-экономических отношений информация заняла доминирующую позицию: она стала самым ценным продуктом производства. Каналы распространения информации, способы обмена информацией, ее переработки и хранения соответственно стали объектом пристального внимания современной науки. Необходимое изучение названных процессов и технологий привело к появлению нового направления в науке – коммуникативистики.

Коммуникация – от лат. «communicatio» – означает сообщение, передача. Это научный термин, широко вошедший в обиход современных социальных и гуманитарных наук. Коммуникативные процессы изучает теория коммуникации, или коммуникативистика, в западно-европейском и американском наименованиях – communication studies.

Первостепенной задачей на уровне осмысления теории коммуникации как системы научных знаний должна стать задача составления определенной типологии, своеобразной классификации типов коммуникации. В современной теории коммуникации неоднократно предпринимались попытки создать различные типологии коммуникаций. Инвариантной основой этих систем можно счесть разделение коммуникации на универсальную, понимаемую как взаимодействие любых объектов действительности, и прагматико-ориентированную, трактуемую либо как процесс, либо как инструмент, либо как механизм.

Так отечественный специалист по американской коммуникативистике Л. Землянова дает характеристику следующим векторам коммуникационных исследований: маклюэнизму (изучение коммуникаций как технических средств связи); социологическому направлению (коммуникативный эффект информационных средств

межличностных, межгрупповых и международных общений); теологическому направлению (акцентуация значения коммуникации для создания комьюнити – сообщества людей, объединенных принципами религиозной веры); семиотическому направлению (анализ знаковой атрибутики коммуникационно-информационных языков); социокультурному (изучение взаимодействия людей, групп и организаций, государств и регионов посредством информационных связей) [143, с. 13].

Достаточно продуманной является и типология О.Я. Гойхмана [131] представленная ниже в виде схемы (схема 1).

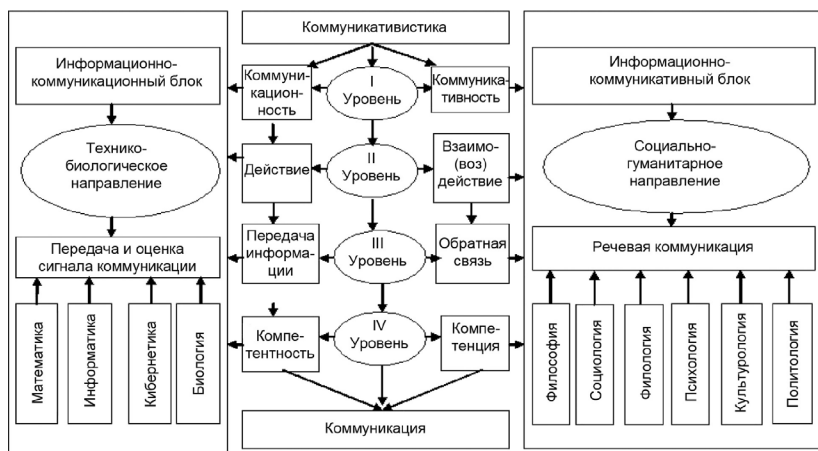


Рис. 1. Типы коммуникации

Приведенная типология позволяет вписать в нее особый объект данного исследования – художественную коммуникацию. Формируя концептуальные положения теории коммуникации, мы исходили из принципа многоаспектности и полимодальности теории коммуникации, а также из понимания возможности применения различных подходов к исследованию столь многозначного феномена, как коммуникация. Мы опирались на различные теории, представленные ведущими мировыми философами, филологами, культурологами.

Филолог и философ Р. Якобсон исследовал инструмент коммуникации – язык как знаковую систему: от адресанта к адресату направляется сообщение, созданное и интерпретируемое с помощью кода, общего для всех участников коммуникации [251].

Филолог и культуролог Ю. Лотман также трактовал язык как знаковую систему и инструмент коммуникации, при этом ученый разработал основы концептологии, фактически закрепил в научном тезаурусе понятие концепта. В рамках концептологии язык рассматривался как код вместе с его историей и включался в понятие семиосферы. «Язык – это код плюс его история», – уточнял Юрий Лотман [171, с. 15]. Код – это культурно-исторический контекст бытования слова, это его плоть. Единицей коммуникации при такой трактовке процесса общения становится не слово, а текст. Теория Ю. Лотмана существенно повлияла на текстоцентрические теории в рамках такого научного направления, как межкультурная коммуникация.

Культуролог К. Леви-Строс исследовал коммуникацию как социокультурный феномен, он полагал, что всякое социальное общение имеет свой коммуникативный код. Любое социальное взаимодействие является коммуникацией. Кодами социальной коммуникации соответственно становятся традиции, ритуалы, закон, прецеденты [164].

Особенно актуальным для многих исследований в рамках теории коммуникации стала теория Р. Барта, который рассматривал миф как надвременное и наднациональное средство коммуникации, уникальный коммуникативный код, который скрепляет всю человеческую культуру и превращает ее в единое коммуникативное поле [93].

Попытка систематизировать различные типы коммуникации на основе их функции привела к необходимости новой дифференциации. Еще одной задачей предпринятой систематизации стало соотнесение подходов к изучению различных типов коммуникации с фундаментальной или прикладной наукой. Совершенно очевидно, что когнитивистика или семиотика изучают сугубо теоретические аспекты процесса коммуникации, а такие науки, как, например, социальная психология, политология, паблик рилейшн, педагогика, менеджмент обращены, в первую очередь, к прикладному аспекту

коммуникативных процессов. В этой связи в теории коммуникации появляется даже специальный термин – «управление коммуникацией», которым активно пользуется ряд исследователей. В частности, А.Б. Белоусов [98] готов свести к управлению коммуникацией все коммуникационные процессы, что является принципиально неверным подходом, поскольку в коммуникации задействованы и процессы бессознательного, априори являющиеся нерегулируемыми.

В первую очередь, это относится к художественной коммуникации, где базовая коммуникативная модель «адресант – адресат» заведомо нарушена, поскольку художественный текст обращен к каждому из читателей. Слишком радикальным является утверждение Белоусова и по отношению к тексту вообще: М.М. Бахтин, как известно, утверждает принципиальную диалогичность слова (и не только художественного) [95], а концептологический подход Ю. Лотмана [171] и Д. Лихачева [166] опровергают в корне постулат о возможном управлении коммуникацией такого рода.

Обратим также внимание на высказывание авторитетного специалиста в теории коммуникаций Ю.И. Левина. Он утверждает, что «любой текст, устный или письменный, является элементом некоторого – *реального или потенциального, единичного или множественного* [курсив наш – Г.Т.] – коммуникативного акта и характеризуется некоторым коммуникативным статусом, зависящим как от внутренних особенностей этого текста, так и от характера его внешнего функционирования» [163, с.464]. Выделенный смысл еще раз подчеркивает принципиальную невозможность управления процессом коммуникации, который опосредован текстом, поскольку количество участников коммуникативного процесса не определено, не определен даже статус самого процесса – *«реальный или потенциальный»*.

Неверно было бы оценивать возникновение широкого спектра научных дисциплин, занимающихся проблемами коммуникации как следствие единственного фактора – формирования основ информационного общества. Проблемы вербальной и невербальной коммуникации, кросс-культурных взаимодействий, проблемы когнитивной лингвистики, рассматриваемой как форма коммуникации, достаточно

давно стали осмысляться психологами, лингвистами, социологами и другими учеными. Однако стремительное развитие информационных технологий, опыты в сфере создания искусственного интеллекта, разнообразие инновационные подходы к слову и знаку в сфере социально-гуманитарного знания (когнитивистика, концептология, семиология и др.) позволили расширить круг научных проблем, связанных с процессом коммуникации, осмыслить их на новом уровне, создать основы нового направления в науке – теории коммуникации.

Новое направление науки развивается в системе новых социокультурных параметров. Важность анализа в этих условиях изменений в социальных процессах (новый тип политической, экономической, правовой, медийной и др. коммуникации) не отменяет исследования более глубинных процессов изменения человеческого сознания (особенностей восприятия, кодирования и декодирования информации, соотношение коммуникации вербальной и невербальной, понимание мира как единой знаковой системы и пр.). Однако многие продолжавшиеся на протяжении веков процессы обретают завершение именно в эпоху формирования нового коммуникативного пространства.

В этой связи особую актуальность приобретает феномен художественной коммуникации, являющейся объектом рассмотрения в данном научном исследовании. Причин обращения к коммуникативному аспекту художественного текста несколько:

- интериоризация художественного процесса и смена методологической парадигмы. Начало этому процессу положили романтики, провозгласив диалогические отношения писателя и читателя. Интенсификацию его наблюдаем в середине XX века, когда новые подходы в исследовании текста предопределили внимание не к самим художественным феноменам, а к различного типа связям между ними. Усложнение структуры художественного сознания сделало неактуальным термин «адресация» применительно к лирическому тексту, оставило в смысловой зоне этого термина сугубо формальные маркеры, опознаваемые в основном на лингвистическом уровне. По-

нимание сознания как сложного многофункционального феномена потребовало ввести в лексикон исследователей более емкий термин «коммуникация», который позволил расширить диапазон понятий, связанных с функционированием человеческого сознания;

- недостаточность жанровой типологии для понимания процесса развития художественного сознания в конце нормативной эпохи и потребность в новой типологизации в эпоху развешествления жанра;
- изменение формата коммуникативного пространства: редукция и оскудение бытовой межличностной коммуникации и потребность в ее компенсации через различные возрожденные формы духовного общения. Занимаясь проблемами коммуникации, современная наука выстраивает свою защитную линию в борьбе с очередным витком дегуманизации общества и его духовным оскудением. Художественная коммуникация с ее высоким аксиологическим цензом становится своеобразной вакциной от потребительских настроений, альтернативой технологически продвинутому и содержательно обедненным формам социальной коммуникации (например, социальным сетям и различным мессенджерам).

Что дает коммуникативистика теории и методологии литературоведческой науки?

Дополнительные инструменты анализа индивидуального стиля поэта.

Тип коммуникации в художественном тексте не является главным признаком, определяющим авторскую индивидуальность. Система коммуникативных отношений в тексте (то, что мы называем коммуникативным кодом автора) может стать лишь одним из маркеров идиостиля писателя. Формы коммуникации в тексте могут указывать на открытость или закрытость лирического субъекта. Эти особенности можно квалифицировать как свойства авторской психики, формирующей определенную модель художественного сознания, или объяснить изменение кода эволюцией представлений автора о мире. Коммуникативистская методология позволяет дать более полную

картину мировоззрения автора, его художественных предпочтений. «Для различных поэтов (или для разных периодов творчества одного поэта), как правило, характерно предпочтение определенных коммуникативных схем» [163, с. 468]. Таким образом, структура художественной коммуникации может прояснить эволюционные процессы в творчестве автора, выявить стилевые доминанты его творчества, уточнить его мировоззренческие позиции.

Этим путем идут многие современные литературоведы, однако проблема этих исследований заключается в том, что принципы художественной коммуникации остаются недостаточно разработанными на теоретико-методологическом уровне (соответственно возникает терминологическая путаница), и потому предметом исследования становится то слишком узкий круг художественных феноменов (грамматически маркированные формы коммуникации в лирическом тексте), то, наоборот, излишне широкий спектр проблем (эволюция мировоззрения автора на основе использования диалогических форм, характер рецепции художественного текста различными сознаниями; интертекстуальные явления, понимаемые как взаимодействие традиционного и новаторского). Поэтому первое, что мы сделали в данном исследовании, – уточнили содержание ряда ключевых понятий и провели типологизацию форм лирической коммуникации.

Коммуникативистика выступает как инструмент исследования родовой специфики лирики (теоретическая поэтика). Общеизвестны основания, на которых лирика отделяется от эпоса и драмы: это отношения между субъектом и объектом изображения. Если в драматическом и эпическом произведении это субъектно-объектные отношения, то в лирике они приобретают форму субъектно-субъектных. Коммуникативность имманентно присуща лирике, и это дает основания рассматривать лирический текст как особое коммуникативное пространство, в котором функционируют различные типы коммуникации. Исследование лирики с позиций теории коммуникации позволяет предположить, что коммуникативный код лирического произведения, наряду с выраженной эмоциональностью лирики, является одним из ее родовых признаков, что мы и постараемся доказать в нашей работе

Типологизация лирических текстов на основе принципов организации коммуникации уточняет методологические подходы к исследованию лирики различных эпох (историческая поэтика), принимая во внимание не только общие процессы смены культурно-исторических эпох и художественных методов (стилей), но и изменение структуры сознания лирического субъекта, детерминированное сменой историко-поэтологической парадигмы.

Осмысление специфики лирической коммуникации в диахроническом аспекте проясняет процесс эволюции форм человеческого сознания, служит дополнительным обоснованием структурирования процесса смены поэтологических эпох.

Изучение коммуникативного кода представителей различных национальных литератур позволяет использовать новый подход для выявления специфики различных национальных моделей художественного сознания, что, безусловно, обогащает представление о мировом художественном процессе в целом, помогает преодолеть европоцентризм современной литературоведческой науки.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ

Термин «коммуникация», имея вполне конкретное содержание на уровне логико-ориентированных наук (информационные технологии, лингвистика, социология, социальная психология, журналистика), становится часто объектом терминологического спекулирования в философии, культурологии, а также в т.н. «образных» дисциплинах: искусствоведении, литературоведении, киноведении и т.п.

Терминосистема коммуникативистики как науки, начинавшейся с лингвистических изысканий, ориентирована на описание технологий субъектно-объектных отношений, механизмов взаимодействия, форм речевого общения и т.п. В тезаурусе коммуникативистики прочные позиции заняли термины *диалог*, *монолог*, *безреферентность*, *апеллятивность*, *эготивность* и др. Однако вскоре иноязычный термин «коммуникативистика» с легкой руки исследователей современного информационного общества стал заменять такие понятия, как «общение», «взаимодействие» и даже «познание». Метафорически стал использоваться и конкретный лингвистический термин «диалог» (например, диалог культур). Соответственно в сферу коммуникации, которая часто мыслилась как социально-психологическая коммуникация – межличностная или межгрупповая – стали попадать такие субъекты, как Бог, природа, культура, текст и др.

Новый популярный термин не всегда означает обновление содержания. Однако в данном случае основания для обновления терминосистемы гуманитарных наук, вероятно, существуют. Причин, инспирирующих появление новых понятий и соответственно новой терминологии, несколько. Это, прежде всего, активизация процесса формирования личностного начала человека, толчком к которому послужил экзистенциальный кризис на рубеже XIX–XX веков. Внимание к отдельной человеческой личности, к процессам познания и самопознания было спровоцировано осмыслением новых экономи-

ческих отношений как угрозы духовности. Без сомнения, эта тенденция обнаруживается еще за столетие до этого, на рубеже XVIII–XIX веков, в период зарождения новых экономических отношений. Она вылилась в философские концепции И.Г. Гёрдера, Ф. Шеллинга, Ф. Шлейермахера. Все названные имена связаны с теорией художественной коммуникации, так как именно западноевропейские романтики провозгласили диалог основой общения автора и читателя. Интенсификация процесса духовного общения в среде людей искусства на рубеже XIX–XX веков вызвала к жизни новую волну столкновений материалистических и идеалистических учений как знак борьбы рефлексивного и нерефлексивного типов познания. И вновь особое внимание стало уделяться теории художественного познания как форме установления особого контакта человека и мира.

Насколько обосновано введение нового термина в терминологический регистр литературоведческой науки? Многочисленные значения термина «коммуникация», выходящие за границы гуманитарных наук, усложняют ситуацию. Привычнее говорить о тепловых или железнодорожных коммуникациях. Но, заметьте: в этом случае мы употребляем термин в словосочетании во множественном числе и мыслим коммуникации как материализованные объекты, осуществляющие какую-либо связь. Коммуникация же в гуманитарных науках обозначает процесс. Однако ведь есть прекрасный термин для обозначения этих контактов – общение. «Если коммуникация, – пишет М. Каган, – объясняет передачу информации кем-то кому-то сообщений, т.е. информативную связь субъекта (отправителя информации) и объекта (ее получателя), то общение характеризует взаимодействие людей как субъектов» [148, с. 172]. И далее: «Искусство живет не по законам коммуникации, а по законам человеческого общения» [там же]. Лучше не скажешь!

Казалось бы, введение нового термина излишне и иллюстрирует дурную моду на псевдоновизну, обеспеченную простой заменой известных терминов. Однако необходимо признать, что появление этого термина оправдано социальными переменами: в информационном обществе действительно идет процесс коммуникации, под ко-

торой понимают, прежде всего, обмен информацией или определенный тип взаимодействия. Ведь коммуницируют не только люди, но и культуры, информационные системы, деловые структуры. Такое обновление значения достаточно известного термина призвано обратить внимание на явления глобализации, связанные с различными формами общения. Использование нового термина позволяет выйти на более широкое понятие взаимодействия человека с различными социальными институтами, культурными феноменами и даже включить в сферу коммуникации онтологические объекты.

Итак, целый ряд гуманитарных наук, обозначенных выше, так или иначе связан с теорией познания, которая в принципе не может быть представлена в терминах современной коммуникативистики: слишком сложны процессы, которые наука пытается представить дескриптивно. Понимая коммуникацию расширительно, теоретически можно говорить о диалоге личности с миром, а это всегда когнитивный процесс: общение с окружающей действительностью – это общение познавательное. В этой же плоскости лежит и диалог человека с Богом, являющийся, по сути, формой самопознания. Коммуникация в этом случае сродни выбору – ведь, познавая мир, человек вступает с ним в своеобразный диалог, предполагающий приятие или отвержение познанного.

Коммуникация-когниция таким образом обретает аксиологические параметры, поскольку личность принимает (воспринимает) то, что представляет для нее определенную ценность.

Семантизирующее понимание оказывается не равно поэтическому. Этот тип коммуникации может быть назван первичной коммуникацией, и мы бы не говорили о ней, если бы она не имела непосредственного отношения к процессу художественного творчества, потому что взаимоотношениям «поэт/читатель» (внешняя коммуникация) или «поэт/адресат» (внутренняя коммуникация), или «поэт/лирический субъект» (внутренняя автокоммуникация) в любом случае предшествует диалог поэта с внешним миром. В. Козлов отмечает: «В основе лирики – ценностная встреча внутренне данного поэтического сознания и внешне данного мироздания» [156, с. 220].

Может ли быть коммуникация односторонней? Казалось бы, сам вопрос неправи́мерен, поскольку семантически термин коммуникация предполагает наличие взаимодействия с одним или несколькими объектами. К такому типу «односторонней» коммуникации относится коммуникация на внутриличностном уровне. Категорически не признает этот тип коммуникации, например, Гойхман. Он полагает, что коммуникация возникает только между **различными** субъектами; это опровергает ошибочное мнение ряда зарубежных и отечественных специалистов о том, что коммуникация бывает и на внутриличностном уровне. «Возможно, и бывает, – отмечает автор, – но в этом случае она не является предметом исследования именно в теории коммуникации» [131, с.6].

Категорическое утверждение Гойхмана, очевидно, проистекает из того, что автор не учитывает специфику художественной коммуникации. Автокоммуникация в рамках художественного пространства текста, безусловно, возможна, поскольку художественное произведение – это вторичная реальность, зеркало личности художника, и по законам художественного творчества отражение в этом зеркале не является тождественным автору. Художник говорит с самим собой пересозданным, дистанцированным от авторской субъективности. Автокоммуникация в художественном (особенно в лирическом тексте) – это разговор с «другим», с *alter ego* писателя.

Социолог Н. Луман обращает внимание на то, что коммуникацию следует отличать от восприятия, хотя в обоих случаях мы наблюдаем контакт объектов. «Восприятие, – пишет автор статьи, – остается событием, прежде всего, психическим, не обладающим коммуникативной экзистенцией.... То, что воспринял другой, нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть, об этом нельзя спросить, на это нельзя ответить» [175]. И вновь обращаем внимание на то, что это заключение справедливо для того случая, когда коммуникация воплощена в речевой форме (автор, вероятно, говорит лишь о социальной коммуникации). Однако художественное творчество – вещь специфическая. Читатель в любом случае воспринимает обращенную к нему речь автора (а художественное произведение обяза-

тельно адресовано потенциальному читателю) оценочно и может мысленно соглашаться с художником или полемизировать с ним, сопереживать его психологическому состоянию или его чувствам. Вправе ли мы называть этот процесс коммуникацией? Означает ли это, что коммуникация может быть, условно говоря, односторонней? С точки зрения М. Бахтина, создавшего теорию двуголосого слова, любое высказывание может быть названо коммуникацией [96, с. 414]. Слово имманентно коммуникативно. Критерием коммуникативности должно, по нашему мнению, стать наличие эстетического взаимодействия при контакте читателя и автора (то, что мы далее предлагаем называть внешней коммуникацией). В процессе художественной коммуникации воспринимается не информация, а образ, то есть действительность, пропущенная через сознание художника. С этим сознанием и вступает во взаимодействие читатель. «Эстетический объект приобретает свой специфический характер [то есть, становится «другим» – Г.Т.] лишь через восприятие», – пишет Л. Выготский [116]. Тем самым воспринимающее сознание вступает с эстетическим объектом в творческий контакт. Таким образом, в теории коммуникации художественная коммуникация занимает особое место и приобретает особый статус.

Пример тому как раз такое явление, как коммуникативный выбор художника. Общение читателя с текстом, а в его лице и с автором еще не началась, а художественная коммуникация состоялась. Она заключается в отборе художником жизненного материала для художественного отражения, в выборе художественных средств для имплементации отобранного. Сам мировоззренческий и эстетический выбор художника выступает здесь как форма коммуникации с внешним миром. Это тоже коммуникация-когниция, но выбор автора носит уже этико-эстетический характер.

Художественная коммуникация, безусловно, специфическое явление, как по содержанию, так и по ее формам. Главное отличие художественной коммуникации от всех остальных типов речевого взаимодействия – это то, что художественная коммуникация никогда не стремится к обмену информацией. Она предельно неинформатив-

на. Т.С. Элиот утверждал «Поэзия порой намеренно избавляется от смысла» [248]. Гуго Фридрих пишет: «Поэтический дикт никогда не имел нормальной языковой функции «сообщения» [236]. Задача поэзии – не передавать информацию, а вызывать читателя на мысленный диалог, транслируя вечные ценности. «Поэтическое слово, – утверждает Л. Гинзбург, – это слово с проявленной ценностью» [126, с.11]. Главное отличие художественной коммуникации от коммуникации вообще связано с аксиологическим наполнением этого специфического общения. Художественным феноменом явление поэзии становится только тогда, когда в слове воплощены раздумья о вечном, сформулированы нравственные принципы, обозначены духовные ценности. Предлагая использовать коммуникативный подход в изучении художественного текста, мы стремимся осмыслить художественную коммуникацию как особый, ценностно ориентированный способ общения человека с самим собой и с «другим».

Однако художественной коммуникации нельзя отказывать в функции передачи информации. Ведь поэзия – это всегда сопряженные *мысль* и чувство. А мышление опирается на факты, события – т.е. на информацию. Но и здесь классическая информация ведет себя специфично.

«Информационные возможности художественной коммуникации, – пишет Ю. Боров, – шире, чем у обычного языка» [102]. Этот ее коммуникативный потенциал автор обосновывает тем, что эстетически оформленная информация воздействует сильнее на сознание человека.

Художественная коммуникация носит избирательный характер. «Поэтический язык, – писал академик Л.В. Щерба, – по существу своему не всеобщий, а может быть понятен лишь очень небольшому кругу лиц» [246]. Однако, как мы помним, пониманием коммуникативный потенциал лирики не исчерпывается. Полнота эстетического восприятия действительно возможна только тогда, когда читающий и слушающий «созвучен» поэту. Из хора выделяется голос, который звучит с поэтом в унисон. При этом эстетическое воздействие поэзия оказывает и на неподготовленного читателя. Эффект, производимый

гармоничным сочетанием формы и смысла, вовлекает в коммуникативную орбиту любого эмоционально чуткого человека. Об особом эмоциональном резонансе с лирическим текстом мы будем говорить более подробно в связи с *лирической* коммуникацией.

С нашей точки зрения, еще больший коммуникативный эффект достигается в случае общения с художественно сложным текстом. Это относится, прежде всего, к художественным произведениям новейшего времени. Определенная зашифрованность текста, его интеллектуальная сложность возбуждают своеобразный гедонистический эффект в процессе его восприятия. Коммуникация приобретает черты игры, и эта ее людическая модальность принципиально изменяет характер внешней (автор/читатель) коммуникации. Забегая вперед, отметим, что принципиальное изменение форм коммуникации в художественной сфере формируется в процессе изменения художественного сознания эпох.

Таким образом, художественная коммуникация – этико-эстетическое понятие. Она не только аксиологически содержательна, но и подразумевает гедонистический эффект, неизбежный при чтении истинно художественного текста. Вероятно поэтому термин «коммуникация» применительно к художественной литературе порой воспринимается в штыки: за этим «технизированным» термином видится лишь прагматическое взаимодействие. Однако, выбор термина всегда субъективен, и мы не можем отрицать, что термин «коммуникация» является очень ёмким и адаптированным к реалиям информационного общества, и уже в силу этого имеет право на существование. При этом всегда следует помнить об этико-эстетическом характере подобного рода коммуникации.

Мы постарались оправдать появление нового термина «коммуникация» и проанализировать причины переосмысления понятия «общение». В коммуникации как очень широком явлении мы выделили художественную коммуникацию, обозначив в качестве ее отличительной черты ее этико-эстетический характер. Более узкое понятие «лирическая коммуникация» станет предметом нашего рассмотрения в следующем разделе.

СПЕЦИФИКА ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

*Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами -
Только отблеск, только тени
От незримого очами?*

*Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескущий -
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?*

*Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете -
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?*

В. Соловьев

Большинство исследователей лирического текста с позиций коммуникативных отмечают внутреннюю диалогичность лирики как особого художественного феномена.

«Лирическое произведение есть изображение бесконечного или общего в особенном», – утверждал Ф. Шеллинг [244, с. 415]. И далее немецкий романтик прямо говорит об имплицитном диалогизме лирики: «Диалог по своей природе и предоставленный себе, тяготеет к лирике, ибо он преимущественно исходит из самосознания и направлен на самосознание [там же, с. 432].

М. Бахтин пишет: «Лирика – это видение и слышание себя изнутри, эмоциональными глазами в эмоциональном голосе другого» [94, с. 189].

М. Гиршман, интерпретируя философскую позицию Э. Левинаса, говорит о том, что лирический текст – это «событие осуществ-

вления человеческой субъективности в её обращенности к Другому» [129, с. 144].

Таким образом, лирическая коммуникация есть самовыражение, но всегда с выходом на «другого». Проявившись на самых ранних стадиях возникновения индивидуального сознания, бинарность «я» и «другого» парадоксально сохраняется в лирике всегда. Это то ее родовое качество, которое можно считать основанием для выделения лирики в особый род литературы.

Лирический текст, по мнению С.Н. Бройтмана, связан со своеобразным лирическим метатекстом. Отдельное лирическое произведение эксплицирует эмоцию, выхваченную из эмоционального ряда, заложенного в человеческом подсознании. Обращенность к «другому» предполагает не только синхронический, но и диахронический («до» и «после») диалог с потенциальным читателем. Диалог этот осуществляется через всю лирическую традицию, через универсальный эмоциональный свертхтекст всех эпох [105]. Обилие «общих мест» в лирике предопределено повторяемостью проявленных эмоций. Гедонистический эффект достигается за счет вариативности восприятия архетипической эмоции и индивидуальным характером ее переживания. Эмоциональные «со-отражения» [136, с. 480] актуализируют понятие контекста. Лирический текст «достает» из эмоционального генофонда человечества какую-либо эмоцию, тем самым обеспечивая отклик на нее как на знакомую, также когда-то испытанную – в другом, воспринимающем сознании. Это диалог сознаний.

«Лирика исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире» [94, с. 188]. М. Бахтин говорит о том, что впоследствии будет определено как отношения между «хором» и «соло». Эти отношения – дистанцированный вариант изначального голосового двуединства. Но как бы ни был дистанцирован лирический субъект от своего эксплицированного или имплицитного адресата, он никогда не отделен от него полностью. Бахтин называл это «победой автора над героем», когда внешний герой, по сути, поглощен лирическим субъектом. Однако сохраняющаяся дистанция позволяет одному

сознанию реализоваться через другое во внутреннем диалоге. Перед нами рефлектирующее сознание, диалог-рефлексия. Как только поэт научился выражать себя самого, лирический текст обрел потенциальную, «внутреннюю» коммуникативность. Рассматривая рефлекссию как одну из форм внутренней коммуникации, мы утверждаем имманентную диалогичность лирики как данность.

Субъективное двуединство лирики, ее имманентный диалогизм порождает сложную структуру коммуникативных отношений в лирическом тексте и за его пределами. Р. Якобсон сделал в свое время очень точное наблюдение: «Лирика, – пишет автор, – не разговор, а событие ментального и эмоционального единения» [250, с. 14]. Таким образом, полагает Якобсон, взаимодействие двух сознаний в лирическом пространстве не может трактоваться как классический диалог. Совершенно очевидно, что понятие «диалог» и в бахтинском смысле не может быть сведено к лингвистическому определению этого феномена. Античный философ Диоген Лаэртский полагал, что диалог есть «речь, состоящая из вопросов и ответов» [35, с. 164]. Главный признак диалога, и с точки зрения современной лингвистической теории, это наличие двух или нескольких говорящих и наличие процесса реплицирования, т.е. «регулярный обмен высказываниями-репликами» [115, с. 119].

Однако, если мы ограничимся столь формальными характеристиками диалога, то высказывания Бахтина и его последователей о внутреннем диалогизме лирики, «двуголосом» художественном слове неизбежно станут восприниматься как метафора, уходя в широкий культурологический контекст.

Точное наблюдение сделано Е.В. Дмитриевым в его диссертационном исследовании. Автор, говоря о диалогизме лирики, также обращает внимание на то, что это явление не может быть трактовано как диалог в традиционном смысле слова. «Речь идет лишь о диалогических установках, но не о самом процессе диалога. Поскольку собеседник как носитель речи остается за рамками литературного произведения, то перед нами монологично организованная, но диалогически ориентированная речь, как бы одна из стадий диалога, протекающая сейчас, в настоящем времени» [138].

Считаем в связи с перечисленными выше причинами введение понятия «коммуникативность» лирики оправданным, т.к. это поможет раскрыть понятие бахтинского диалогизма, не ограничиваясь формализованным определением понятия, бытующим в лингвистической науке. Таким образом, с нашей точки зрения, во избежание терминологических претензий, удобнее было бы говорить о коммуникативности (а не о диалогизме), имманентно присущей лирическому роду в целом.

Более приемлемой такая терминологическая замена видится и с той позиции, что применительно к лирике мы будем говорить о внутритекстовой, внетекстовой и интертекстовой коммуникации (см. подробно об этом в следующем разделе), а к этим типам лирической коммуникации (за исключением внутритекстовой интенциональной коммуникации) нецелесообразно применять понятие «диалог» в связи с отсутствием одного из его главных структурных признаков – процесса обмена репликами.

Ярко выраженная специфика лирической коммуникации заключается в «нераздельности и неслиянности» хора и соло. Сольное имеет смысл только тогда, когда апеллирует к хоровому, т.е. когда индивидуальная поэтическая мысль отражает всеобщее. Такая всеобщность потенциально диалогична, ибо обращает лирического субъекта к «другому», а «акт обнаружения Я в Другом выводит на возможный уровень постижения бытия» (К. Ясперс). Это делает художественную коммуникацию экзистенциально ценностным явлением.

Отношения хорового и сольного начала в лирике не могут быть названы, как уже было отмечено, в полной мере диалогическими. Индивидуальное сознание избирает из арсенала человеческих мыслей и эмоций близкие ему и художественно обрабатывает их, при этом субъективизируя общечеловеческое, превращая его в индивидуально-творческое. Из хора выделяется авторский голос. Но его звучание обретает аксиологические основания только в том случае, если он говорит об общечеловеческом, актуальном для всякого читателя. О. Мандельштам очень точно определил уникальное свойство лирики – невозможность ограничить лирическую коммуникацию образом отдельного собесед-

ника: «Обращение к конкретному человеку обескрывает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть неожиданное: обращаясь только к известному, мы можем сказать только известное» [179].

Индивидуальный голос, выйдя из хора, вновь возвращается к хоровому началу, обогащая его своей обретенной индивидуальностью. В первом случае это диалог с коллективным сознанием, но в большей степени – с коллективным бессознательным. Во втором случае это диалог (точнее, полилог) с множеством других индивидуальных сознаний. В первом случае контакт может быть назван гносеологическим. По сути, это автокоммуникация, но двух онтологически разных субъектов – «я» индивидуального и «я» как части всеобщего (уровень прапамяти). Во втором случае это межличностная коммуникация, причем лирический субъект вступает в контакт со множеством потенциальных собеседников-читателей. «Искусство, – справедливо замечает Л. Гинзбург, – это опыт одного, в котором многие должны найти и понять себя» [126, с. 9].

Лирика более коммуникативна, чем эпос и даже больше, чем драма. Причина выраженной устремленности лирики в коммуникативное пространство – ее эмоциональность. Развитие форм автокоммуникации в индивидуально-творческий период парадоксально сопрягает в этом специфическом коммуникативном поле интериоризацию чувства (исповедальность) и его экспликацию (риторичность). Оба процесса заточены на ответную реакцию, т.е. потенциально диалогичны. Говоря об автокоммуникации, Ю. Лотман обращает внимание на изменение содержания диалога: «Если коммуникативная система “Я – ОН” обеспечивает лишь передачу некоторого константного объема информации, то в канале “Я — Я” происходит ее качественная трансформация, которая приводит к перестройке самого этого “Я”» [171, с. 166]. Очень важное замечание, и в связи с этим хотелось бы обратить внимание на то, что развитие различных форм автокоммуникации идет параллельно с развитием психологизма в литературе, что вполне объяснимо.

О. Мандельштам писал: «Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятья собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью» [176].

Ю. Лотман вводит понятие «индексации» лирики. Превращение слов и образов в системе внутреннего языка в индексы трактуется ученым как внутренний язык (по Лотману: коммуникация Я – я). «Специфика и функции внутренней коммуникации в том, что она и на уровне речи отчетливо дискретна. Она вносит в сознание принцип и тип дискретности и способствует построению из текстов метатекстов [171, с. 668]. Согласимся с этим: лирика индивидуально-творческой эпохи принципиально разомкнутая и отчетливо дискретная. Процесс выстраивания метатекста на основе редуцирования традиционных конструкций речи (т.н. «индексации», по Лотману) весьма напоминает отказ романтиков от однозначности образов и переход на язык символов. Символ – лишь основа образа, зерно, которое в каждом индивидуальном сознании прорастает по-своему. Отсюда и открытая коммуникативность лирических текстов эпохи нового и особенно новейшего времени. Последнее отражено, как в зеркале, в коммуникативной структуре постмодернистского текста. Постмодернистский текст предельно «индексирован» за счет аллюзий и реминисценций, которые упрощают процесс коммуникации в условиях тотальной деконструкции текста (так же, как диалогичность романтической и неоромантической лирики становится субститутум жанровых скреп в начальную эпоху развешествления жанра).

Итак, лирика имманентно коммуникативна, так как активно вступает в диалог с эмоциональным сознанием читателя. Лирика коммуникативна в силу ее предельной интерсубъектности и стремления передать рефлексию автора (отражение «я» в «другом»). Отметим еще один факт: лирика максимально экспрессивна, а, значит, тяготеет к риторическим формам самовыражения; риторизм же – это всегда публичность, обращенность к потенциальному слушателю. Это своеобразная «однаправленная» коммуникация, не являющаяся собственно диалогом (напомним, что «диалог» и «коммуникация» не должны восприниматься как тождественные понятия).

Таким образом, термин «лирическая коммуникация» оказывается максимально многосмысленным, а ее формы – предельно диверсифицированными.

ТИПЫ ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

Мы установили, что лирика коммуникативна во многих смыслах:

1. Она коммуникативна, как и любой вербально оформленный текст в силу «двуголосия» (Бахтин) слова.
2. Она коммуникативна онтологически, так как это неизбежный диалог с миром, Богом, избранником которого себя мыслит поэт.
3. Она коммуникативна социально потому, что поэт – медиатор между Богом и людьми и, вступая в диалог с Богом, он затем передает божественные смыслы людям.
4. Она коммуникативна по своей родовой природе, потому что в ней всегда два начала (хор и соло), находящихся в диалогических отношениях.
5. Она коммуникативна по своей художественной природе, как любой текст, трактуемый в рамках рецептивной эстетики. Она вступает в диалог с читателем.

Прежде всего, определимся с возможными типологиями лирики с точки зрения ее коммуникативного кода.

1. Типы коммуникации по цели

- 1.1. *Коммуникация-когниция.* Мы уже писали об этом типе коммуникации, объясняя ее включение в коммуникативное пространство лирики. Широкая трактовка коммуникации в данном случае нам представляется обоснованной, т. к. лирический текст, как и любой художественный текст, определяется ситуацией выбора автора: о чем он будет говорить с читателем. Определенный выбор смыслов, которые подвергаются художественной обработке, есть форма общения с реальностью, и в этом отношении взаимодействие поэта с окружающим миром есть ценностный выбор темы для разговора. Этот тип коммуникации можно назвать онтологическим, т.к. он устанавливает экзистенциальные ориентиры пишущего. Мы можем говорить

и о гносеологическом выборе, поскольку поэт в любом случае обосновывает свой способ художественного постижения действительности. Такая трактовка коммуникации, безусловно, выводит процесс взаимодействия автора и мира за пределы формализованного диалога, который в основном и является объектом внимания в традиционной коммуникативистике, но игнорировать ряд аспектов этой коммуникации-когниции невозможно, т. к. они часто определяют и коммуникативную позицию говорящего (приятие или неприятие), и средства ее эстетического выражения. Примерами такой коммуникации-когниции могут служить образцы философской лирики («Не то, что мните вы, природа» – Ф. Тютчев; «О, память сердца, ты сильнее / Рассудка памяти печальной» – К. Батюшков; «Жизнь, свивайся знойным дымом» – Ф. Сологуб). В коммуникации-когниции объектами адресации являются заведомо некоммуникабельные явления и понятия («Безмолвное море, лазурное море, / Стою, очарован, над бездной твоей» – В. Жуковский; «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки?» – О. Мандельштам). Коммуникация-когниция – это и способ совместного мироустройства, особенно ярко проявляющийся в лирике романтизма («О ты, великий Дух, предвечной мысли, / Единая душа и мудрость мира!» – У. Вордсворт). По структуре это трехкомпонентный тип коммуникации, когда формальный адресат становится не объектом обращения, а поводом совместного размышления с интенциональным собеседником на волнующие автора темы.

- 1.2. *Коммуникация – общение.* Это основной пласт образцов коммуникации в лирике. Адресатами в данном случае являются реальные или интенциональные собеседники поэта – отдельные лица или социальные, этнические, профессиональные общности: друг, возлюбленная, идеологический противник, поэт-предшественник, соратники по цеху, единомышленники, народы («Мой брат по вольности и хмелю» – Н. Языков; «Гордись, певец, высок певцов удел» – Н. Гнедич; «Играй, Адель,

не знай печали» – А. Пушкин; «Зеленоглазая, ты всё со мною» – Ф. Сологуб; «Паситесь, мирные народы» – А. Пушкин; «Рассейся, мой бедный народ» – А. Белый).

2. Типы коммуникации по способу ее реализации

2.1. *Вербальная.* По сути, вся лирическая коммуникация вербализована, однако семантически определенное общение сопровождается, как правило, эмоциональным совпадением пишущего и читателя (слушателя). А этот тип коммуникации не ограничен словом. Поэтому мы выделяем и другой тип коммуникации, впрочем, он всегда будет сопутствующим основной – вербальной – коммуникации.

2.2. *«Резонансная».* Этот тип коммуникации подразумевает использование и невербальных средств коммуникации – звука и ритма – и связан он с родовым признаком лирики – эмоциональностью. Этот дополнительный коммуникативный фон обеспечивается всем комплексом выразительных средств текста, но особая нагрузка падает на ритмосистему и фонику. Именно к этим изобразительным средствам особенно восприимчива эмоциональная сфера личности. Ведь эмоциональный отклик – это уже коммуникативный акт, взаимодействие художественного сознания с явлениями окружающей действительности. Эмоциональное созвучие автора и читателя, своеобразная эмпатия, появляется в лирике в силу специфики эмоционального общения человека с человеком: эмоция, чтобы ее пережить, должна быть эксплицирована. А чтобы лирический текст приобрел художественную ценность, читатель должен угадывать в эксплицированном спектре эмоций совпадения. Таким образом, эмоциональное общение в лирическом тексте должно быть резонансным. По формальным признакам лирика может быть эготивной или апеллятивной, но, по сути, она апеллятивна всегда, поскольку подразумевает выход к «другому». Всякий лирический текст имманентно коммуникативен. В лирической коммуникации эту обязательность укрепляет еще и эмоциональность. Чем более эмоционально окрашен

текст, тем в большей степени выражен его коммуникативный код. Коммуникативный потенциал лирики удваивается и утраивается за счет того, что она резонирует не только на уровне смысла, но и на ритмико-фонетическом уровне, вплоть до того, что человек, как существо биологическое, откликается своими биоритмами на ритмическую гармонию стихотворного текста, чувствуя этот «выраженный звуковой контур» [221, с. 130]. В.В. Вейдле писал: «Музыка поэтической речи предшествует ее смыслу» [113, с. 84].

Анализируя просодию античной лирики, О. Фрейденберг обращает внимание на убежденность древних риторов в том, что «каждому душевному состоянию присущ свой определенный, выражающий его, ритм» [235, с. 306]. Так, например, как отмечает Фрейденберг, «медленность, величие, степенность – это в системе античной ритмической семантики говорит о преисподней, о «нижнем» или «последнем» времени, о низе, о смерти» [там же]. Такая закреплённость семантики за ритмом, безусловно, выражена в античной лирике на рациональном уровне, однако на подсознательном уровне она воспроизводится и в лирике позднейших эпох. Г. Гачев говорит о семантизации смены размеров в тексте и, по сути, о внутреннем диалоге: «Всякий перебой размера есть сшибание двух временных рядов» [124, с. 177].

Г.А. Гуковский один из первых в отечественном литературоведении обращает внимание на эту резонансную коммуникацию в лирике русского романтизма. Ученый пишет: «Значение стиха рождается не в словах, а как бы между словами, то есть, иначе говоря, не в самом тексте, а в сознании, воспринимающем текст, связывающем слова в мелодию, в недифференцированный комплекс» [135, с. 56].

Ритмическая организация текста расценивалась М. Бахтиным как эмоциональное «неодиочество». «Где ритм, там две души...., две активности», – писал исследователь [95, с. 106]. Итак, эмоциональную коммуникативность лирики усиливает и ее ритмико-фонетическая организация, и мы назвали этот тип коммуникации резонансным.

3. Типы коммуникации по функции

3.1. *Коммуникация-диалог*. Этот тип коммуникации связан с процессом организации общения. Векторы коммуникации взаимонаправлены, это обмен мнениями, эмоциями – реальный или подразумеваемый («Поверь, мой милый друг, страдание нужно нам» – Е. Боратынский; «Угрюмый лодочник, оставь свое весло» – Г. Иванов; «Восстаньте, падшие рабы!» – А. Пушкин; «Нет, не тебя так пылко я люблю» – М. Лермонтов).

3.2. *Коммуникация-волеутверждение*. Здесь актуальны просьба, призыв или побуждение («Иди на бой за честь Отчизны» – Н. Некрасов; «На заре ты ее не буди» – А. Фет; «Веселися, конь ретивый!» – Н. Языков; «Не бойся ни врага, ни друга» – Д. Мережковский).

3.3. *Коммуникация-вовлечение* предполагает совместность возможных действий, согласное внимание к общим ценностям и идеям («Поедем в Царское село» – О. Мандельштам; «Наш путь – степной, / Наш путь в тоске безбрежной» – А. Блок; «Смотри, как облаком живым / Фонтан сияющий клубится!» – Ф. Тютчев).

3.4. *Коммуникация-вопрос* («Зачем ты хороша?» – Н. Огарев; «Слышишь иволгу в сердце своем шелестящем?» – В. Набоков; «Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный?» – А. Пушкин).

4. Тип коммуникации по типу коммуникантов

4.1. *Адресная коммуникация*. Здесь предпримем достаточно обширное, но необходимое отступление, связанное с уточнением терминов «адресованная лирика» и «обращенная лирика».

В работе лингвистов И.А. Гончаровой и Е.А. Щировой находим следующее размышление: «В теоретическом плане диалогизм как имманентное свойство текста является как минимум основой таких текстообразующих категорий литературного произведения, как адресованность, т. е. наличие в текстовой структуре системы элементов, создающих «точки контакта» автора и предполагаемого читателя» [247, с.202]. Совершенно очевидно, что исследователи понимают адресованность слишком узко, считая адресатом эксплицированно-

го смысла только читателя, хотя в лингвистическом исследовании более ожидаемым является трактовка адресованности как грамматически маркированного явления (например, через такой грамматический феномен, как обращение или глаголы в повелительном наклонении), опознаваемого внутри текста.

Обратимся к этому понятию с литературоведческих позиций. Под адресованной лирикой здесь понимают, как правило, лирические тексты, в которых *назван* реальный или виртуальный собеседник.

«Адресованная лирика – это лирика, в которой апелляция к адресату имеет не только декларативно подчеркнутый характер, но и выступает как предмет непосредственного изображения в произведении. Иначе говоря, в данном типе лирики адресат выступает не как внешнетекстовая семантическая величина (потенциальный читатель), а как внутритекстовый образ, воображаемый собеседник, в форме обращения к которому автор выстраивает свое стихотворное произведение» [192].

В диссертации Е.В. Дмитриева адресованная лирика трактуется как лирика, имеющая конкретных адресатов-личностей или группу лиц и соответственно адресация рассматривается как «жанрообразующий компонент оды, сатиры, послания» [138]. Автор справедливо полагает, что «на первый план в структуре адресованных жанров выдвигаются риторические фигуры и другие формальные показатели общения, как бы предвосхищающие ответную реакцию собеседника. Очевидно, что вся структура лирического высказывания была бы другой, не будь подразумеваемой личности корреспондента, слушателя, читателя» [там же].

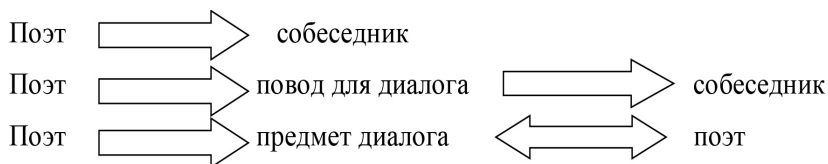
Итак, адресованность предполагает наличие формального адресата, и он мыслится реальным или потенциальным собеседником.

4.2. *Безреферентная коммуникация.* Она не подразумевает ответной реакции адресата высказывания, поскольку тот мыслится как заведомо некоммуникабельный объект. Здесь целесообразно использовать термин **«обращенная лирика»**, имеющий более широкий смысл. В качестве объекта обращения в этом случае может оказаться не только человек, но и явления природы, абстрактные категории

нравственного, этического, эстетического характера; онтологические и гносеологические феномены. Представим вкратце перечень возможных типов подобных объектов: высшая сила, внеположенная личности (божества, рок, дух, демоны, время, судьба и т.п.); гипостазированные абстрактные понятия, связанные с внутренним миром личности (совесть, душа, правда, страсть, свобода, надежда, мечта); обобщенные и часто персонифицированные социальные феномены (война, власть, кумиры, искусство; барство, рабство, чиновничество, судьи); природные явления, порой обожествляемые (лес, море, буря, луна, свет, тьма и т.п.); психологические состояния (радость, задумчивость, бред, буйство, грусть, тоска). Примеры безреферентной коммуникации многочисленны и разнообразны: «Догорай, пожар огромный» – Г. Иванов; «Жребий, о сердце, твой понят» – И. Анненский; «Тяжела ты, любовная память» – А. Ахматова; «Страшна, о задумчивость, твоя власть» – Н. Гnedич; «Каждый труд благослови, удача» – С. Есенин; «Кружевом, камень, будь» – О. Мандельштам; «Здравствуй, радость! Здравствуй, грусть!» – Д. Китс; «Думы, мои думы, / Боль в висках и темени» – С. Есенин; «Но не ты ль, любовь святая, мне хранителем дана?» – В. Кюхельбекер. Оговоримся сразу, что каждая эпоха формирует диалог с этими объектами коммуникации в соответствии с законами развития человеческого сознания. Поэтому формы коммуникации (ритуальная инвокация, классический диалог, безреферентный диалог, диалог с имплицитными смыслами, диалог с alter ego, полилог) могут иметь принципиально разную природу в текстах различных эпох.

Безреферентная коммуникация проходит свой исторический путь от ритуальных инвокаций до сложных форм авторефлексии. Место, связанное с божеством, постепенно превращается в автономный пейзаж, к которому апеллирует автор. На смену ритуальному обращению приходит условное обращение, привлекающее внимание к объекту апелляции. Это внимание может быть связано с социальными феноменами или этическими понятиями, актуальными для обсуждения. Пейзаж, отдельное явление природы, памятный предмет могут становиться объектом авторской рефлексии и создавать авто-

коммуникативную ситуацию. Последний тип апелляции формируется постепенно, по мере развития психологизма в литературе. По мере вовлечения безреферентных объектов в процесс коммуникации принципиально меняется и ее модель. С появлением заведомо некоммуникабельного объекта обращения, который при этом уже утратил свой ритуальный статус, *модель из двухчастной превращается в трехчастную (трехкомпонентную)*, а условный адресат – в повод для диалога или в предмет авторской рефлексии.



В зависимости от типа адресата диалог получает вектор направленности: на себя или на «другого», причем под «другим» может подразумеваться как интенциональный собеседник – конкретная личность или социальная общность, так и читатель.

«Мой друг! Поздравь же ты меня» – Н. Языков

«Полевая Россия! Довольно / Волочиться сохой по полям» – С. Есенин

«О память сердца, ты сильнее / Рассудка памяти печальной» – К. Батюшков.

Объект апелляции, представляющий собой социальную, нравственную, иногда эстетическую категорию, эксплицирован вовне – к интенциональному, чаще групповому собеседнику, каковым, как правило, мыслятся оппоненты или единомышленники, граждане, соплеменники, братья по цеху. Эти адресаты в тексте не названы, но подразумеваются. Стихотворение Е. Боратынского «Весна»[20] имеет все признаки элегического жанра и адресовано, несомненно, единомышленникам романтического склада, для которых адресаты-элегические топосы («мечты волшебные», «призраки невозвратимых лет», «младого дня пленительный рассвет») становятся сакральным языком взаимосогласия. Таков же механизм коммуникации в аналогичных трехчастных моделях:

«Россия, встань и возвышайся!» – А. Пушкин (потенциальные собеседники – патриоты России) [61].

«Подруга, смерть, не замедляй / Разрушь порочную природу» – Ф. Сологуб (потенциальные собеседники – символисты-единомышленники) [65].

«Товарищ жизнь, давай быстрее протопаем» – В. Маяковский (потенциальные собеседники – люди новой эпохи) [52].

Объект апелляции, представляющий собой психологическую, онтологическую, эстетическую категорию (в последнем случае речь идет в основном об обращении к Музе) – это alter ego поэта, и соответственно адресат становится поводом для психологического самоанализа, углубленной рефлексии, философской медитации.

«О смертной мысли водомет!» – Ф. Тютчев [68].

«Надежда, сладостный бальзам пролей» – Д. Китс [47, с. 24].

«О тоска! Через тысячу лет / Мы не смогли измерить души» – А. Блок [18].

«Счастье, счастье мое невозвратное» – Вяч. Иванов [41].

«О будь же, грусть, заменой упования!» – В. Жуковский [38, с. 71].

Появление безреферентной коммуникации (помним о том, что мы исключили из данного перечня ритуальные обращения) указывает на усложнение коммуникативного кода лирики, а тип условного адресата становится маркером мотива, жанра, стиля, а впоследствии и маркером поэтической индивидуальности автора.

Именно безреферентная коммуникация в основном и сохраняет риторический пафос обращений, сознательно или бессознательно апеллируя к архаической традиции и подвергая ее новому осмыслению. Долгую жизнь безреферентной коммуникации такого типа обеспечивал жанр оды, интенсивно эксплуатирующей категорию абстрактных понятий в качестве объектов обращения. С уходом оды из активного жанрового арсенала поэзии риторические функции обращения переходят к обращению-называнию (сродни риторическому восклицанию), столь востребованному в поэзии символистов и их последователей («О, тишина! О, мир без звука! / Парю свободно над землей» – Ф. Сологуб; «О черный бич страданья! О ненависти

зверь!» – З. Гиппиус; «Дети скорби, дети ночи. / Ждем, придет ли наш пророк» – Д. Мережковский). Вне зависимости от времени, эти патетические апелляции с выраженной или невыраженной функцией адресации остаются и навсегда останутся обязательным атрибутом поэзии, ибо они поддерживают эмоциональную выразительность лирики – ее основной родовой признак.

5. Типы коммуникации по способу грамматической организации речевой ситуации. Эта типология является наиболее развернутой и иерархически организованной, в то же время наиболее прозрачной и считается общепринятой.

5.1. Грамматически маркированная. С точки зрения языковой коммуникативная ситуация определена лингвистическими маркерами: морфологическими и синтаксическими.

5.1.1. Собственно обращение. Будучи особой синтаксической категорией, обращение не является членом предложения и на письме, как известно, отделяется запятой («О, Русь, взмахни крылами» – С. Есенин; «Молю вас, капли, тише, тише» – З. Гиппиус; «Ты, странник загорелый, босоногий, / Замедли шаг» – В. Набоков; «Кто тебя создал, о Рим?» – Д. Мережковский; «Блесни, пролетающих станций / Зеленая россыпь огней» – А. Белый). Мы видим, что обращение может быть как одиночным, так и развернутым. Нужно отметить, что чисто формальные грамматические маркеры в лирическом произведении порой не позволяют однозначно оценить грамматический статус высказывания. Приведем пример: «Путь мой трудный, путь мой длинный, / Я один в стране пустынной» (Ф. Сологуб). Первая строка может быть расценена и как обращение, и как назывные предложения в составе сложного бессоюзного предложения.

5.1.2. Глагол в повелительном наклонении в единственном или множественном числе («Держи отверстыми ладони» – М. Кузмин; «Молчи, скрывайся и таи / И чувства, и мечты свои» – Ф. Тютчев; «Верь тому, что сердце скажет» – В. Жуковский). Подобная конструкция может сопровождаться обращением: «Товарищ, верь, взойдет она, / Звезда пленительного счастья» – А. Пушкин; и в этом случае ее целесообразно отнести к пункту 5.1.1.

Изоморфом такой грамматической модели можно счесть эллиптические конструкции типа: «Сюда, сюда [несите] бокал с играющей влагой» (Н. Огарев); «Вперед, вперед [иди] сквозь ветер! (Д. Китс); «Левой! Левой! Левой! [шагай] (В. Маяковский).

5.1.3. *Глагол в будущем времени в функции глагола повелительного наклонения* («Сядем здесь, у этой ивы» – С. Есенин; «Уйдем к долине безмятежной / На берега пустынных волн» – Ф. Сологуб; «Будем просты сердцем и мы» – З. Гиппиус).

5.1.4. *Личное местоимение «мы» и соответствующее ему притяжательное местоимение «наш» во всех формах*, указывающие на процесс вовлеченности коммуникантов в совместное действие или согласный эмоциональный процесс («Любви, надежды, тихой славы / Недолго нежил нас обман» – А. Пушкин; «**Наш** путь – степной, **наш** путь в тоске безбрежной» – А. Блок). В этом случае важен учет контекста высказывания, а не только его грамматические маркеры. Далеко не все маркированные названными местоимениями ситуации можно расценивать как коммуникативные.

5.2. *Грамматически не маркированная коммуникация*. Это достаточно специфическая форма коммуникации, которая выводит феномен и за пределы адресованной, и за пределы обращенной лирики, но все же оставляет читателя в зоне коммуникативной ситуации. Это риторически окрашенная номинация, близкая по форме к обращению. Отличие заключается в отсутствии личного или притяжательного местоимения, указывающего на обращенность, в последующей конструкции. Сравним:

О вещая моя печаль	Век мой, зверь мой, кто сумеет
О тихая моя свобода	Заглянуть в <i>твои</i> зрачки?
И неживого небосвода	(О. Мандельштам)
Всегда смеющийся хрусталь!	
(О. Мандельштам)	

Интересно наблюдение Г.А. Гуковского над функцией эмоционально окрашенных номинативно-вопросительных конструкций: «Вопросительно-восклицательная фраза в узком смысле не есть синтаксическое предложение, а есть как бы внесинтаксический ком-

плекс, как бы единое слово, объединяющее внесинтаксическим образом группу слов в одном звучании [135, с. 56]. Подобное функционирование названных комплексов приближает их к функции прямого обращения, что особенно актуально для лирики нормативной эпохи.

С одной стороны, называние, формирующее коммуникативную ситуацию и приобретающее форму риторического восклицания, свидетельствует о неизбежности риторического начала в лирике, т. к. риторический текст всегда эмоционально окрашен, а чувство – краеугольный камень лирики, важнейший ее родовой признак.

С другой стороны, называние обладает коммуникативным потенциалом в силу многовековой традиции, уходящей корнями в магическую практику. Это своеобразное выстраивание картины мира через отбор явлений. Названное – сущее. Названное – одушевленное. То, на что обращен взор поэта, становится ценностным феноменом, оно вовлечено в орбиту потенциального внимания собеседника. На это указывает стилистический маркер – начальное О! («О, этот воздух, смутой пьяный!» – О. Мандельштам) или пунктуационный маркер – восклицательный знак («Волки! Снег! Бубенцы! Пальба!» – М. Кузмин). Эти функции называния, безусловно, реализуются в постархаической лирике на уровне генетической памяти и уже не связаны с ритуалом, впрочем, мифопоэтика лирики модернизма часто превращает этот подсознательный феномен в художественный прием, что очень заметно, например, в лирике чародейства и волхования Ф. Сологуба.

5.3. Полифункциональные грамматические формы

Речь идет о весьма распространенном явлении функционирования местоимения «ты» в качестве местоимения «я». Эта функциональная замена весьма подробно рассмотрена в одном из разделов книги Ю.М. Лотмана и М.Л. Гаспарова [172], посвященном грамматическим особенностям лирики Ф. Тютчева. «Резкие сдвиги грамматического узуса» в лирике Тютчева приводят, по мнению Лотмана, к тому, что «языковой автоматизм соотношения участников речевого акта и грамматической категории лица нарушается. Это придает категории лица отстраненность, делает ее резуль-

татом целенаправленного авторского решения, то есть возводит ее в ранг надязыкового понятия личности» [169]. Такая подмена приводит к изменению статуса объекта: он обретает «не языковую, а онтологическую природу» [169].

Ю.М. Лотман, называя грамматический статус личных местоимений «первозлементом поэтической личности» [там же], анализирует упомянутые нами сдвиги, отмечает «свободу перемещения грамматического лица в речевом поле «адресант – адресат»». Более того, он приводит пример из стихотворения Ф. Тютчева «Смотри, как на речном просторе», где происходит функциональная эмансипация грамматического «я», которое, по сути, становится адресатом авторского обращения:

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
Льдина за льдиною плывет.

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твоё значенье,
Не такова ль судьба твоя? [курсив наш – Г.Т.][там же]

Исследовательница русской поэзии XIX века И.М. Семенко видит в этом сознательный прием. Так, утверждает она, еще В.А. Жуковский «осмыслил личные переживания как нечто, имеющее общее значение», тем самым производя «переворот» в системе отношений «адресат – адресант» [206, с. 88]. С нашей точки зрения, это существенный шаг к автокоммуникации, т.е. к смене коммуникативного кода с внешней коммуникации на автокоммуникацию. Основы этого процесса формируются как раз в романтический период. Классический переход от диалога к автодиалогу демонстрирует именно В. Жуковский. Грамматическая форма обращенного текста у поэта вполне традиционна «Ты унываешь о днях невозвратно протекших», и «ты» мыслится как потенциальный собеседник, например, друг, единомышленник, соотечественник. Но вот что интересно: стихот-

ворение названо «К самому себе» [39]. Жуковский еще маркирует коммуникативную ситуацию, как в античных текстах-диалогах делали это древние авторы («Киприде – Аглаоника» – Гедил; «Путнику – Пан» – Эвен Паросский; «Афродите – Лаида» – Платон; «Гермесу – Телий» – Анакреонт), но уже совсем скоро необходимость в этом маркере отпадет, и авторы будут достаточно часто использовать форму, где не на грамматическом, а на семантическом уровне произойдет замещение «ты» на «я», где, «ты» станет равным «я». Широкое обобщение, заключенное в такой форме функционирования местоимения «ты», позволяет говорить о многофункциональности этого грамматического маркера, опознаваемой часто лишь в живой ткани художественного текста. Приведем другие примеры: «Живи еще хоть четверть века – / Все будет так. Исхода нет» – А. Блок; «И путь далек, и ты один» – В. Набоков; «Ты счастлив, чуя, как рывком влечет тебя назад» – Д. Китс; «Темницы жизни покидая, / Душа возносится твоя» – Ф. Сологуб; «Ты вернулся сюда, так глотай же скорей / Рыбий жир ленинградских речных фонарей» – О. Мандельштам; «Что ты можешь? В безумной борьбе / Человек не достигнет свободы» – Д. Мережковский). Названная степень обобщения особенно показательна в последнем примере.

Обозначив различные типологии лирической коммуникации, обратимся к **типологии, которая лежит в основе нашего исследования**. Она базируется на соотношении понятий автор – адресат – текст. Рассматривая лирический текст в коммуникативном аспекте, Ю. Левин выделяет три вида художественной коммуникации. Автор пишет: «Мы будем рассматривать тексты с трех точек зрения:

а) внутренней: о чем явно говорится в тексте; связанные с этим – внутритекстовым – аспектом персонажи – это лица, эксплицированные в тексте (например, герои романа, или я и ты в письме);

б) внешней: кем создан и как функционирует текст; связанные с этим аспектом персонажи – это реальный автор текста и реальное лицо, *hic et nunc* воспринимающее этот текст;

в) промежуточной между ними – интенциональной: «для чего» создан текст и кто «подразумевается» в качестве его читателя; с этим

аспектом связаны такие персонажи, как «имплицитный автор», т. е. тот образ автора, который предполагается данным текстом, выступает из характера этого текста, и «имплицитный читатель» – потенциальный, предполагаемый данным текстом.

Заметим, что первый аспект относится к сфере семантики; второй – к сфере прагматики, причем предполагает подход к тексту как единому сигналу; третий – к области «глубинной» (интенциональной) семантики» [163, с. 464].

Широко известная типология Ю. Левина имеет все же ряд неточностей, которых хотелось бы избежать. Так, размышляя о внутритекстовой коммуникации, он вводит в число адресатов и потенциального читателя, обращению к которому автор находит в ряде лирических образцов. Необходимо помнить, что именно это обращение стократ условно, ибо художник прекрасно понимает, что читательская рецепция непредсказуема («Нам не дано предугадать / Как наше слово отзовется» – Ф. Тютчев). В целях разграничения внутритекстовой и внетекстовой коммуникации, не следует все же включать в число интенциональных собеседников *читателя*, хотя обращения подобного рода в лирике действительно существуют. Лирическому поэту вообще свойственно апеллировать к потенциальному собеседнику в настоящем или будущем (читателям, потомкам и т.п.), но эти номинации абсолютно условны. Кроме того, не забудем, что Левин говорит, очевидно, обо всем корпусе художественных текстов, а не только о лирике, поскольку отсылает нас, например, к «героям романа». Не исключая появления в лирическом тексте образов-персонажей (в основном в фабульной лирике), будем все же помнить, что центральным образом в лирическом тексте является образ переживания (образ-переживание), и это заставляет радикально перестраивать предложенную типологию.

Структура лирической коммуникации и соответственно ее типы нам видятся несколько иначе. С различными типами коммуникации связаны и различные методологические подходы к их изучению.

1. **Внетекстовая (внешняя) коммуникация:** контактные отношения автора и потенциального читателя. Возможно, как предлагают некоторые авторы, следует говорить о «готовом

тексте» («внутритекстовая коммуникация» по нашей терминологии) и о «неготовом» тексте, т.е. тексте, бесконечно становящемся за счет его восприятия все новыми и новыми читательскими сознаниями («внетекстовая коммуникация») по нашей терминологии. Например, исследователь О.Р. Минуллин описывает этот достаточно известный феномен расширения изначального текста так: «Особенностью структуры лирического произведения оказывается эта предварительно заданная необходимость включения в целое «неготового» компонента – сознания, укорененного в подлинном бытии. Благодаря этому оказывается возможным вечно длящееся продолжение и становление художественного целого лирики за пределами раз и навсегда данного текста» [187]. Автор интерпретирует широко известную мысль М. Бахтина о «завершимом коде» и «потенциально незавершимом контексте» [95].

Если устремленность лирического субъекта за пределы реальной коммуникативной ситуации – форма авторефлексии автора, и он, по сути, ведет разговор с самим собой, то это не противоречит идее «готового», авторски завершенного текста, если авторефлексия (а по внешним признакам – автокоммуникация) есть единственно возможный способ реализации и самопознания поэта через выход к «другому». Но когда этот «готовый» текст становится объектом рефлексии читателя, его границы размыкаются. О наличии внетекстовой коммуникации мы можем, разумеется, говорить в любом случае, поскольку у каждого поэтического текста есть читатель.

2. Внутритекстовая (внутренняя) коммуникация. В рамках коммуникации внутренней можно выделить коммуникацию изображенную. Как правило, это образцы фабульной лирики или лирики с элементами драматизации – т.е. лирические тексты с активным «чужим» словом. При внешней простоте этот тип коммуникации представляет особый интерес с точки зрения функционирования в лирике неавторского слова или появления заместительного (ролевого) персонажа. Специальный интерес здесь представляет процесс взаимодействия лирического и драматического начала, которое сна-

чала уводит исследователя в глубокую архаику, а затем обращает его мысль к искусственно воссозданным диалогическим формам лирического текста в литературе нового и новейшего времени: стилизованным реконструкциям обрядовой лирики («Каменщик, каменщик» В. Брюсова, «Ой, грибок, ты мой грибочек, белый груздь» М. Цветаевой и т.п.); к трансформированным публичным агонам гражданского или философского звучания («Журналист, Читатель и Писатель» М. Лермонтова, «Поэт и гражданин» Н. Некрасова, «Два голоса» Ф. Тютчева). Этот тип внутритекстовой коммуникации может быть рассмотрен как формализованная структура. К такому подходу тяготеют лингвисты. Мы же, безусловно, будем рассматривать данные речевые ситуации не с точки зрения грамматики, а с позиций исторической поэтики, с точки зрения классической и неклассической жанрологии, в контексте методологии константных образований (мифопоэтики, интертекстуальной методологии, психопоэтики).

Самая сложная коммуникация – интенциональная (в рамках внутренней коммуникации), то есть диалог без формальных признаков диалога, но с обязательной апелляцией к внешнему объекту (названному или подразумеваемому, но не читателю). Внутритекстовая коммуникация такого рода реализуется в обращенной лирике. Структура внутренней коммуникации – несомненное порождение авторского воления в той мере, в какой рациональное начало может быть фактором, организующим художественный текст. Кто бы ни выступал в роли интенционального собеседника, его образ *создан волей автора* и является художественным обобщением. Принципиальной позицией в данном случае является отграничение реального или интенционального собеседника от читателя как коммуниканта, восприятие которого находится *вне воли* автора.

Внутритекстовая (внутренняя) коммуникация с маркерами адресации исторически претерпевает различные изменения и отражает специфику различных поэтологических эпох.

Усиление рефлексивного начала в лирике (эпоха индивидуальных художественных стилей) бесконечно умножает число условных коммуникантов. Необходимо отметить прямую связь форм комму-

никации со степенью художественности текста. Чем ярче выражена осознанная художественность, тем сложнее структура коммуникации, потому что она от форм внешнего проявления переходит к формам внутреннего существования, а их гораздо сложнее определить и описать. Диверсификация изображенных и интенциональных форм коммуникации в лирике становится возможной в силу осмысления автором сложности природы художественного творчества в целом. Ведь даже в дескриптивной лирике (например, в пейзажной) описание явлений природы становится формой автокоммуникации.

3. Интертекстуальная коммуникация, которая всегда предполагает дистанцию – временную и пространственную и может трактоваться как переключка художественных сознаний различных авторов. К этому типу коммуникации относятся все тексты, содержащие скрытую отсылку к предшествующей традиции, полемику с ней, а также тексты мозаичного типа, характерные для поэтики постмодернизма.

Интертекстуальная коммуникация всегда носит внетекстовый характер. Однако в отличие от классической внетекстовой коммуникации, в ее рамках выстраиваются отношения автора не с читателем, а с собратьями по цеху, точнее, с их произведениями. Это полемика или согласие чаще *вне собственно речевых форм коммуникации*. Она существовала и будет существовать всегда. Уже в древнегреческой лирике разрабатывается специфический интертекстуальный коммуникативный код, который помогает отследить очень важные процессы в становлении художественного сознания эпохи: формирование жанровой структуры, лирического «я» как целого и появление первых признаков лирического героя, появление первых маркеров идиостилия автора на основе различия типов лирической коммуникации. Безусловно, традиция и новаторство сосуществуют в архаической лирике на принципиально иных условиях, чем в литературе более позднего времени. Здесь актуализируются такие понятия, как «безличное авторство», «подражание канону стиля и жанра», обязательность «общих мест», принцип поэтического соперничества, берущий начало в античных сколиях, но диалог автора и его пред-

шественников создает первый опыт интертекстуальности – весьма ценный для понимания этого феномена.

Если в архаике «темой» для возможного диалога авторов становится миф, и поэты соперничают в его интерпретации, то нормативная эпоха делает стиль и жанр объектом авторских трактовок. Однако расхождения в интерпретации стиливого и жанрового канона столь дозированы, что позволяют сохранять этот канон. Возникает некий церемониальный диалог авторских художественных сознаний. И только индивидуально-творческая эпоха приводит к раскрепощению творческой индивидуальности: в споре с традицией проявляется радикализм, доселе неведомый. Доведенная в постмодернизме до крайности идея инаковости завершается саморазрушением текста и новой формой диалога – интертекстуальной мозаичностью. Текст становится сплошным реминисцентно-аллюзивным полем, а выбор цитат, реминисценций и аллюзий, даже при определенной степени увлечения постмодернизма словесной игрой, все же остается диалогическим выбором автора: именно он отбирает образы, словесные прецеденты и прямые цитаты из текстов своих предшественников.

При широком понимании феномена художественной коммуникации мы не могли обойти вниманием коммуникацию интертекстуальную. При этом остается очевидным тот факт, что подобного рода коммуникация многократно и детально изучалась, ибо, как было отмечено выше, может быть названа диалогом традиционного и новаторского. Именно по этой причине мы лишь указываем на этот тип коммуникации и бегло обозначаем его сущность. В наши задачи не входит рассмотрение лирических текстов с позиций интертекстуальной или мифопоэтической методологии за исключением раздела, посвященного коммуникативному коду отдельного автора. Поскольку в качестве материала исследования взята лирика О.Э. Мандельштама, автора индивидуально-творческой эпохи, исследование его коммуникативного кода ведется с учетом всех трех типов коммуникации: внутритекстовой, внетекстовой и интертекстуальной.

Первые два типа коммуникации традиционно выделяются современными исследователями, опирающимися на интерпретационную

методологию: «Стало уже общим местом выделение двух видов коммуникации, осуществляемой при помощи литературных произведений. С одной стороны, это так называемая «реальная» коммуникация между автором художественного произведения и читателем, начинающим читать это произведение, и, с другой, общение между участниками изображаемых в произведении художественных событий, которые на самом деле не произошли, но «пропускаются» автором через себя и подаются читателю как реальные [247]. Обращаем внимание на то, что перед нами лингвистическая, а не литературоведческая работа.

Поскольку исследование этих авторов связано, прежде всего, с рецепцией лирических текстов, то основным объектом исследования для них является характер внетекстовой коммуникации. Нас же в большей степени будет интересовать коммуникация внутритекстовая – изображенная и интенциональная, однако даже при такой расстановке приоритетов внетекстовая коммуникация тоже не может остаться вне зоны нашего внимания, хотя бы потому, что, следуя известной логике М. Бахтина, слово «двуголосо», а творческий акт – всегда есть выход к «другому». Этот «другой» – явление внетекстовое.

А.Б. Есин представляет этот тип коммуникации не как процесс, а как структуру лирического героя: «Можно сказать, что лирический герой – не только автор, но и всякий читающий данное произведение и вчуже испытывающий те же переживания и эмоции, что и лирический герой» [140, с.6].

Представив некоторые альтернативные точки зрения на типы лирической коммуникации, вернемся к нашей трехчастной структуре (внетекстовая, внутритекстовая, интертекстуальная коммуникация). Совершенно очевидно, что внешняя коммуникация, связанная с рецепцией текста, существовала всегда и фактически заявила о своем существовании как только художественное слово было зафиксировано на письме и стало достоянием времени. Однако эта читательская рецепция стала предметом научного осмысления, как мы знаем, лишь в индивидуально-творческую эпоху, развернувшую научное знание к исследованию процессов в сознании личности (герменевтика, рецептивная эстетика).

Важно отметить, что тип адресата влияет на баланс внутренней и внешней коммуникации. При наличии персонифицированного адресата (друга, возлюбленной, товарища по цеху, исторического лица и т.п.) основная нагрузка падает на внутритекстовый тип коммуникации. Если же «адресатом» становится заведомо некоммуникабельный объект (исключим из этого списка объекты ритуальной инвокации, прежде всего, божества: в архаический период их функция была совершенно иной), то из адресата он сразу же превращается в предмет авторской рефлексии и тем самым активизирует внетекстовую коммуникацию. Сравним:

Дорогая, сядем рядом,
Поглядим в глаза друг другу.
Я хочу под кротким взглядом
Слушать чувственную выюгу (С. Есенин) [36, с. 176]

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь – стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь (А. Блок) [18]

В первом случае «собеседниками» становятся возлюбленные. Адресат функционально персонифицирован, потенциальный диалог выстраивается по классическим канонам: обязательное обращение, сказуемое – глагол 1 лица Мн.ч., форма которого подразумевает воление одного из собеседников, и потенциальное действие обоих участников коммуникативного акта.

В стихотворении А. Блока адресатом становится Русь. Она же – предмет авторской рефлексии в потенциальном диалоге с «другим», мыслящимся как читатель. Рефлексивность ситуации подтверждает сравнение в форме приложения: Русь-жена. Во втором случае акцент перенесен на внетекстовую коммуникацию, основа которой – читательская рецепция. Еще раз укажем на то, что в первом случае перед нами двухкомпонентная коммуникативная модель, а во втором случае – трехкомпонентная.

Таким образом, мы убеждаемся в том, что каждый тип лирической коммуникации требует своего подхода в изучении: внетексто-

вая коммуникация апеллирует к герменевтике и рецептивной эстетике, интертекстуальная – к интертекстуальной и мифопоэтической методологии, и лишь внутритекстовая коммуникация требует сугубо коммуникативистских подходов, используемых в основном в данном исследовании.

Описанная типология представлена на рисунке 1.

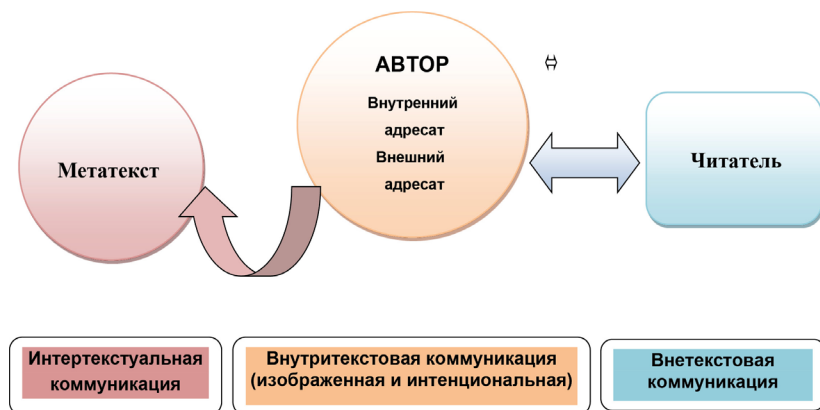


Рис. 1. Типология лирической коммуникации

Взятая в *диахроническом аспекте*, лирическая коммуникация может быть выстроена как следующий типологический ряд: онтологическая, социальная, психологическая. Предлагаемые названия весьма условны и не исчерпывают всех форм коммуникации на различных этапах становления художественности. Первая указывает на тесную связь форм коммуникации в лирическом тексте с ритуализированными формами самовыражения автора и отсылает к глубоко архаичным представлениям о модели взаимоотношения мира и человека. Социальная коммуникация, детерминирующая формы взаимодействия лирического субъекта и реальной действительности, а также адресованная лирика нового времени отражает структуру лирического субъекта как зеркала преимущественно социальных отношений. И так называемая психологическая коммуникация представляет собой в основном формы авторефлексии, которые зарождаются, безусловно, в глубокой

древности, но в новейшее время становятся доминирующей формой диалогической самореализации лирического автора.

«Большое время» (термин М.Бахтина) постоянно воспроизводит и переакцентирует диалог субъектов и их языков [80].

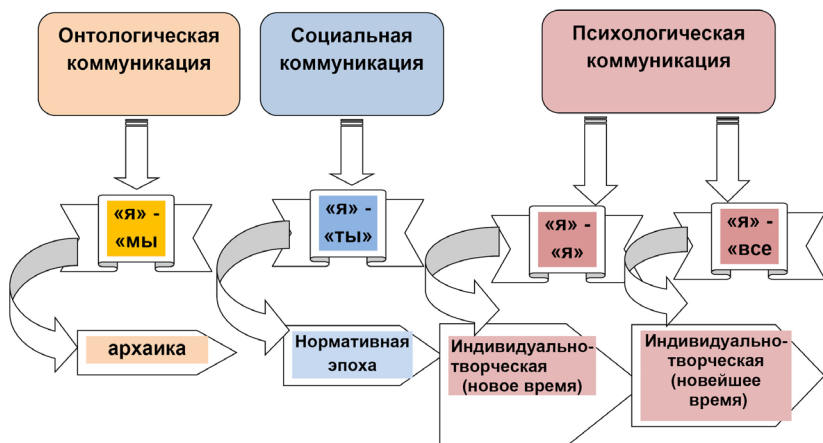
Совершенно очевидно, что представленные типологии имеют точки «перекрестья», и каждый художественный феномен может быть охарактеризован с различных позиций.

Так лирическое высказывание А. Блока «О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь» может быть рассмотрено как с позиций внетекстовой коммуникации (читательская рецепция произведения), так и с точки зрения интертекстуальной коммуникации (например, отсылка а гоголевской Руси-тройке, особенно в контексте всего цикла «На поле Куликовом»), и одновременно с позиций внутритекстовой коммуникации, при этом по цели это будет коммуникация-общение, по функции – коммуникация-вовлечение, по типу коммуникантов – безреферентная; по способу грамматической организации – грамматически маркированная, с использованием обращения.

Исследование феномена художественной (лирической) коммуникации привело нас к возможности сформировать различные типологии лирических текстов на основе их коммуникативного кода. Этот подход ни в коей мере не заменяет жанровую типологию лирики и даже не является ее дополнением, как нам казалось ранее. Совершенно очевидно, что предлагаемая система соотносится с названными выше типами коммуникации (онтологическая, социальная, психологическая) и формирует диахроническую ось систематизации. Как возможную типологию коммуникативных кодов различных эпох предложим следующий ряд коммуникативных моделей: «я» – «мы»; (архаический синкретизм); «я» – «вы» (риторический диалогизм нормативной эпохи); «я – ты (другой)» (сентиментализм и романтизм), «я – я» (романтизм и модернизм), «я» – все» (интертекстуальность) как отражающую диахронический подход к изменению коммуникативных кодов лирики. Причем все приведенные ниже модели коммуникации рассматриваются не как единственно возможные, а как преобладающие в каком-либо конкретном историческом периоде.

Несводимость исследования коммуникативного кода лирики к изучению формальных структур организации лирической коммуникации побудило нас включить в монографию раздел, посвященный коммуникативному коду лирики О. Мандельштама. В этом разделе основное внимание уделено формам авторской субъективности, способам организации коммуникативного метапространства поэзии Мандельштама. Однако основной наш исследовательский интерес пролегает все-таки в сфере теоретической и исторической поэтики, что и определило предмет данного исследования.

Итак, в данном исследовании основное внимание будет сосредоточено на формах *внутренней* коммуникации, взятых *в историко-типологическом* разрезе (рис. 2). Древнегреческая мелика, поэзия пушкинской поры и лирика Серебряного века избраны в качестве знаковых вех в процессе изменения коммуникативного кода лирики.



ИСТОРИКО-ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

Вступление

Главная задача нашего исследования – на материале обращенных форм лирики проследить в параллели два важнейших процесса в истории развития человеческой культуры: процесс формирования художественности как качества любого эстетического объекта (превращение социокультурных, прагматически ориентированных феноменов в сугубо эстетические) и процесс изменения форм внутритекстовой коммуникации как отражение этих парадигматических сдвигов в поэтике.

Поскольку в предыдущих разделах речь шла о возможности достаточно широкой трактовки понятия «коммуникация» (от коммуникативной когнитивной до грамматически маркированных диалогических форм общения), уточним, что здесь мы будем говорить лишь об изменении форм адресованной лирики. «Адресация речи лежит в основе коммуникации» [231, с. 84.] – эта лингвистическая аксиома актуальна и для исследования художественного текста. Для историко-культурного сопоставительного анализа мы выбрали три точки трех эпох: архаической, нормативной и индивидуально-творческой, в которых, с нашей точки зрения, происходит радикальная смена коммуникативного кода лирических текстов. Это расцвет древнегреческой мелики, эпоха нарождающегося романтизма (в основном мы будем говорить о русской романтической поэзии) и поэзия Серебряного века.

Рубеж VI–V до нашей эры в греческой культуре ознаменовал выход индивидуального сознания из коллективного и становление, по сути, нового рода – лирического, причем мелика, которая в основном становится объектом нашего исследования, является как раз пространством формирования авторской индивидуальности. Именно в ней зарождаются первые, самые примитивные формы автокоммуникации, появляются зачатки психологизма, происходит становление лирического

рода в той его классической форме, которая позволит определить лирику не как сферу изображенного, а как сферу выраженного.

Размышления о лирическом субъекте поэзии романтизма дают возможность увидеть формирование классической модели лирики как рода литературы с ее ярко выраженной диалогичностью, под которой мы понимаем, прежде всего, неразрывность и неслиянность «хора» и «соло» в лирической поэзии. Г. Гуковский пишет: «Герой романтика – единичный человек, но он в то же время всякий любой человек в потенции, он – то единичное, что есть в глубине души всех людей» [135, с. 45]. Тем самым исследователь поэзии золотого века обосновывает закрепление в лирике романтизма извечного двуголосия лирического рода.

Анализ яркой страницы поэзии нормативного периода – лирики Золотого века – позволяет показать некую связанность форм адресации с каноном жанра или стиля и одновременно обозначить явственную тенденцию к отказу от готового риторического слова. Преодоление риторизма и формирование нового коммуникативного кода эпохи рассматриваются во втором разделе главы.

И, наконец, очередная смена коммуникативного кода лирики обнаруживается в поэзии Серебряного века, анализ обращенных форм которой позволяет увидеть диверсификацию грамматически маркированной коммуникации и обозначить новые черты коммуникативного кода – немаркированную коммуникацию. Сравнительный анализ обращенной лирики различных эпох дает возможность говорить о смене модели коммуникации (с двухчастной на трехчастную) по мере углубления психологизма лирики, а также проследить изменения в структуре образа-обращения и его эмоциональной окраске.

Архаический период.

Коммуникативный код древнегреческой лирики

В архаике коммуникативная функция лирики доминирует над аксиологической и художественной. Кроме того, именно лирика дает наиболее яркое представление о путях изменения структуры худо-

жественного сознания, и процесс этот напрямую связан с самоидентификацией личности и выстраиванием ею контактов с внешним миром в этом новом качестве. Считается, что лирика как род литературы формируется позднее эпоса, и это свидетельствует о парадигматическом сдвиге: из коллективного сознания начинает выделяться индивидуальное. Процесс этот длительный, и атактистические формы самоидентификации у лирических поэтов Древней Греции просматриваются очень отчетливо.

Привязанность ранних форм лирики к ритуалу обнаруживается в структуре поэтического высказывания. О. Фрейденберг приходит к выводу, что двумя устойчивыми формами архаических словесных актов являются «личный рассказ и словесный поединок» [232, с. 126]. В словесном поединке, безусловно, легче усмотреть перспективу оформленного коммуникативного акта, однако не стоит упускать из виду то, что этот ритуализированный диалог может быть рассмотрен лишь как некая формальная структура, отсылающая слушателя к онтологическому агону – первичной бинарной оппозиции, структурирующей мир. Важен сам акт говорения (творящее слово) и оппозиция сторон. Это акт столкновения, предшествующий новому творению. В подобном «диалоге» наблюдается семантическая ослабленность (а иногда и опустошенность) слова. Классическую бинарность демонстрирует модель амебейного пения, характерная для фольклорной лирической песни. Образцом подобного диалога может служить следующая фольклорная песня.

Антема

- Где розы мои/Фиалки мои?/Где мой светлоокий месяц?
- Вот розы твои/Фиалки твои,/Вот твой светлоокий месяц [4, с. 316].

В.И. Тюпа говорит о «перформативности» античной лирики, по сути, указывая на то качество архаического диалога поэта и слушателей, о котором говорила еще О. Фрейденберг: «Слушание есть активное действие, есть акт. Одна сторона произносит, другая слушает, внимает, молчит, но составляет часть общего акта поединка» [228]. «Перформативность» архаической лирики обеспечена тем, что даже при монологической экспликации подразумевается процесс актив-

ного слушания со стороны участников «перформанса», их непосредственная эмоциональная реакция на произносимое. Тюпа видит этот процесс так: «Дискурс лирический обращен к другим, к их внутренней речи, подобно тому, как танцор, входя в круг, своими телодвижениями приглашает окружающих присоединиться к его воодушевлению», обеспечивая «непосредственное действие словом» [там же].

Без сомнения, на начальном этапе развития лирическое «я» исполнителя еще существенно подчинено ритуальной функции, и он выступает в роли медиатора между божественными силами и человеком. Его первичная неотделенность от «мы» – это и неотделенность от божественного универсума в целом, в котором поэту отведена роль шамана, рупора божественных идей. При этом, как отмечает В.Н. Ярхо, «в Греции не существовало жречества как особого духовного сословия, уполномоченного вступать в контакт с божеством» [252, с. 135], а значит, свое избранничество поэт создавал как некую миссию, осуществляемую им на основании собственного выбора. Этот факт способствовал более быстрому выделению голоса поэта из традиционного « хора », а лирика становилась той художественной инстанцией, которая ускоряла процесс самоидентификации личности в условиях господства коллективного сознания.

Специфическая форма реализации лирического «я» находит отражение и в литературных текстах, где длительной традицией останется обязательная инвокация божественных сил. Такая особая адресованность будет иметь различные стадии: от магического призыва к божественным силам о помощи через необходимую верификацию произносимого поэтом (ср. «Зевс-свидетель»), до функции «общего места» в поздней лирике античности, где номинация станет чистой данью традиции.

Призывы к божеству с просьбой о защите и покровительстве и с обязательным указанием его сферы влияния мы видим преимущественно в гимнической поэзии. У Алкея находим: «Афина, дева браней, владычица» [10]; «Сын отчий в небе, царь Аполлон, гряди» [4, с. 38]; у Саффо: «Радужно-престольная Афродита / Зевса дочь бессмертная, казнодейка» [4, с. 35]; «Ты, Киприда! Вы, nereиды-девы!

/ Братний парус правьте к отчизне милой» [4, с. 67]; у Анакреонта: «Даруй приятную жизнь, / Майи божественный сын (Гермес)» [4, с. 77]; у Пиндара: «Зевс-вершитель! Людям всем, что живут близ аменской струи, / Счастье вместе с владыками их/Дай в удел» [4, с. 99]; у Феогида: «Зевс, живущий в эфире, пусть держит над городом этим / К нашему благу всегда правую руку свою» [4, с. 158]. Однако уже здесь функции этих ритуальных инвокаций варьируются, порой обращения смещаются со своего традиционного места в начале текста, сопрягаются с образами сильных земного мира, служат для выражения индивидуальной эмоции.

Ритуальные обращения к богам – самый яркий пример неизжитости обрядовых представлений и ее форм в древнегреческой лирике. Однако уже развитие такого типа лирики, как элегия, в метрическом плане ещё тесно связанной с героическим эпосом, свидетельствует об изменении типа коммуникации в тексте. Если поэт как богами избранный посредник в фольклорной лирике еще разыгрывает перформанс, а остальные внимают ему со священным трепетом, то в поздней элегии, уже ориентированной на гражданскую тематику, диалогическая ситуация становится более явленной. Призывность, риторичность текстов гражданской элегии Тиртея или Солона, настойчивая увещательность гномической поэзии Феогида предполагают большую вовлеченность слушателей в коммуникативный акт. Формальными маркерами активизации диалогического начала становятся прямые обращения к *собирательному* социальному слушателю («критяне», «бранники храбрые», «женщины, круг мой милый», «пловцы», «попутчики»), и использование побудительных грамматических форм («вдумайтесь, граждане», «глушите пламя», «дружней за дело, друзья», «все горожане сюда!)). О. Фрейденберг установила, что «в античности нет ни одного произведения, которое не было бы обращено к какому-либо лицу» [232, с. 198]. Исследовательница связывает это со слабой вычлененностью лирического «я» из лирического «мы». Покажем, как этот всеобщий закон начинает утрачивать свою универсальность в процессе формирования авторского «я» древнегреческого поэта.

Наблюдения над формами адресации в древнегреческой лирике позволяют увидеть, как осуществляется поэтапное изменение форм этой специфической коммуникации: если в ранней лирике VII – начала VI веков отмечаем преимущественно гимническую традицию с классическим призывом к богу или богам, то уже во второй половине VI века адресатом поэтических призывов становится собирательный социальный образ. Постепенно эта собирательность формируется в абстрактную персонифицированность, как, например, в поэзии Феогнида Мегарского. Образ юноши Кирна становится аналогом собирательного образа последователей и учеников поэта. При этом вероятность существования реального юноши Кирна почти не подлежит сомнению. Наличие такого постоянного адресата в лирике автора пока еще не говорит об углублении интимного качества лирики, подобного рода обращение служит назидательным целям и укладывается целиком в концепцию публичного слова, адресованного не «другому», а «другим».

Однако процесс самоидентификации автора и соответственно изменение типа внутритекстовой коммуникации идет своим чередом. В лирике аттического и особенно эллинистического периода все чаще появляются обращения к заведомо некоммуникабельным объектам: небесным светилам, явлениям природы, поэтическим творениям, предметам быта. Здесь следует с большой осторожностью говорить об этих явлениях как о формах зарождающейся автокоммуникации. Нет сомнения в том, что большинство природных объектов еще тесно связаны в сознании говорящего с образами богов, их атрибутами, местами ритуального поклонения («Ради них отступи, Аполлонова сень» – Пиндар [4, с. 94]; «Вы, пещеры и холм, посвященный нимфам источник» – Леонид Тарентский [49]). Обращение к сердцу, душе, старости, юности («Сердце, сердце, грозным строем / Стали беды пред тобой» – Архилох [4, с. 118]; «Сердце, берегись его» – Алкман [4, с. 85]; «Радуйся жизни, душа!», «Сердце, спокойно терпи» – Феогнид [4, с. 163]) также нельзя считать признаками начинающегося процесса интериоризации – это тоже во многом общие места. Но в эллинистический

период уже можно наблюдать отрыв образов природных объектов, выступающих в роли лирических адресатов, от ритуальной пуповины и обретение ими самодостаточности, что приведет в дальнейшем к появлению в качестве адресата образа, фактически, alter ego поэта, эмоционально отраженного в окружающем мире («Непостоянное море, зачем от пустынного берега / В волны ты смыло меня, не перенесшего бед» – Леонид Тарентский [49]; «Соловей, провозвестник весны сладкогласой» – Сапфо [64, с. 54]; «Тихо, венки мои, здесь / На двустворчатой двери висите» – Асклепиад Самосский [4, с. 321]).

Отличительной особенностью становящегося «я» архаической поэзии является его точная локализация в реальном пространстве, «привязанность к определенной ситуации и обращенность к определенному адресату» [253, с. 172]. Эта прямая соотнесенность с реальной действительностью – следствие незрелости абстрактного мышления. Вся лирика архаического периода не только конкретно адресна (собирательный или отдельный адресат), но и обязательно обращена «вовне»: эксплицирована эмоция (внешняя симптоматика), эксплицирован диалог (разыгрывание диалога по аналогии с драматическим диалогом); эксплицитна ситуация (обязательное пояснение условий речевого акта, например: «Артемиде – Аттис», «Афродите – Калликлея» – Леонид Тарентский; «Оракул – Ясону» – Коринна).

«Специфика лирики в том, – пишет Л.Я. Гинзбург, – что человек присутствует в ней не только как автор, не только как объект изображения, но и как его субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного элемента. При этом прямой разговор от имени лирического я ничуть не обязателен» [126, с. 10]. Если исходить из такой структуры лирического субъекта, то в архаической лирике мы видим первые шаги по ее формированию. Перед нами стихотворение Сапфо «Пещера нимф» – редкий образец текста, сохранившегося полностью. Обратим внимание на то, как меняется функция пейзажа в тексте – от фоновой, подчиненной изображению ритуального оформления явления божества, – к психологической.

Где звенит в прохладе ветвей серебристых
Гулкий ключ, где розы нависли сенью
И с дрожащих листьев струится сонно
Томная дрема.

Там на луговине цветущей – стадо.
Веет ароматами трав весенних,
Сладостным дыханьем аниса, льется
Вздых медуницы.
Ты любила там пировать, Киприда,
В золотые кубки рукою нежной
Разливая нектар – богов напиток
Благоуханный [64, с. 57]

Сдвинутое к финалу обращение к Афродите также функционально меняется: это уже не традиционный призыв к божеству с просьбой о покровительстве. Обращение приобретает более интимный характер, дистанция общения сокращается, а образ Киприды десакрализуется, словно приближается к образу земного собеседника, с которым Сапфо хочет поделиться переполняющей ее эмоцией.

Невозможно в полной мере согласиться с О. Фрейденберг, которая утверждала: «Себя самого – такого персонажа греческая лирика не знает» [233, с. 54]. Действительно, в архаических лирических текстах есть только отдельные проявления признаков самоидентификации автора как целостной личности с определенными эмоциями и мировоззрением, однако эти проявления существуют. Так исследователи В. Ярхо и Л. Поплавская усматривают в поэзии Архилоха ярко выраженную индивидуальность, что позволяет В. Ярхо говорить о наличии «лирического героя» в поэзии ямбографа. Л. Поплавская связывает эту индивидуализацию с оторванностью Архилоха от культа. «Архилоховское «я», – пишет исследовательница, в элегиях в большей степени раскрывает индивидуальность поэта, потому что не имеет отношения к культовой сфере» [194, с. 94]. Говоря о ранних греческих поэтах в целом, В. Ярхо пишет: «Не следует постулировать отсутствие в их творчестве индивидуального авторского начала» [252, с. 133].

Анализ процесса формирования индивидуального лирического «я» с позиций художественной коммуникации позволяет увидеть не только когнитивную составляющую этого постепенного преобразования, но и оценить изменения в структуре лирического субъекта, которые указывают на сдвиги в самом характере художественного познания.

Итак, специфический коммуникативный код лирики начинает формироваться уже в архаике. Стадии этого процесса таковы: от эксплицированных, но семантически ненаполненных диалогических форм (ритуальный агон) – к формированию коллективного социального «мы» в качестве адресата; далее – персонификация адресата, все еще мыслимого как некий субститут социальной или характерологической общности; появление заведомо некоммуникабельных адресатов как шаг в сторону авторефлексии и, наконец, первые попытки изображения внутренне переживаемых эмоций, усложнение структуры лирического «я» за счет ухода от ритуальности.

Процесс интериоризации лирической эмоции и его следствие – появление форм имплицитного диалога – в греческой лирике мы видим в самом зародыше. Неэксплицированный собеседник очень постепенно формируется как участник скрытого диалога, как потенциальный читатель и дистанцированный во времени собеседник. Медленный темп этого процесса связан во многом с условиями бытования ранней греческой лирики: она существовала преимущественно в устной форме, и преодолеть временную дистанцию между автором и читателем было сложно. Только с развитием письменного слова (а это, в лучшем случае, эпоха александрийской поэзии) начинает формироваться установка на диалог не «здесь и сейчас», а на разговор, развернутый во времени и пространстве, при этом статус собеседника обретает уже неизвестный абстрактный читатель текста, а не непосредственный участник реального события общения.

Становление имплицитной диалогической структуры лирического субъекта в древнегреческой лирике связано с радикальным изменением – постепенным осознанием пишущим эстетической функции художественного слова. Характер коммуникации в лирическом тексте закономерно меняется вслед за «перепрофилизацией» функции обра-

за автора. Связанное с ритуальной основой или жанровой традицией авторство теряет свою актуальность, лирическое «я» эмансипируется и погружается в самого себя. Структура лирического субъекта усложняется; появляются первые признаки автокоммуникации. Автокоммуникативные обращения еще эксплицированы, не опосредованы и представляют собой прямые обращения к самому себе («Пей же, Асклепиад! Что с тобой? К чему эти слезы?» [4, с. 243]; ср. впоследствии у римского элегика Катулла: «Катулл измученный, оставь свои бредни» [4, с. 258]). Но уже достаточно скоро, в поэзии Каллимаха и Феокрита можно будет найти пейзаж в его психологической или характерологической функции, то есть, более сложную структуру лирического субъекта, о которой Л. Гинзбург писала: «Автор присутствует, но присутствует как лирическое отношение к вещам» [126, с. 53]. Хор покидает пространство лирического героя, уходит за пределы текста, но остается в пространстве художественного произведения. Эти формы как раз и отражают феномен скрытого диалогизма лирики, которому предстоит в нормативную и индивидуально-творческую эпохи развиваться в самых разнообразных формах.

Проведенный анализ позволил увидеть, как уже в античной лирике берет начало процесс постепенной интериоризации коммуникативных процессов; как в ритуализированных формах архаических текстов прорастает новый тип взаимоотношений говорящих и слушающих, как этот эксплицированный диалог начинает уходить вглубь сознания автора, что подразумевает возможность формирования в будущем классической «ненамеренной диалогичности» (термин М. Бахтина) [94], своеобразного отсроченного диалога, который и станет основой специфического коммуникативного кода лирики.

Изменение типа адресата (адресатов) в греческой лирике и одновременно идущий процесс интериоризации индивидуального чувства поэта указывают на начало становления художественной системы нового типа – уже освобождающейся от влияния внеэстетических факторов и формирующей самоценную художественную систему автора. Приоритет авторства над стилевыми и жанровыми параметрами художественного текста станет особенно очевидным

только в конце нормативной эпохи, и это дает основания для рассмотрения эпохи романтизма как следующего парадигматического сдвига в системе лирической коммуникации.

Преодоление нормативности: от поэтики готового риторического слова к поэтике индивидуальностей

Нормативная эпоха протяженна и разнообразна по содержательному наполнению. Сложно унифицировать формы коммуникации в поэзии нескольких столетий. Однако, если сконцентрировать внимание на предромантической эпохе, становится очевидным, что характер коммуникации на этот момент определяется рядом факторов:

1. Нормативными параметрами жанра («обращенные» жанры: послание, эпистола, мадригал, сатира, отчасти эпиграмма).
2. Церемониальной культурой предромантизма (альбомная поэзия, анакреонтика).
3. Выраженным риторизмом (дидактическая поэзия, ставка на риторическое слово в поэзии классицизма, гражданственный пафос русского сентиментализма, риторическая обремененность романтического гениоцентризма).

Готовое риторическое слово ограничивает процесс диверсификации коммуникативных форм. «Овнешнение» функции готового слова – препятствие для ухода в глубь смыслов. Имплицитность текста поражена рациональностью. М. Бахтин писал: «В риторике есть безусловно правые и безусловно виноватые, есть полная победа и уничтожение противника. В диалоге уничтожение противника уничтожает и самую диалогическую сферу жизни слова» [95, 142]. Таким образом, Бахтин видел в риторичности препятствие к развитию диалогичности. Отметим, что ученый имел в виду классические, эксплицитированные формы риторичности.

Однако в лирике сентиментализма и романтизма появляется «риторика внутренней речи» [223], что принципиально изменит риторический дискурс нового времени и будет способствовать развитию автокоммуникации.

Первым шагом в изменении структуры лирической коммуникации становится эпоха сентиментализма. Топос «от сердца к сердцу» [139, с. 54] разрушает нормативную замкнутость и порождает, прежде всего, эмоциональный диалог поэта и читателя. «Слово, где, обманывая сухой рассудок, прямо звучит голос сердца, – пафос сентиментализма. Пафос, который подводит черту под эпохой риторического традиционализма [80, с. 23]. Риторизм в обязательном порядке связан с категорией возвышенного. Возвышенное просит облечения в риторические одежды, будь то эпидиктический панегирик или сатирическая инвектива. Риторике противопоставлен лиризм. Риторическое слово приучено к публичности. Но в эпоху сентиментализма, а позднее и в эпоху романтизма риторический дискурс ожидают перемены. Классический риторический дискурс принципиально меняет эмоциональность, его сменяет раскрепощенная эмоция, положенная в основу лирической коммуникации.

Трансформация риторического слова в сентиментализме парадоксальна: поэзия по-прежнему использует риторические приемы, но они служат для выражения индивидуального чувства, более того, пробуждают чувствительность (*sense and sensibility*). Новый тип риторизма делает ставку не на лексику, а на поэтический синтаксис. Логическое сюжетосложение все чаще заменяется «лирическим сюжетосложением» (Ю. Тынянов), которое опирается на ряды ассоциаций, мелодический рисунок, т.е. на ритмообраз, завязанный на синтаксисе. Скрещение рационального геометризма с чувствительностью, «сгущенность» поэтического синтаксиса приводит к усилению эмоционального воздействия на читателя (резонансный диалог), и эта интенсификация становится консолидирующей основой внешней коммуникации. Вовлеченность читателя (слушателя) в этот диалог тем выше, чем сильнее эта эмоциональная волюнтария. В художественном пространстве возникает закономерная логическая цепочка: усиление риторического потенциала текста – усиление эмоционального воздействия – интенсификация эмоционального отклика читателя – увеличение имплицитного коммуникативного потенциала текста.

«Обращение принадлежит к инвентарю наиболее расхожих риторических средств» [223]. Именно поэтому риторичность непосредственно связана с коммуникацией. Риторичность в практике нормативной эпохи на начальном этапе ее оформления – явление обезличивающее. Говорящий отчуждается от себя и выступает носителем чужой личности: жреца (как субститута Бога), проповедника (гомилета), общественного деятеля как выразителя народного мнения. Память о функции публичного слова, еще тесно связанного с ритуальной практикой, не позволяет ритору проявить свою индивидуальность в полной мере.

Очень показательно этот процесс демонстрирует образец «кладбищенской» поэзии – поэма шотландского священника Роберта Блэра «Могила». В ней еще прочно сращены традиция публичного дидактизма с предромантической эмоциональностью, открывающей дорогу проявлениям авторской индивидуальности. Поэма представляет собой жанровый сплав различных речевых (проповедь, *macabros*, молитва) и классических жанров (элегия, ода, идиллия). При всей мотивно-жанровой заданности (доминируют элегические мотивы), риторической традиционности (обилие риторических обращений, парافраз: «властитель грозный», «сын утра», «сын Эскулапа»), предопределенности перечня адресатов макабрической традицией (рядом вельможа и крестьянин, светская дама и юная простушка, прелат и сельский священник) в атрибутивных прилагательных в составе обращений появляются романтически окрашенные эмоционально-образные прилагательные, возвышенные сравнения («О, дружество, душевная опора, / Связующая нить и радость жизни», «невинных слез поток»); природное явление-адресат выступают как объект авторской рефлексии («Роса ночная, павшая на землю, / Усталый ветер, свой порыв смиривший») [19].

Английская поэзия XVIII века в целом тяготеет к нравственно-му проповедничеству. Для английской религиозно-церемониальной практики XVIII века было традицией искать и находить эмоциональный отклик собственных внутренних переживаний, связанных с осмыслением вечных вопросов, в публичной проповеди, которая

была своеобразным психотерапевтическим инструментом для англичанина этой эпохи. Не случайно особую популярность в XVIII веке приобретали брошюры вроде «The great necessity and advantage of publick prayer, and frequent Communion» («Величайшая необходимость и польза публичной проповеди и традиционного общения») Уильяма Бевериджа (Beveridge William, 1708) или текст неизвестного автора «Thoughts on Public Prayer» («Размышления о публичном проповедовании», 1730). Они воспринимались как экспликация индивидуальной религиозной эмоции, что, по сути, становилось прообразом исповедального лирического текста романтической эпохи. И, несмотря на то, что романтическая лирика, в отличие от лирико-патетической проповеди, стремилась уйти от публичности и интериоризировала эту эмоцию, сам факт существенной лиризации публичного текста свидетельствует об определенной тенденции к романтической субъективности, наблюдаемой в поэме Блэра.

По мере освобождения риторического слова от своей социорегулятивной функции, по мере ухода риторики в сферу эстетического, содержание риторического слова отдается на откуп публицистике, а форма закрепляется в коммуникативном пространстве художественной литературы. Активизирующие и побуждательные формы «украшенной» речи начинают выполнять роль средств, побуждающих, прежде всего, к духовному и эстетическому общению, а не к социальному воздействию. Радикально меняется цель коммуникации. Точнее, синкретическая риторика древности, которая вынужденно сопрягала прагматическую и эстетическую функции, разделяется на два коммуникативных потока: риторика, прагматически воздействующая, и риторика, побуждающая к ценностному общению. По сути, художественная риторика начинает служить делу формирования общественных ценностей через более глубинное переформатирование сознания общества.

Изменение типа риторики в предромантическую эпоху закономерно вызывает смещения и в жанровой парадигме: общественно ориентированная риторика оды все больше и больше уступает место риторике «дружества» (дружеское послание) или духовно-поэтиче-

ского откровения (молитва). Выраженная исповедальность речевого жанра молитвы, сакральный характер диалога отвечает субъективизированной природе романтизма. Молитва также становится формой авторефлексии, сохраняя при этом ориентированность романтизма на высокие формы духовного общения, в данном случае с Богом.

Происходит, как мы отметили выше, и функциональное изменение жанра оды, которая также меняет тематику на более камерную и умеряет свой эпидиктический пафос, уходит от «архитектоники экстатического приступа, героического прорыва в «верхний мир» [226, с. 47]. Романтическая ода, не меняя своего жанрового статуса, просто меняет свой коммуникативный код. Оставаясь жанром воспевающим, ода прозаизирует объект восхваления или прибегает к неожиданной замене. Так в оде У. Вордсворта «Отголоски бессмертия» адресатом и объектом восхваления становится дитя. Сам образ ребенка классически вписывается в образную систему романтизма, но при этом патетическое превознесение его явно нарушает одическую традицию. Связан этот сдвиг со смещением ценностей в системе романтического мировосприятия: высокого чувства оказываются достойны уже не гражданин, не воинские доблести, не властители мира, но ребенок – хранитель невинности как вечной ценности (*child of time* У. Вордсворта); ветер – символ свободы («Ода западному ветру» П.Б. Шелли); греческая ваза – воплощение застывшей красоты («Ода греческой вазе» Д. Китса»). Таким образом, смена типа адресата становится предвестником грядущей смены всей жанровой парадигмы в целом.

Традиция романтической поэзии стремится непременно превратить абстрактные понятия, которые подвергаются художественному осмыслению, в лирического адресата. По форме это еще дань риторической традиции классицизма, где в статусе адресатов выступали такие гипостазированные абстракции, как Власть, Свобода, Милость (Милосердие), Благо и т.п. Как правило, они писались с большой буквы и служили аллегорической основой текста. С ослаблением риторического пафоса в перечень этих абстрактных адресатов попадают сначала онтологические категории (жизнь, смерть,

юность, младость), что является признаком углубления философичности предромантической и романтической лирики. Они получают эмоционально-оценочную атрибуцию («резвая младость», «ветренная младость», «жестокая смерть», «юность быстрокрылая»), и это обогащает эмоциональный фон поэзии. Снижение патетического накала сопровождается отказом от заглавных букв. Затем в качестве адресатов начинают выступать духовно-нравственные категории (вера, мечта, надежда, согласие). Все чаще объектом адресации становятся понятия, обозначающие эмоции или психологические состояния (уныние, радость, веселье, печаль, скорбь, вдохновение). Их экспансия – признак психологизации лирики и одновременно признак интериоризации коммуникации, ибо поэт уже обращен к своему внутреннему миру. Стремительно меняется и сама лексика безреферентной коммуникации: в роли адресатов выступают типичные маркеры романтической образности: «ночь», «луна», «море», «волны», «буря». В качестве адресата выступает и временная категория: такое грамматическое ее воплощение было немыслимо в доромантической лирике: «О милый гость, святое *Прежде*, [курсив наш – Г.Т.] / Зачем в мою теснишься грудь? (В. Жуковский). Впервые изменение коммуникативной функции поэтического слова наблюдается, по мнению авторитетных исследователей, именно в поэзии В. Жуковского, который помогает раскрыть диалогический потенциал слова в лирике. «Он [Жуковский – Г.Т.] практически открыл, что слово не однозначно, что в нем скрыты, кроме первого, терминологического значения, еще другие, добавочные значения, ореолы осмыслений, внутренняя форма, этимологическая и историческая. Он выдвинул на первый план в слове именно эти дополнительные обертоны за счет «первых» значений. Это было открытие огромной важности, необходимое для всей дальнейшей психологизации литературы, для всего усложнения ее содержания, открытие внутренней диалектики слова» [135, с. 56-57].

Романтизм, отказавшись от господства готового риторического слова, берет на вооружение слово поэтическое – «индивидуально насыщенное, свободное и многозначное» [80, с. 24]. Это сразу же расширяет возможности внутренней коммуникации. Формы автореф-

лексии становятся все более разнообразными, усложняется структура текста за счет активизации чужого слова; диалогизм (внешняя коммуникация) получает официальный статус в силу преобладания символической образности, а читатель становится полноправным собеседником автора, интерпретируя заданные символы.

«Готовое» риторическое слово уходит медленно, неохотно покидая пространство своего многовекового господства. Обращенные формы лирики демонстрируют эту инерцию особенно наглядно. Вся лирика пушкинской поры основана на структурных лексико-грамматических клише (риторические обращения, парафразы, риторические восклицания; первичная позиция обращения в структуре текста), увязанных с таким же типовым набором мотивов (дружество, эпикуреизм, романтическая героика, элегические мотивы).

В обращенной лирике эпохи (так же, как и в поэзии в целом) еще активна «эстетика словесного штампа» (Е. Эткинд). Клишированность языка поэзии не воспринимается как недостаток.

Семантика обращений маркирует мотив:

«Полный влагой благородной, / Зашипел ты, мой бокал» (Е. Боратынский); «Наливай, мой мальчик резвый!» (А. Пушкин, авторизированный перевод стихотворения Анакреонта) – *анакреонтические мотивы*.

«Могила! Ужас смертного исхода! / При имени твоём трепещет всякий» (Р. Блэр); «А ты, почивших друг, певец уединенный, / И твой ударит час, последний, роковой (Т. Грей, «Сельское кладбище», перевод В. Жуковского) – *кладбищенские мотивы*.

Обращение также маркирует жанр. «Товарищ радостей младых» (Е. Боратынский, «К Креницыну»); «О, любимец бога брани!» (К. Батюшков «К П[ети]ну») – *жанр послания*. «О где вы, призраки невозвратимых лет?» (Е. Боратынский); «Дни юности, быстро вы, быстро промчались» (Н. Гнедич); «Опали вы, листья вчерашней розы! / Не доцвели до завтрашних лучей. / Умчались вы, дни радости моей!» (А. Пушкин «Элегия») – *жанр элегии*. «Питомцы ветреной Судьбы, / Тираны мира! трепещите!» (А. Пушкин); «Безумец! Ты был бич над теми, / Кто выи пред тобой клонил» (Дж. Байрон Наполеону Бонапарту) – *жанр оды*.

Семантика обращения определяет и стиль, опознаваемый, прежде всего, через топосы. «Озарися, дол туманный, / Расступися, мрак густой»; «Безмолвное море, лазурное море» (В. Жуковский); «О сумрак, предвечерний государь» – У. Вордсворт; «О гостя роковая (Е. Боратынский. «Истина»); «Укрой нас, Властитель судеб!» (Ф. Глинка) – *романтические топосы*.

Приглядимся к истокам этой клишированности: классицистическая нормативность, герметизм элитарной поэзии, отпечатки салонной культуры, стесненной церемониальной традицией, – все это знаки эпохи и маркеры определенных литературных субкультур. Поэзия пушкинской поры отличается выраженной театральностью. Это дань все той же церемониальной культуре аристократических салонов. Культовый характер таких явлений, как любовь, дружество, творчество, в отличие от поэтической практики западноевропейского романтизма, в России начала XIX века приобретает более выраженное патетическое звучание, которое сродни театральной аффектации. Размышляя о русской культуре этой эпохи, Ю. Лотман пишет о том, что даже «бытовые чувства возвышались до уровня литературных образцов» [173].

Отметим, что сохраняющиеся клише в предромантическую и романтическую эпохи по-разному функционируют в творчестве одаренных поэтов и поэтов второго ряда.

Поэтологические категории в каждую новую эпоху – пишут известные авторы, – «обнаруживают стремление к пределу – к предельной чистоте и одновременно к предельному напряжению» [80]. Мы отмечаем, что «предельная чистота» клишированных форм просматривается с особой очевидностью в поэзии авторов, послушных времени, таких, как А. Дельвиг, П. Плетнев, Н. Гнедич.

Антон Дельвиг сам скромно причислял себя к поэтам небольшого дара. Он практически во всем остается в рамках жанровой и стилевой традиции. Показательны и формы адресации в его лирике. Его стихи изобилуют обращениями к античным или мифологическим образам: Музы (камены), кастальский ключ, Амур, Геба, хариты. Достаточно часто античные имена становятся частью парафрастиче-

ской конструкции (мой Арест – Пушкин, бессмертный – Державин). Высокая степень типичности адресатов («друзи», «небо», «чаша», «роза», «сладкие слезы») приближают поэзию Дельвига к эпигонским образцам, несмотря на ее очевидную искренность и некоторые поэтические находки. Эмоционально окрашенными образами-адресатами становятся типичные жизненные ситуации, этапы жизненного пути («сладкие слезы первой любви», «бурная ночь», «смерть, души успокоенье»). Дельвиг использует для выражения своих эмоций и полноформатные клише: «Дрожи, моя чаша, в ослабших руках / Мне тяжко чужое веселье»; «Протекших дней очарованье, / Мне вас душе не возвратить» [34]. Формы адресации практически ничего не дают для понимания образа лирического героя, зато закрепляют традиционные коммуникативные штампы, свойственные салонной или узко корпоративной поэзии.

Совершенно иные адресованные формы «прорывного» типа явлены в эпатаже Н. Языкова, глубоко прочувствованном эстетизме В. Жуковского, в гениальной простоте позднего А. Пушкина. Клишированность адресатов в лирике, впрочем, как и клише в мотивно-образной системе поэзии в целом, в какой-то степени компенсируют неустойчивость жанровой системы романтизма, ее готовность к радикальным изменениям. Авторское начало постепенно теснит готовое слово в поэзии наиболее талантливых представителей художественной эпохи, и это наглядно демонстрирует изменение коммуникативного кода лирики.

Развитие различных форм автокоммуникации происходит вследствие углубления психологизма текста и появления выраженной авторефлексии. Как и все в романтизме – двуликом Янусе – обращенность (диалогизм) демонстрирует две крайности: с одной стороны, имплицитная интимность, с другой стороны – эксплицированная риторичность; с одной стороны – высокая гражданственность и публицистичность, с другой стороны – закрытая рефлексивность, «невыразимость» в слове. Сакраментальное романтическое молчание (*Silentium*) не предполагает разрыва коммуникации, хотя бы потому, что миру непременно нужно сообщить об этом призыве к молчанию.

Лирика романтизма сама по себе провоцировала внутренний диалогизм, впрочем, в основном, на неформальном, грамматически не обусловленном уровне. Присущий лирике романтизма протест, прежде всего, эстетический, формировал логику несогласия, превращая романтический текст в декларацию протеста, в протестный диалог с бездуховным миром. Таким образом, коммуникативность романтических текстов выступала как имманентно присущее романтической эпохе и мировоззренчески обусловленное качество. Именно эта ситуация несогласия порождает те полемические формы организации лирического текста, к которым так склонен романтизм:

«Недорого ценю я громкие права...» (Пушкин)

«Нет, не тебя так пылко я люблю...» (Лермонтов)

«Ни слава, купленная кровью, ни гордого доверия покой...» (Лермонтов)

«Не то, что мните вы, природа» (Тютчев).

Диалог несогласия находит отражение в этих полемических формах, усиливая коммуникативный потенциал текста, который может и не содержать формальных обращений.

Динамика авторской позиции в лирическом тексте (лирическое «я» и лирическое «ты» оказываются сопряженными) осложняет структуру коммуникации в том ее понимании, которое присуще лингвистической науке. Но при этом возможность такой метаморфозы открывает новые стороны поэтического «я» автора, углубляет представление о поэте как носителе божественного дара, способном протеистически преображаться и преображать действительность.

Покажем эту объективацию лирического «я» на материале поэзии А. Фета. В лирике позднего русского романтика много обращений, маркированных поэтическим «ты» или максимально обобщенным «мой друг». Последнее, как правило, обозначает возлюбленную или согласного собеседника-женщину, с которой поэт чувствует особое духовное родство. В отличие от классического обращения к возлюбленной, часто сопровождаемого любовными lamentациями или восторгами, фетовское «ты» – скорее приглашение к совместному переживанию, желание разделить с близким человеком радость, пе-

чаль или какое-либо яркое впечатление. Фетовское «ты» – классическое воплощение неразделенных «хора» и «соло», и хоровое начало материализуется часто в обобщенном «мой друг», даже если лирическое обращение подразумевает конкретного адресата. «Ты» у Фета практически лишено диалогического потенциала и часто граничит с описанием: «Твой душистый, твой послушный локон / Развиваясь, падает на плечи [69] (ср: *Ее душистый, ее послушный локон...*). Всё процитированное стихотворение «Фантазия» представляет собой поэтическую зарисовку, романтическое описание ночного сада, красотой которого поэт предлагает полюбоваться и своей собеседнице. Ее эстетизированный облик – часть общей картины, своеобразный элемент декора, необходимый для полноты впечатления. Это обращение почти равнозначно тютчевским призывам: «Смотри!» или «Взгляни!». Не диалог, а сопричастие, вовлечение условного собеседника в ситуацию интимного переживания; авторефлексия, эксплицирующая внутреннего «себя» в привычного «другого» как потенциального собеседника.

Подобные формы обращенной лирики в поэзии Фета – свидетельство особой активности в поэзии романтизма «двуголосой» сущности поэтического слова, еще хранящего память о реальном участнике диалога. «Спи, еще зарёю / Холодно и рано» [69]; «Слышишь ржанье по долинам» [69]; «Так бы и бросился в сад / С криком: пойдем же! Пойдем!» [69]; «Сядь у моря, жди погоды» [69]. Фет порой прямо говорит о природе своих обращений: «И снова мне легко, когда святому звуку, / Внимая *не один* [курсив наш – Г.Т.], я заживо делюсь» [69].

Объективация лирического «я» в другом – закономерное следствие рефлексивного разделения условного лирического субъекта на двух собеседников, один из которых – зеркало другого, при этом отражающее еще и объективный мир вокруг рефлексирующего персонажа. Это формирующее целостность мира зеркало – восстановленное единство сольного и хорового начала, присущего лирике древних эпох. Но эта реконструкция условна, как условна, например, реконструкция мифа в мифопоэтическом произведении. Развитие

художественного сознания движется по спирали, постоянно возвращаясь к пройденным кругам и воспроизводя их на новом уровне. Поэтому, по справедливому замечанию П.Н. Толстогузова, лирика индивидуально-творческой эпохи в коммуникативном плане является «по преимуществу лирикой отсутствия» [223]. Уточним: отсутствия привычных маркеров коммуникации, но несомненного присутствия постоянного собеседника в различных ипостасях.

Итак, смена формата риторического общения в романтизме, промежуточные жанровые и стилевые формы, возникающие в этот переходный период, отражают сущность движения от нормативной эпохи к индивидуально-творческой, главным принципом которого оказывается тенденция к интериоризации коммуникации. Причина долгого сосуществования романтической поэзии с эксплицированным внешне риторическим словом, несмотря на эту установку на интериоризацию, не только в инерции нормативности (что мы продемонстрировали на примере жанра), но связаны с перекодировкой в романтизме лирической коммуникации в целом. Так, первой причиной сохранения риторических форм в романтическом диалоге оказывается наличие форм обращенности, связанных с культом дружества как высокого чувства. Дружба мыслится как возвышенное личностное устремление, не отягощенное желанием плоти. Высокое часто читается сквозь призму индивидуального нравственного чувства. Исповедальность предполагает слушателя, молчаливого собеседника. Это скорее духовник, а исповедь соответственно превращается в авторефлексию, то есть в автокоммуникацию. Романтизм – прорывная эпоха для формирования автокоммуникации. Самопознание оказывается эксплицированным в силу необходимости отразиться в «другом» и порождает многочисленные типы адресации. Главная цель большинства формализованных адресаций (диалогов) – самовыражение.

Диалог, формируемый в рамках реализации культа дружества, имеет различные черты в разных национальных литературах. Поскольку по ряду причин в зону нашего внимания попадает в основном английская и русская поэзия, отметим, что в русской лирике зо-

лотового века новый тип лирической коммуникации проявляется часто в прямом назывании реальных адресатов, составлявших круг друзей и единомышленников.

В поэзии Р. Бёрнса, У. Блейка, Д. Китса, У. Вордсворта адресатами подобного рода обращения становятся чаще или соратники по цеху или вообще аллегорически представленная поэзия как таковая (вдохновение, Музы, поэзия). Здесь сказывается, вероятно, и большая устойчивость канонической формы жанра послания в русской литературе, чем в английской, не имевшей столь жесткой жанровой привязки к стилю в эпоху господства поэзии классицистической.

Второй причиной подобного различия можно счесть интенсивность выражения в русской поэзии национальной идеи соборности, необходимого объединения единомышленников перед лицом внешних угроз (нашествие Наполеона, внутренняя политическая реакция). Понятие христианской соборности сопрягается с понятием романтического дружества и наследует его тип эмоциональности. Избранничество понимается как разновидность мессианства на пути к соборности. Именно в лирике, живо и эмоционально откликающейся на высокие устремления общественного сознания, обращенность обретает высокую степень условности: это нельзя назвать общением, нельзя назвать диалогом, но это и есть коммуникация – вовлечение многих в единое пространство понимания и взаимосогласия, классическое проявление сольного в хоровом.

Вторая цель романтической коммуникации – утверждение через духовное общение системы духовно-нравственных ценностей как основы модели идеальных человеческих отношений. Это утверждение – не простая декларация (поэтому постепенно исчезает дидактизм, свойственный нормативной эпохе), это и спор, и призыв к согласию. Это процесс становления личности, вынесенный на всеобщее обозрение. Эта процессуальность как раз и требует динамики общения, агона, приводящего к рождению нового знания о самом себе и человеческой природе. Призывность романтического слова чаще носит интимный, камерный характер, хотя и не исключает гражданственной публичности. Ведь духоцентризм романтизма от-

ражает весь спектр высоких чувств. Но в любом случае возвышенное как форма проявления эмоции стремится к самоэкспликации. Отсюда и повышенная риторическая активность романтического дискурса.

Лирический текст становится более мощным инструментом аксиологической коммуникации в результате повышения ее риторического статуса. При этом, если в классицистической поэзии преобладает безреферентный диалог (риторические вопросы, риторические обращения, риторические восклицания), и поэт выступает в роли мессии, духовного и социального лидера, то в романтизме облик собеседника формируется как образ единомышленника, а широкое обобщение понятия «адресат», которое в классицизме в соответствии с традицией античности часто мыслится как некая социальная общность, заменяется адресатом конкретным (друг, соратник, идеальная возлюбленная, идеальный герой) в условиях камерного общения.

Доверительность связывается с исповедальностью. Потребность в духовном общении в лирике романтизма обусловлена тем самым стремлением декларировать высокие духовно-нравственные ценности (гениоцентризмом), потребностью в исповеди и самовыражении. Эта же исповедальность актуализирует и ряд речевых жанров, связанных на коммуникации (молитва, исповедь).

Третья причина сохранения в романтизме риторических форм – теургическая миссия поэзии в романтизме. Теургия может быть только возвышенно оформленным актом (высокое – риторически оформленное – обращенное). Перформативность теургического действия подразумевает зрителя, но зрителя не пассивного, а вовлеченного в процесс духовного сотворчества (у Тютчева: «Смотри, как облаком живым...»; у Боратынского: «Взгляни на звезды»; у Батюшкова: «Посмотрите! В двадцать лет / Бледность щеки покрывает», у У. Вордсворта: «Внимайте!»).

И. Семенко отмечает, что для лирики этой эпохи характерен «романтический контакт «души» поэта с «душою мира» [206, с. 76]. Она также указывает на особую эмоциональность, например, лирики Жуковского – «иную, чем меланхолическая задумчивость сентимен-

тализма» [там же, с. 75]. Эта трансформация как раз и объясняется особым теургическим пафосом поэзии романтизма. «Направленное» раздумье Жуковского – диалоговое окно для эмоционального общения романтика. Собеседник в романтической поэзии всегда подразумевается, ибо поэт – часть *мировой* души. Он никогда не одинок, несмотря на свои частые поэтические ламентации об одиночестве. Он всегда самовыражается для «другого», тем самым умножая творческую энергию Всечеловечества. В лирике романтизма активен диалог сотворчества или даже совместного миротворчества. На этом зиждется теургия, приходящая на смену демиургическому творчеству-мастерству. В этом диалоге творения творящее слово обретает эмерджентность. И добиться этого синергетического эффекта можно только в условиях постоянного творческого контакта – даже не диалога, а полилога, когда начинают звучать голоса, сливающиеся в голосе Богочеловека.

Очень ярко демонстрируют эту тенденцию обращения в поэзии Д. Китса. Лирический герой предстает в облике властелина мира, дирижера мировой гармонии, объединяющего своим магическим дирижерским жестом все живое на земле («майские цветы в жужжанье пчел», «золотые ноготки», «богиня-луна»). Далее в орбиту мирового оркестра вовлечены мифологические персонажи (Цинтия, Селена, Пан). Здесь Д. Китс во многом следует традиции Р. Бернса, поэзию которого он так превозносил. Адресаты лирических стихотворений Бернса – «полевая мышь», «маргаритка», «вершины», «потoki». Но природа его отношений с мировым содружеством существ иная, чем у Бернса, чья поэзия еще лишена романтического экстаза слияния с мистическим Богочеловечеством. Д. Китс – истинный теург, поэт, воистину слышавший мировой оркестр.

«Так звуки вечера в себя вбирают
И пенье птиц, и плеск, и шум лесной,
И благовеста гул над головой,
И чей-то оклик, что вдали витает.
И все это – не дикий разнбой,
А стройную гармонию рождает» [47, с. 43]

Теургический пафос *русской романтической поэзии* еще не столь явлен, черед его придет в эпоху символизма. А пока в лирике этой эпохи один из специфических собеседников лирического героя – обобщенный образ собеседника. В его облике угадываются черты гражданской поэзии предшествующих эпох. Однако этот образ отличается от аналогичного коммуниканта эпохи Просвещения: реже встречается обращение «граждане», «сыны Отчизны» и т.п. и чаще: «друзи», «певцы любви», «певцы надежды». Гражданская поэзия и здесь потеснена интимной, дружеской лирикой.

Особого внимания следует удостоить тип адресата, формально названного, но становящегося абсолютно условным собеседником, по сути, поводом для разговора. («Лиде» Боратынского, Нина в «Зимней дороге» Пушкина – практически по аналогии с мифическими Аделями – «Играй, Адель, не знай печали» (Пушкин) и роковыми Лилитами). Это так называемые «олитературенные» имена. Одним из таких условных персонажей у Боратынского, например, является Делия – прямая аллюзия на адресат лирики Тибулла. И. Семенко отмечает, что в «орнаментальной» поэзии античная мифология и ее аксессуары использовались как аллегории, а сами эти аллегории служили украшением» [206, с. 32]. Это явление знаменует собой процесс опустошения имени адресата, его олитературенность и условность – этап в становлении идеи отказа от внешних форм обращенности.

«Символы имен под музыку стиха» [1] – особый коммуникативный код лирики пушкинской поры. Имена, теряя свою основную функцию различения и опознания, превращаются в знак, условное обобщение, пароль, по которому угадывается настроение говорящего: элегическое, игривое, восторженное и др. Становясь опознавательным знаком определенной эмоции, имена собственные, подобно словам, «вызывающим predetermined ряды ассоциаций» [126], семантически опустошаются и функционально дезавуируются и становятся лишь маркером стиля – эпохи, даже не автора. «Любой объект лирического внимания, – пишет Р. Якобсон, – не более чем приложение, аксессуар, задний план для первого лица настоящего времени» [250, с. 327].

Культовый адресат романтической поэзии – Муза.
«О Муза, преподай мне свой урок» (Д. Китс)
«Люблю я вас, богини пенья» (Е. Боратынский)
«О Муза, при труде, при сладостном мечтанье
Ты много на мой путь рассыпала цветов!» (В. Кюхельбекер)
«О Муза пламенной сатиры» (А. Пушкин).
«Веленью божьему, о Муза, будь послушна» (А. Пушкин).

Эта адресация классически иллюстрирует феномен автокоммуникации. Обращение к Музе – это диалог с собой-поэтом. Это эксплицированная эстетическая программа. Это бесконечное напоминание бездуховному миру о всесии духа, воплощенного в нетленной красоте поэзии.

Мы уже отмечали прямую связь изменений в жанровой системе индивидуально-творческой эпохи с формами эксплицированного диалога. Эта связь естественна и дает возможность обнаружить типологические сдвиги внутри самого жанра. Это касается, прежде всего, романтического послания. Жанр послания начинает выполнять пороговую функцию, становится лакмусовой бумажкой перехода к новому типу коммуникации и к новому типу поэтического мышления в целом. Известная двойственность адресата в послании, революционная стилевая разнородность жанра – совмещение высокого с бытовым – не решали проблемы смена типа коммуникации. Они указывали лишь на начинающуюся кристаллизацию нового типа реализма в поэзии – реализма социально ориентированного. Однако разделение адресованных лирических текстов на дружеское послание, склонное к бытописательству, и дружеское послание исповедального характера, уже связанное с романтической авторефлексией, явственно намечает тенденцию к формированию внежанровых образований, совмещающих в себе признаки и оды, и послания, и элегии.

Поэтому в адресованной лирике 10-х – 20-х годов XIX века находим в основном два типа текстов, претендующих на статус жанра послания: это тексты, укладывающиеся в классическую парадигму жанра, совмещающего бытовое и бытийное; и лирика, уже предвосхищающая романтический тип коммуникации: максимально психо-

логизированная, сосредоточенная на духовно-философской проблематике – лирика, по сути, уже заменившая реального адресата на alter ego лирического героя.

Итак, мы наблюдаем среди адресатов послания этого периода два типа, отвечающие указанным выше тенденциям. В.А. Грехнев отмечает: «Адреса в послании: они сохраняли и ореол поэта, но у них был ... партикулярный, «домашний» облик, закреплявший характерное в личности или в образе жизни» [134]. С одной стороны, это конкретный адресат: дан его внешний облик, воспроизведены привычки, характер условного собеседника, оцениваются его личностные или профессиональные качества (Д. Китс «Моим братьям», «При расставании с друзьями»; У. Вордсворт «Мой друг Бомонд»; Р. Бернс «Джон Андерсен»; У. Блейк «Томасу Батсу»; Е. Боратынский «И ты покинула семейный мирный круг», «Так, любезный мой Гораций»; А. Пушкин «Мой первый друг, мой друг бесценный» и др.).

С другой стороны, значительная часть адресованных посланий представляет собой либо элегические размышления, либо философскую медитацию, либо выражение своей гражданской позиции. В этом случае личность адресата практически не явлена, он лишь повод для авторефлексии, «аксессуар», «задний план» (Р. Якобсон) в ситуации самовыражения поэта (Д. Китс «Джорджу Флону Мэтью», «Чарльзу Каудену Кларку»; Е. Боратынский «Где ты, беспечный друг», «Пора покинуть, милый друг»; А. Пушкин «Пора, мой друг, пора»; К. Батюшков «Скажи, мудрец молодой» и др.). Соединение в лирике романтизма двух принципиально различных моделей одного жанра – свидетельство переходности периода, а типы коммуникации – вектор движения от одной поэтологической эпохи к другой – к эпохе индивидуально-творческой.

В адресованных текстах нормативной эпохи нельзя не заметить часто встречающихся перифраз, выступающих в функции обращения. Приведем некоторые из многочисленных примеров. «Прости, счастливый сын пиров» (А.С. Пушкин – Н. Всеволожскому); «Христос воскрес, питомец Феба» (А.С. Пушкин – В.Л. Пушкину); «О ты, владеющий гитарой Трубадура» (К. Батюшков – М. Виельгор-

скому); «О Душенькин поэт» (Е. Боратынский – И. Богдановичу); «Ты, о души моей брат» (В. Кюхельбекер – А. Дельвигу); «младой поэт» (А. Дельвиг – Н. Языкову) и др. Это следует расценивать как дань классицистическому стилю и одновременно как признак определенной церемониальной культуры. Поэзия эпохи говорит на языке посвященных (вспомним герметизм поэзии арзамасцев и специальный коммуникативный код, часто маркированный шутивными прозвищами или понятными только узкому кругу посвященных перифразами). Обилие мифологических образов и аллюзий – тоже знак элитарности поэзии. Это классицистический (а по сути, античный, александрийский) декор при новом содержательном наполнении.

Акценты в поэтической коммуникации поэзии пушкинской поры порой перерасставлены: так Боратынский приводит читателя к мысли, что невыразимы не природа или Бог, а один человек для другого человека («замкнутость душевных миров» – «Осень»)¹. Это существенный разворот к предельному психологизму лирики и выражению принципиально иного типа социализации личности. Идея разрушения согласия с «другим», с миром людей в целом – предчувствие модернистской идеи одиночества в толпе, это переосмысление идеи «невыразимого» в аспекте межличностной коммуникации («Я весь в себе, весь сам с собою – Ф. Глинка «Иная жизнь»).

В поэзии развитого романтизма наблюдаются следующие тенденции в изменении поэтического кода общения. В коммуникации-когниции провозглашен агностицизм, а значит, декларируется парадокс односторонней коммуникации, по сути, провозглашена ее невозможность («мысль изреченная есть ложь» – Ф. Тютчев). При этом

¹ На это изменение в типе коммуникации обращает внимание И. Семенко; подтвердим наблюдения исследовательницы показательным сравнением: если у Лермонтова «звезда с звездой говорит» – «Выхожу один я на дорогу»; то у Боратынского в «Осени» звезды гаснут и загораются, не ведая друг о друге. Расценить этот мотив как предчувствие трагических модернистских мотивов помогает и еще одна невольная ассоциация с американским поэтом рубежа XIX–XX веков – Робертом Фростом: его лирический герой напрасно ищет свое место среди небесных светил и ощущает свое одиночество перед лицом мириад звезд, символизирующих человеческие души («Затерянный в небесах»).

актуальным остается согласный диалог, констатирующий эту невозможность взаимопонимания. Коммуникация-интеракция всецело подчинена идее тотального единства и гармонического согласия как прообраза идеального мира, объединяющего все составляющие мирового космоса. Это согласие и всеединство мыслится как единый голос лирического хора. Сопрягаясь с идеей невыразимости в слове, этот хор утверждает право говорить на языке музыки, «бросать звук в архитектуру души» [177, с. 47], общаться через гармонию ритма и звуков, а музыкальный резонанс становится основной формой установления диалогического согласия.

«Как очарованный, стою
Над дымной бездною твоею,
И мнится, сердцем разумею
Речь безглагольную твою»
(Е. Боратынский)

«Что не выскажешь словами –
Звуком на душу навеи»
(А.Фет)

«Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?»
(В. Жуковский)

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймёт ли он, чем ты живёшь?
Мысль изреченная есть ложь.
(Ф. Тютчев)

Доминирование лирики в родовой системе эпохи романтизма принципиально меняет характер лирического взаимодействия автора и адресата: потребность лирика в самовыражении предполагает уже не призывную экспликацию эмоции, как правило, морально детерминированной, не публичное обсуждение социально значимого

чувства, а его камерность. В процессе моделируемого диалога индивидуальные черты приобретает не только сам лирический герой, но и его адресат, и сама модель коммуникации. Временная и пространственная обращенность сменяет модель коммуникации со «здесь» и «сейчас» на модель вневременную и внепространственную. Реальный или потенциальный собеседник становится не просто поводом для лирических излияний, но и живым зеркалом души лирического героя, согласно отражающим его психологическое состояние. Мы увидим далее, как исказится изображение в этом зеркале в эпоху экзистенциального кризиса рубежа XIX–XX веков, как зеркало изменит герою и даже просто опустеет, символизируя гносеологическую несостоятельность рассудка.

Радикальная перекодировка: поэзия Серебряного века

Коммуникативный потенциал лирики актуализируется в переломные эпохи. Поэзия, как выразитель общественного сознания, берет на себя миссию разрушения старого и утверждения нового. Лирические «бумы» поддерживают активность социальной коммуникации, в то же время формы художественной коммуникации изменяются от эпохи к эпохе, отражая в полной мере и общую ее специфику, и демонстрируя одновременно борьбу литературных направлений, утверждение новых эстетических программ. Диалогичность лирики каждый раз играет роль пускового механизма, сталкивающего противоположности и генерирующего новые смыслы.

Совершенно ожидаемо внетекстовая коммуникация в поэзии модернизма выходит на первый план. В лирике символистов актуализирован мотив неизреченности, бессилия слова передать истинный смысл высказывания. Так же, как и романтики, символисты делают ставку на символ – предельно многозначный знак, означенное смысла. Таким образом, читательская интерпретация образа выходит на первый план. Неизбежно рискуя обеднить сущность коммуникации, мы все же стремимся остаться в зоне коммуникации внутритекстовой, однако невозможно не заявить преобладание внетекстовой

коммуникации в поэзии модернизма над внутритекстовой. Лирике Серебряного века свойственно протестное молчание, показательный разрыв внешней коммуникации, который находит отражение в опустошении грамматических форм диалога или в отказе от них вообще. Постараемся показать смену коммуникативного кода в лирике символизма.

«Лирика модернистов активно взыскует диалога», – отмечают исследователи поэзии Серебряного века [160, с. 13]. Мы бы не стали утверждать этого, поскольку признаки внешней «обращенности» речи в лирике этого периода как раз дезавуируются, радикально изменяют свою сущность. В работах процитированного автора ставка как раз сделана на внетекстовую коммуникацию, и, исследуя т.н. диалогические элементы в творчестве Бальмонта, Белого, Блока и др., Т. Круглова, глубокий и интересный исследователь, однако основывается на герменевтической или интертекстуальной методологии, что предельно расширяет понятие «коммуникация» и, по сути, семантически опустошает термин (см. наши размышления о типах коммуникации в разделе 3). Если по-прежнему держаться в границах нашего предметного исследования – внутренней коммуникации, становится совершенно ясно, что перед нами коммуникативная система, в очередной раз сменявшая свой код.

Изменению оказались подвергнуты типы адресатов, их эмоционально-оценочное сопровождение, структура образа-обращения. Происходит функциональная перепрофилизация ряда грамматических форм, обеспечивающих лирическую коммуникацию. Частота их использования, изменения в системе субъектно-объектных отношений, отразившиеся в изменении функции грамматических маркеров, уже становятся знаками идиостиля поэта и позволяют говорить о его *индивидуальном* коммуникативном коде. Универсальность процессов сменяется их диверсификацией, что закономерно при окончательном переходе от нормативной к индивидуальной поэтике.

Итак, радикальным изменением становится актуализация индивидуальных коммуникативных кодов авторов. Это закономерное из-

менение в эпоху главенства автора над стилем и жанром, и этому вопросу мы уделим внимание в специальном разделе, однако общие процессы, позволяющие судить об инвариантной основе коммуникативного кода *эпохи*, могут быть по-прежнему выявлены. Именно о них мы будем говорить в данной главе.

Исследователь А. Боровская отмечает преобладание безадресного диалога над адресованной лирикой, что она объясняет чувством экзистенциальной обреченности в поэзии модернизма [103]. Это утверждение представляется нам более обоснованным, однако причины этого явления не столь однозначны, как полагает автор. В условиях экзистенциального кризиса действительно спасительным кругом становится принцип интертекстуальности, позволяющий коммуникативный код «я» – «все» трансформировать в идею единственной возможной скрепы разобщенных сознаний – в творческий полилог. «Фактор адресации, – указывает исследователь Т.С. Круглова, – выполняет функцию коммуникации между традициями» [161]. Возвращение к хоровому началу воспринимается как форма неосинкретизма. За счет этого происходит сокращение диалогической дистанции во времени («они» – «мы»). Дискретность полистилистических текстов парадоксально скрепляет разрушенное единство через перекличку голосов и эпох. И вновь оба автора выходят на те подходы в анализе коммуникации (герменевтический и интертекстуальный – и соответственно на внетекстовую и интертекстуальную коммуникацию), которых мы стараемся избежать в силу необъятности материала, подключаемого таким образом к исследованию.

Итак, что характерно для **внутритекстовой** лирической коммуникации данной эпохи? Отметим, что существенный слой лирической коммуникации модернизма представлен диалогом взаимопонимания *избранных*. Напомним высказывание академика Л.В. Щербы о том, что «поэтический язык.... может быть понятен лишь очень небольшому кругу лиц»[246]. Разобщенность компенсируется кастовостью. Диалог избранных насыщен условными элементами, обладает особым шифром. Заговор молчания.

Такая форма коммуникации, как вовлечение, приходит на смену риторической волонтации, патетическому призыву к единению. Если корпоративная лирика пушкинской поры использует в основном призывные интонации, то поэзия символистов идею своего избранничества оформляет в основном немаркированной коммуникацией. В лучшем случае используется глагол будущего времени в функции глагола в повелительном наклонении («Будем как солнце» – К. Бальмонт). Сравним:

«Друзья мои, прекрасен **наш** союз!

Он, как душа, неразделим и вечен!» (А. Пушкин)

«**Наши** души – зеркала,

Отражающие золото» (А. Белый)

«В **нас** вошла слепая радость –

И сердца отяжелели,

Окружил **нас** хаос темный,

Одурманил воздух пьяный,

Убаюкал хор огромный:

Флейты, лютни и тимпаны» (О. Мандельштам)

Прямой призыв-восклицание у Пушкина сменяется опосредованным образом единения, образом-символом – «зеркало», олицетворяющим схожесть внутренних миров у А. Белого; объединяющим знаком эпохи – «темный хаос» у О. Мандельштама. Энигматизм оказывается языком посвященных, и поэт уводит идею духовного созвучия, согласного диалога в глубь смыслов, используя символы и ассоциации и отказываясь от классических маркеров обращенной поэзии.

В лирике поэтов-символистов, у акмеистов находим на уровне рамочных компонентов достаточно много посвященных стихотворений без грамматических маркеров адресации. Это стихотворения-картинки, пейзажные или жанровые зарисовки, побуждающие автора и адресата к совместным воспоминаниям и переживаниям («Океан» – В. Брюсов, «Ковыль» – И. Бунину у Константина Баль-

монта; «Объяснение в любви» – матери, «Полунощницы» – А. Блоку, «Сельская картина» – М. Эртелю, «Воспоминание» – Л. Блок у Андрея Белого; «Петербургские строфы» – А. Блоку у Осипа Мандельштама). В их основе часто лежит ассоциация, и эта ассоциация должна быть доступна не просто адресату, а адресату-единомышленнику, которому известен особый код общения. Таким образом, лирическое высказывание, ассоциативное, исполненное полутонов и недосказанностей, адресовано, прежде всего, интенциональному собеседнику, хотя и не исключает выхода в пространство внетекстовой коммуникации.

Образные и мотивные адресные клише, успешно формировавшие коммуникативное пространство романтизма («дружба нежная», «поэзия святая», «волшебные мечты», «чистый гений»), вновь актуализируются, однако эмоциональный маркер меняется с плюса на минус. Избранные узнают друг друга по несколько театрализованному аристократическому сплину, мрачному мистицизму, экзистенциальному разочарованию.

Романтическая лирика	Лирика модернизма
«мечты волшебные» – Е. Боратынский	«душа усталая, глухая» – А. Блок
«думы гордые» – Н. Гнедич	«безумная сказка» – И. Анненский
«милый сон» – В. Жуковский	«город черный» – В. Ходасевич
«долины мирные» – Н. Гнедич	«погибший день» – Д. Мережковский
«верные дубравы» – А. Пушкин	«бессонная утроба» – Г. Иванов
«юноша цветущий» – Новалис	«ветвей тоскующая тень» – И. Анненский
«радость юности моей» – Н. Языков	«Русь нерадивая» – С. Городецкий
«друг бесценный» – К. Батюшков	«последний свет» – Д. Мережковский
«священная свобода» – А. Пушкин	«стены душевные» – Ф. Сологуб
«светлая звезда» – П. Вяземский	«дождливая окрестность» – А. Белый
«трубадур веселый мой» – А. Дельвиг	«безысходная боль» – А. Ахматова

Не менее показательно и сопоставление эмоциональной тональности *развернутых обращений-сравнений* двух эпох как более сложной, но одновременно и более яркой в образном отношении грамматической формы коммуникации.

Романтическая лирика	Лирика модернизма
«О песня, чистый плод невинности сердечной» – В. Жуковский	«Жизнь моя, змея моя» – Ф. Сологуб
«Кукушка, гость весны» – У. Вордсворт	«Городские дети, чахлые цветы» – С. Городецкий
«Отец народов, вечный Рим» – В. Кюхельбекер	«Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки?» – О. Мандельштам
«Своенравный сосед, безумолчное море» – П. Вяземский	«Моя змея, затворница моих ночей» – Вяч. Иванов
«Родимый край, о колыбель младенчества златая» – П. Плетнев	«Ветер, плачущий брат мой» – А. Белый
«Дева-радость, величайся!» – Н. Языков	«Нет, не обманете, комнаты- кладбища» – С. Городецкий
«Приди ж, мой гость, ...Мой добрый ангел прежних дней» – Ф. Глинка	«Здравствуй, мой давний бред, башни стрельчатый рост» – О. Мандельштам

Изменение эмоциональной тональности обращений вполне ожидаемо в силу определенных мировоззренческих установок, однако обратим внимание и на изменение *типа и структуры* образа-обращения. При абсолютной доминанте эмоционально-оценочной атрибуции в поэзии романтизма мы находим достаточно частые перифразы – наследие классицизма – («любимец Аонид» – Боратынский – Дельвигу; «певец любви, певец Руслана» – Кюхельбекер – Пушкину; «питомец Феба» – А. Пушкин – В. Пушкину) и редкие метафоры («цветы моей жизни» – В. Кюхельбекер; «пристань горестных сердец» – В. Жуковский).

У поэтов Серебряного века в обращениях преобладает развернутая метафора («ветер времени, свистящий в душу мне» – В. Ходасевич; «племя смердящих дум и снов» – С. Есенин; «радужная оболочка страха» – О. Мандельштам; «мои друзья последнего призыва» – А. Ахматова); появляется оксюморон («стоны звонкие» – А. Ахматова; «румянец твой, о нежная чума» – О. Мандельштам), антитеза («страшная, безбожная, святая, незабвенная» – А. Блок; «нежный друг мой – беспощадный враг» – Н. Гумилев; «Мой верный друг! мой враг коварный! / Мой царь! мой раб! родной язык!» – В. Брюсов); сравнение, основанное на парадоксе («о старость, лучшая вес-

на» – О. Мандельштам). Налицо диверсификация *структуры* образа-обращения, его усложнение и развертывание, и даже смена тропического кода.

В функции обращения начинают выступать прилагательные и причастия, подчеркивая оценочный характер обращения («Сильный! Ты пришел со дна» – К. Бальмонт – М. Горькому; «О пренебрегнутые мной» – Б. Пастернак; «Идите, изъеденные бессонницей» – В. Маяковский; «Лежи спокойно, безглазый, безухий» – В. Маяковский; «Идите, голодненькие, потненькие, покорненькие, / Закисшие в блохастом, грязненькие» – В. Маяковский; «Зачем ты в небе был, отважный?» – А. Блок; «Пророчишь, горькая, и руки уронила» – А. Ахматова). Эта оценочность часто сопрягается с обобщением («Эй, синеглазые! Рейте за океаны»; «Идите, изъеденные бессонницей» – В. Маяковский). Поэзия Серебряного века ищет новые, не шаблонные формы обращений, используя и грамматический, и эмоционально-оценочный арсенал языка.

Знаки враждебного внешнего мира вовлечены в орбиту эмоционально-оценочной коммуникации. Они могут быть названы и подвергнуты ostracism или возведены на трон (эстетизация смерти) или осмеяны в духе неоромантической иронии. Доверительность, свойственная поэзии романтизма, сменяется недоверием к миру, порожденным экзистенциальным кризисом. Это диалог-конфронтация, диалог-саморазрушение, диалог-декларация неприятия. Одновременно отметим наличие двух разнонаправленных потоков (что, кстати, было характерно и для поэзии романтизма): лирика активного гражданского звучания и лирика декадентского типа. Гражданская поэзия выходит на улицу, отличается масштабностью, плакатностью. Круг адресатов интимной лирики, наоборот, сужается; лирический герой декадентской литературы замкнут в себе, непубличен.

В лирике декаданса тип адресата изменяется радикально. Мир адресатов Анненского – почти случайный набор знаков внешнего мира, неизбирательно формирующий общее впечатление о нем – тотально-мрачное, тоскливо-безнадежное («О чёрный след от смерти золотой, для крыльев дьявола отныне будь метой»; «О, майская,

томительная ночь!»; «И вы, на мрачной белизне ветвей тоскующие тени»; «О, дали лунно-талые, о, темно-снежный путь»; «О, тусклость мертвого заката»; «Спите крепко, палач с палачихой») [2]. Подбор адресатов создает некий общий эмоциональный фон, *объекты адресации воспринимаются не индивидуально, а в единстве*, и эта тотальность дезавуирует саму ситуацию диалога. *Обращение стремится к называнию*, самовыражение автора в лирической коммуникации теряет смысл. Это несущественный разговор с собеседником, который не вступает в контакт. Лирический субъект не реализуется в понимающем «другом», «другие» предстают как равнодушные, враждебные, молчащие.

Разнообразие форм обращений, приводящее к разрушению классических клише, сопровождается раскрепощением маркированных форм коммуникации. Появляются элементы разыгрывания коммуникативной ситуации. Формируются мини-мизансцены, структура которых тяготеет к драме. Речь не идет о драматически организованных лирических текстах или о повествовательных структурах в стихах, где чужое слово является репликой героя.

В сугубо лирических текстах разворачивается речевая ситуация, в которой воспроизводится или подразумевается ответная реплика интенционального собеседника. Это кажущееся возвращение лирики в лоно драмы является свидетельством размывания межродовых границ, результатом поиска новых, более свободных форм организации лирической коммуникации. Отметим, что такие формы встречаются в лирике ярких поэтов, вышедших за пределы литературных течений и демонстрирующих свою поэтическую индивидуальность.

«— Нет, не мигрень, — но подай карандашик ментоловый» — О. Мандельштам

«Гражданин фининспектор! Простите за беспокойство.

Спасибо... Не тревожьтесь... Я постою» — В. Маяковский

«А! Это снова ты. Не отроком влюбленным,

Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным

Ты в этот дом вошел и на меня глядишь». — А. Ахматова

«Забудут? – вот чем удивили! Меня забывали сто раз». – А. Ахматова.

Отказ от традиционной коммуникации порой воспринимается не как трагедия, а как сознательный выбор и возводится в культ. Мандельштам пишет: «...когда я говорю с кем-нибудь, – я не знаю того, с кем я говорю, я не желаю, не могу желать его знать» [177].

Инверсивной формой трагической авторефлексии становится мотив двойничества. Актуализируется образ зеркала и других отражающих поверхностей. Мотив двойничества выявляет внутренний раскол лирического героя, позволяет развернуть автополемику. М. Бахтин писал в «Эстетике словесного творчества»: «Наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к самому себе извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного, возможно, другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к самому себе» [95].

Сложность и многообразие изоморфов зеркала (водная гладь, кристалл, отшлифованный металл) обусловлены древностью мифологемы «перевернутого» мира, в большинстве случаев формирующего ассоциацию с миром загробным, метафизическим. Одновременно это и мир тайного знания, столь близкий духу неоромантизма. «Мифологема зеркала, – отмечает А. Кобринский, – стала одной из важнейших в русском символизме. Она настолько вошла в сознание символистов и представителей символистского окружения, что оказалась в сравнительно небольшом ряду метаописательных конструкций, к которым в их сознании прежде всего сводились события реальности, наряду с тенями, двойниками и т.п.» [157, с. 53].

В поэзии Вяч. Иванова разрыв взаимопонимания человека и мира изображен как кризис веры. Человек как зеркало Бога – образ библейский, достаточно устойчивый. Во втором послании к Коринфянам находим: «Господь есть Дух; а где Дух Господень, там свобода. Мы же все, открытые лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преображаемся в тот же образ» [Второе послание к Коринфянам 3.17-18].

Для Иванова актуальным становится не тождественность обликов Бога и человека, сотворенного по образу и подобию, но как раз их несовпадение, подчеркнутое возможностью искажения объекта в

отражающей поверхности (мелопея «Человек»). Земная плоть, «вод металл литой», клеветает на небо, создавая в человеке жалкое подобие Бога. Для Иванова человек – «искажение и растерзание образа Божьего» [42, с. 10]. Такую нелицеприятную оценку человек получает в силу своего неоправданного человекобожия, гордыни и себялюбия, заставляющего тварное существо видеть себя равным Богу.

Но Божий лик, свой лик в нем возлюбя.

Ты сотворить задумал. Но в Любимом

Себя любил и сотворял себя. [43, с. 14]

Помутнение зеркала, рябь на водной поверхности (аналог зеркала), превращение отражающей поверхности в поглощающую – знаки разрушенной гармонии, разрыва гармонической коммуникации, «разрыхления современной души», которое Иванов особенно остро ощущает в эпоху нравственного декаданса, в эпоху девальвации этических и эстетических ценностей. Кошунственный нарциссизм человека, непослушание зеркала, предназначение которого – только отражать, приводит к разрушению целостности мироздания. Диалог с самим собой, самопостижение, которое должно привести к познанию Бога в себе, не должно превратиться в самолюбование. Именно искуссительная зеркальность создает опасность неверных взаимоотношений двух сфер, отпадения человека от Бога

О двойнике, зеркальностью дробимом,

И множимом, и выросшем за грань

Жил в сердце ты, восторгами знобимом, –

И красками переливалась ткань. [42, с. 19]

Аналогичный мотив дробления зеркала можно найти и в его стихотворении «Fio, ergo non sum»:

Где я? Где я?

По себе я

Возалкал

Я – на дне своих зеркал.

Я – пред ликом чародея

Ряд встающих двойников,

Бег подлунных облаков. [44]

Зеркальный двойник – *немой* собеседник. Возникает *иллюзия* общения. Мотив зеркальности превращает традиционный диалог в безреферентный и акцентирует проблему одиночества личности («Только есть одиночество в раме / Говорящего правду стекла» (В. Ходасевич) [71]). Немота зеркального собеседника порождает множество онтологических смыслов:

1. Для разговора с самим собой не нужно слов. Таким образом, снимается гносеологическая проблема непознаваемости сущего, невыразимости его в слове («Откроем души голосам / Неизреченного молчания»... «Души глубоким небесам / Порыв доверим безглагольный» – Вяч. Иванов «Молчание»).
2. Познание человека в своей бездонности равновелико познанию Вселенной («Вижу: блещет глубь ночная / Зыблет смутно мой двойник» – Вяч. Иванов).
3. Зеркальность есть и одновременная гарантия взаимопонимания, объединения, целокупности мира («И грани ль ширишь бытия, / Иль формы вымыслом ты множишь / Но в самом Я от глаз – Не Я / Ты никуда уйти не можешь» – И. Анненский «Поэту»).

Заклинательная поэзия символистов изобилует формами глагола в повелительном наклонении. Это призыв, заклиание, волхование. Особая миссия поэта-прорицателя превращает его стихи в сакральный текст. Беря на себя роль оракула, поэт вещает, вызывает, указывает путь. Сознательно моделируя магический текст, поэт-символист словно возвращает лирике некую перформативность, дифирамбическую театральность: «Забудь, забудь о страшном мире» – А. Блок; «Пробудись! Пронзи меня мечами, / От страстей меня освободи!» – А. Блок; «Гори же, разгорайся, пока ты юн» – К. Бальмонт; «Идите все на зов звезды» – К. Бальмонт; «Грядите, новые пророки! / Грядите, вещие певцы!» – Д. Мережковский; «Гори, последний свет, гори / ... / Курись, кадыльница зари!» – Д. Мережковский; «О берегитесь, убегайте / от жизни легкой пустоты» – З. Гиппиус; «Разомкнитесь, узы непокорные» – З. Гиппиус; «Так взойди ж в морозном инее, / Непомерный свет – заря!» – А. Блок; «Заря, заря, раскинь свой по-

лог» – Ф. Сологуб; «Покажите, наконец, сняв личины, ваши лики» – Ф. Сологуб.

Подобные призывы имеют отчетливые черты теургической коммуникации, о которой мы размышляли в связи со становлением западноевропейского романтизма. Для русской лирики призывы к мироустройству становятся актуальными в период зарождения и развития символизма как литературного направления. Но функциональный тип коммуникации в лирике обоих поколений символистов в отличие от ее цели изменяется: это уже не призыв к совместному миротворчеству, а магическое волхование избранных, уверенных в своем мессианском предназначении.

Коммуникация новейшего времени отягощена более сложным взаимодействием массовой и элитарной литературы в силу интенсификации демократических процессов. Полифония голосов соседствует с разновекторностью диалогических потоков. Параллельно существует коммуникативный код демократической литературы. Он, напротив, оптимистически ориентирован, заражен чувством глобальных перемен, отличается творческой активностью, даже агрессивностью («россияне, певцы Вселенной» – С. Есенин; «Зеленью ляг, луг! /Выстели дно дням!» – В. Маяковский; «Буди меня в шесть утра – поэзия, ремесло мое!» – С. Кирсанов).

В социально ориентированной лирике модернизма, которую в основном представляет футуризм, волюнтаривная коммуникация не имеет ничего общего с таинством волхования и, соответственно призывает к актам гражданского неповиновения, к революционным изменениям, к протесту. Авангардистское облачение этого направления делает протестный призыв эпатажным. В нем чувствуется базаровское намерение, прежде всего, «место расчистить».

Итак, формы лирической коммуникации в поэзии Серебряного века тяготеют к передаче глубоких философских смыслов: идеи экзистенциального тупика человечества и одновременно надежды на восстановление гармонического единства мира в диалоге с ним. Коммуникативный код лирики Серебряного века воспроизводит неоромантическую модель мира, но разрыв онтологической коммуника-

ции ощущается в этой модели как предельно трагический акт. В поэзии модернизма наблюдаются два разнонаправленных эмоциональных потока, отражающих резкое расхождение элитарной и массовой литературы, система адресатов в них резко контрастирует друг с другом. На уровне оценочном обращенная лирика Серебряного века весьма разнородна. Но структура образов-обращений однозначно усложняется, насыщается сложной метафорикой. Называние порой вытесняет обращения, наблюдается общее оскудение коммуникативных процессов. Формируется трагический образ лирического героя, непонятого «другими» или, напротив, растворенного в общей, идеологически единой массе, что тоже ведет к деиндивидуализации.

КОММУНИКАТИВНЫЕ МАРКЕРЫ И КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Проблема композиции лирического произведения рассматривалась нами в специальном исследовании [222]. Задача данного раздела – на основе выявленных типов композиции проследить роль коммуникативных маркеров в организации той или иной композиционной модели. В качестве гипотезы мы выдвинули утверждение, что обращения или иные формы коммуникативного воздействия становятся часто композиционными скрепами лирического произведения и отражают особенности той или иной композиционной модели.

Размышляя о композиционных константах лирического текста, мы выделили три типа композиции в лирическом произведении: логическая, гармоническая и органическая.

Эти три типа композиции были выявлены нами в процессе изучения преемственности художественных форм в ходе развития лирического рода. «В лирике поражает, с одной стороны, необычайное разнообразие и богатство формальных вариантов, с другой стороны, *их определенность и очень стойкое нормативное властвование*», – справедливо отмечает Г. Гачев (курсив наш – Г.Т.) [124, с. 176].

Без сомнения, лирика как максимально субъективизированный и индивидуализированный род литературы должна противиться какой бы то ни было структуризации и игнорировать структурные константы. Однако не все так просто. С одной стороны, лирический текст есть свободная форма эмоционального выражения личности, а, значит, структурно практически не регламентирована. С другой стороны, феномен лирики как специфического рода зиждется на ее ритмической организации, восходящей к психофизическим свойствам человеческой природы: ритм – пуповина, связывающая человека с природой, и одновременно орнаментарный элемент лирического текста, доставляющий неизъяснимое эстетическое наслаждение и создающему его, и его воспринимающему. Последнее также сублимируется

до эстетического наслаждения через свои исходные психофизические свойства: ритм полового акта и его субститут – экстатический ритуальный транс, знаменующий проникновение в сакральные сферы. Эта традиционная отсылка к ритуальным корням лирики требует неизбежного разделения анализа константных структур в лирике архаической, нормативной и индивидуально-творческой эпох.

Чем больше лирический текст привязан к ритуальной традиции, тем меньшей семантико-эмоциональной свободой обладает его композиция. Эмоция в ритуале регулируется, хотя эмоциональный диапазон сводим к простейшему архетипическому набору: страх, радость, злоба (агрессия), чувство превосходства и некоторые другие. Нет необходимости в сложной семантико-эмоциональной структуре. В этих условиях доминирует форма. Более того, при такой доминантности формы содержательный компонент в архаической практике просто дезавуируется, что приводит к парадоксальному предположению о возникновении лирики, как и мифа, на довербальном уровне, так как эмоцию можно выразить через ритм и звук. Только вот имеет ли мы право называть это явление лирикой?

Правильнее было бы назвать это явление *праформой поэзии*, эстетически не оформленным, а лишь «запечатленным» феноменом, в ней «мало отправных точек для теории форм и нормативной поэтики, но она ведет, однако, к эстетически запечатленной форме в языковом произведении искусства» [218, с. 355].

Итак, основанием к рождению прапоэзии может стать появление звука и ритма как способа выражения эмоции. Так называемой прапоэзией это явление становится только при наличии языкового оформления, а на этапе вычленения вербально оформленной эмоции из структуры ритуала можно уже говорить о лирике как специфическом роде литературы, основанном на выражении эмоции.

Все эти размышления важны для констатации того факта, что композиция лирического текста в большей степени, чем в других родах литературы, оказывается зависима от формальных компонентов структуры: ритма и звукового оформления; с другой стороны, в ней сильнее проявляется природное, эмоциональное начало личности,

трудно регулируемое законами логики, и поэтому даже в поздних лирических образованиях (лирика нового и новейшего времени) ощущается весомость формальных признаков и композиционная неопределенность содержательной основы, каковой является образ-переживание, который уже по определению невозможно уложить в прокрустово ложе логической структуры.

Самая простая структура, как известно, – рядоположение. Она находит отражение в архаической фольклорной лирике. По общеизвестному определению О. Фрейденберг, это так называемый «стоячий рассказ». А в контексте наших размышлений это еще одно доказательство того, что лирика действительно универсальная форма прапоззии, поскольку это «буксующий» сюжет в позднейшей лирике так и не приобретет пространственно-временной динамики в отличие от сюжета эпического. Практически все исследователи отмечают, что в лирике сюжет не движется, а формируется за счет принципа структурно-эмоционального варьирования (более подробно об этом далее).

О. Фрейденберг отказывает рядоположению как форме построения архаического текста в эстетической функции, утверждая, что эти «ритмико-кинетические действия» «входили в производственный обиход» [232, с. 114]. Рядоположение, как утверждает исследовательница, связано с ритмическим движением по кругу (аналог кругового движения солнца). Не случайно термины стихосложения, появившиеся в архаическую эпоху, этимологически отражают эти компоненты ритуала: «просодия» – песни во время шествия; «колон» – нога, «проза» – пешее слово, «строфа / антистрофа» – шаг и обратный шаг (поворот). Последний термин, связанный с хоровым запевом в античной трагедии, уже знаменует этот простейший переход от рядоположения к антитезе (ода / антода, эфиррема / антэфиррема). Таким образом, структура лирического текста своим геометризмом и элементарной ритмикой обязана семантике ритуала, однородным рядам простейших актов. Рядоположение как композиционная константа, однако, встречается и в литературных текстах античности, где, без сомнения, приобретает уже и эстетическую функцию. Приведем в

пример одну из воинственных песен Алкея (620/626 г. – после 580 г. до н. э.), написанную под влиянием жанровой традиции древнего эмба-терия:

Медью воинской весь блесит,
Весь оружием убран дом –
Арею в честь!
Тут шелома как жар горят,
И колышутся белые
На них хвосты.
Там медяные поножи
На гвоздях поразвешаны;
Кольчуги там.
Вот и панцири из холста;
Вот и полные, круглые
Лежат щиты.
Есть булаты халкидские,
Есть и пояс и перевязь;
Готово все!
Ничего не забыто здесь;
Не забудем и мы, друзья,
За что взялись! [4, с. 43-44].

Без сомнения, кумулятивный принцип организации образного ряда здесь осложнен семантически весомой концовкой (Не забудем и мы, друзья, / За что взялись!), однако архаическое рядоположение еще ясно просматривается, организуя композицию текста в целом.

Второй композиционный принцип архаических текстов, также тесно связанный с семантикой ритуала, – агональное противостояние. Эта антитеза, основанная на первичной бинарной оппозиции, связанной с космогенезом (старое / новое; жизнь / смерть), оказывается более универсальным структурным компонентом лирического текста, поскольку отражает саму диалектическую модель бытия, а не только пространственный способ организации внешних явлений и предметов в архаическом сознании. «Симметрия, – пишет О. Фрейд-денберг, – отражающая своеобразное мышление, неизменно ведет

нас к антитезам, антифонности, к возвратам и обратно – симметрическим композиционным линиям циклизующего мышления, в котором всякая обратность представлена моментом борьбы двух противоположных начал» [232, с. 127]. Антифонное пение в трагедии сменяется амебейным пением (также заимствованным из фольклорной лирики) в позднейшей лирике на этапе новой индивидуации (Сапфо, Феокрит, Вергилий).

Совершенно очевидно, что ритуальные атавизмы влияют и на формирование композиционных констант как жанровых признаков в лирике нормативной эпохи. Однако здесь они приобретают уже не только эстетическую функцию, но и отражают специфику организованного человеческого сознания, проявляющуюся на уровне слова.

«Всякий речевой материал построен в какой-то последовательности, располагается в определенные ряды», – пишет В. Жирмунский [141, с. 4]. Элементарная логика построения текста имеет, по определению ученого, «свою внутреннюю телеологию» [там же], однако, как следует из предыдущего высказывания автора, даже телеологически индивидуализированный текст подчиняется общим законам логики и тяготеет к универсальной модели построения. Такой универсальной моделью может считаться трехчастное построение, которое представляет собой законченный логический цикл и в этой своей трехчастной форме находит отражение в различных социокультурных моделях (инициационная структура обряда и мифа: потеря – поиски – обретение; гегелевская диалектическая триада: тезис – антитезис – синтез; риторическая триада, сформировавшаяся еще в античной практике: начало – разворачивание темы – эксод).

В.М. Жирмунский возвращается к этой мысли неоднократно: «Композиция обозначает, как это показывает само слово, построение (распределение, расположение) художественного материала. Как и тематика, она имеет корни в некоторых свойствах самого речевого материала» [141, с. 4]. Не менее справедливым было бы утверждение, что эта инвариантная композиция восходит к самому древнейшему, уже рассмотренному нами свойству организованного человеческого сознания – бинарной оппозиции. Но здесь мы видим уже более

сложную, динамически оформленную модель, приобретающую третью составляющую – эксод (исход). Превращение двучастной структуры в трехчастную и ее дальнейший «разворот» к первоначальному агону-противостоянию формирует уже циклическую модель, впрочем, по-прежнему ориентированную на элементарные природные аналоги.

Уникальная живучесть такого константного образования в структуре лирического текста демонстрирует так называемая модель «большого кольца». Она становится основой аттической элегии (тезис – разворачивание тезиса по принципу обилия – смысловой или образный пуант) – см. элегии Феогнида, Солона, Тиртея. Аналогичную трехчастную структуру, но уже декорированную на уровне эксода изящной пуантой, мы видим в элегии римского автора Овидия (например, «Amores», книга I, № 13).

Ярким примером такого трехчастного построения является и структура такого канонического жанра, как сонет, особенно английский его вариант (три катрена и сонетный замок).

Мешать соединенью двух сердец

Я не намерен. Может ли измена

Любви безмерной положить конец?

Любовь не знает убыли и тлена.

Любовь – над бурей поднятый маяк,

Не меркнувший во мраке и тумане,

Любовь – звезда, которую моряк

Определяет место в океане.

Любовь – не кукла жалкая в руках

У времени, стирающего розы

На пламенных устах и на щеках,

И не страшны ей времени угрозы.

А если я не прав и лжет мой стих –

То нет любви и нет стихов моих

Сонет № 116. [72, с. 162].

Такую трехчастную модель Б. Томашевский [224, с. 230-231] считает универсальной для лирики вообще, однако ученый делает исключение для так называемой «фабулярной лирики»: баллады,

басни, поэмы и некоторых других собственно уже не чисто лирических, а лиро-эпических жанров. При всей устойчивости трехчастной модели в силу обозначенных выше глубинных причин не рискуем говорить об универсальности этой структурной константы даже для лирики нормативной эпохи. Чем дальше от античности, тем существенней становится влияние жанровой характеристики текста на его композицию.

В нормативную эпоху жанр превращается во все более застывающую категорию, и вслед за ним теряет свою гибкость композиция как один из жанровых признаков, доминирующих в этот период. Логическая предписанность структуры, безусловно, ощущается, например, в жанре мадригала, послания, эпиграммы, однако нам вновь предстоит вспомнить особую спаянность лирического текста с ритмом и соответственно влияние ритмико-фонетических показателей на структуру текста. Известно, например, что баллада, прежде чем стать новеллистическим жанром, имела жесткий рифмо-синтаксический канон. В средние века в европейской поэзии это лирическая хороводная песня с обязательным рефреном. Во французской и итальянской профессиональной поэзии трубадуров и труверов баллада имеет еще достаточно свободную структуру, в которой сохраняется лишь обязательность рефрена. В XIV–XV веках за балладным текстом закрепляется тот жесткий ритмико-фонетический канон, о котором мы говорили выше: три строфы на сквозные рифмы (ababbcb), «посылка» (обращение к лицу, которому посвящена баллада), рефрен (повторяющаяся последняя строка каждой строфы и «посылки»), при этом такая баллада выступает как принципиально бессюжетный жанр. Яркий пример подобной структурной организации – баллады Франсуа Вийона. Вийоновская баллада – прекрасная возможность убедиться в том, насколько существенно влияние «орнаментарных» элементов лирики нормативной эпохи на структуру лирического текста.

Определенные возвраты к доминантности формы в некоторых лирических жанрах мы связываем с периодически активизирующимися процессами расслоения лирики на массовую и элитарную или с

общей демократизацией поэзии в определенные периоды (например, позднее Просвещение в английской литературе).

Прослеженное нами усложнение константных структур лирического текста от архаики к индивидуально-творческой эпохе: рядоположение – бинарная оппозиция – трехчастная циклическая модель – отражает не просто специфику субъектно-объектных отношений в лирическом тексте (вместо субъекта/объекта, например в эпосе, – субъект/субъект в лирике), но и усложнение самой структуры сознания человека по мере его развития.

Продолжим размышления о структурных константах лирики и постараемся показать, как «готовые» архитектурные формы постепенно вытесняются в лирике рубежа нормативной и индивидуально-творческой эпох более сложными способами организации лирического текста на основе его содержательных компонентов, в частности, мотивно-образной структуры. Одновременно отметим, что при анализе лирики нового и новейшего времени возникает насущная потребность в разграничении понятий «композиция лирического текста», «сюжет лирического текста» и «лирический сюжет».

Очевидно, что композиция лирического текста – понятие широкое, включающее в себя понятие лирического сюжета и часто сублимирующееся до понятия «архитектоника», когда речь идет об эстетическом эффекте, порожденном спецификой конкретной композиции. Структура рассматриваемого сюжета будет зависеть во многом от того, какой тип лирики перед нами: так называемая «фабулярная лирика» или, условно говоря, «чистая» лирика. Нас будет интересовать преимущественно последняя.

Полагаем, что есть основания говорить о «внешней» и «внутренней» форме лирического текста, и тогда первая окажется соотносимой с лирической композицией, а вторая с лирическим сюжетом. Лирический сюжет индивидуален и беззаконен. «Поэтический сюжет, – пишет Бройтман, – не ряд событий, а процесс «рождения», возникновения единственного события» [219, с. 353]. В. Козлов указывает также на «уникальный для каждого стихотворения лирический сюжет» [156, с. 220-221]. При всей уникальности лирического сюжета, лежаще-

го в основе композиции лирического произведения, эта композиция имеет ряд структурных констант. В связи с анализом композиционных моделей лирического текста, есть основания обратиться к упомянутой ранее работе В.М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений». Ученый говорит об анафорической композиции, о «композиционной форме большого кольца» [141, с. 64], композиции, построенной на параллелизме и т.д. В значительной степени опираясь на опыт композиционного исследования лирики такими авторами, как В. Жирмунский, Ю. Лотман, С. Бройтман, строит свою типологию лирических композиций Ю. Никишов (логическая, пунктирная, временная, пространственно-временная, кольцевая, спиральная и т.д. композиции) [193]. Используя предложенную терминологию, назовем эти композиционные модели «внешней формой» лирического текста.

Внутренняя форма обеспечена движением лирического чувства: лирический сюжет может представлять собой последовательность эмоциональных состояний лирического героя. Однако в силу «беззаконности» эмоции ее движение редко бывает упорядоченным, она может развиваться по принципу ассоциации, нюансироваться, обрывать обратный ход, интенсифицироваться или, наоборот, провоцировать ретардацию. Тем самым практически дезавуируется понятие сюжета как некой выстроенной последовательности. Поэтому понятие «лирического сюжета» остается весьма условным. Не случайно многие исследователи предпочитают говорить не о лирическом сюжете, а о движении лирического чувства.

Проследим *движение лирического чувства* на материале стихотворения Ф. Тютчева «Тени сизые смешались».

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук ушнул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул.
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Всё во мне, и я во всем...

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства – мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай! [68, с. 227]

Эмоциональное состояние лирического героя в первых строчках текста еще не опознается на уровне понимания, оно передано как предчувствие через почти мистический образный ряд (сизые тени, зыбкий сумрак, дальний гул). На создание устрашающей эмоции работает и цвет (сизые тени – не безразличные серые, не глубокие успокаивающие синие, а настороженно сизые, холодные, негармоничные; не случайно цвет «поблекнул»), и семантика (пугающая зыбкость очертаний, неясный приближающийся звук, эффект ожидаемого с тревогой явления – его подкрепляет глагол «разрешились»), и тип образности (мистически олицетворенные явления космического масштаба: «цвет поблекнул», «звук уснул»), и ритм (короткие однородные двусоставные предложения, почти не осложненные второстепенными членами), и звук (аллитерация на с/з, буквально материализующая названное мистическое ощущение зыбкости мира и самый эффектный звукообраз – слово «гул» в конце строки: глухое, глубокое с эффектом реверберации). Далее неясное предчувствие определяется в названную эмоцию – «невыразимая тоска», графически завершенную восклицательным знаком. Ощущение безысходности, экзистенциальной беспомощности интенсифицировано через символический образ мотылька (эффемерное создание-однодневка). Мистическое чувство страха усиливается за счет классического приема изображения слышного, но невидимого явления, и оттого пугающе таинственного. Второе четверостишие завершается семантически нагруженной строкой – «все во мне, и я во всем», построенной как хиазматическая конструкция – отсюда и эффект экзистенциальной замкнутости, и чувство непреодолимой связанности человека с бранным материальным миром.

Вторая часть текста создает концентрированную структуру: авторская мысль и эмоция вновь воспроизводятся, но уже на новом уровне их осмысления. Ритм стиха убыстрается и гармонизируется, практически исчезают пиррихии, появляются ритмические интонации колыбельной. В последнем четверостишии эмоция интенсифицируется, что находит отражение в пунктуации, сублимируется до экстатического состояния в предпоследней рифме: «уничтоженья!» и, наконец, несмотря на итоговое восклицание, идет на спад, что воспринимается как некое падение с высоты в бездну, в глубине которой таится обещанное возрождение.

Мы наглядно показали, как разворачивается центральный образ-переживание, как изменяется эмоция, как формируется этот ключевой образ за счет связанных с ним ритмических, метрических и фонетических резервов текста.

Вернемся к соотношению понятий «лирическая композиция» и «лирический сюжет». Мы уже обнаружили, что, с одной стороны, лирический текст есть свободная форма эмоционального выражения личности, а, значит, структурно практически не регламентирована. С другой стороны, феномен лирики как специфического рода существует на ее ритмической организации, восходящей к психофизическим свойствам человеческой природы, в частности к ритму.

Таким образом, в качестве гипотезы, предлагаемой нами, сформируем мысль о двойственной природе лирической композиции: с одной стороны она опирается на «беззаконность» лирического сюжета, с другой стороны, она подчиняется законам ритмически и логически организованной человеческой речи. Ритмико-структурные основы лирической композиции связаны с ритуальной практикой архаической эпохи; логическое построение лирического текста – спецификой более поздних форм человеческого мышления (тезис – антитезис – синтез), которая, однако, также может быть возведена к архаической инициационной модели, цикличность которой связана с природным циклом. Итак, в связи с лирической композицией мы исследуем такие феномены, как ритуальная практика («гармоническая» композиция), логика мышления («логическая» композиция), эмоция («органический» лирический сюжет).

Модель «большого кольца», выделенная нами из ряда структурных моделей лирического текста особо, неоднократно привлекала внимание исследователей лирики. «Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения», – пишет Ю.М. Лотман [170]. Художественное мышление неосознанно повторяет природную циклическую модель (однако чем далее к индивидуально-творческой эпохе, тем чаще этот универсальный круг оказывается разомкнутым: художественная модель закономерно повторяет общие законы развития человеческого сознания). Соединение линейной и циклической модели дает форму восходящей спирали, которая также оказывается не просто архетипической, но и функционирует как междисциплинарная (т.н. метапаттерн). Концентрический принцип организации лирического текста, который мы показали на стихотворении Ф. Тютчева, может быть сочтен изоморфом спиралевидной конструкции, которую мы считаем архетипической.

Связь структуры «большого кольца» с природным трихотомическим циклом делает трехчастную модель лирической композиции практически неизменной, хотя она теряет свою универсальность в индивидуально-творческую эпоху. Интересно проследить, как этот принцип трехчастности в лирике XX века усложняется, как триада начинает строиться не только на структурно-семантической основе, но и на отдельных смысловых маркерах: метрике, ритмике или фонике начальных и конечных строф.

Докажем этот тезис на материале ряда лирических текстов XX века. Обратимся к текстам, в которых кольцевая композиция сохраняется в своей классической форме. «Большое кольцо» в структуре лирического текста воплощает сразу два принципа, свойственных различным эпохам развития сознания: ***выстраивание структуры и выстраивание смысла***. Повторение содержания в форме – достаточно распространенный принцип организации текста, реализующийся, однако, в полной мере только в индивидуально-творческую эпоху. Интересно отметить такую двойственность в стихотворении В. Брюсова, где она опознается не только на уровне основного смысла, но и с помощью рамочных компонентов текста, в частности, эпиграфа.

Я люблю...
... между двойною бездною....

Ф. Тютчев

Я люблю тебя и небо, только небо и тебя,
Я живу двойной любовью, жизнью я дышу, любя.
В светлом небе – бесконечность: бесконечность милых глаз.
В светлом взоре – беспредельность: небо, явленное в нас.
Я смотрю в пространство неба, небом взор мой поглощен.
Я смотрю в глаза: в них та же даль – пространств и даль времен.
Бездна взора, бездна неба! Я, как лебедь на волнах,
Меж двойною бездною рею, отражен в своих мечтах.
Так, заброшены на землю, к небу всходим мы, любя...
Я люблю тебя и небо, только небо и тебя.

В. Брюсов [23, с. 52]

Гораздо более условным предстает «большое кольцо» в стихотворении Н. Заболоцкого «Читайте, деревья, стихи Гесиода». Начальные и конечные строчки стихотворения оказываются соотнесенными по смыслу: человек учит «младшего брата» природу; по образному ряду: деревья / Гесиод; бабочки / Сократ. Закольцованность распознается и в возврате к античному автору, и в обрамляющем повторе (второй концентр) имени древнего барда Оссиана: Гесиод – Оссиан – Кухулин – Гамлет – Оссиан – Сократ. Такой вариант условно кольцевой композиции можно назвать маркерным, так как возврат авторской мысли обеспечивается появлением в финале какого-либо ключевого слова. Примеров такого маркерного закольцовывания в лирике поэтов XX века множество, приведем лишь несколько:

Смятенье смутное мне приносит
Горькие веянья весны.
О, как томятся и воли просят
Мои мучительные **сны!**

.....
Только и властны над сонным слухом,
Если покажешь нам путь назад,
Мы прилетим тополевым пухом,

Как беспокойные **сны** летят.

А. Тарковский [67]

Художник шагал по **дороге**,
Навстречу, в июльской пыли,
Тащились вчерашние боги,
Изгнанники неба брели

.....

Когда он в одежде убогой,
В истертых до дыр башмаках
Шагал немощной **дорогой**,
Витая мечтой в облаках.

В. Шефнер «Баллада о художнике» [74, с. 133]

Февраль. Достать чернил и плакать!

Писать о феврале **навзрыд**,

Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

.....

Под ней проталины чернеют,

И ветер криками изрыт,

И чем случайней, тем вернее

Слагаются стихи **навзрыд**.

Б. Пастернак [59, с. 18]

Значительно реже встречается метрически выраженное обрамление текста. Как правило, это классическая кольцевая композиция, подкрепленная еще и сменой размера. Отдельно от смысла метрика не работает как основа структуры «большого кольца», это слишком специфический маркер, на уровне композиции тесно сросшийся с семантикой метрически выделяемого фрагмента. По справедливому замечанию Ю.М. Лотмана, «музыкальное звучание рифмы – производное не только от фонетики, но и от семантики слова» [168, с. 98].

Петух запекает, светает, **пора!**

В лесу под ногами гора серебра.

Там черных деревьев стоят батальоны,

Там елки как пики, как выстрелы — клены,

Их корни как шкворни, сучки как стропила,
Их ветры ласкают, им светят светила.
Там дятлы, качаясь на дубе сыром,
С утра вырубая своим топором
Угрюмые ноты из книги дубрав,
Короткие головы в плечи вобрав.
Рожденный пустыней,
Колеблется звук,
Колеблется синий
На нитке паук.
Колеблется воздух,
Прозрачен и чист,
В сияющих звездах
Колеблется лист.
И птицы, одетые в светлые шлемы,
Сидят на воротах забытой поэмы,
И девочка в речке играет нагая
И смотрит на небо, смеясь и мигая.
Петух запекает, светает, пора!
В лесу под ногами гора серебра.

Н. Заболоцкий «Утро» [40, с. 134]

Начальные и завершающие строки стихотворения представляют собой четырехстопный, «усеченный» амфибрахий, в отличие от остальных строчек, где размер представлен полноценной финальной стопой и соответственно изменен и тип рифмы: мужская рифма в обрамляющих двустопиях заменена на женскую рифму во всех остальных строчках.

Мы начали разговор о структурных константах лирического текста с констатации факта о двухмерной природе композиции лирического произведения: с одной стороны, многие лирические тексты воспроизводят трехчастную структуру так называемого «большого» кольца», с другой стороны, сильнейшим структуроорганизующим фактором остается ритмико-мелодическая основа текста, уходящая корнями в ритуальную практику. Наблюдения показывают, что при

отходе структуры текста от распространенной трехчастной модели большого кольца, возникает большая вероятность его упорядочивания на основе метрико-ритмического рисунка. Таким образом, метрико-ритмическую организацию лирического текста можно считать не только атавистическим элементом, доставшимся лирике в наследство от архаики, но и компенсирующим принципом построения лирического текста в условиях его деконструкции как логически организованной структуры.

Наиболее сложным, безусловно, является вопрос о законах построения лирического произведения в индивидуально-творческую эпоху. Общая тенденция к деструктуризации художественного текста, наблюдаемая в эпоху модернизма, счастливо совпадает со всегдашним желанием лирики как максимально субъективизированного рода литературы освободиться от какой бы то ни было регламентации в отношении композиции, а поиски универсальных моделей построения лирического произведения практически обречены на неудачу в условиях «развеществления» жанровой системы лирики и многочисленных поэтологических экспериментов модернистов.

В индивидуально-творческую эпоху расплываются сами границы текста вследствие роста его диалогического потенциала, его стремления превратиться в некий метатекст. Его структура перестает быть «плоскостной», объем изменяется за счет глубины символических образов, разрастания аллюзивно-реминисцентного слоя. Намерение выявить структуру такого образования кажется утопическим.

Однако зона эксперимента по определению бывает ограниченной, а жанровые модели то и дело всплывают в море сплошных наджанровых образований, диктуя ту или иную структуру текста, ибо новаторство опознается только на фоне традиции. Функции этих реконструированных структур различны – вплоть до самоопровержения, однако отрицать их наличие невозможно. Впрочем, эти жанровые осколки не могут организовать беззаконное и необозримое пространство лирических текстов новейшего времени. Освобожденная от вековой риторической традиции лирика больших поэтов становится показателем того, что человеческое сознание вышло на

принципиально новый виток развития. Структурная эмансипация, начатая романтиками и официально провозглашенная эпохой модернизма, заставляет признать беззаконность единственным законом построения лирического текста, повторив известный опыт романтизма, в котором «неизменна ... Изменчивость одна» [73, с. 33].

Не отказывая лирике индивидуально-творческой эпохи в возможных апелляциях к константным структурным моделям художественного текста прошлых эпох, сосредоточимся все же на анализе принципа «беззаконности», определяющего в основном композиционные особенности лирических текстов нового и новейшего времени. Эпоха свободных форм максимально актуализировала тот принцип организации лирического текста, который присущ лирике имплицитно и искусственно укладывался в прокрустово ложе жанровых (композиционных) форм в архаическую или нормативную эпоху.

Анализируя лирику индивидуально-творческой эпохи, мы будем иметь дело с «внутренней» формой, то есть с более сложной организацией текстового пространства лирики, опирающейся на образно-мотивные ряды, которые привязаны к выражению каких-либо эмоций; со сложной сетью ассоциаций, возникающих на основе нюансирования эмоции; с расширением семантических полей текста за счет активизации читательской (или переводческой) рецепции.

Обозначенное развеществление «внешней» формы как знак наступления индивидуально-творческой эпохи следует, с нашей точки зрения, связать с принципом так называемой «органической» эстетики (термин И.Г. Гёрдера), получившей широкое распространение в эпоху романтизма в западноевропейской художественной практике.

В статье «О Лаокооне» (1798) современник Гёрдера И.В.Гёте пишет: «Подлинное произведение искусства *подобно произведению природы* всегда остается для нашего разума чем-то бесконечным (курсив наш – Г.Т.)» [125, с. 2]. «Чистое ощущение, – пишет немецкий романтик К.Г. Карус, – не может противоречить природе, лишь соответствовать ей» [154, с. 350]. Таким образом, родовой признак лирики – выраженность эмоций и чувств – предопределяет ориентированность структуры лирического текста на органический принцип.

Исследователь лирики М. Гиршман связывает именно с этой переходной эпохой принципиально новый способ организации лирического произведения: «Следует учесть, – пишет он, – возможность перехода исторического единства элементов языка в *органическое* единство этих элементов в целостности конкретного поэтического произведения» (курсив наш – Г.Т.) [128, с. 49]. Г. Гачев образно уподобляет процесс создания лирического текста «родам в муках, природному акту» [124, с. 132].

О «стянутости» всех образов и смыслов лирического текста к центральной точке (лирический субъект / центральный образ-переживание) говорит в своем исследовании Т.И. Сильман. Она полагает, что лирическое «я» есть точка отсчета лирического сюжета [218, с. 370]. Если представить этот образ-переживание в виде ствола дерева, то его «ветвями» станут многочисленные оттенки заданного чувства, выраженные через ряды образной лексики, звукообразы, ритмообразы. Парадокс восприятия структуры лирического текста заключается в том, что именно эта периферийная зона порой становится точкой отсчета для опознания образа-переживания. Какой-либо яркий образ задает эмоциональный настрой, формирует эмоциональную тональность текста, и лишь потом оформляется в осознанное чувство. Достаточно часто это чувство в лирическом тексте даже не называется, а осознается как раз на основе образных рядов всех уровней (семантика, ритмика, фоника).

Внезапно небо прорвалось
С голодным пламенем и громом,
И ветер начал вкривь и вкось
Качать сады за нашим домом. [62, с. 93]

Тот ужас и одновременно восторг, который мы ощущаем в первых строчках стихотворения Н. Рубцова «Во время грозы», в тексте ни разу не назван. Но он суггестивно заложен в инверсионном явлении наречия «внезапно», в метафоре «небо прорвалось», подкреплён аллитерационным рядом (**прор**валось, **г**ромом, **в**етер, **в**кривь), усилен эпитетом «голодный пламень», буквально материализующим образ. Воплощение эмоции очень показательно: тревога сменяется чувством страха,

которое перерастает в первобытный ужас к середине третьей строфы. Все это ощущается через дополнительный звукоряд второй строфы «Завеса мутная дождя / Заволокла лесные дали», имитирующий свист ветра; мифологизированный образ молний, которые «слетают» на землю, как кара небесная. Образ-переживание достигает своего апофеоза в тавтологическом сравнении: «И туча шла гора горой».

«Органичность» лирической композиции в стихотворении Н. Рубцова можно усмотреть не только в «разрастании» образа-переживания, но и в убыстрении темпа, соотносимого с вхождением в магический транс, пиком которого в ритуале метафорически мыслилось зачатие.

В третьей строфе отчетливо ощущается убыстрение ритма («кричал пастух, металось стадо» – интенсивность эмоции достигается за счет лапидарности грамматической конструкции – использована только одна грамматическая основа). Далее следует перелом и релаксация («И только церковь под грозой / Молчала набожно и свято»).

Аналогичное восхождение к пику эмоции с последующим спадом мы наблюдаем в хрестоматийно известном стихотворении У. Блейка «Тигр», безусловно, более ярко проявляющемся в оригинальном тексте. От второй к пятой строфе предложения становятся короче, затем превращаются в назывные, а ритм, передающий учащенное биение сердца, обретает четкость и единство звучания за счет ассонансов пятой строфы.

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?
And what shoulder, and what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? and what dread feet?
What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp? [78, p. 24]

В безднах неба иль земли
Пламень этих глаз зажгли?
Что за дух простер крыла?
В чьих руках огонь пылал?
Чья искусная десница
Повелела сердцу биться?
Кто, могучий, закрутил
В узел столько крепких жил?
Что за грозный горн ковал
Сердца этого металл?
Чьею властною рукой
Покорен огонь живой?
(перевод наш – Г.Т.)

В лирике изображенное событие и явление не становится предметом художественного исследования – самоценно чувство, которое это явление или событие вызывают («статические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды» – Б. Томашевский, [218, с. 368]). Поэтому разворачивание событийного ряда подчинено динамике образа-переживания. Картины выстраиваются в том порядке, в каком они отвечают задаче эмоционального самовыражения лирического героя. Лирические опыты поэтов XX века, даже ориентированных на классическую традицию, структурно приближаются к потоку сознания, сформировавшемуся как форма повествования (и даже как жанр, а точнее, наджанровое образование) в прозе модернизма. Присмотримся к композиции стихотворения В. Набокова «Прелестная пора».

В осенний день, блистая как стекло,
потрескивая крыльями, стрекозы
над лугом вьются. В Оредежь глядится –
сосновый лес, и тот, что отражен,
яснее настоящего. Опавшим
листом шурша, брожу я по тропам,
где быстрым, шелковистым поцелуем
луч паутины по лицу пройдет

и вспыхнет радугой. А небо – небо
сплошь синее, насыщенное светом,
и нежит землю, и земли не видит. [55, с. 121]

Картина осеннего дня достаточно конкретна, но эмоция, связанная с ее восприятием, также не названа, а явлена, прежде всего, через семантику образов: крылья стрекоз, блистающие, как стекло; отражение деревьев в прозрачной воде, «шелковистый поцелуй», «луч паутины», вспыхнувшая радуга. Этот образный ряд выражает абсолютное, гармоническое слияние души лирического героя с миром природы. Свободное течение эмоций передано в этом тексте в основном за счет многочисленных анжамбеманов, которые создают иллюзию подвижного потока эмоций.

Мы убеждаемся, что в лирике зафиксирован не образ-картина, а образ-движение. Такой подход к описанию структуры лирического феномена и дает основание говорить о «витальном», органическом принципе построения лирического текста индивидуально-творческой эпохи.

Итак, образ в лирике не описателен, не статичен, а подвижен, «витален». Эта подвижность беззаконна, образ разрастается по принципу живого организма. Движение лирического чувства часто повторяет ритуальное восхождение эмоции на пик, в чем заключается онтологический смысл лирического текста: это точка отсчета новой эмоции, новой жизни. Художественные средства воплощения этой «витальности» разнообразны: ритмика, метрика, фоника, различные фигуры речи (градация, инверсия, анжамбеман и др.). Невозможно вывести универсальный закон формирования структуры лирического текста, тем более в эпоху индивидуальных стилей, но общая тенденция организации лирического произведения на основе принципов органической эстетики, вполне очевидна.

Теперь обратимся непосредственно к предмету нашего исследования – коммуникативным маркерам в системе средств, организующих композиционный контур лирического текста. Обращения являются точками лирического напряжения в тексте, часто они маркируются восклицательным знаком. Нередко обращения открывают и/или завершают текст или строфу, хотя нельзя счесть это универсаль-

ным законом. Но не вызывает сомнения то, что коммуникативные узлы в большинстве случаев функционируют как композиционные опоры. Мы уже имели возможность убедиться в том, что местоположение обращения определено жанром, эпохой, в рамках которой создан текст. Постараемся доказать, что тип композиции также непосредственно влияет на местоположение и функции обращенных форм в лирическом произведении.

При логической композиции обращения при их наличии, как правило, располагаются в начале или в конце текста, а при воспроизведении модели «большого кольца» обычно и образуют эту кольцевую композицию.

О. Мандельштам. Мадригал

Кн. Андрониковой

*Дочь Андроника Комнена,
Византийской славы дочь!*

Помоги мне в эту ночь
Солнце выручить из плена,

Помоги мне пышность тлена
Стройной песнью превозмочь,
*Дочь Андроника Комнена,
Византийской славы дочь!*

[51]

К. Бальмонт К славянам

Славяне, вам светлая слава,
За то, что вы сердцем открыты,
Веселым младенчеством нрава
С природой весеннею слиты.

К любому легко подойдете,
С любимым вы смеетесь как с братом,
И все, что чужого возьмете,
Вы топите в море богатом.

Враждуя с врагом поневоле,
Сейчас помириться готовы,
Но, если на бранном вы поле,
Вы тверды и молча суровы.

И снова мечтой расцветаясь,
Вы – где-то, забывши об узком,
И светят созвездья, качаясь.
В сознании Польском и Русском.

Звеня, разбиваются цепи,
Шумит, зеленея, дубрава,
Славянские души – как степи,
Славяне, вам светлая слава!
[9]

А. Ахматова

Ты письмо мое, милый, не комкай.

До конца его, друг, прочти.
Надоело мне быть незнакомкой,
Быть чужой на твоём пути.

Не гляди так, не хмурься гневно,
Я любимая, я твоя.
Не пастушка, не королева
И уже не монашенка я –

В этом сером будничном платье,
На стоптанных каблуках...
Но, как прежде, жгуче объятье,
Тот же страх в огромных глазах.

Ты письмо мое, милый, не комкай

Не плачь о заветной лжи.
Ты его в твоей бедной котомке
На самое дно положи. [7]

В. Ходасевич
Милому другу

Ну, поскрипи, сверчок! Ну, спой, дружок запечный!

Дружок сердечный, спой! Послушаю тебя
– И, может быть, с улыбкою беспечной
Припомню всё: и то, как жил любя,
И то, как жил потом, счастливые волнения
В душе измученной похоронив навек,
– А там, глядишь, усну под это пенье.
Ну, поскрипи! Сверчок да человек –
Друзья заветные: у печки, где потепле,
Живем себе, живем, скрипим себе, скрипим,
И стынет сердце (уголь в сизом пепле),
И всё бывшее – призрак, отзвук, дым!
Для жизни медленной, безропотной, запечной
Судьба заботливо соединила нас.
Так пой, скрипи, шуриши, дружок сердечный
Пока огонь последний не погас!

Аналогичную кольцевую структуру может иметь композиционно важная строфа: начальная или конечная. [71]

О. Мандельштам (Георгию Иванову)

Поедем в Царское Село!

Свободны, ветрены и пьяны,
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...

Поедем в Царское Село!

[51]

При гармонической композиции коммуникативные конструкции могут быть включены в структурные повторы, стать строфической анафорой или эпифорой.

В. Ходасевич Брента

Адриатические волны!

О, Брента)..

«Евгений Онегин»

Брента, рыжая речонка!
Сколько раз тебя воспели,
Сколько раз к тебе летели
Вдохновенные мечты –
Лишь за то, что имя звонко,
Брента, рыжая речонка,
Лживый образ красоты!

Я и сам спешил когда-то
Заглянуть в твои отливы,
Окрыленный и счастливый
Вдохновением любви.
Но горька была расплата.
Брента, я взглянул когда-то
В струи мутные твои.

С той поры люблю я, **Брента**,
Одинокие скитанья,
Частого дождя кропанье
Да на согнутых плечах
Плащ из мокрого брезента.
С той поры люблю я, **Брента**,
Прозу в жизни и в стихах. [71]

О. Мандельштам

На страшной высоте блуждающий огонь!
Но разве так звезда мерцает?
Прозрачная звезда, блуждающий огонь, –
Твой брат, Петрополь, умирает!

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда летает.
О, если ты звезда, – воды и неба брат, –
Твой брат, Петрополь, умирает!

Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет...
Зеленая звезда, – в прекрасной нищете
Твой брат, Петрополь, умирает.

Прозрачная весна над черною Невой
Сломалась, воск бессмертья тает...
О, если ты звезда, – Петрополь, город твой,
Твой брат, Петрополь, умирает! [51]

Многочисленные варианты повторов, образующих гармоническую композицию, варьируются от простого лексического повтора, до строфической эпифоры и синтаксических параллелизмов. Наличие в фигуре обращения позволяет обеспечивать тексту эмоциональный тонус, часто активизирует его волюнтаристическую, а порой и ритуальную функцию.

Наиболее сложно показать, как коммуникативные маркеры могут формировать композицию органического типа. Логично было бы предположить, что обращение будет занимать свое место в точках бифуркации, в точках разветвления эмоции, в точках модусного переключения и в других значимых «поворотных пунктах» свободно разворачивающегося текста. Попробуем проследить процесс на материале постмодернистского стихотворения Тимура Кибирова «Вечернее размышление».

Т. Кибиров. Вечернее размышление

На самом деле все гораздо проще.
Не так ли, ***Вольфганг?*** Лучше ***помолчим.***
Вон филомела горлышко полощет
в сирени за штaketником моим.

И не в сирени даже, а в синели,
лиющей благовонья в чуткий нос.
Гораздо все сложнее на самом деле.
Утих совхоз. Пропел электровоз
на Шиферной – томительно и странно –
как бы прощаясь навсегда. *Поверь,*
все замерло во мгле благоуханной,
уже не вспыхнет огонь, не скрипнет дверь.
И, может, радость наша недалече
и бродит одиноко меж теней.
На самом деле все гораздо легче,
короче вздоха, воздуха нежней!
А там, вдали, химкомбинат известный
дымит каким-то ядом в три трубы.
Он страшен и красив во мгле окрестной,
но тоже общей не уйдет судьбы,
как *ты да я*. И также славит Бога
лягушек хор в темнеющем пруду.
Не много ль это все? Не слишком ль много
в конце концов имеется в виду?
Неверно все. Да я и сам неверен.
То так, то этак, то вообще никак.
Все зыблется. Но вот что характерно!
и зверь, и злак, и человечек всяк,
являясь загадкой и символом,
на самом деле дышит и живет,
как иступленно просится на волю!
Как лезет в душу и к окошку льнет!
Как пахнет! Как шумит! И как мозолит
глаза! Как осязается перстом,
попавшим в небо!
Но зыблется уже во мгле неверной,
над гладью волн колышется ветла.
На самом деле простота чревата,

а сложность беззащитна и чиста,
и на закате дым химкомбината
подскажет нам, что значит Красота.
Неверно все. Красиво все. Похвально
почти что все. Усталая душа
сачкует безнадежно и нахально,
шалеет и смакует не спеша.
Мерцающей уже покрыты пленкой
растений нежных грядки до утра.
И мышья беготня за стенкой тонкой.
И ветра гул. И пенье комара.
Зажжем же свет. Водой холодной тело
гудящее *обмоем* кое-как...
Но так ли это все на самом деле?
И что же все же делать, если так? [45]

Первое, что бросается в глаза, — разнообразие коммуникативных маркеров. Наряду с классическим обращением (*Вольфганг*), находим глагольные формы, побуждающие к совместному действию (*зажжем, помолчим*), словесные «жесты», указующие или привлекающие внимание собеседника (*вон, поверь*), грамматически не маркированные коммуникативные приемы (*ты да я*), адресованные интенциональному собеседнику вопросы («*Но так ли это все на самом деле?*», «*Не много ль это всё?*»).

Обращение «Вольфганг», содержащееся уже во второй строке, открывает реминисцентно-аллюзивный ряд стихотворения. Отсылка к Иоганну Вольфгангу Гёте дает установку на философскую медитацию, которая будет травестирована практически немедленно переключением модусного регистра. Постоянное соседство высокого и бытового, стилистические перебои, столь характерные для постмодернизма, не позволяют сохранять возвышенный статус собеседника и регулярно дезавуируют его то через бытовые отсылки (химкомбинат, дядя Коля, Тофим Егорович с ведром), то через обращение к сугубо русской культуре различных временных пластов: к поэтиче-

ской классике (Пушкин, Тютчев, Есенин), к песне советских времен («Одинокая гармонь»), к поэтической архаике эпохи Державина через лексику или фонетику (огнь, скрипнет). Коммуникативные маркеры появляются чаще всего на стыке бытийного и бытового.

Поверь,

все замерло во мгле благоуханной,
уже не вспыхнет огнь, не скрипнет дверь.
И, может, радость наша недалече.

В обращенном фрагменте просматривается и русская поэтическая классика (огнь, скрипнет), и ностальгический Набоков (мгла благоуханная), и тут же отсылка к почти народной песне «Снова замерло всё до рассвета» («Одинокая гармонь») на стихи М. Исаковского.

Этот же контраст подчеркнут указующим словом-жестом «вон»:

«**Вон** он, дядя Коля,
а вон Трофим Егорович с ведром!
А вон – звезда! **А вон** – зарей вечерней
зажжен парник!.. Земля еще тепла».

Рядом с незстетическим ведром Трофима Егоровича – глубоко эстетизированный образ парника, «зажженного вечерней зарей». Невозможно утверждать, что каждый из таких переходов коммуникативно маркирован, да и сами переходы очень сложно вычленить в силу максимального сращения высокого и бытового порой даже в одном предложении или словосочетании, но появление обращенных форм на этих явных стилистических и эмоциональных стыках очевидно.

Сама организация постмодернистского текста на основе реминисценций и аллюзий указывает на интертекстуальную коммуникацию, а в условиях общей деконструкции текста эти отсылки к первичному тексту становятся практически единственными скрепами лирической композиции.

Мы постарались проследить связь обращенных форм с композиционными особенностями лирических текстов различных типов.

Наблюдения показывают, что в логической и гармонической композиции коммуникативные маркеры практически всегда занимают сильную позицию, в органической композиции нет такой явной закономерности, так же, как ее нет и во всей структуре постмодернистского текста, ориентированного на принципы свободного движения эмоции и тотальной деконструкции.

Заметим, что в лирике Тимура Кибирова, взятой нами в качестве иллюстрации заявленного тезиса, авторское начало, столь неактуальное для поэтики постмодернизма, оказывается весьма активным как раз за счет наличия различных коммуникативных маркеров, что лишний раз подтверждает мысль о том, что даже общая тенденция разрушения текста как эстетической целостности в постмодернизме, вплоть до «смерти автора», очень избирательно ощущается в таком роде литературы, как лирика, ориентированном как раз на максимальную субъективность и выраженный диалогизм.

ЗАМЕСТИТЕЛЬНЫЙ (РОЛЕВОЙ) ПЕРСОНАЖ И ПРОБЛЕМА ДРАМАТИЗАЦИИ ЛИРИКИ

Истоком заместительного эффекта в ролевой лирике по логике следует считать драматургию и изначальное синкретическое единство родов литературы. Бахтин высказывает парадоксальное суждение, отсылающее читателя к родовому всеединству литературы: «Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда драматургом в том смысле, что все слова он раздает «чужим голосом» [94, с. 307]. «Даже легчайшая аллюзия на чужое высказывание дает речи диалогический поворот» [там же, с. 291]. Выходя на более глубокое обобщение понятия «речевой акт», именно там философ вводит понятия «двуголосого слова», ссылаясь на то, что любое высказывание имманентно диалогично и представляет собой своеобразный отсроченный диалог, ожидание ответа, «ответное понимание замедленного действия» [там же, с. 260]. Эта «ненаправленная диалогичность» [там же, с. 316] позволяет обнаружить и в лирическом тексте элементы театрализации даже при отсутствии прямых, грамматических маркеров диалога. Любое высказывание, по Бахтину, «наполнено диалогическими обертонами» [там же, с. 289]. Мандельштам называет поэзию «разыгранным куском природы» [178].

В ролевой лирике, где, казалось бы, происходит полное замещение лирического субъекта на «внешнего героя», мы вновь видим диалогические отношения: ролевой персонаж всегда остается частью лирического субъекта.

Зачатки речевой ситуации, не связанной с обрядностью, – свидетельство формирования иного текстового пространства – пространства художественного (в отличие от литературы с еще проявленными ритуальными основами).

Напомним о необходимости использования диахронического подхода в изучении структуры лирического «я», поскольку в разные

поэтологические эпохи художественное сознание автора лирического текста формируется по-разному. Немаловажное, возможно, даже определяющее, значение здесь имеет принадлежность автора к той или иной художественной системе, преобладании в его творчестве реалистического или романтического типа сознания (терминология В.М. Жирмунского).

Связано это с тем, что у ролевого персонажа в условно говоря реалистической и романтической лирике разные задачи и разные формы речевоплощения. Реалистическая лирика использует ролевого героя для выявления социальных проблем, раскрывая проблему изнутри, через сознание определенного социального типа. Выбор ролевого героя определяется интересом автора к конкретной социальной, национальной, религиозной проблеме.

Иные задачи у романтической или неоромантической ролевой лирики: перевоплощение помогает пережить эмоциональный опыт «другого», тем самым обогатив жизнь собственного духа. Гениоцентризм романтизма делает мотив метаморфозы концептуальным, возвращает читателя к идее метемпсихоза, осмысленной романтиками как вечная жизнь духа. В качестве ролевых персонажей романтизму интересны исключительные личности: Наполеон, царь царей Озимандия, властитель Ассаргадон, испанский конкистадор и т.п.; субъектами метаморфозы становятся персонажи, чей духовно-эмоциональный опыт любопытен поэту как радикально иной (например, женская ипостась ролевого героя у автора-мужчины и наоборот). Ролевыми персонажами оказываются даже объекты природы и предметы окружающего мира, если они являются символическими носителями романтической идеи: облака, звуки арфы у П.Б. Шелли как символ неуловимой красоты, бабочка у А. Фета как знак эфемерности, облака у К. Бальмонта как выражение идеи изменчивости. Появление ролевых персонажей условного типа (предметы, явления, абстрактные понятия) свойственны именно романтическому и неоромантическому типу сознания, склонному к автокоммуникации.

Не случайно в специальных исследованиях, связанных с предполагаемой эволюцией ролевого героя в различные периоды развития ли-

тературы возникает необходимость отграничивать ролевые персонажи, например, поэзии Серебряного века от ролевых героев **как** романтической, **так и** реалистической лирики. Исследователь ролевой лирики Серебряного века А.А. Моисеева пишет, что ролевые стихотворения этой эпохи отличаются «б) от романтической [лирики – Г.Т.] – индивидуализацией традиционного набора романтических ролей; в) от реалистической – сближением ролевых героев с героем лирическим, ироническим переосмыслением характерной для реализма социальной типологии ролевых героев и отказом от нее» [189, с. 3-4]. Наш подход с опорой на тип художественного сознания представляется более логичным, поскольку включает во второй тип ролевой лирики не только лирику Серебряного века, но и романтическую поэзию более ранних эпох. Это придаст предложенной модели более универсальный характер.

В связи с этим напомним, что ранее мы обрисовали двухчастую и трехчастную модель лирической коммуникации в обращенной лирике. В первом случае речь идет о взаимодействии различных поэтических сознаний (автор и интенциональный персонаж, автор и читатель, автор и прямой адресат). Модель второго типа имеет дело с «адресатами» безреферентного типа (природные явления, онтологические, нравственно-эстетические и социальные категории). В этом случае условный адресат становится не субъектом диалога, а формальным его объектом, предметом авторской рефлексии; формируется трехчастная модель: автор – формальный адресат, а, по сути, предмет авторской рефлексии – потенциальный читатель как *alter ego* автора. Коммуникацию такого типа мы обозначили ранее как автокоммуникацию. В контексте наших размышлений о ролевом герое назовем первый тип коммуникации персонализированным, а второй тип – персонажным замещением. Именно такое разделение даст основание различать и два типа ролевых героев – героев-персоналий и героев предметного типа.

Вернемся к этой принципиальной типологии после анализа заместительного персонажа в древнегреческой лирике и уже на материале лирики нового и новейшего времени постараемся прояснить такие актуальные для исследования ролевого замещения понятия,

как «чужое слово», «стилизация», «сказ», «масочный персонаж».

Итак, бегло обозначив основную идею нашей концепции, начнем рассмотрение ролевой лирики с архаического периода. Именно он даст представление о зачатках ролевого диалогизма и покажет, как проявляется взаимодействие двух сознаний в речи одного персонажа.

Начинаем с заместительного персонажа древнегреческой поэзии, который нам представляется важным этапом формирования т.н. «ролевого субъекта» в лирике последующих эпох. Нам предстоит доказать или опровергнуть правомерность использования термина «ролевой герой» по отношению к древнегреческой лирике.

Б. Корман использует в своих исследованиях термин «ролевой герой», неоднократно указывая на то, что «ролевые стихотворения *«двусубъектны»* [159, с. 176]. Коммуникация в этом случае, по мнению исследователя, выстраивается весьма специфично: в ролевой лирике два носителя сознания и один носитель речи. Архаическая же лирика еще только начинает осмысливать себя как явление эстетического порядка, поэтому все связанные с данным становлением процессы мы наблюдаем в древнегреческой поэзии в зачаточном состоянии. Анализируя античную лирику, постараемся осмыслить природу замещения одного лирического голоса другим. Обладает ли уже подобное замещение художественной функцией или это оставшиеся явления ритуального традиционализма?

Велико искушение представить некоторые коммуникативные ситуации в греческой лирике как ролевые и попытаться проанализировать характер взаимоотношений автора и ролевого персонажа. Однако наблюдения показывают, что здесь практически нет оснований отождествлять архаического «замещающего» персонажа с героем ролевой лирики более поздних эпох, а значит, нет смысла говорить и о диалогических отношениях автора и ролевого героя.

Во-первых, протейстичность архаического автора еще тесным образом связана с идеей метаморфозы, которая пронизывает всю мифологическую систему Древней Греции и не может не находить отражения в художественном тексте, который еще творится во многом с опорой на бессознательное или традиционное.

Во-вторых, разыгрываемые роли тесно связаны с драматической традицией. Откровенная театрализованность, масочность эпитафий, где, автор часто говорит от лица, погребенного в могиле, тоже отсылает в большей степени к традиции жанра и не дает пищи для размышления о характере взаимодействия автора и ролевого персонажа. Это смена маски без передачи функции. Ролевой герой не осмысливается как некая социальная позиция, типологическое обобщение. Проще говоря, ни автор, ни читатель (слушатель) не задаются вопросом «зачем?», потому что эта временная метаморфоза удерживается в рамках жанровой традиции и еще раз подтверждает принцип перформативности архаической лирики, но уже в ином ее проявлении: на этот раз это не «показательные выступления» перед публикой, а привычная смена маски в сцене за оркестрой. В такого рода замещении, по мнению М.Л. Гаспарова, заключена «опасность недолговечности» [117, с. 16] и функциональной ограниченности.

Ролевое замещение в античной лирике представлено и в гимнической поэзии, еще существенно укорененной в обряде, и в более поздней мелике, не избежавшей фольклорных влияний. В лирических текстах с разыгрываемой ситуацией существенно влияние греческой трагедии, дифирамбические формы которой так близки лирическим текстам (нарративность, постоянная апелляция к мифу, просодическая организация эпизодиев, стихомифия). В лирике VII–V веков д. н. э. соответственно находим развернутые повествования с изображенными диалогами, что сближает структуру текста с драматическим произведением (Алкей «Алкей в святилище Геры»; Сапфо «Свадьба Андромахи и Гектора»). Это явное, еще не изжитое родство драмы и лирики способствует сохранению внешнего диалогизма лирики, но никак не приближает ее к диалогизму внутреннему. Перевоплощение автора в своего героя – временное, степень его условности очень высока: так Алкман считался одним из лучших составителей парфений – девических песен. Однако это театрализованный акт, не имеющий ничего общего с процессом, например, социальной типизации, который часто сопровождает ролевые ситуации в лирических текстах более поздних эпох. Говорить от лица Медеи или Федры,

поднимая социально значимые проблемы, однозначно умеет, например, Еврипид, но этим искусством еще не овладела лирика, потому что лирический автор преимущественно выступает транслятором идеи, а трагик, по крайней мере, ее интерпретатором.

Однако в древних эпитафиях обнаруживаются гораздо более сложные формы замещения, что становится свидетельством постепенного движения от эксплицированного диалогизма как наследия драматического рода, к диалогизму скрытому, имеющему более сложную структуру.

Так Леонид Тарентский, следуя традиции жанра, то и дело замещает лирическое «я» образом какого-либо персонажа: «Так я напутствую вас, Приап, охраняющий пристань»; «Мне, Диогену-собаке, дай место, хотя бы и было/ Тесно от мертвых на нем, этом ужасном судне» [49].

Говорение от имени другого лица здесь уже указывает на важный этап в становлении лирического субъекта. Формируется лирическая индивидуальность, о чем свидетельствует стремление смоделировать чужое сознание (не как сказал кто-то, а как кто-то мог бы сказать) на основе собственного представления о «другом». А для того, чтобы смоделировать чужое сознание, собственное сознание уже должно быть сформированным, индивидуализированным, отличным от чужого. В данном случае замещение – это уже не репродукция чужого слова, а явленная в условно чужом слове авторская индивидуальность, субъективное «я» под маской другого.

На последовательность разных степеней самоидентификации указывала О.М. Фрейденберг: «Могильная надпись идет сперва от самого героизированного покойника как его собственная речь, а потом уже в его роли и в его функции появляется эпитафист и элегик» [234, с. 109]. Мы пытаемся как раз уловить эту зыбкую грань перехода и определить коммуникативные механизмы этой трансформации.

Интересное предположение было сделано ученицей и последовательницей идей О.М. Фрейденберг Н.В. Брагинской. Она размышляет о «прототеатральном представлении» – диалоге перед изображением, трактуя этот «квази-драматический текст» как «результат трансформации в повествование действенных и зрелищных жанров»

[104]. Но с таким же успехом можно было бы отметить, наряду с процессом нарративизации драматических форм, и их лиризацию. Эти процессы когерентны. Н. Брагинская отмечает, что участником этого диалога может стать «нечеловеческий персонаж» – и скульптура, и ваза, и предмет, связанный с событием, о котором повествуется. Вполне закономерно, что «говорящим» предметом в лирике становится надгробная плита, но мыслимая как голос погребенного человека. Именно из этого безреферентного диалога сформируется впоследствии трехчастная модель лирической коммуникации: автор – предмет рефлексии – другой (сам автор).

Обратимся к одной из развернутых эпитафий. Она показательна в контексте наших размышлений, поскольку представляет не героя, не выдающуюся личность, а судьбу простой женщины. Примечательно и то, что автор эпитафии – тоже женщина, поэтесса Эринна.

Вы, о колонны мои, вы, Сирены, о урна печали,
Что сохраняешь в себе праха ничтожную горсть
Всех, кто пройдет у могилы, встречайте приветливым словом,
Будут ли то земляки, иль из других городов.
Всем расскажите, что юной невестой легла я в могилу,
Что называл мой отец милой Бавкидой меня.
Что родилась я на Телосе, и что подруга Эринна
Здесь, на могиле моей эти иссекла слова.

(перевод В. Вересаева) [199, с. 220]

Ролевое замещение в эпитафии демонстрирует, что именно этот жанр первым отрывается от ситуации перформативности (здесь и сейчас, на условной сцене); ситуативная и публичная обращенность, свойственная ранним формам лирики, преодолевается, и эпитафия апеллирует к вечности, начиная опровергать постулат о том, что в ранней греческой лирике «нет временной длительности и пространственной протяженности» [234, с. 110]. Эпитафия становится той художественной формой, которая призвана осуществить важный сдвиг на пути формирования новых отношений между автором и его адресатами, превратив слушателей в читателей. Разрыв непосредственной коммуникации (здесь и сейчас) способствует интериориза-

ции лирического чувства. Возникшая временная дистанция обеспечивает тексту философичность, возможность «примерить» на себя чужую судьбу. В то же время элегический пафос эпитафии универсализирует чувство, подчеркивает равенство людей перед лицом смерти. Элегическая тема становится одной из первых тем, требующих дистанцирования от конкретной ситуации, размышления о вечном, но применительно к собственной судьбе. Переживание индивидуализируется на фоне универсальности темы.

Чужой голос в этом случае парадоксально помогает проявить в лирическом чувстве свое, личное. Возникает оппозиция; пока это преимущественно простейший конструкт, которым пользовалась архаическая когниция. Поэтому замещение выступает в древнегреческой лирике вначале не в качестве способа художественного освоения внутреннего мира «другого», как это будет впоследствии, а средством самоидентификации, средством коммуникации-когниции, еще тесно связанной с познанием общих онтологических законов. Наряду с коммуникацией-когницией, знаменующей уходящие формы поэзии, тесно связанные еще с внеэстетическими феноменами, в построении лирического текста все большую роль начинают играть собственно художественные явления, в числе которых формирующийся психологизм лирического текста – фундамент нарождающейся авторефлексии.

Появление в архаическом тексте скрытых форм диалогизма, превращение поэзии из текста для слушателей в текст для читателей – этапы формирования новой поэтологической парадигмы, где на фоне весьма еще активных ритуальных форм происходит становление новых художественных законов: слово выходит из ближнего коммуникативного пространства (автор – слушатель) в большое пространство и время, создавая коммуникативную интенциональность лирического текста. Эмоции и мысли автора уже обращены к потенциальному адресату – будущему читателю. Лирический герой покидает пространство реального «хора» и выстраивает свои отношения с хором виртуальным, воображаемым. Автономизация лирического субъекта ведет к всё большей его самоидентификации и оказывается залогом его личностной цельности. Осознавшая себя личность противопостав-

ляет себя «другому», и это способствует появлению ролевого героя, являющегося уже не порождением обрядовой ситуации, а авторским конструктом. Появляется возможность имплицитной полемики или мысленного отождествления автора с субъектом-заместителем. Лирический субъект, условно говоря, движется по направлению к образу лирического героя – «субъекта, включенного в эстетическую структуру произведения в качестве действенного элемента» [126, с. 10].

Структура речи ролевого субъекта пока еще не индивидуализирована, она отвечает условиям типовой ситуации, моделируется часто по шаблону. В речи встречаются черты культовых жанров: заплачки – «бедная я» (Саффо); фольклорного поношения – «мне, Диогену-собаке» (Леонид Тарентский) и т.п. Если это мифологический герой, он предельно шаблонизирован. В трагедии интерпретируется смысл, а эмоции, в отличие от лирики, в силу неразвитости психологизма нюансируются слабо, они закреплены за ситуацией (чувство решимости пред лицом военной угрозы; слезы и страдания из-за неразделенной любви, скорбь по поводу потери близкого человека). В случае стереотипизации ролевого персонажа он мало интересен лирическому герою как участник возможного контакта. Такой ролевой персонаж достаточно автономен, предсказуем и дистанцирован от лирического субъекта. Ситуация реально лишена диалогизма, но потенциально коммуникативна в силу наличия сформированного чужого сознания. Преимущественная тотальность замещения – признак еще невозможной автокоммуникации. Автокоммуникация, однако, оказывается тем возможней, чем ближе лирический герой и ролевой персонаж по возрасту или социальному статусу (указанная эпитафия Эринны).

Эпитафии-ксении, в которых даритель приносит богам в дар какие-либо предметы, чрезвычайно показательная для нас разновидность жанра². Даритель, обращаясь к богам, говорит о себе в третьем лице³.

² Отметим, что одновременно происходит процесс вычленения эпиграммы как отдельного жанра из эпитафии.

³ На то, что даритель говорит от себя, но обозначен третьим лицом, указывают множественные примеры типа «я, Алкимен», «я, сын Каллитела, Александр» в одновременно появляющихся эпитафиях.

Гермесу и Пану – Неоптолем

Вы, пещеры и холм, посвященный нимфам источник,
Бьющий у самой скалы, рядом с водою сосна,
Также и ты, о Гермес, сын Майи, овец охранитель, –
Здесь водруженный, и Пан, этой горы властелин, –
Козам раздолье на ней, – благосклонными будьте, приносит
Чашу с вином и пирог Неоптолем Эакид.

[Леонид Тарентский - 49]

Такая практика не удивляет: это традиционная форма выразить почтение к высшим силам и одновременная возможность зафиксировать имя дарителя, чтобы милость богов случайно не попала к другому. Эта форма обращения основана на наивной вере древних в то, что их голос будет непременно услышан, и их просьба или благодарность не останутся без внимания. Однако не забудем, что перед нами уже не реальные дары, на которых действительно часто делали надписи-обращения, но их поэтическая имитация. И тогда особую важность приобретает фигура поэта-посредника. Перед читателем чередой проходят воин, плотник, успешно разрешившаяся от бремени мать, юная дева, пастух. Каждый из приносимых и оставленных в дар предметов – свидетельство рода занятий дарителя или знак какого-либо важного события в его жизни.

Рядом с этими персонажами незримо присутствует автор. Именно он создает образ дарителя: вот юная девушка Калликее, что с любовью собирает дорогие ей предметы: прозрачный грудной пояс, медное зеркало, деревянный гребень в дар Афродите. Вещный мир героини и угадываемый за ними образ (*«черный завиток волос», «ловец волос» – гребень, серебряное украшение, обвивающее лодыжку*) – все это уже выбор автора, его видение персонажа. Вот перед нами охотник Феримах. Его приметы – рука, крепко держащая лук; вся его жизнь – охота в *«опасных ущельях»*; *«добыча»*, *«зверь»*, *«враг»* – знаки его существования. Ролевой герой уже в значительной степени индивидуализирован, прорисован автором.

В этой ситуации герой, который является лишь условным собеседником богов, все дальше отодвигается на второй план, и диалог от

третьего лица становится более чем уместным. Он уже практически переходит в авторскую наррацию, в рассказ-обращение самого поэта. Авторское присутствие уже столь ощутимо, что читатель порой отождествляет героя с лирическим субъектом. Показательна в этом отношении эпитафия «Дар путника» того же Леонида Тарентского:

Дар путника

Здравствуй, студеная влага, текущая между камнями,
Изображения нимф, здравствуйте также и вы,
И у источников эти корыта и ваши, о девы,
В дар украшенья, – они влагой обрызганы все.
Я, Аристокл, проходивший по этой дороге, дарю вам
Рог, из которого я жажду свою утолил [49].

Образ дарителя максимально приближен к образу лирического героя, по сути, мы слышим голос самого поэта, видим картинку его глазами, улавливаем его стиль повествования.

Интересно и то, что лирический субъект говорит порой от имени божества (Леонид Тарентский «Возмущение Ареса»). Поэт становится медиатором между богом и человеком. Ролевому персонажу (божеству) приписываются оценочные суждения, которые и становятся нелицеприятной эпитафией умершему. В данной форме эпитафия максимально приближается к жанру эпиграммы. Присутствие автора в этой ситуации еще более очевидно: он использует голос божества для выражения собственной точки зрения. Здесь уже с большими основаниями можно говорить о формировании ролевой ситуации, используемой в целях художественной оценки изображаемого. Леонид Тарентский даже разыгрывает воображаемую ссору Геракла и Гермеса, которым люди одновременно посвящают дары в одном святилище.

Построенные в виде различных форм диалога (даритель – божеству; божество – божеству), эпитафии демонстрируют и разные заместительные формы: повествование от третьего лица, под которым подразумевается сам говорящий; прямое указание на говорящего («я, Алкимен», «я, сын Каллитела, Александр» и т.п.); разыгрываемый диалог умершего или дарителя с божеством. Везде за участниками

диалога угадывается автор. Его присутствие опознается через оценочные суждения, через стиливые маркеры, через форму построения диалога. Вся эта многовариантность указывает на то, что уже античные авторы ищут более сложные формы присутствия автора в лирическом тексте, не довольствуясь функцией посредника. А значит, мы наблюдаем и попытку выстроить авторские отношения с ролевым персонажем – первые шаги в формировании сложных отношений между автором и ролевым героем в рамках автокоммуникации.

Структура лирической коммуникации, детерминированная структурой лирического «я», также начинает усложняться, «прятаться» за внешней структурой текста, уже не эксплицитно диалогизированной, а монологической, конгломератной. Как складываются отношения лирического субъекта и ролевого персонажа, в архаической лирике еще невозможно установить, замещение практически полное, и чужое слово не становится маркером диалогичности в заместительных текстах, но оно уже другое, не принадлежащее лирическому субъекту. Появление форм заместительной лирики, не связанной с культом, знаменует собой начало важного сдвига в архаическом сознании, который лирика как максимально субъективизированный род литературы отразила в полной мере. О роли этих процессов в становлении новых форм художественного сознания писала О.М. Фрейденберг: «Лирика – величайшее изменение общественного сознания, один из самых значительных этапов познавательного процесса» [234, с. 105].

Становление индивидуального начала в древнегреческой лирике мы проследили в параллели с изменением типа коммуникации автора и «заместительного» персонажа, претендующего на статус ролевого героя. Мы отталкивались от известного утверждения о том, что «к концу архаического периода в рамках корпоративного авторства вызревает еще неосознанный феномен авторства индивидуального, имеющий бытие «в себе», но еще не «для себя», только подлежащий осознанию и самосознанию» [80, с. 11].

Исследование показало, что наиболее ярко этот процесс представлен в жанре эпитафии-эпиграммы, посвятительный характер которой имплицитно коммуникативен.

Перенесемся теперь от начала нормативной эпохи к ее концу и поговорим о формах драматизации в лирике.

Принцип сценического диалога сохраняет часто и поэзия классицизма, ориентированная на античные образцы. Исследовательница И.М. Семенко пишет о поэзии К. Батюшкова: «Поэзия Батюшкова «театральна» (эта черта в принципе восходит к особенностям поэзии классицизма)». И далее: «Часто у Батюшкова стихотворение строится как обращение героя к присутствующим тут же лицам («Радость», «Привидение», «Ложный страх», «Счастливец» и многие другие)» [207]. Наблюдения исследовательницы можно отнести и к другим представителям поэзии «золотого века». Об особой театрализованности, церемониальности поэзии этого периода мы писали в предыдущих главах.

Специального внимания заслуживает проблема имманентной драматичности лирики, что актуально при анализе структуры лирического субъекта в коммуникативном аспекте. Вновь обратимся к почти крамольно звучащей мысли М. Бахтина, размышляющего о драматическом потенциале лирики и писателя, который «все слова ... раздает «чужим голосам», в том числе и «образу автора» [94, с. 307].

Мы отмечали, что некоторые тексты античности рождались как диалог перед надгробием или перед скульптурным (архитектурным) памятником. Образцы подобных «квазидраматических текстов», приводит, как мы уже указывали, Н.В. Брагинская. «Слово в устной культуре..... функционирует не изолированно, не «книжно», оно часть действия....., включающего и демонстрацию», – отмечает автор [104]. Невозможно проигнорировать и тот факт, что архаическое сознание могло интуитивно связывать феномен маски (замещения внешнего облика) с идеей метаморфоз, столь широко распространенной в онтологии древности. Архаическое сознание уже подготовлено к перевоплощению, к смене облика, к смене декораций. Древние представления об устройстве мира и природе преобразований находят отражение в ритуале. Ритуал обязательно разыгрывается, и эта игровая форма обладает всеми признаками сакральности, характерными для магического действия. Развитие художественных форм

ведет к расслоению ритуального действия, автономизации будущих литературных родов.

Произрастая из единого с античной драматургией корня, античная лирика закономерно унаследовала от древнего синкретизма черты разыгрываемого действия. И речь идет не об изображенном драматическом действе, а о воплощенной театральности.

Обратим внимание на то, как определяет процесс репрезентации образа-переживания в лирике английский исследователь Г. Уилперт: «Лежащее в основе одухотворенное переживание мира может быть испытано самим автором или усвоено из чужого опыта или *разыграно в собственном Я*» (курсив наш – Г.Т.) «Проблематика лирического Я и Сверх-Я включает два предельных случая: подчеркнутый персонализм и полную...деперсонализацию. Между этими предельными случаями есть целая шкала возможностей структурных реализаций лирического субъекта», – пишет далее автор [цит. по: 218, с. 356].

Итак, истоком драматичности в лирике по логике следует считать изначальное синкретическое единство родов литературы. Для лирики речевая бинарная оппозиция, формирующая структуру архаического театрального действия и материализованная в конфликте (в трагедии и особенно в агоне комедии) станет основой лирического конфликта. Для драмы диалог, уже лишенный признаков ритуальности, станет признаком рода и единственно возможной формой организации текста. В лирике диалог уйдет внутрь лирической ткани, приобретет формы условного обращения к заведомо некоммуникабельным объектам (силам природы, нравственным и социальным категориям, психологическим феноменам) и вскоре станет основой для лирической авторефлексии. То, что осталось в драме эксплицированным, станет имманентной сущностью лирики как рода, преимущественно выражающего, а не изображающего. Диалогическая основа лирики претерпит на протяжении веков сложные трансформации: от прямой словесной конфронтации в обрядовых песнях до сложных форм автокоммуникации в поэзии индивидуально-творческой эпохи. Невозможно игнорировать эту родовую память лирики в процессе ее анализа с позиций теории художественной коммуникации.

Древний поэт, несомненно, воспринимался как жрец-посредник между людьми и богами, был наделен всеми полномочиями античного театрального актера, публично обращающегося к высшим силам. Ярко выраженный риторизм древнегреческой элегии – брат-близнец театрального дифирамба, с которого начиналась эсхилевская трагедия. Итак, первая драматическая ипостась поэта – жрец на сцене, медиатор между богами и людьми.

Память о своем дифирамбическом происхождении лирика будет хранить до конца нормативной эпохи. Этому весьма поспособствует классицистическая эстетика, ориентированная на античные образцы. Эта память неизбывна на уровне подсознания поэта, но ее магическая функция уже в позднем греческом поэтическом искусстве будет потеснена социально ориентированным риторическим словом (элегии Тиртея, Феогнида и особенно Солона). Возрастает и роль поэтического слова как явления эстетического.

Диалогическая обращенность риторического слова связана с явлением, получившим название «перформативности» (напомним, термин В.И. Тюпа). Поэзия реализует эту перформативность в разнообразных формах, во многом сохраняя для поэта роль избранного. Если это и диалог, то диалог весьма специфический, ответная «реплика» часто лишь подразумевается, сохраняя право «актера» обратиться к публике (так называемые «соло» и «хор» в структуре лирической коммуникации). Для сохранения коммуникативного контакта лирика активно использует обращенные формы экспликации. Таким образом, лирика вырабатывает свой особенный коммуникативный код: драматургичность без внешних признаков диалогичности.

Нельзя не отметить различие понятий «драматизм» и «драматургичность» в контексте наших размышлений. Драматизм связан с выраженностью конфликта в сценической драме, как правило, персонафицированного (необходимо отметить постепенную интериоризацию этого конфликта в драматическом опыте нового и новейшего времени). В лирике интенсификация драматизма реализуется за счет развития авторефлексии, ослабления внешних форм адресации и окончательной трансформации их в безреферентный диалог.

«Сцена» в лирике индивидуально-творческой эпохи перемещается внутрь сознания лирического субъекта. Парадокс заключается в том, что при ослаблении внешних форм драматического действия (драматургичности) – уменьшения адресованных форм самовыражения, ослаблении риторичности – внутренний драматизм текста остается неизбыточным, лирический конфликт даже интенсифицируется, становится предельно напряженным. «Разыгрывание» чувства становится особенно заметным.

Новый тип драматургичности, театральности, постановочности сохраняется в лирическом тексте новейшего времени за счет параллельно идущих процессов. Речь идет, например, о «разыгрывании» жанра. Жанровая система в анормативную эпоху подвергается существенной трансформации; автор часто заменяет жанровый канон «игрой в жанр». Это не просто отступления от жанровой традиции, сохранение элементов отдельных жанров (оды, элегии, баллады), но и сознательное подчеркивание этих расхождений через вынесение названия жанра в заголовок (Н. Некрасов «Современная ода», В. Ходасевич «Сонет», И. Бродский «Полевая эклога», А. Вознесенский «Параболическая баллада» и др.); обращение к жанру или его маркерам как к персонифицированным собеседникам, текст порой строится как опровержение жанра, как жанровая мистификация.

Такого же рода игру мы наблюдаем в лирике постмодернизма, причем, во всей постмодернистской литературе, поскольку речь идет о профанировании не только жанра, но и стиля. Это не просто стилизация или пародия, которые, отметим, сохраняют свою скрытую драматургичность за счет активизации чужого слова, но ярко выраженная полистилистичность, интертекстуальность, резкие переходы от высокого к низкому стилю, выраженная ирония, масочная по своей природе, – весь эпатажный перформанс постмодернизма.

В возвращении лирики к театру нового образца обнаруживается общая тенденция культурных феноменов повторять пройденный путь на ином уровне. Драма словно сдает свои эстетические позиции и возвращается к своему ритуальному истоку, однако неизбежно теряя веру в магию театрального действа. Аналогичные возврат-

ные преобразования происходят, например, с таким феноменами, как миф (явление мифопоэтики) или гротеск (возврат гротеска к своим карнавальным формам в творчестве обэриутов, например) и др. Возможно, в лирике этот процесс возвратного движения искусства к своим синкретическим истокам – движения организованного, запланированного и порой срежессированного – проявляется наиболее выпукло, потому что она хранит память о своем древнем родстве с драмой в своих еще не исследованных глубинах.

Пришло время вернуться к заявленной в начале главы типологии персонализированных и персонажных ролевых героев. Герой-личность будет связан с лирикой, в которой реализуется реалистический тип художественного сознания (однако это не означает, что мы не встретим его в лирике романтического типа, просто там он будет иным), персонажный лирический субъект будет появляться преимущественно в романтической (неоромантической) поэзии и будет носить условный характер.

Необходимо отметить, что Б. Корман, говоря о ролевой лирике, исследует только персонализированного заместительного героя реалистической лирики («персонажный» тип лирики он не признает ролевым феноменом). Мы же будем включать этих условных «героев» в перечень ролевых персонажей, т. к. говорение от имени неодушевленного предмета, природного явления и т. п. дает нам возможность соотнести эти два типа ролевого замещения с двумя различными формами коммуникации – с межличностной коммуникацией и автокоммуникацией. Логика Б. Кормана понятна: поскольку он говорит о двух типах сознания и одной речевой экспликации, то организация речи замещенного персонажа будет иметь ключевое значение для отграничения лирического героя, выступающего как воплощение авторской личности, от заместительного персонажа. Именно организация речи в отсутствие нарративного или описательного элемента в ролевой лирике становится маркером «нетождественности» лирического героя и ролевого персонажа. «Если в повествовательной лирике, – пишет Б. Корман, – изучаются по преимуществу характер и судьба другого человека, то в ролевой лирике акцент делается на

исследовании его ценностной системы и его **речевой манеры** [выделено нами – Г.Т.] [159, с. 4]». Но в таком случае за пределами ролевой лирики останутся и многочисленные примеры замещения, когда ролевой персонаж назван, а авторская речевая манера не изменена, просто приписана введенному герою.

Обратимся к образцам ролевой лирики в английской литературе эпохи Просвещения. Это, прежде всего, демократическая поэзия Р. Бернса и образцы социальной поэзии У. Блейка. Мы убеждаемся, что перед нами лирика реалистического типа, но социальная типология ролевых героев представлена обобщенно, не индивидуализированно. Р. Бернс («Ты меня оставил, Джемми» «Подруга угольщика»; «Новогодний привет старого фермера его старой лошади», «Счастливым вдовец», «Мой парень»). Английскую демократическую литературу следует рассматривать как особое художественное явление, тесно связанное с фольклорной традицией. Здесь достаточно часто встречается драматизация, сопоставимая с фольклорной, и столь же часто появляются персонажи – представители народной среды. Чем ближе автор к этим демократическим истокам, тем более близкой к народным формам речи оказывается его ролевая лирика. Автору практически нет необходимости перестраивать речь персонажа. Так, ролевые стихотворения Р. Бернса написаны простым для восприятия языком, автор использует просторечия, его синтаксис приближен к сказовой манере изложения. Более «обработанной» выглядит речь ролевых героев У. Блейка («Негритенок» – образец ролевой лирики, в котором иное сознание воспроизводится при помощи нейтральной, «авторской» речи).

Мой жаркий край от Англии далек,
Хоть черен я, но сердцем непорочен.
Вот белый мальчик – просто ангелок,
А я чернее самой черной ночи.

(перевод наш – Г.Т.) [16]

«Маленький трубочист» У. Блейка в полной мере не может быть назван ролевым стихотворением: ролевой персонаж лишь заявлен и воплощает собой определенное социальное явление. После пер-

вых двух строф, изложенных от лица маленького трубочиста, автор меняет повествовательный регистр и переходит к рассказу о других детях.

Был я крошкой, едва начинал лепетать,
А Господь уж призвал мою бедную мать
Трубочистам чумазым отец меня продал,
Я ночью в золе и терплю я невзгоды.

.....

И бедняга затих и уснул крепким сном.
И дикий сон видит стриженный Том,
Будто сотни несчастных, чумазных ребят,
Там в гробах заколоченных черных лежат.

(перевод наш – Г.Т.) [16]

Такой тип организации «чужой» речи И.А. Каргашин характеризует следующим образом: «Образцы РЛ, в которых «чужое» (не авторское) сознание воспроизводится при помощи «нейтральной» – письменно-книжной речи.... Обратим внимание: в этих случаях неавторское сознание реализуется не с помощью характерной речевой манеры субъекта, но, прежде всего, посредством определенных предметно-смысловых связей, самого типа поведения героя и т.п. Подобные формы РЛ индифферентны к способу языковой коммуникации, не рассчитаны на воссоздание конкретной коммуникативной ситуации» [151].

В сатире «Остров на Луне» у Блейка появляется ряд стилизованных стихотворений, воспроизводящих стихию народного карнавала («Мы армию чиновников по всей стране вскормили», «Однажды ярким майским днем», «Послушай, Джо, шары бросай»). И у Блейка, и у Бернса наблюдается сходство с жанром т.н. балладной оперы – драматизированным жанром народной лирики, исполнявшимся с музыкальным сопровождением. Здесь «жанровая обусловленность ролевого персонажа» (Б. Корман) проявляется особенно отчетливо. У Р. Бернса это «Веселые нищие» и «Старая дружба». Образцы ролевых стихотворений-песен такого рода обычно предполагают хоровое исполнение. Многим из этих стихотворений свойственна балладная или новеллистическая повествовательность («Лорд Грегори»

Р. Бернса, «Маленький трубочист У. Блейка). Здесь авторский голос в большинстве случаев перекрывает голос персонажа, а иногда и полностью вытесняет его.

Все эти явления – свидетельство неустойчивости статуса ролевого героя, его изменяющейся функциональности, влияния на его структуру жанрового канона или внелитературных явлений (уличный театр, народная песня). Возникает закономерный вопрос: следует ли отнести этот пласт лирики к ролевым стихотворениям, или мы имеем дело с классической фольклорной стилизацией? При этом не следует забывать, что стилизация – явление, чрезвычайно близкое к ролевой лирике и некоторыми исследователями отождествляемое с ней.

Кроме того, следует различать сказ как способ организации художественной речи в том же стилизованном тексте и ролевою лирику. Поддержим автора специального исследования И. Каргашина. Он полагает, что в сказовом стихотворении и в ролевой лирике различны способы организации речи и уточняет: «Всякое сказовое стихотворение будет образцом РЛ, однако ролевое стихотворение не обязательно является сказовым» [151].

Говоря о стилизации, мы никак не можем говорить о коммуникативной ситуации: формально голос автора замещен чужим голосом, но по факту – это всего лишь игра с определенными речевыми моделями, не имеющая отношения к установлению смыслового и аксиологического контакта автора и его ролевого героя.

Чтобы сложились коммуникативные отношения автора и героя ролевой ситуации, необходимо обрисовать ролевого персонажа как некую социально-типологическую данность, но уже индивидуализированную, обретающую черты личности, при этом продолжающую выполнять функции реалистической типизации. Этот принцип будет реализован в русской реалистической лирике XIX века (например, новеллизированная лирика Некрасова) именно потому, что социальный типаж для лирики такого рода является приоритетной художественной и мировоззренческой задачей. Немногочисленные образцы заместительной лирики этого времени – стремление представить

изнутри чужой социальный опыт. Задача этой персонализации – привлечь максимальное внимание к острым социальным проблемам эпохи. У Некрасова речь персонажей часто индивидуализирована, служит цели создания образа альтернативного автору персонажа («В дороге», «Огородник»). Уникальным явлением, балансирующим на грани персонализированной и персонажной лирики, становится стихотворение А. Твардовского «Я убит подо Ржевом», где лирический субъект – павший боец.

В ролевой персонажной лирике романтического типа закономерно исчезает речевая индивидуализация героев, поскольку условный ролевой персонаж не является носителем сознания. Б. Корман пишет: «В лирической системе романтизма «я» узурпирует все субъектно-объектные права: оно выступает и как единственный субъект, и, как свой главный объект» [159]. А.А. Моисеева, исследуя лирику Серебряного века, делает вывод: «Речевая индивидуализация героя становится условной» [189, с. 4]. Автор связывает это с существенной мифологизацией модернистских текстов. Отметим, что подобная девальвация индивидуальности ролевого дискурса происходит гораздо раньше – в лирике романтизма именно в силу широкого распространения автокоммуникации. Если ролевой персонаж является всего лишь объектом авторской рефлексии, то речевая индивидуализация и не предполагается (П.Б. Шелли «Облако», Д. Китс «Песенка маргаритки», У. Блейк «Дитя-радость»).

Прохладу дождей и с ручьев и с морей

Я несу истомленным цветам,

В удушливый день мимолетную тень

Я даю задремавшим листьям

(П.Б. Шелли «Облако», перевод К. Бальмонта)

Ты прав. Одним воздушным очертаньем

Я так мила.

Весь бархат мой с его живым миганьем –

Лишь два крыла.

(А. Фет «Бабочка»)

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет путей никому, никуда...
(И. Анненский)

Велик у солнца глаз –
Я зорче во сто раз.
Не подглядеть луне
Того, что видно мне.
(Д. Китс «Песенка маргаритки», перевод С. Сухарева)

Лежу в земле, и сон мой смутен...
В открытом поле надо мной
Гуляет, волен а беспутен,
Январский ветер ледяной.
(В. Брюсов «Зерно»)

Сходство трехчастной модели обращенной и ролевой лирики легко просматривать на двух показательных примерах:

Мой мотылек,	Я – мотылек ночной. Послушно
Своей рукой,	Кружусь над яркостью свечи.
Смахнул я летний	Сияет пламя равнодушно,
Твой покой.	Но так ласкательны лучи
(У. Блейк «Мотылек», перевод наш – Г.Т.)	(В. Брюсов)

В обоих случаях перед нами образцы медитативной лирики, что указывает на автокоммуникацию. Адресат лирического высказывания не мотылек, а интенциональный собеседник, который мыслится как alter ego лирического героя.

Наиболее сложно складываются отношения лирического героя и ролевого героя в романтической лирике персонифицированного

типа. Мы показали, что именно романтический тип сознания инспирирует появление трехчастной коммуникативной модели и допускает условный персонаж (предмет, явление) в качестве ролевого героя. Однако в романтической и неоромантической лирике остается и персонифицированный ролевой герой при том, что в большинстве случаев он теряет речевую индивидуальность, и его мироощущение максимально сближается с мироощущением автора. Если он не выполняет функции ролевого героя реалистической лирики – показывать социальные типы изнутри – то какова его функция? Если цель автора – автокоммуникация, то зачем вводить в текст иное сознание, явно обозначенное через названия стихотворений или через сюжетные детали («Одиссей», «Сеятель» В. Брюсова, «Реплика ведьмы» З. Гиппиус и др.)

Причины следует искать не в художественной воле отдельных авторов, а в духе эпохи, которая формирует новое, расколотое сознание человека в условиях истощенности рациональности и агрессивного наступления бездуховности. На рубеже XIX–XX веков вызывает новое религиозно-философское мировоззрение, уже отвергающее достижения «закатной» Европы. Русский символизм оборачивается лицом к Востоку, ищет синтетические формы религиозности. Актуализируются язычество и буддизм, христианство стремится разделить с ними духовное пространство. Художник в этом мире особенно остро чувствует разрушение целостности бытия, его пугающую дискретность.

Восточная идея реинкарнации, сопряженная в мифологизированном сознании символистов с древнегреческим понятием метемпсихоза, как нельзя лучше ложилась на эту духовную почву. Но идея возрождения души в ином теле носила скорее культурологический, чем религиозно-философский характер. Символисты говорили о повторяемости времен, о возможности совпадения точек на временной спирали, об ощущении своего присутствия одновременно в разных мирах и пространствах. Эти идеи отразились, например, в программном стихотворении Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай», в строчках А. Блока «Я – Гамлет. Холодеет кровь», в стихах А. Ахматовой:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.
Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить.

Ей вторит В. Брюсов, чье увлечение мистическими практиками было широко известно:

«И нет нам исхода! И нет нам предела!
Исчезнуть, не быть, истребиться нельзя!» («Гимн»).

В религиозно-философском ключе откликается на эту идею В. Соловьев, видя в перевоплощениях возможность соборного единства человечества:

Преграды рушатся, расплавлены оковы
Божественным огнем,
И утро вечное восходит к жизни новой
Во всех, и все в Одним (В. Соловьев)

В своей тяжеловесно-дифирамбической манере воплощает идею воскресенья Вяч. Иванов:

Так, странствуя из рая в рай чудес,
Дивится дух нечаянным отрядом,
Как я хмелен янтарным виноградом
И гласом птиц, поющих: «Ты воскрес».

Многочисленные вариации темы можно найти в таких лирических текстах, как «Муж стегал меня узорчатым, / Вдвое сложенным ремнем»; «Уводили тебя на рассвете. / За тобой, как на выносе, шла» («Реквием») А. Ахматовой; «Ассаргадон», «Одиссей», «Дон Жуан» и др. В. Брюсова; «Мученица» З. Гиппиус; «Мы, сам-друг, над степью в полночь стали» («На поле Куликовом»), «Скифы» А. Блока.

Идея одновременного существования (ощущения) себя в различных временах делала прием ролевого замещения почти естественным процессом. Поэты говорили от имени древнегреческих богов и героев, от имени восточных владык или египетских рабов, от имени древнерусских воинов. Идея вытеснила форму, и поэтому рече-

воплощение ролевого героя не имело значения. Ролевой контекст поддерживался именами, названиями, историческими реалиями, изредка на языковом уровне («Мы, *сам-друг*, над степью в полночь стали» – «На поле Куликовом» А. Блока). Свободное перемещение во времени и пространстве позволяло произвольно смешивать эти маркеры в одном тексте. На первый план выходило вечное, общечеловеческое. Покажем это на примере стихотворения В. Брюсова «Ахиллес у алтаря».

Знаю я, во вражьем стане
Изогнулся меткий лук,
Слышу в утреннем тумане
Тетивы певучий звук.
Встал над жертвой облак дыма,
Песня хора весела,
Но разит неотвратимо
Аполлонова стрела.
Я спешу склонить колена,
Но не с трепетной мольбой.
Обручен я, Поликсена,
На единый миг с тобой!
Всем равно в глухом Эребе
Годы долгие скорбеть.
Но прекрасен ясный жребий –
Просиять и умереть!
Мать звала к спокойной доле...
Нет! не выбрал счастья я!
Прошумела в ратном поле
Жизнь мятежная моя.
И вступив сегодня в Трою
В блеске царского венца, —
Пред стрелою не укрою
Я спокойного лица!
Дай, к устам твоим приникнув,
Посмотреть в лицо твое,

Чтоб не дрогнув, чтоб не крикнув,
Встретить смерти острие.
И, не кончив поцелуя,
Клятвы тихие творя,
Улыбаясь, упаду я
На помосте алтаря [24]

По всем формальным признакам перед нами образец ролевой лирики. Повествование идет от первого лица – от имени древнегреческого героя Ахиллеса. Он указан уже в заглавии, обрисована сюжетная коллизия – «у алтаря». И эта заданность – первый знак ослабления классической ролевой ситуации, которая в отсутствие этого рамочного компонента могла стать неопознаваемой или трудно читаемой. В стихотворении находим безусловные маркеры греческого мира: Троя, Поликсена, Эреб, Аполлонова стрела, однако рядом появляется лексика, отсылающая скорее к древнерусским реалиям, чем к троянской битве – «ратное поле». Диссонансно звучит и четырехстопный хорей вместо ожидаемого размеренного трехсложника. В целом универсализация смысла стихотворения (любовь «на острие» смерти), по сути, дезавуирует его ролевой статус. Возникают многочисленные аналогии с классическими сюжетами: Пирам и Фисба, Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта и т.п.; тема переосмыслиется, очевидно, и в современном ключе.

В поэзии Серебряного века обращает на себя внимание пласт художественных текстов, которые можно назвать условно ролевыми. Вневременность ситуации или эмоции, их неизбежное отражение в зеркале современности, акцентированная архетипичность образов и сюжетов подчеркивают иллюзорность временных границ. Безусловно, здесь играет важную роль мифологизированность поэзии символизма в целом, однако не следует забывать, что миф, лишенный образного начала, всегда инспирировал интерпретационный подход, начиная с его художественного воплощения на сцене древнегреческого театра. Покажем, как условно ролевая ситуации создается уже в начале XIX века, например, в поэзии Д. Китса. То перевоплощение, которое явственно выражено в поэзии Серебряного века, мы наблюда-

даем, например, в стихотворении Китса «Пан». Речевая организация текста максимально приближена к гимнической поэзии античности: «О ты, чей кров могучий сень простер»; «О ты, к кому спешат на первый зов / Сатиры с фавнами». Завершается стихотворение строчками, дающими право трактовать текст как образец ролевой лирики: «Услышь, услышь хвалу тебе поющих / В Ликейских кущах» (перевод С. Шик) [47]. Если выходить на коммуникативный потенциал подобных текстов, то следует говорить не о взаимодействии различных сознаний, а, скорее, о диалоге культурных эпох, что находит столь яркое выражение в поэзии Серебряного века. Ролевое замещение и даже перевоплощение становятся в поэзии рубежа XIX–XX веков знаком непрерывности человеческой культуры. (Д. Мережковский) Парфенон», О. Мандельштам «Возьми на радость из моих ладоней», В. Ходасевич «Бегство», Г. Иванов «Икар», К. Бальмонт «Нить Ариадны»).

Суммируя вышесказанное, приведем типологию ролевых стихотворений, сформированную с учетом нашего понимания феномена ролевой (заместительной) лирики. Эта типология не включает модели, связанные с переходом от ритуализированной архаической лирики к лирике нормативного периода. Мы лишь упомянули связь ролевой лирики с жанром в нормативный период. Типология будет основываться на примерах ролевой лирики индивидуально-творческой эпохи.

1. Лирический субъект выступает в ипостаси ролевого героя-личности. Речь персонажа индивидуализирована, ей приданы черты представителя какой-либо социальной, национальной, религиозной группы. Речь героя может быть организована в форме сказа.

Примерами этого типа лирики могут служить: М. Лермонтов «Бородино», Р. Бернс «Новогодний привет старого фермера», А. Кольцов «Песня пахаря», В. Брюсов «Повольник», Н. Некрасов «Огородник», И. Никитин. «Бурлак», Г. Иванов «Песня кружевницы», А. Твардовский «Рассказ танкиста» и многие другие.

Иногда ролевой рассказ имеет рамочное обрамление (Н. Некрасов «В дороге»). Маркерами социальной или иной принадлежности

служит в основном лексика, но таковыми могут быть и специфические синтаксические конструкции, особенно это явлено в сказовом речепостроении. Покажем специальный отбор лексики на материале стихотворения И. Никитина «Бурлак»: «видал», «братец», «бывало», «полушка медная», «прибирает», «утеха», «кручина», «обещался», «мелкота», «не тужи». Синтаксическая организация текста также весьма показательна и позволяет расценивать манеру речи героя как сказовую: «эй, приятель», «послушай-ка ты», «уж такая-то, братец, хозяйка была», «и прядет себе, глаз не смыкает» и т.п. [56].

В стихотворении В. Брюсова «Повольник» лексика носит более декоративный характер, образ разбойника строится скорее по типовой модели, чем в соответствии с социальными реалиями («буйная ватага», «удалые друзья», «братцы», «клич», «знатные товары»). Синтаксические конструкции лишь изредка имитируют народный говор («как бывало, на добычу поведу за стругом струг», «дели, что взято»). Однако рискнем отнести это стихотворение к названному типу с определенной степенью условности, ведь перед нами все же текст поэта-символиста, и речь ролевого героя порой приближена к книжной («серебро и золото», «вторят чары нашим песням», «выпил чашу рабской доли» и т.п.) [24].

В полной мере отвечает названным признакам текст стихотворения А. Твардовского «Рассказ танкиста». В разговоре солдата много просторечий («мальчонка», «бедовый», «таскать», «гвоздит», «рубашонка пузырем»). Удивительно точно выбраны конструкции для передачи черт характера бойца – резкие, «мужские» фразы, перемежающиеся бытовыми оборотами: «нынче, как спросонку», «а он гвоздит из башен», «с разворота заходим в тыл и полный газ даем». Классическим образцом такого типа ролевой лирики считаются новеллизированные стихотворения Н. Некрасова. Сам феномен ролевой лирики так, как он его трактует, Б. Корман разбирал именно на материале поэзии Некрасова.

Социальная, ситуативная детерминированность речи героя позволяет отнести эти образцы лирики к реалистическому типу художественного сознания.

2. Лирический субъект представлен персонажем-личностью. Однако речь его не индивидуализирована, а восприятие ролевого героя максимально приближено к авторскому восприятию. Такой тип взаимоотношений автора и ролевого героя характерен для лирики индивидуально-творческой эпохи и тяготеет к романтическому типу сознания.

Ролевая ситуация в данном случае маркируется либо названием (А. Пушкин «Узник», З. Гиппиус «Реплика ведьмы», К. Бальмонт «Нить Ариадны», «Русалка»; В. Брюсов «Одиссей», «Сеятель»; Г. Иванов «Икар», А. Тарковский «Беженец», «Сократ»; А. Блок «Скифы»; либо ситуацией: Н. Заболоцкий «У гробницы Данте» (монолог от лица Данте), В. Ходасевич «Бегство» (монолог от имени влюбленного воина), В. Брюсов «Ахиллес у алтаря».

Отсутствие привязки к речи ролевого персонажа позволяет художнику максимально выражать свое поэтическое мироощущение и варьировать тему разнообразно: делать ее основой мотива (мотив узничества у Пушкина; мотив лицедейства в стихотворении А. Тарковского «Актер», буколические мотивы – Г. Иванов «Мечтательный пастух»); прочитывать образ героя как вечный образ (Г. Иванов «Икар», К. Бальмонт «Русалка»); интерпретировать мифологическую ситуацию в соответствии с современными реалиями (А. Тарковский «Психея»). В стихотворении Тарковского «Психея» мотив неприкаянной, странствующей в разлуке с потерянной любовью души представлен очень специфически. Психея – не юная дева, а «бездомная Псишка», «без вида на жительство», «старуха бесколхозная, «непрописанная, неодетая, необутая». Разительный контраст с воспоминанием о «путях лебединых», «меде», «горних винах» создает трагическое ощущение неприкаянности самого лирического героя, порождает чувство отчаяния от того, что душа человеческая странствует в мире грязном, враждебном, измеренном пропиской и наличием жилплощади [67].

Образ ролевого персонажа в большинстве случаев в этом типе лирики превращается либо в двойника лирического героя (А. Тарковский «Актер», В. Брюсов «Сеятель»), либо становится поводом для осмысления вечных тем.

3. Лирический герой замещен коллективным персонажем, чья речь стилизована. В большинстве случаев эти образцы лирических текстов и следует называть стилизацией, помня, однако, что понятие «стилизация» здесь сужено наличием названного ролевого персонажа, в чьи уста вложен стилизованный текст.

К этому типу ролевого замещения можно отнести тексты А. Пушкина «Песни о Стеньке Разине», Р. Бернса «Веселые нищие», В. Брюсова «Разоренный Киев», «Гребцы Триремы», Р. Киплинга «Фуззи-Вуззи», «Пыль» и другие.

4. Лирический герой замещен условным персонажем безреферентного типа (персонажная ролевая лирика). Индивидуализации речи не предполагается, поскольку лирический субъект не является личностью.

Это достаточно обширный пласт лирики XIX-XX веков, где условным ролевым героем становится предмет (Вяч. Иванов «Валун», В. Брюсов «Зерно»), явление природы или представители флоры и фауны (П. Шелли «Облако», Д. Китс «Песенка маргаритки», А. Фет «Бабочка», В. Брюсов «Я –мотылек ночной», Г. Иванов «Роза»). Выше мы указывали на сходство такого типа ролевого персонажа с лирическим субъектом в обращенной лирике, который строит свое коммуникативное пространство на принципе автокоммуникации.

Мы представили различные типы заместительной лирики, расширив типологию ролевых героев, которых мы предпочитаем называть заместительными персонажами ввиду этого расширения. Анализ такого типа коммуникации, начиная с античной эпохи, также позволяет более глубоко понять такое явление в структуре художественного дискурса, как «чужое слово».

КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД ЛИРИКИ О. МАНДЕЛЬШТАМА КАК МАРКЕР ИДИОСТИЛЯ АВТОРА

При изучении форм и типов коммуникации в творчестве одного автора предметом исследования выступает становление лирического «я» поэта. И обращенные формы, и немаркированная коммуникация формируют представления о самоидентификации автора по отношению к окружающему миру. При таком широком понимании коммуникации в сферу внимания исследователя попадет мотивно-образная структура творчества автора (мотивы одиночества, избранничества, гносеологической несостоятельности разума, мотивы веры и безверия и др.), жанровые предпочтения поэта, особенности композиции его стихотворений, содержащих обращения и адресации. Не менее востребованными станут и все формы автокоммуникации. Обозначенный подход расширяет возможности анализа текста, но при этом, по сути, растворяет коммуникативную методологию в общей, литературоведческой. Поэтому в данном разделе мы неизбежно будем говорить обо всех трех типах лирической коммуникации: внутритекстовом, внетекстовом и интертекстуальном, однако будем по-прежнему уделять особое внимание маркированным формам коммуникации.

Задача исследователя при таком комплексном подходе – через специфику лирической коммуникации определить особенности творческой индивидуальности автора. Способы организации художественной коммуникации в творчестве автора есть маркеры идиостиля.

Ошибочно полагать, что обращенная лирика лишь дает возможность воспроизвести историко-культурное окружение поэта, хотя и это уже немало для понимания художественного мира автора. Коммуникативный код лирики поэта помогает выстроить модель его отношений с обществом, с человеком, с Богом. Изменение коммуникативного кода – знак изменения мировоззренческой и эстетической программы поэта.

Тип коммуникации и содержание коммуникации, как правило, связаны: в разговоре с адресатом, не отвечающим лирическому герою, может быть констатирована ситуация разлада, духовного несовпадения, экзистенциального одиночества. Состоявшийся диалог (мыслимый как состоявшийся) может свидетельствовать о духовной близости говорящих, подчеркивать значение для лирического субъекта интеллектуального или эмоционального контакта с адресатом, указывать на гармоническое слияние с миром и его божественным началом. Выбор адресатов и тематика заочной беседы также помогут определить знаковые точки мировоззренческой концепции поэта, при этом указывая на черты сходства эстетической позиции автора и адресата или расхождения позиций двух интенциональных собеседников. Типология адресатов лирики автора помогает восстановить картину мира, созданную в его творчестве: ее масштабность или камерность, гражданский или интимный характер лирики, особую значимость отдельных образов (например образы-адресаты природы у Есенина указывают на его мифологизм, укорененность в фольклоре). По типам адресатов можно определить и принадлежность автора к какому-либо направлению, и характер его философских взглядов, и его эстетические предпочтения. Выбор собеседника или предмета диалогической рефлексии – выбор жизненной и эстетической позиции.

Не только выбор собеседника, но и способ организации речи в процессе лирической коммуникации указывают на идейно-эстетическую позицию автора. Проповедничество, призыв, задушевность могут быть, конечно, и речевыми масками, но их повторяемость заставляет воспринимать тип коммуникации как стилевой маркер, как формулу художественного выражения личности автора. Способ организации речи станет отражением художественного метода, в рамках которого формируется творчество художника.

В последнее время в связи с возросшим интересом к теории коммуникации исследователи все чаще и чаще обращаются к анализу коммуникативных стратегий в творчестве отдельных авторов. Общим недостатком большинства работ оказывается нечеткость понятий (и соответственно противоречивость или нечеткость терминологии)

гии), взятых за основу авторами. В большинстве случаев одинаковые подходы используются, например, при исследовании адресованной и безреферентной коммуникации, хотя в первом случае мы имеем обращение к реальному или интенциональному собеседнику, а, значит, двухчастную модель коммуникации, а во втором – обращение к заведомо некоммуникабельному объекту и, соответственно, трехчастную модель коммуникации, когда некоммуникабельный объект становится лишь предметом рефлексии, адресованной обязательно му «другому», например, читателю.

Не разводится обращенная и адресованная лирика, хотя адресованной лирикой по всем законам прагматики следует признать лишь грамматически маркированные конструкции. Порой вступают в противоречие лингвистический и литературоведческий подходы к анализу адресованной лирики. Необоснованно расширяется иногда и область исследования: анализ коммуникативных феноменов превращается порой в анализ художественных принципов автора в целом.

Так в исследовании В.С. Баевского [90] проведен коррелятивный анализ соотношения различных коммуникативных типов в лирике Б. Пастернака, что позволило автору связать преобладание одного из типов коммуникации с новым этапом познания себя и мира поэтом.

Анализ адресованной лирики модернизма с позиций коммуникативистики дал возможность другому автору – Т.С. Кругловой – сделать ряд ценных наблюдений, связанных с формированием жанровых предпочтений поэтов Серебряного века и установить некоторые историко-поэтологические закономерности. Так, исследуя творчество А. Белого с коммуникативистских позиций, автор приходит к выводу о том, что «фактор адресации становится организующим фактором художественного сознания» поэта, а «лирический диалог с современниками в разнообразии его жанровых модификаций становится способом идейно-эстетического самоопределения Белого» [161]. Таким образом, по мнению автора, «Белый выступает в стихах, обращенных к своим литературным соратникам, как носитель четко обозначенной жизненной, идеологической, философской позиции, глубоко убежденный в ее абсолютной значимости» [там же].

Мы видим, что в работе Т. Кругловой факт адресации исследуется не как текстопорождающий принцип (хотя это и заявлено автором), а исследование отсылает нас к функции смыслопорождения, что неоправданно расширяет границы коммуникативного подхода. При всей глубине исследовательской мысли автора мы отмечаем акцент у Т. Кругловой на интертекстуальной методологии, используемой ею, что, с нашей точки зрения, равнозначно широкому исследованию всей художественной концепции поэта и дезавуирует само понятие «коммуникативный подход».

Чтобы избежать необоснованного расширения исследовательского поля, мы ранее ввели понятие *адресованной* и *обращенной* лирики (соответственно, двухчастную и трехчастную модель коммуникации), а также немаркированных форм лирической коммуникации, что представляется нам более целесообразным в аспекте заявленного подхода.

Менее удачной считаем попытку Сысоева С.В. [215] провести анализ коммуникативной системы лирики А.С. Пушкина. За терминологическими инновациями с трудом усматривается авторская мысль, впрочем, автор один из первых (1999 г.) попытался обосновать разделение внетекстовой и внутритекстовой коммуникации, провел лингвистический анализ речевых структур с компонентами адресации и сделал справедливое заключение о «коммуникации как одном из уровней организации произведения» [215, с. 9]. Заслугой работы С.В. Сысоева мы считаем глубокую разработку теоретического аспекта лирической коммуникации, что все-таки не спасло работу от формалистического подхода к лирике А.С. Пушкина.

Л. Кихней в своем специальном исследовании, в основном уделяя внимание анализу *жанра* эпитафии в лирике А. Ахматовой, справедливо указывает на наличие в лирическом тексте «фактора адресата, отличного от читательской аудитории, но образно не явленного в пространстве текста» [155, с. 33]. Именно этот тип адресата, с нашей точки зрения, представляет наибольший интерес в структуре лирической коммуникации. Интересным с точки зрения исследуемой нами проблемы показалось и замечание автора о том, что некоторые рамочные компоненты стихотворений-эпитафий в творчестве Ахма-

товой приобретают «диалогический статус ответа, то есть преодоления «загробного молчания» Словом» [155, с. 43].

Предметом изучения в диссертационном исследовании И.В. Романовой «Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения» [200] становится «внутритекстовая коммуникация и ее составляющие: лирический субъект, так или иначе изображенный в произведении, сообщаемое и лирический адресат, который тоже может быть выражен по-разному» [200, с. 6]. Автор идет достаточно традиционным путем, используя сравнительно-типологический и интерпретационный методы.

Отметим очень содержательное исследование Т.Н. Толстогузова, посвященное лирике Ф. Тютчева, в котором автор высказывает ряд ценных мыслей по поводу роли обращений в понимании общей концепции творчества поэта и убедительно показывает, как изменение мировоззренческой позиции Тютчева отражается на системе коммуникативных приемов: «Проблема «другого», – пишет исследователь, – меняет свой вид: если в лирике первого периода драматургия лирического обращения выражала противоречие между риторикой возвышенного и суггестией «невыразимого», то в лирике второго периода возникает тема «сочувствия», исходящего от «другого», – сочувствия, которое испрашивается и в котором естественно соединены представления о суверенности «другого» и о его способности к резонансу («Когда сочувственно на наше слово...», «Нам не дано предугадать...»)» [223, с. 112].

В исследовании Фатеевой Н.А., проведенном на материале творчества Б. Пастернака, прослеживается мысль о важности изучения коммуникативного кода автора для понимания его поэтологической и мировоззренческой эволюции: «Благодаря смене форм выражения становится возможным проследить, как внутренняя творческая установка постепенно экстеризуется, обнажая «код иносказания» языковой личности» [223, с.53]. Автор трактует поэзию Пастернака как акт постоянной коммуникации-когниции. «В режиме постоянной адресации строит свое познание мира сам Пастернак», – пишет исследовательница [223, с. 56].

Подтверждаем мысль о том, что анализ способов лирической коммуникации в творчестве отдельных авторов при *условии использования четко артикулированной системы понятий* представляется весьма продуктивным. Исследователь в любом случае оказывается перед сложным выбором: ограничиться ли работой с исключительно коммуникативно маркированными текстами и честно следовать базовым принципам теории коммуникации или расширять исследование до внетекстовой и интертекстуальной коммуникации, тем самым уходя в сферу герменевтики, рецептивной эстетики или интертекстуальной методологии. Последнее, безусловно, глубже и интересней, однако дезавуирует коммуникативистский подход как таковой. Мы сделали выбор в пользу формализованных коммуникативных конструкций, не исключая возможности использовать более сложные литературоведческие методологии в особых случаях. В данной главе как раз такой особый случай и возникает.

Автор, к которому мы здесь обращаемся, – О.Э. Мандельштам. Необходимость говорить о коммуникативной составляющей его творчества обусловлена сложной структурой мотивно-образной системы поэта и множеством голосов, сосуществующих в художественном пространстве его текстов. Размышления о природе поэтической речи, особенно полно представленные в статье Мандельштама «Разговор о Данте», заставляют рассматривать поэзию автора как некий специально разработанный коммуникативный код. «С начала века [XX века – Г.Т.], – отмечает американский исследователь русского происхождения Е. Глазова, – теории языковой системы и языковой коммуникации разрабатывались параллельно, если не взаимно исключаящим друг друга образом. Мандельштамовские представления, напротив, лишены такого противопоставления» [130, с. 195]. Эти размышления исследователя и все вышесказанное привели нас к мысли о возможной продуктивности коммуникативного подхода к творчеству О. Мандельштама.

Лирика поэта индивидуально-творческой эпохи с ярко выраженной авторской поэтикой потребовала объединения всех трех подходов при рассмотрении его коммуникативных стратегий. Та-

ким образом, мы будем говорить о внетекстовой, внутритекстовой и интертекстуальной коммуникации в лирике О. Мандельштама, не разнимая при этом сложного единства его художественного мира на составляющие. Авторский коммуникативный код не может быть рассмотрен без учета грамматически маркированных форм обращения. Этот формальный метод мы обязательно используем в процессе изучения коммуникативного кода поэта. Типы маркированной коммуникации, эмоциональная окраска обращений, взятые в диахроническом аспекте, уже многое дают для постижения эволюционных процессов в художественном творчестве поэта. Однако в данном разделе мы пойдем далее через типологию образов и мотивов, связанных с коммуникативными процессами: мотивы звучания, немоты и молчания; мотивы разобщенности, непонимания и несогласия, мотивы преемственности и взаимопонимания. Аспектно будет исследован и мир образов в поэзии Мандельштама: прежде всего, образ слова и многочисленные его символические воплощения. Образно-мотивная структура лирики позволит выйти на концепционное видение лирики поэта как акта творческого общения с миром, читателем, с самим собой (онтологическую коммуникацию). В зону исследовательского внимания неизбежно попадут интертекстуальные переключки, создающие поле межкультурного диалога в поэзии Мандельштама. Особое внимание будет сосредоточено на т.н. «некоммуникативной семантике» (выражение Ю. Тынянова) в творчестве Мандельштама: специфической криптографичности, зашифрованности его слога и его образов. При этом в аналитическом обзоре мы будем придерживаться хронологического принципа, чтобы яснее понять эволюцию коммуникативного кода автора.

Поэтический мир Осипа Мандельштама всегда организован как-то внутренним несогласием с миром, со своими предшественниками, с самим собой. Противоречивость, извечный спор формы с содержанием определяет его художественное самосознание. Его «Автопортрет» – прямое указание на это несовпадение, попытка определить двойственность впечатления от восприятия поэта окружающими.

Автопортрет

В поднятии головы крылатый
Намек – но мешковат сюртук;
В закрытии глаз, в покое рук –
Тайник движенья непочатый.
Так вот кому летать и петь
И слова пламенная ковкость, –
Чтоб прирожденную неловкость
Врожденным ритмом одолеть! [51]

Но, как всякий внутренний конфликт, это несовпадение становится стимулом постоянного поиска и преображения. Обретение собственного голоса у Мандельштама происходит сложно, с оглядкой на авторитеты и с одновременным желанием революционно поразить окружающих своим самобытным **видением** мира. Возможно, поэтому С.С. Аверинцев настаивает на том, что у Мандельштама не было незрелых, подражательных стихов, а В. Мусатов говорит об изначальной самобытности лирики Мандельштама: «Его лирика с самого начала складывалась как совершенно оригинальный поэтический мир» [191, с. 24]. Но многие критики и литературоведы видят в поэзии Мандельштама значительное количество подражательных элементов. Причина столь контрастных оценок раннего Мандельштама – в противоречивости его фигуры, его художественной позиции, «амбивалентного совмещения полюсов» [142], в его страстном желании оказаться в поэтическом круге знаменитых современников и одновременно в стремлении заявить о себе как о равной им поэтической индивидуальности. «Недоверие к современникам и желание найти с ними общий язык каким-то образом уживались в Мандельштаме и в его стихах», – пишет Лекманов [165].

Ранняя лирика Мандельштама (1908–1913), с нашей точки зрения, не смогла избежать влияния символистских идей, которые молодой поэт впитывает интуитивно. И хотя Ахматова писала о нем как о поэте, «первые же стихи которого поражают совершенством и ниоткуда не идут», и даже утверждала, что «у Мандельштама нет

учителя [89]», – это не совсем так. Возможно, он и не был учеником в классическом смысле этого слова ни одного из маститых символистов того времени, но при всей самобытности образного мира юного Мандельштама, голос самого поэта пока слабее, чем голос эпохи. Везде, где возможно, в образной системе молодого поэта сквозит блоковский «страшный мир», «безлюбый мир» И. Анненского: «Скудный луч холодной мерою / Сеет свет в сыром лесу», «твердь умолкла, умерла», «омут злой и вязкий», «холодный и топкий приют», «месяц бездыханный», «неба мертвенный холст», и совсем уже эпигонская – «темница мира» [51]. Все это знакомый пейзаж, создаваемый воображением поэта символистского толка. В этот период и все грамматически маркированные формы коммуникации (обращения) отражают это традиционное для модернизма мироощущение: «пустота», «давний бред», «холод», «оболочка страха», «глиняная жизнь», «умиранье века», «безрукая победа», «зачумленная зима».

Известно о посещении Мандельштамом «Проакадемии» Вяч. Иванова в 1909 г, о его письмах к мэтру, на которые он так и не получил ответа (десять писем О. Мандельштама к В. Иванову 1909–1911 г. опубликованы А. Морозовым в книге «Записки отдела рукописей ГПБ им. В.И. Ленина», вып. 34. М., 1973); о его восхищении И. Анненским, о его стремлении войти в круг символистов. Однако уже в раннем творчестве ощущается стремление Мандельштама переосмыслить классические образы символизма (пока только переосмыслить, затем придет желание перестроить). Отказом от символистского профетизма звучат строки

И думал я: витийствовать не надо,

Мы не пророки, даже не предтечи [51]

(явная отсылка к Д. Мережковскому: «Слишком ранние предтечи / Слишком медленной весны»).

Позднее появится переключка-полемика с Ф. Сологубом:

«Впереди густой туман клубится

И пустая клетка позади» [51]

(Ф. Сологуб: «Мы плененные звери / Голосим как умеем / Крепко заперты двери / Мы открыть их не смеем»)

Вяч. Иванов провозглашал: «Истинному символизму нужна не сила звука, а мощь резонанса» [цит. по: 190, с. 69]. Однако быть «резонансным» поэтом Мандельштам явно не собирался. «Корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать», – не случайно напишет он в «Письме о русской поэзии» вроде бы об абстрактном «органическом поэте», но во многом о себе самом [178, т. 2 т. с. 266]. Итак, обретение собственного голоса Мандельштамом было противоречивым и неоднозначным процессом.

Анализируя лирику этого периода, стоит обратить внимание на актуальные для нашего исследования мотивы молчания, немоты, звучания и музыки. Немотствующий мир, в котором нет смысла говорить с другими, потому что ты им неинтересен, а всякий человек одинок в толпе, вполне вписывается в декадентскую парадигму мироустройства. «Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела», – писал О. Мандельштам в статье «О собеседнике» [177, с. 145]. «Я участвую в сумрачной жизни, / Где один к одному одинок», – прозвучит и в стихотворении «Воздух пасмурный влажен и гулок» (1911 г.) [51].

Однако более интересен для нас контрастный мотив «немолчной тишины», весьма активный в творчестве раннего Мандельштама. Он в большей степени определяет складывающуюся индивидуальность Мандельштама-художника, хотя, без сомнения, тоже укоренен в русской философской поэзии XIX века, в западноевропейском и русском романтизме. Этот мотив весомей в силу своей глубины и извечности по сравнению с показательными ламентациями символистов, которые выглядят в какой-то степени уже как мода на «хандру» и разочарование, свойственные модернизму вообще. Возможно, декаданс воспринимается Мандельштамом как афтершоки романтического сплина, и их вторичность и некоторая театральность уже не вызывают в нем необходимого отклика.

Мир природы в лирике Мандельштама полон скрытого гармонического звучания, ему свойственен «высокий лад, глубокий мир»

Я слушаю моих пенатов

Всегда восторженную тишь [51]

«Мандельштам нарочито подчеркивает противопоставление между звуками и тишиной, чтобы передать музыкальность в ее исконной чистоте», – пишет Струве [214, с. 11]. В одном из самых ранних стихотворений поэта мы ощущаем это различие «внешнего» и «внутреннего» звукового контура мира.

*Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...*

И тишину переплывает
Полночных птиц *незвучный хор* [51].

В ранних стихах Мандельштама складывается концепция слова-Психеи, слитого с музыкой, еще не потерявшего своей творческой силы, не растоптанного тяжелой поступью века, поступью слова-Логоса. Это слово «с первоначалом жизни слито» (О. Мандельштам *Silentium*) и музыкально по своей природе.

Ограничным и в силу этого музыкальным признается Мандельштамом и бестиальность природного начала. Природная музыкальность не нуждается в воплощенном слове, она живет за счет «звериной» мощи молодой плоти.

Ни о чем не нужно говорить,

Ничему не следует учить

И печальна так и хороша

Темная звериная душа:

Ничему не хочет научить,

Не умеет вовсе говорить.

И плывет дельфином молодым

По седым пучинам мировым [51]

Образ дикого, звериного, но прекрасного мира («песня дикая, как черное вино») появится и в несколько более позднем стихотворении «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа» (1917).

Старинной песни мир – коричневый, зеленый,

Но только вечно-молодой,

Где соловьиных лип рокошующие кроны

С безумной яростью качает царь лесной [курсив наш – Г.Т.] [51].

Этот мотив бестиальности получит продолжение в акмеистическом периоде творчества, где «любовь к организму и организации» акмеисты разделят с «физиологически-гениальным Средневековьем» («Утро акмеизма») [178, с. 143]. Он отзовется даже в Армянском цикле начала тридцатых годов.

«Колочая речь Араратской долины

Дикая кошка – армянская речь,

Хищный язык городов глинобитных,

Речь *голодающих* кирпичей» [курсив наш – Г.Т.] [51].

Совершенно очевидно и другое: звучащий мир поэт воспринимает как сторонний слушатель, а не собеседник: «Недоволен стою и тих / Я – создатель миров моих» [51]. Он расписывается в своем бессилии передать словом музыку природного мира: «Нет стройных слов для жалоб и признаний» [51]. Кажется, что он испытывает зависть к органическому мироустройству, которое исполнено гармонии и оттого звучит, даже безмолвствуя. Молчание лирического героя Мандельштама воспринимается как осознанное молчание непосвященного, отчужденного от музыки природы. «Тишина немолчная» превращается в «немую тишину» именно в восприятии поэта. В этом пространстве разобщенности «невозможно встретиться, условиться» («Когда удар с ударами встречается», 1910), возникает разрыв всякой коммуникации.

Здесь особенно ощущается разнонаправленность семантических векторов понятий «молчание» и «немота». Молчание гармонично и добровольно – немота трагична и вынуждена. И только в программном стихотворении *Silentium* эти два контрастных значения близких по смыслу слов объединятся: «Да обретут мои уста / Первоначальную немоту». Негативные коннотации существительного «немота» уйдут, как только появится рядом определение «первоначальная». «Первоначальная немота» – сакральна и оправдана, она равна музыкальному молчанию мира, «тишине немолчной».

Идея возвращения в мир природной гармонии выкристаллизуется в более позднем стихотворении «Ласточка» (1920). В нем сохране-

ны отмеченные ранее мотивы, но появляются уже дополнительные смысловые коннотации, образы-лейтмотивы (ласточка, камень-слово), символические понятия (пустота, сухость), рождаются сугубо мандельштамовские образы-катахрезы «зрячих пальцев», «беспамятствующего слова», «пролившегося» звука. Идея трагического отказа от слова-музыки детства человеческого вернется в стихотворении «Зверинец» (1916, 1935).

Эфир, которым не сумели,
Не захотели мы дышать.
Козлиным голосом, опять,
Поют косматые свирели.

События века будут здесь прочитываться уже сквозь призму цивилизационных конфликтов и гуманистических потерь, но с прежней оглядкой на «буйство танца» эпохи творческого хаоса. Параллельно с мотивом немоты разворачивается и близкий ему мотив пустоты. Мотив зияния, пустоты связан с мотивом немоты через семантический центр «жизнь-творение». Невозможность их разъединения ощущается на уровне коммуникации-когниции. Это онтологическая основа классической концепции жизнотворчества, актуальной и для Мандельштама.

В молодости Мандельштам смело бросается в объятия зияющей и безмолвной пустоты.

Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота! [51]

При этом преодоление пустоты становится навязчивой идеей, превращается в страх одиночества, в страх непонимания. Непонимание связано с невозможностью выразить себя в слове. «Больше всего на свете, – вспоминает Ахматова, – он боялся собственной немоты, называя ее удушьем. Когда она настигала его, он метался в ужасе...» [89]. Однако противоречивость трактовки образа объяснена его онтологической амбивалентностью: пустота беременна новым рождением («А небо будущим беременно»). Разрешением этого онтологического противоречия становится идея слова-камня и идея архитектуры в первом сборнике стихов «Камень» (1913) как органического остова мировой культуры, что повлечет за собой значимое

изменение в коммуникативном коде лирики Мандельштама. Назовем эту идею «диалог времен и народов».

«И я пою вино времен»

Мир Мандельштама, населенный множеством людей иных времен, переполненный знаками и реалиями иных культур, предстает единым полем неразрывно связанных судеб и артефактов, где одиночество в принципе невозможно. В этом своеобразном виртуальном пространстве культурные коды иных эпох читаются легко, потому что связь времен никогда не рвется, и человек, одинокий в своей точке мира, будет не одинок на перекрестках культур и миров. Здесь молчание невозможно, потому что человек всегда в диалоге с другими. И одновременно молчание объяснимо, потому что это внутренний диалог, часто диалог с самим собой – иным, затерявшимся в лабиринтах времени. «Мандельштамовские опыты воссоздания культур вовсе не были уединенными. Напротив того, они окружены плотной атмосферой современного искусства», – пишет Л. Гинзбург [126, с. 338]. Друг Мандельштама по Тенишевскому училищу Л. Розенталь вспоминал: «Мы много могли перевоплощаться, мы чувствовали себя современниками не только ампириного Петербурга, но и какой угодно эпохи, овеванной традициями искусства или поэзии.... Умение Мандельштама переживать прошлое как настоящее, чужое как свое, воображаемое как действительное, было исключительно» [цит. по 191, с. 54].

Часто в качестве объектов обращения у Мандельштама выступают представители мира искусства различных времен и народов («О, рассудительнейший Бах!» «Любезный Ариост, посольская лиса», «Сядь, Державин, развалися», «Все твои, Микель Анжело, сироты, / Облеченные в камень и стыд»). Порой этими виртуальными собеседниками оказываются архитектурные шедевры или целые города и страны, играющие особую роль в истории человеческой культуры («Италия, тебе не лень / Тревожить Рима колесницы?», «...твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра», «О, Европа, новая Эллада, / Охраняй Акрополь и Пирей», «Тяжелы твои, Венеция, уборы»), иногда автор строит стихотворение на обращении к общеизвестному культурному (мифологическому) артефакту: «Золотое руно, где же ты, золотое руно?».

Вневременность и вовлеченность в мировой культурный контекст бытия поэта особенно явлена в поэзии акмеистического периода, где высвечивается, проясняется метафизическая сущность вещей. Лирический герой Мандельштама-акмеиста по определению не может быть одинок. Он всегда в гуще имен и событий, всегда в непосредственном контакте с миром, который создается воображением поэта. Поликультурный метатекст Мандельштама – предвестник реминисцентной стилистики постмодернизма, где от образа или события останется лишь намек, фраза, эхо. Среди образцов поэзии Серебряного века можно найти немало аллюзивных строк, стремящихся знакомыми образами и словами скрепить культурную картину распадающегося мира, но лирика Мандельштама выделяется среди них многообразием культурных ассоциаций, множественностью «собеседников» – будь то люди, предметы или события, к которым обращается лирический герой поэта.

«Ни один поэт не говорит на языке, свободном от того, что создан его предшественниками», – утверждал Г. Блум [100, с. 27]. Заимствования могут быть осознанными и неосознанными. Многократные интерпретации поэзии Мандельштама с позиций интертекстуальности, использование понятия «подтекст» для обозначения скрытой переклички авторов в творчестве поэта подтверждают активность интертекстовой коммуникации у Мандельштама. Ее наличие не вызывает сомнения, однако у нас нет задачи исследовать аллюзивно-реминисцентный слой поэзии Мандельштама, это уже делалось неоднократно. Констатируя наличие в его поэзии интертекстовой коммуникации, мы обращаем внимание лишь на те ее формы, которые актуальны для выявления динамики коммуникативного кода автора.

В «Шуме времени» Мандельштам написал: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному» [178, с. 41].

При этом, как отмечает Л. Гинзбург, «не стилизаторский интерес водил поэзию Мандельштама по дорогам мировой культуры, но потребность исторически понять эти культуры и найти им место в объемлющем их кругу русского культурного сознания» [126, с. 342].

Программным в этом отношении становится стихотворение «Я не слыхал рассказов Оссиана»

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина –
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

.....
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет [51].

Идея диалога культур пронизывает первый сборник стихов Мандельштама «Камень». Слово-камень служит строительным материалом для всемирного здания человеческой культуры. Его миссия, по разумению Мандельштама, – «участвовать в радостном *взаимодействии* себе подобных» («Утро акмеизма») [курсив наш – Г.Т.] [178, с. 143]. Органический, природный характер камня, по мнению Мандельштама, позволяет художнику сохранить музыкальность произведения за счет природной гармонии. Мандельштам много размышляет о природе христианства, считая его объединяющей народы религией; часто говорит о греческом языке как консолидирующей культурной основе европейской цивилизации.

«Как пчелы, лирники слепые
Нам подарили ионийский мед»

«Вот дароносица, как солнце золотое.
Повисла в воздухе – великолепный миг!
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык».
«Евхаристия», 1915 [51].

В то же время широко известна мандельштамовская концепция «блаженного, бессмысленного слова», всеобщей культурной «глоссолатии», где нет необходимости знать чужой язык: поэтическое слово объединяет разноязыкие сознания. Эллинистическая культура для него оказывается тем языком, который не требует перевода.

«Одиссей возвратился, пространством и временем полный»

Эллинство, как его понимал Мандельштам, становится основой его культурологической идеи о диалоге времен и культур. Античность была универсальным образцом эстетического совершенства для многих поколений поэтов; особое отношение к античности как к детству человечества было свойственно поэзии модернизма с ее трагическим надрывом, потерей экзистенциальных ориентиров, с ее подчеркнутой элитарностью. Культ Эллады находит отражение в идее плодотворного дионисийского хаоса, а работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» становится своеобразной Библией модернизма.

Однако в поэзии Мандельштама эллинизму отведено особое место. Античная культура у Мандельштама предстает, прежде всего, как культура эллинистической и постэллинистической эпох, где уже сплавлены художественные достижения гомеровской Греции с лирикой александрийцев и элегиков века Августа. Рим часто для Мандельштама оказывается лишь символом праевропейской культуры, знаком ушедшего величия, заставляющего поэта ностальгировать по временам его могущества («римская ржавчина», «Рима ржавые ключи»). Образ города-мира появляется в метатексте Мандельштама как некая параллель российского Петербурга, концентрируя в себе идеи царственного величия и одновременно исторически оправданной жестокости. Образы римских элегиков – Тибулла, Овидия, Катулла – словно не связаны с римской государственностью, а, возможно, подсознательно и противопоставлены ей в какой-то мере. Они как раз и есть то связующее звено греческой и римской культур, которое делает античность единым культурным пластом для Мандельштама. Героика гомеровского эпоса и высокое напряжение еврипидовских

страстей оказываются для него сопоставимыми с художественной революционностью неотериков и романтической строптивостью Овидия-изгнанника.

Дух чувственной Эллады у Мандельштама торжествует над монументализмом Рима. Лучшие стихи молодого поэта написаны словно на фоне эллинских декораций, но это не традиционная декоративность классицизма или символизма, а тонко ощущаемый аромат вечно молодой Эллады, насущная потребность приобщиться к органическому складу мыслей, к спонтанной образности архаической культуры. При этом Мандельштам был уверен, что «современная поэзия при всей своей сложности и внутренней исхищенности, **наивна** [выделено нами – Г.Т.] [178, с. 172]. Удивительные по степени эстетизма античные образы мы встречаем в стихотворениях «Silentium», «Черепаха», «Возьми на радость из моих ладоней», «За то, что я руки твои не сумел удержать», «Ласточка» и др.

Повсюду в стихах Мандельштама разбросаны имена греческих богов и героев (Персефона, Геракл, Орфей, Одиссей, Тезей, Прозерпина, Афина, Эвридика, Прометей, Дионис, Кассандра, Психея); мифологические и реальные топонимы (Саламин, Пирей, Афины, Таврида, Троя, Эолия, Фригия; Стикс, Эреб, Лета), имена античных авторов и их героев (Гомер, Софокл, Еврипид, Терпандр, Эсхил, Овидий, Катулл; Федра. Ипполит, Приам, Гекуба, Антигона). Эта лишенная декоративности образность получает живое наполнение через мифологическую или литературную символику, становящуюся часто сквозным образом или мотивом: черепаха-лира, цикада – певец-поэт, корабль в бурю – потрясаемое социальными катаклизмами государство.

Покажем, как своеобразно отдается эхом голос Эллады в одном из лучших стихотворений сборника *Tristia* – «За то, что я руки твои не сумел удержать». Этот образец любовной лирики Мандельштама неоднократно анализировался (особенно следует выделить его интерпретацию М.Л. Гаспаровым), поэтому предпримем аспектный анализ в заявленном ключе, попутно обосновывая его методику. В стихотворении уже начинает формироваться специфическая метафорическая образность Мандельштама, которая характеризуется

исследователями как «поэтика пропущенных звеньев» [123], «метафорические метафоры» (Мандельштам – Семенко) [205], «квантовые смыслы» (Мандельштам – Городецкий) [132], а сам Мандельштам определял эту сложную технологию как «порывообразование» («Разговор о Данте»), и потому мы не станем построфно анализировать текст, расшифровывая по своему усмотрению его темные места, а пойдем от лирической композиции, ибо, с нашей точки зрения, эмоциональный конфликт текста дает гораздо больше для понимания авторского замысла, чем разгадывание отдельных мандельштамовских образных загадок. Тем более, что многими «отгадками», нам близкими, мы уже имеем возможность воспользоваться в силу высокой степени изученности произведения. В данном случае нам важно совпадение эмоциональных обертонов современного автора и его античных предшественников – тот самый диалог с эллинистической культурой, с которого мы начали разговор.

За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем Акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!
Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко,
Никак не уляжется крови сухая возня,
И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.
Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.
Прозрачной слезой на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.
Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,

И стрелы другие растут на земле, как орешник.
Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серую ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогах, шершавых от долгого сна, шевелится [51].

Стихотворение «За то, что я руки твои не сумел удержать» обращено к актрисе и художнице О.Н. Арбениной, в которую Мандельштам был влюблен в 1920 г. и которой посвятил несколько стихотворений («Возьми на радость из моих ладоней», «Концерт на вокзале»). Это обращение-криптограмма: за античным антуражем скрывается драма любовной разлуки, которую Мандельштам особенно остро ощущает через трагический контекст троянской войны. М.Л. Гаспаров трактует это стихотворение-обращение через два плана образов – реальный и условный. Такая «техника герметической поэзии» [118, с. 114] в обращенной лирике Мандельштама – не редкость. Стихотворение построено как отсылка к событиям мифа о Троянской войне. Диалог, облеченный в эллинские одежды, – один из приемов лирической коммуникации в акмеистический период творчества поэта.

Неточность временных знаков, расхождение предметных деталей с историческими реалиями не столь важны для поэта, смысл истинной поэзии – передать точность эмоции, ощущения, порой основанного на ассоциации. Неважно, что Троя была выстроена из камня – главным врагом оказывается сухое дерево; с ним связана «крови сухая возня» как знак опустошенности, лишения жизненной силы, и деревянный частокол-орешник, выросший, как в сказке или в мифе из упавших на землю стрел. Сухости, безжизненности и равнодушию дерева противопоставлены «хлынувшая кровь» – она орошает лестницу во время приступа, которого в реальности тоже не было (как известно, Троя была взята хитростью).

Вся четвертая строфа – преодоление «сухости», отвержения, жестокости равнодушного разрыва.

Прозрачной *слезой* на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
И *хлынула* к лестницам *кровь*. И на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.

И вновь обратим внимание на то, что любовный «сюжет», как и исторический, далек от реальных событий: между Мандельштамом и Ольгой Арбениной не было любовных отношений, соответственно и не могло быть разрыва в классическом понимании этого слова. Это еще один аргумент в пользу избранной методики анализа.

«Соблазнительный образ» животворен, он проступает «прозрачной слезой»-смолой, он заставляет «чувствовать» плоть-ребра города; он вдруг «хлынет кровью», преодолевая деревянную сухость и равнодушные материи – стен, лестниц, стогн, стрел. В стихотворении постоянно сталкивается живое и неживое, хрупко-нежное, девичье («милая Троя», «девичий дом») и грубое («топор»), жестоко-болезненное («стрелы»). Эллинские атрибуты («милая Троя», «Приамов скворешник») соседствуют с библейским криком петуха («Прежде нежели пропоёт петух, трижды отречёшься от меня» – «Евангелие от Матфея, 24; 34). Не Елена, не Гекуба, не Андромаха оставлены, погружены в отчаяние – покинутым и преданным ощущает себя даже не лирический герой. Предана любовь. Но в стихотворении не звучит упрека, вина возложена на самого лирического героя: «Зачем преждевременно я от тебя оторвался?». Ощущается лишь горестное смирение, опустошение, замедление тока бушевавшей крови. Лирический герой прощается с «преданной» любовью, и вновь в образе «соленых нежных губ» появляется морской эллинский мотив. Он актуализирует лирический пафос и позволяет выйти на широкое философское обобщение: расставание с любовью – оскудение витальной силы бытия и одновременно успокоение; разрыв отношений – предательство любви и одновременно неизбежность («Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник»).

Для нас в контексте предпринятого исследования особенно актуальными оказываются строки:

Никак не уляжется крови сухая возня,

И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.

Чувство разрыва и опустошения влечет за собой разрушение звука, потерю формы и потерю имени. Для поэта это равно онтологической катастрофе. Когда поэт перестает слышать музыку, когда он теряет ощущение гармонии формы, как живописец или архитектор,

он попадает в «дремучий» мир. И самое страшное в нем – безымянность, обезличенность. Мандельштаму были знакомы знаковые для модернистов труды П. Флоренского «Имена», «У водоразделов мысли», где развивалась идея магического смысла именования как акта придания личностного начала человеку. Соответственно потеря имени означало утрату индивидуальности, стержня бытия, а любовь как чувство, связанное с имянаречением, сакрализовалась.

В статье «Слово и культура» Мандельштам возвращается к мысли творческого взаимодействия народов и культур: «Поэт не боится повторений и легко пьянеет классической культурой» [178, с. 170]. Таким образом, если в период становления поэтической индивидуальности для Мандельштама особенно актуальной оказывается онтологическая коммуникация, то в «Камне» в полной мере проявляется полифония мировых культур, и поэт становится полноправным участником этого полилога.

«Какая боль – искать потерянное слово»

Начиная с 1921 года, тональность лирики Мандельштама все больше и больше меняется. Постепенно уходят эллинистические мотивы, все трагичнее звучит мотив музыки, актуализируется мотив пустоты. Смыслоёмкое слово как сакральный код человеческого общения теряет свою значимость, тускнеет, искажается в мире, где «твердь кишит червями / И ни одна звезда не говорит» («Концерт на вокзале»). «Звук еще звенит, – пишет поэт, – но причина звука исчезла» («Нашедшему подкову», 1923). Поэт ощущает себя изгоем, не вписавшимся в этот мир: «Против шерсти мира поем» [51]. Острое ощущение замещенности истинного смысла творчества бездушными техническими новациями; истинной музыки поэзии ее звуковым суррогатом звучит в ностальгических строчках:

«Но пишущих машин простая сонатинка
Лишь тень сонат могучих тех» [51].

Как в «Камне» появляется мотив суррогатной, бездуховной культуры Запада, так и в лирике конца 20-х – начала 30-х годов возникает чувство презрения или даже брезгливости по отношению к предавшему себя

поэтическому слову – слову подмененному, неистинному, ущербному («пайковые книги», «пеньковые речи», «дурак играет на гребенке»). Мандельштам признается: «О как мучительно дается / Чужого клекота полет!» и с горечью восклицает: «Вырви язык – он мне не нужен». В стихотворении «Нашедшему подкову» появляется образ «человеческих губ, которым нечего сказать». А в знаменитом стихотворении-эпиграмме на Сталина поэт пишет: «Наши речи за десять шагов не слышны». Выразительным образом недоволенного слова становится образ ласточки с подрезанными крыльями в одноименном стихотворении. Искажение слова провоцирует его искусственность, обманную театральность: «Что делать нам в театре полуслова?» В воронежских тетрадах утрата поэтического голоса, мотив онемения звучит с особой силой:

Дрожжи мира дорогие:
Звуки, слезы и труды,
Ударенья дождевые
Закипающей беды
И потери звуковые –
Из какой вернуть руды? [51]

Ясный и мужественный взгляд поэта на существующую реальность открывает трагическую картину онемевшего мира, в котором разорваны все человеческие связи. Исследовательница Е.А. Худенко отмечает чуткость Мандельштама к новому качеству эпохи – «возрастающей безъязыкости» [237, с. 73]. Мандельштам использует определение «глухота паучья» (как известно, у пауков нет органов слуха). Эпитет одновременно указывает на биологические реалии и создает эмоционально-оценочный фон, т. к. образ паука в сознании человека, как правило, вызывает ощущение страха и отвращения. Глухота эпохи воспринимается Мандельштамом как знак оскудения и деградации мира, закономерного спуска к примитивным формам биологического существования [237, с. 79-80].

Ощущение иссякающих поэтических недр у Мандельштама связано, прежде всего, с исчезновением музыки в слове, но, поскольку речь идет об онтологической коммуникации, мысль об этой утрате передается более сложным мотивным рядом, в который входят моти-

вы пустоты, сухости, замкнутого пространства. Таким образом коммуникативный код автора усложняется, и это находит отражение в усложнении его поэтики в целом, в формировании нового типа лирики – зашифрованной, криптографической, требующей особого ключа. Тропеическая образность Мандельштама становится все более изощренной, парадоксальной, подчеркнута закодированной, возникают сложные «квантовые смыслы» («Разговор о Данте»), а произведения становятся подчеркнута энигматичными, словно поэт не желает открывать свою мысль непосвященному.

Среди этих сложных тропов находим метафорические оксюмороны («воздуха полупрозрачный лес», «от сугроба улица черна», «ночное солнце» «сухая влажность», «горячей рыбой хлещет / В берег темный хрящ морей», «добрая свирепость») сложные для восприятия катахрезы («карий воздух», «пограничное ухо», «красное дыхание», «виноградное мясо», «зрячие пальцы», «гибкий смех», «мыслит пугливыми шагами»); происходит рассемантизация слова («сонные казни», «хвойная дрожь»). Мандельштам становится, по определению И. Семенко, «безудержно метафорическим поэтом» [205, с. 7]. Городецкий говорит о «семантическом взрыве», «бифуркации», «катастрофе» в лирике позднего Мандельштама [133]. Сам поэт в статье «Франсуа Виллон» пишет: «Лирический поэт – по природе своей – двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога» [178, с. 138], а в «Грифельной оде» Мандельштам скажет: «Двурушник я с двойной душой», следуя тому же принципу рассемантизации – представляя слово «двурушник» совсем в ином, ведомом только его создателю смысле. Зашифрованность, энигматичность, с точки зрения О. Ронена, Мандельштам возводит в культ. Однако это активизирует диалогический потенциал его поэзии: «Прием загадки ведет к активизации получателя, как и все другие приемы диалогического общения поэта с создаваемой им определенной моделью идеального собеседника, читателя в потомстве [201, с. 38]. Бесконечное умножение смыслов слова, заданная его протеистичность порождают тексты, подобные «Грифельной оде». Это произведение мы и рассмотрим как образец «некоммуникативной семантики» (Ю. Тынянов).

Грифельная ода

Звезда с звездой – могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень.
На мягком сланце облаков
Молочный грифельный рисунок –
Не ученичество миров,
А бред овечьих полусонок.

Мы стоя спим в густой ночи
Под теплой шапкою овечьей.
Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.

Крутые козьи города,
Кремней могучее слоенье;
И все-таки еще гряда –
Овечьи церкви и селенья!
Им проповедует отвес,
Вода их учит, точит время,
И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором.
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.
С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья

И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

Плод нарывал. Зрел виноград.
День бушевал, как день бушует.
И в бабки нежная игра,
И в полдень злых овчарок шубы.
Как мусор с ледяных высот –
Изнанка образов зеленых –
Вода голодная течет,
Крутясь, играя, как звереныш.

И как паук ползет ко мне –
Где каждый стык луной обрызган,
На изумленной крутизне
Я слышу грифельные визги.
Ломаю ночь, горящий мел,
Для твердой записи мгновенной.
Меняю шум на пенье стрел,
Меняю строй на стрепет гневный.

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик, –
Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик.
Блажен, кто называл кремень
Учеником воды проточной.
Блажен, кто завязал ремень
Подошве гор на твердой почве.

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;

И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая в стык –
Кремень с водой, с подковой перстень.

1923

Методику его анализа мы предлагаем считать метатекстуальной, т. к. мотивно-образные ряды в поздней лирике Мандельштама могут быть трактованы только с учетом всего поэтического метатекста автора. Усложнение типа образности, отмеченное нами ранее, не позволяет интерпретировать поэтические смыслы текста, ограничиваясь его формальными пределами. В «Разговоре о Данте» Мандельштам пишет: «Любое слово является пучком, а смысл торчит из него в разные стороны» [178, с. 223]. Безусловно, в нашем случае уместна и интертекстуальная методология, по определению Мандельштама, «упоминательная клавиатура» [там же, с. 218], и аналитическая работа с черновиками – без подобных подходов загадки «Грифельной оды» просто не разгадать.

Детальный анализ «Грифельной оды» предпринимался специалистами неоднократно (М. Гаспаров, О. Ронен, И. Семенко, В. Мусатов). Тщательнейшим образом были описаны черновые варианты стихотворения (А. Метц, И. Семенко). И все же смеем надеяться, что нам удалось увидеть некоторые неотмеченные смыслы и установить специфические связи данного произведения с иными текстами Мандельштама.

Опыт работы с лирикой позднего Мандельштама убеждает в том, что скрытые смыслы «метафорических метафор» иногда в принципе не могут быть пояснены однозначно, и, возможно, не следует идти построчно, а необходимо осуществить концепционный подход, исходя из анализа лирической композиции, которая весьма сложна, однако все же поддается некоторой формализации.

Кольцевая композиция текста акцентирует внимание на двух ключевых антитезах: «кремень с водой», «с подковой перстень». Философское звучание стихотворения предопределено знаменитым державинским восьмистишием «Река времен в своем стремлении», которое, по мнению всех исследователей, стало толчком к написанию

мандельштамовской оды. С державинской «рекой времен» у Мандельштама связан образ «воды проточной». Это достаточно сложный для трактовки образ в силу его архетипичности и многозначности. Образ стремительно текущей воды, с одной стороны, апокалиптичен и ассоциируется с потопом. Но река у Мандельштама течет «с высот», течет «крутясь, играя, как звереныш» (однако, не зверь!). Невозможно не увидеть позитивные коннотации, связанные с этим образом (впрочем, и библейский потоп уничтожает, одновременно обновляя). Вся пятая строфа имеет явно выраженные признаки начинающегося «сдвига»: «Плод нарывал. Зрел виноград». Спокойная «виноградная», «пастушеская» тема сменяется дионисийским буйством. Зрелый виноград превращается в вино. Вино – божественный напиток жизни и одновременно символ крови. Не случайно появляются в этом контексте и бестиальные «злые овчарки», и нежная ювенильность нарождающегося мира («и в бабки нежная игра»). В тесно связанном с одой стихотворении «Нашедшему подкову» читаем: «Дети играют в бабки позвонками умерших животных» (и в этом же стихотворении идея сдвига проговорена рационально: «Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу» [51]). Еще более явно начало мира представлено в другом, тоже стоящем во времени рядом стихотворении «Век»: «Словно нежный хрящ ребенка, / Век младенческой земли» [51]).

«Голодная» вода весьма созвучна державинской идее всепоглощающего времени, но по своему мощному, жизнеутверждающему характеру мандельштамовские строки разительно отличаются от печального философизма «патриарха» и заставляют вспомнить творческую бестиальность ранних образов поэта. Итак, образ воды амбивалентен: она жестока, она поглощает, но она же и порождает младенческую землю, ярясь в своем творческом буйстве. Пятая строфа – высшая точка текста, кульминационный взлет смыслов, заданных в первой строфе.

Для понимания образа кремня как ключевого для темы творчества, необходимо вернуться к предапокалиптической пастушеской теме. «Овечий», пастушеский мотив может быть назван сквозным для лирики Мандельштама периода «*Tristia*»

«Бестолковое овечье тепло» («Кому зима – арак и пунш голубоглазый... (1922)

«Пока ягнята и волы

На тучных пастбищах водились

И, дружелюбные, садились

На плечи сонных скал орлы» («Зверинец», 1916)

«Овчарок бодрый лай и добрая свирепость,

Овчины пастухов и посохи судей» («В хрустальном омуте какая крутизна» 1919)

«Жуют волы, и длится ожиданье –

Последний час вигилий городских» («Tristia», 1918).

«Под теплой шапкою овечьей» спит не разбуженный словом поэта мир. Он уютен, «молочен», погружен в блаженную дремоту, при этом он пассивен, заключен в стойло, лишен полета и огня. В этом сонном мире «обратно в крепь родник журчит», т. е. гаснет творческая энергия (родник – Кастальский ключ – вдохновение). С образом пастушьего мира соотносится мягкость, млечность, слоистость. В этом мире возможно не «ученичество миров», а лишь «бред овечьих полусоноков», это всего лишь «черновик» будущего обновления. Если вода – многозначный образ, то понятным становится противопоставление воды кремню (изменяемость, мягкость / крепость, долговечность) и воды – овечьему миру (бестияльность, буйство / пассивность, сон). Невозможно трактовать и смыслообразующий образ грифеля без учета его амбивалентности. Так химический элемент углерод может образовывать слоистый материал – графит, и одновременно высокопрочный материал – алмаз. И соответственно грифельная палочка в руках творца может быть уподоблена царапающему кремню, и слоистому грифелю или мелу. Мир сложен, в его облике всё «нераздельно и неслиянно»; всякая антитеза становится единством, а всякое явление амбивалентно.

Предназначение поэта – обеспечить архитектуру мироздания, объединив в «стык» противоположные начала, создав «позвоноч-

ник», «хребет» мира, где позвонки напоминают колена тростника, из которого сделана флейта певца.

Сложность трактовки стихотворения как раз и определяется принципом амбивалентности, который провоцирует ускользание смыслов, делает семантическое поле текста протестистичным и трудно читаемым. В силу этой протестистичности в смысловом пространстве текста практически невозможно сформировать смысловые антитезы.

Миссия поэта – не допустить энтропии, удержать систему в равновесии посредством «твердой записи мгновенной». Еще раз обратим внимание на явственную связь «Грифельной оды» и стихотворения «Век».

Век мой, зверь мой – кто сумеет

Заглянуть в твои зрачки

И своею кровью склеить

Двух столетий позвонки?

По сути, «Век» – это ключ к «Грифельной оде». Сравним образную систему двух произведений.

«Век»

зверь

склеить позвонки

хребет, нежный хрящ ребенка

волна играет

ягненок

«Грифельная ода»

звереныш

могучий стык

дети, играющие в бабки

вода голодная течет

овцы

Сходны и мессианские мотивы обоих стихотворений, предписывающие поэту создать «стык», связать колена дней песнью.

И я хочу вложить персты

В кремнистый путь из старой песни,

Как в язву, заключая в стык –

Кремень с водой, с подковой перстень. («Грифельная ода»)

Чтобы вырвать век из плена,

Чтобы новый мир начать,

Узловатых дней колена

Нужно флейтою связать. («Век»)

Художественная концепция оды более сложна, образный мир произведения предельно энигматичен. По сути, адресатом оды становится не век, а мир. Обращает на себя внимание и то, что эсхатологическая ситуация предполагает ее повторяемость, периодичность («Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли» – «Век»). Невозможно не заметить и отсылки к гамлетовскому «вывихнутому суставу века»: «The time is out of joint. O, cursed spite / That ever I was born to set it right» [«Гамлет»]. Поэт всегда находится в ситуации принятия решения («быть или не быть?»), и всегда его выбор сопряжен с болью, жертвой, страданием. Закономерно в финале «Грифельной оды» появляется лермонтовский «кремнистый путь». Точно так же в «Веке» акцентирован мотив крови.

На основе всех этих наблюдений можно выстроить авторскую концепцию. Мир оказался на пороге нового Апокалипсиса. Мир сложен и завязан на бинарных оппозициях. Только их «стык» позволит сохранить архитектуру мироздания, обеспечить целостность бытия. За Апокалипсисом последует возрождение. Поэтическое слово – скрепа жизни и противостоит энтропии.

Композиционный центр – пятая и шестая строфы (пятая – Апокалипсис; шестая – возрождение). Мандельштамовская концепция достаточно традиционна, однако передана сложным сплетением многозначных образов. Корень этой системы – образ грифеля, природа которого амбивалентна («кремней могучее слоенье»). Покажем эту амбивалентность и на других, уже упомянутых образах.

Млечность – знак дольного мира, ассоциируется с домашними животными, хлебом, покоем, сном. В то же время млечность связана с новым рождением, силой и буйством молодой жизни (и вновь библейская аллюзия – младенец Христос в хлеву). В стихотворении «1 января 1924 года» находим: «... и в звездах небо козье / Рассыпалось и молоком горит». В образе объединены понятия «козье» (горнее) и молочное (дольнее, овечье) через образ Млечного пути, горящих звезд. Амбивалентность образов ломает стройную композицию текста, казалось бы, основанного на антитезах (кремнь / вода; день / ночь; козье / овечье; горнее / дольное). Смыслы образа ветвятся, и он

вступает в антитетические отношения с образами, родственными по смыслу. Так, мел и грифель, контрастируют как белое и черное, в то же время их роднит слоистость, мягкость, и оба они оказываются в оппозиции к кремню.

Ключевые образы подковы и перстня объединяет то, что они оба куются. Именно на этой основе Мандельштам связывает их с поэтическим творчеством – «и слова пламенная ковкость». Одновременно эти образы оказываются противопоставленными как части антитетически организованных пар: «кремень с водой с подковой перстень». Мы можем слышать «рассказ подков» («Париж»), а перстень куют цикады, с античных времен служившие метафорой певца-поэта («И молоточками куют цикады, / Как в песенке поется, перстенок» – «Черепаша»).

Трактуя эти ключевые образы, И. Семенко оценивает миссию мандельштамовского поэта как способность «видеть подобие в несхожем («подкова» и «перстень»))» [205, с. 29]. Возможно, к подобной трактовке и есть основания, но нам видится несколько иная, более интересная, как нам кажется, связь образов подковы и перстня.

Подкова – продукт человеческой культуры *утилитарного* назначения. Не случайно в тесно связанном с «Грифельной одой» стихотворении «Нашедшему подкову» человек отправляет отработавшую свой век подкову на покой, более того, она уже не сопрягается с «кремнем» как инструментом демиургического творчества поэта («и больше уж ей не придется высекать искры из кремня»).

Перстень, в отличие от утилитарной подковы, – культурный артефакт, имеющий высшую, эстетическую ценность. Кольцо не истирается со временем, его эстетические качества не исчезают. Кольцо надевают на руку, в руке же поэт держит мел или грифель, перо или ручку. Вновь мы видим некую аналогию с высоким (рука) и низким (нога), горним (художественная ценность) и дольным (утилитарная ценность). «Утилитарная» подкова и эстетизированный перстень в своем стыке формируют целостный образ человеческой культуры, как прагматически ориентированной, так и духовно наполненной. *Незамкнутый круг подковы как символ недоволопщенности замыкается в гармоническом, эстетически совершенном круге кольца.*

С образом воды связана не только мысль о библейском потопе, но и мотив ученичества, актуальный для отношений человека и природы. «Ученики воды проточной» – поэты, берущие уроки у природы: «Блажен, кто называл кремень / Учеником воды проточной». В природе же заключена уже названная бинарная оппозиция – она и учитель человечества, и «бред овечьих полусонок», т.е. дремлющая сила, ждущая прикосновения человека-творца.

«Ученики воды проточной» – человечество, устремленное к постижению своей миссии. Вода, свергающаяся с высот, сметает на пути своем «сонный» мир, «изнанку образов зеленых» (ассоциация с деревьями, отраженными в воде). Это момент истины, когда грифель поэта чертит «твердую запись мгновенную» на грифельной доске бытия, тем самым обозначая предназначение поэта – окунуться в стихию «пенья стрел» и «стрепета гневного». Так восходит на пик и завершается поэтическим блаженством ученичество поэта. Собственно, ученичество не завершается никогда, поэт продолжает учить язык своих культурных предшественников: Державина, Тютчева, Лермонтова, возможно, Платона и Гераклита (упоминание Ликея и ассоциация с гераклитовским «Нельзя войти в одну реку дважды») и многих других великих, внимавших природе и противостоявших ее бестияльности силу художественного творчества. Поэт замыкает круг, как замкнут он в кольцевой композиции оды, *превращает полукруг подковы в совершенную круговую форму перстня*. Демиургия завершается теургией.

Поэтому:

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик,

.....

Я ночи друг, я дня застрельщик» []

Поэт, по Мандельштаму, – прежде всего, архитектор пространства и времени, но учится он этому у мастеров-ремесленников, а те черпают вдохновение в совершенных природных формах. Слово-Логос и слово-Психея объединяются в точке этого «стыка». В этой сложной форме нельзя изъять ни одну из частей, и потому культура

не может быть противопоставлена природе. *Нельзя отвергнуть подкову, нужно превратить ее в перстень.*

«Язык бессмысленный, язык солено-сладкий»

В контексте разговора о «некоммуникативной семантике» Мандельштам возникает еще одна тема – «звукописное» самовыражение поэта. Если усложненная метафоричность в позднем творчестве Мандельштам становится знаком его отъединенности от «паучьего» мира, способом ухода в метафизическую поэзию, доступную лишь посвященным, то игра со звуком – не менее изощренный способ перехода на некий «птичий» язык высокой поэзии, достаточный для коммуникации избранных. Исследователь В.И. Террас пишет: «Поэзия Мандельштама обычно предстает перед читателем темной и загадочной, особенно для непосвященных; есть основания полагать, что сам поэт иногда хочет, чтобы это было так» [220, с. 12]. В «Разговоре о Данте» Мандельштам с презрением говорит об осмысленной поэзии: «Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа» [178, с. 215] и отдает предпочтение уже не игре смыслов, а игре звуков. Он трактует материю стиха как явление фоносемантическое. Мандельштам все чаще говорит о незаконности поэтической материи, противопоставляя живое, ничем не органическое движение поэтического вещества организованному орнаменту классической поэзии. В то же время он понимает, что у поэзии должно быть некое консолидирующее начало, каковым для него оказывается сцепление звуков, ассонансные и аллитерационные ряды, которые порой оказываются единственной скрепой расплывающегося, обесмысленного текста.

«Скучные-нескучные, как халва, холмы» («Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932).

«И Гёте, свищущий на вьющейся тропе» («И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме» 1933–1934).

«И Шуберта в шубе застыл талисман» («На мертвых ресницах Исакий замерз», 1935).

При всем желании оправдать появление образов «халвы», «свищущего» поэта или «шубы» в контексте этих строк не представля-

ется возможным – они появляются исключительно из музыкальных, а не из смысловых соображений. Позднее Мандельштам напишет:

Значенье – суета и слово – только шум,

Когда фонетика – служанка серафима.

(«Мы напряженного молчания не выносим», 1913, 1937).

Еще более определенным становится понимание Мандельштамом языка поэзии через его классическое четверостишие:

Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг –

Язык бессмысленный, язык солено-сладкий.

И звуков стакнутых прелестные двойчатки –

Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг [51].

Боязнь – нет! – нежелание придавать осмысленность этим семантически неоправданным, но фонетически уместным словосочетаниям оказываются поэтическим намерением Мандельштама. Он берет на вооружение дантовскую «волновую теорию звука» [178, с. 236], устанавливая приоритет живого звучащего слова над смыслом.

Невозможно в столь специальном исследовании углубляться в многочисленные теории, связанные с звуковой семантикой, но совершенно очевидно, что идея звучащего смысла была близка и Мандельштаму. Еще в ранней статье «Слово и культура» он вводит понятие «глоссолалии», придавая слову специфический смысл: «Нынче происходит как бы явление глоссолалии..... В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит» [178, с. 171]. Исследователь Г. Померанец утверждает: «Мандельштам не писал своих стихов, а бормотал их. Он творил, как пифия, и в своем бормотании бессознательно открывал глубинные образы.

Он опыт из лепета лепит

И лепет из опыта пьет» [195]

Дадаистический лепет, «губная музыка» [178, с.243] оказывались объектом специального внимания Мандельштама в статье «Разговор о Данте». Он присматривается к звуковым повторам, аллитерационным рядам в тексте дантовской «Божественной комедии» и приходит к выводу о том, что «Дант выращивает кристаллы для звукового ландшафта» [178, с.244], и это создает особую, «парусную» композицию его стиха.

В поэзии Мандельштама И. Бушман увидела «прием “скрытой фоники”»: не сближение сходных по звуковому строю слогов и слов, а их распределение на таком расстоянии, чтобы они не “толкались”, не теснили друг друга, а давали между собой место другим звучаниям. При этом похожие созвучия возвращаются попеременно несколько раз, но очень редко повторяются подряд» [109]. Однако это предположение не подтверждено в исследовании текстом и ввиду этого представляется нам небесспорным. Мы видим, напротив, очень тесное соседство созвучий, но их природа различна и функции соответственно также отличаются. В качестве материала для наблюдения мы использовали лирику Мандельштама 1930–1937 гг.

Мандельштам широко пользуется классическими аллитерациями и ассонансами, создавая «подсвеченные» фонетическими эффектами образы:

«разлетаются **г**рачи в **г**орячке»;

«Ходят **р**ыбы, **р**дея плавниками, / **Р**аздувая **ж**абры»;

«Лягушиной **к**ожи **в**озду**ш**ных **ш**аров»

«После **п**олуночи **с**ердце **в**орует

Прямо из рук **з**апрещенную **т**ишь.

Тихо **ж**ивет – хоро**ш**о озорует

Люби**ш**ь – не люби**ш**ь, ни с чем не сравни**ш**ь».

В приведенных примерах наблюдается очевидная классическая функция аллитерации – создавать или оттенять образ, нарисованный семантически. Более сложным вариантом работы «звукосмыслов» у Мандельштама является сопряжение созвучных конструкций для создания образа, квалифицируемого как троп: «переулков лающих чулки» (в образе объединены эпитет «лающий чулок» и метафора – «переулков чулки»). За счет этого объединения приобретает смысл кажущийся в отрыве от контекста бессмысленным эпитет «лающий чулок». Вся конструкция консолидирована фонетическим повтором: **ул** / **лаю** / **ул**. Аналогичными можно счесть конструкты «долиной жажды должник виноватый», «вооруженный зреньем узких ос, / сосущих ось земную», «рукопашной лазури шальной», «мировая молодящаяся злость», «недуги – недруги других нескрытых дуг», «солнце шурит-

ся в крахмальной нищете». В этих строчках легко усмотреть принцип «превращений и скрещиваний» [178, с. 214], ибо некоторые «вынутые» из контекста синтагмы теряют смысл и образное обоснование («рукопашная лазурь», «невскрытые дуги», «крахмальная нищета»).

В поздней лирике Мандельштама все чаще встречаются фонетические структуры, опустошенные семантически, основанные только на созвучьях, сопряжение которых не оправдано образно: «по зегзице в зенице», «клежкой клятвой», «балкон – наклон – подкова – конь – балкон». Вступают в свои права такие лингвистические феномены, как параномасия: «Ах, тяжелые *соты* и нежные *сети*», «в покоях *бережных*, *безбрежных* и счастливых», «пахнет *потом*, конским *топом*»; анафорические комплексы: «в крови **Колхиды** *колыханье*», «*касатка* милая. **Кассандра**», «слева сердце бьется, *слава*, бейся!», «*астраханская игра асфальта*», «*кочуют кочки*», «*белок кровавый белки*».

Исследователь Д. Сирик предполагает: Мандельштам придерживался мысли о том, что «случайным звуковым связям между словами языка соответствуют метафизические отношения между вещами осязаемыми» [209]. Как бы то ни было, беззаконность мандельштамовских фонетических экспериментов подтверждает высказанную им в статье «Слово и культура» мысль: «Стихотворение живо... звучащим слепком формы» [178, с. 171]. И на этом «беззаконном» языке все чаще поэт разговаривает со своим читателем, опровергая необходимость рациональной передачи смысла в процессе художественной коммуникации.

Особое внимание уделим рядам обращений, насыщенным звуковыми сигналами. Они тоже включены в звукосемантическую игру, но несут особую нагрузку.

«Девчонка, выскочка, гордячка»

онк – очк – ячк

«Сочинитель, щеглёнок, студентик, студент, бубенец»

ч/н – щ/н

н/к – н/к

ен – ен

«Дичок, медвежонок, миньона»

ч/к (о) – ж/к (о)

м/н – м/н (о)

«Ленор, Соломинка, Лигея – Серафита»

л/н – л/н

л/и – ли

л'/а – а

«О, солнце, судия, народ»

с – с/д –д

Возможно, называние различными именами – это не только магическое заклинание звуками, но и боязнь повторения, отождествления с кем-то другим, неистинным («О, как противен мне какой-то соименник!»). Повторяемость имен – кара за недоовоплощенность человека, потерю им «самости». Уникальность имени – благословенье Божье. Век стирает имена. Художник их создает.

Завершая главу, вернемся к мысли о том, что изучение коммуникативного кода автора помогает увидеть не только его поэтическую индивидуальность, но и проследить эволюцию его художественных принципов. Так вполне классические формы адресованной лирики раннего Мандельштама отразили знаки эпохи: трагическую окраску образов адресатов, изменение структуры обращений в адресованной лирике, появление новых, драматизированных форм адресации. Одновременно мы стремились прочесть актуальные для идеи художественной коммуникации мотивы и образы лирики Мандельштама в их эволюционном движении: мотив молчания / говорения, мотив пустоты / одиночества, образ слова как теургического орудия поэта. Особое внимание было уделено переключке времен и культур в поэзии Мандельштама, что трактовалось как особый коммуникативный код поэта, чье творчество особенно прочно вписано в мультикультурный полилог. И, наконец, ключевым моментом исследования мы сочли выработанный зрелым Мандельштамом поэтический язык, который был трактован в контексте идеи «некоммуникативной семантики». Эта манера общения поэта с читателем характеризуется обилием «метафорических метафор», «квантовых смыслов», обращением с разнообразному арсеналу фоносемантических поэтических средств. В целом мы стремились показать, что анализ творчества отдельного автора с позиций теории коммуникации позволяет углубить представление об идиостиле поэта.

ТИП КОММУНИКАЦИИ И ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. КОММУНИКАТИВНЫЕ МАРКЕРЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ЯПОНСКОЙ ПОЭЗИИ ХОККУ И ТАНКА

Цель этого раздела нашего исследования – определить специфику лирической коммуникации на материале обращенной японской поэзии малых жанров и выявить особенности национальной модели лирической коммуникации. Исследование проводилось в основном на материале средневековой японской лирики, в которой еще существенны черты архаического мировосприятия.

В архаике коммуникативная функция лирики в силу ее ритуальности доминирует над аксиологической и художественной. Считается, что лирика как род литературы формируется позднее эпоса, и это свидетельствует о парадигматическом сдвиге: из коллективного сознания начинает выделяться индивидуальное.

Японская поэзия хокку и танка дает очень специфические образцы лирической коммуникации архаической и средневековой эпохи. Прежде всего, назовем перформативную лирику танка (древнее название – вака), которая часто оформлялась как ритуальный диалог и во многом сходна с лирическими обрядовыми переключками других народов. Так, характеризуя древнюю танка, Дзюнко Такахаши, современная японская поэтесса, пишет: «Примерно 1300 лет назад японское пятистишие, которое мы называем «танка», называлось «вака». В конце VIII века была составлена первая японская поэтическая антология «Манъёсю (Собрание мириад листьев), в которую, в том числе, вошли образцы поэзии вака (самые ранние стихи относятся к IV веку)» [216].

Если танка означает «короткая песня», то «вака» – это песня-отклик. Поэзия «вака» давала образцы прямой адресации жениха к невесте, образцы диалога разлученных мужа и жены – в большинстве слу-

чаев это было обращение женщины к мужчине с просьбой о встрече, что вполне соответствует ритуальной идее воссоединения бинарных оппозиций мира для восстановления его целостности. Часто подобная переключка была представлена парными пятистишиями:

Когда бы знала, что любимый мой

Придет ко мне,
Везде в саду моем,
Покрытом только жалкою травой,
Рассыпала бы жемчуг дорогой!
(песня девушки)

Зачем мне дом, где жемчуг дорогой
Рассыпан всюду,
Что мне жемчуга?
Пусть то лачуга, вся поросшая травой,
Лишь были б вместе мы, любимая моя!
(песня юноши) [77]

Постепенно выраженный ритуальный смысл вака начинает забываться, и пятистишия-обращения начинают использоваться в бытовой поэтической практике. «Характер послания, – пишет Т. Соколова-Делюсина, – с самого начала закрепившийся за вака, определил некоторые особенности ее существования, и прежде всего то обстоятельство, что вака не была рассчитана на чтение вслух ее следовало написать, а затем соответственно и прочитать» [212]. Таким образом, поздняя поэзия вака имела часто утилитарное предназначение и порой служила задачам бытовой коммуникации (отметим, например, что раздельное проживание супругов было обычным в японской средневековой бытовой практике).

О, как жду тебя, любимый мой!

Жду, как ждут желанного дождя
В засуху, когда, вся в трещинах, земля
Сохнет вспаханной
Пред домом у ворот! [77]

В древней лирике обращение существует также и в форме своеобразной инвокации, обращения поэта к миру, которое символизировало материализацию этого мира через слово.

Отмечая особую слитность японского поэта с природой, можно говорить об интенциональном диалогизме поэзии вака, видя в самом названии жанра эту диалогическую составляющую. И это уже не ритуальная переключка влюбленных или работающих в поле крестьян, это скрытый диалогизм, имеющий, впрочем, ту же онтологическую функцию миростроения. Современный японский поэт Оока Макото писал: «Несомненно, «ва» в слове «вака» имеет значение «Ямато»(то есть «японский»), но у этого «ва» есть и более глубинный, более исконный смысл – «откликаться на зов», «подчинять себя голосу другого» или еще – «согласовывать свое сердце с сердцем другого, достигая взаимного умиротворения и гармонии» [цит. по 212]. Таким образом, конечной целью этого вечного скрытого диалога оказывается достижение гармонии мира, формируемой в согласии человека и природы. Если ранее мы говорили о коммуникации-когниции, бытовой коммуникации, то в данном случае коммуникация служит целям демиургическим, подразумевает согласованность акта творения мира (коммуникация-творчество).

Когда же наконец

Ты окрасишь кленовые листья

в багряный цвет,

Спросить хочу я у неба?

[Сайгё, 77]

Более поздние образцы авторской поэзии хокку и танка (Сайгё (1118–1190), М. Басё (1644–1694), Ё. Буссона (1716–1784) представляют уже более сложную систему лирической адресации, которая, тем не менее, обладает национальной спецификой и общими чертами в силу устойчивости формы малых лирических жанров.

Одной из уникальных черт этой поэзии является то, что в сферу коммуникации вовлекаются прозаизированные элементы мира. Значима каждая деталь. Интересен каждый объект рефлексии.

Богатый улов.

В тачке рыбы полным-полно.

Красные брюшки.

(Ё. Бусон, 77)

Объекты внешнего мира, к которым обращен поэт, не отбираются и не могут служить показателем поэтического выбора. Этот принцип сохраняется в веках. Если в европейской поэзии объект адресации (это касается, прежде всего, риторически ориентированной поэзии) может многое сказать об эпохе, стиле, своеобразии поэтики автора, то «неизбирательность» японского поэта – фиксированная особенность национальной поэзии малых жанров востока.

Лапидарная форма и «замкнутая эстетическая система» [204, с. 49] японской лирики ослабляет ее диалогический компонент, активный в рамках внутренней коммуникации, традиционно развивающийся в европейской поэзии, и актуализирует коммуникацию внешнюю. Изменение баланса внутренней и внешней коммуникации – отличительная черта японской классической лирики, насыщенной символами. Сохранение в веках архаической жанровой формы помогает сохранить и принцип «внешнего диалогизма» текста. Диалог на уровне читательской рецепции усложняется, неизбежно отражая усложнение форм человеческого сознания, но механизм его порождения остается прежним: традиционный символ «прорастает» в сознании читающего многочисленными ассоциациями, образуя своеобразное смысловое многоголосие, превращая художественную коммуникацию в полилог, развернутый во времени.

Сокращение объема текста влечет за собой вытеснение формальных диалогических компонентов. Особенно ярко эта тенденция проявляется в японских трехстишиях.

Всё поле из края в край
Покрылось ростками...
Только тогда
Я покинул, ива, тебя.
М. Басё

Ива опала,
Ручей иссох.
Голые камни.
Ё. Буссон

Сравнение тематически близких танка М. Басё и хокку Ё. Буссо-на демонстрируют самодостаточность второго текста. Особая слитность человека и природы в сознании японца делает формальный диалог избыточным. Поэт говорит с окружающим миром не словами, а сердцем. Поэтому в поэзии хокку, даже в современной, мы наблюдаем особый вид синкретизма, когда зарисовка природы подразумевает не взгляд художника извне, что характерно для традиционной пейзажной лирики, а взгляд изнутри: «я – ива», «я – ручей», «я – голые камни». Причем, это не реконструкция архаического сознания, свойственная мифопоэтической литературе, а нечто национально специфическое, связанное с буддистскими представлениями о мире – можно назвать это «неизбывным» синкретизмом.

Сохранение этого единства человека и природы оказывается возможным в силу специфического понимания процесса познания в дзэн-буддизме. Известное состояние «сатори» (постижение, прозрение) требует особого самопогружения, основанного на длительном созерцании. Невыразимость сущего требует бессловесного контакта с ним. По сути, в диалоге, в котором традиционно «рождается истина», нет необходимости. Коммуникация-когниция всегда бессловесна, но западноевропейские романтики, например, спешат заявить о рациональной непостижимости мира в своих адресованных декларациях и поэтических манифестах. Для восточного автора невыразимость мысли в слове – фигура умолчания, основанная на аксиоматичности дзэн-буддистского сатори: восточный поэт не только познает без слов, одним усилием духа, но и не стремится сообщить об этом сакральном процессе во всеуслышание. Ведь эту истину и так знает каждый.

Атрофированность диалогических форм в восточной поэзии малых жанров – прямое следствие сжатия текстового пространства, где остаются лишь слова-опоры, а весь диалог – внутренний или внешний – вынесен за скобки. Возможно поэтому, как отмечают исследователи, «в Японии с давних пор до сегодняшнего дня существует традиция декламировать танка два раза: друг за другом сразу же... И именно это положение побудило в свое время основателя русской

школы японоведения академика Н.И. Конрада переводить одно стихотворение дважды, чтобы во всей полноте представить ряды ассоциаций» [204, с. 46-47].

Краткость формы вытесняет диалог из танка и хокку и в любовной лирике (она в основном представлена жанром танка). Апеллятивность любовной лирики предопределена: любовь – чувство адресованное. Если коммуникация-когниция – процесс личностный, индивидуальный, то чувство любви требует обязательной реализации себя в другом. Хокку – преимущественно медитативная, онтологическая поэзия. Танка имеет дело не только с бытийным, но и с бытовым. В хокку бытовое – только знак бытийного, и «мерцание» бытийного сквозь детали земного быта являют особую технологию хокку, столь привлекательную для всех времен и народов. Хокку – квинтэссенция восточной ментальности, искусство сублимации бытового до бытийного.

Медитативность японской поэзии, уходящей корнями в философию дзэн-буддизма, находит отражение в изобилии риторических обращений и вопросов. Их традиционная функция – побуждение к размышлениям. Волюнтария риторических вопросов не направлена на внешнего собеседника. Принципиальное различие риторических векторов в восточной и западной поэзии бросается в глаза. Безусловно, и западноевропейский романтик не чужд медитативной риторике. Нерелексивное познание не является гносеологическим принципом только дзэн-буддизма. Однако риторическая авторефлексия, например, Байрона, Шелли или Тютчева не исключает и призыва, несмирной критики и даже социального протеста («Англичане, почему / Покорились вы ярму?» – П. Шелли, «За что кровь русская лилась рекой?» – Тютчев). В японской поэзии мы видим риторизм иного плана. Эмоциональная квинтэссенция религии Будды – страдание. Моральный закон – необходимость страдания. Поэтому японский поэт растворен в этом чувстве и чужд несмирения.

О тщета!

На запад сердце стремится
из хижины хворостяной...

Cote [77]

Это еще одно подтверждение того, что диалогизм традиционной японской лирики глубоко имплицитен, и вечный собеседник японского поэта – он сам.

В японской лирике обращение подчинено называнию. Медитативное восклицание важнее, чем непосредственная адресация. Это всего лишь «жест ребенка, который на что угодно указывает пальцем» [92, с. 143].

Заросли полыни!

Кто бы сюда ни забрел,
услышит лишь жалобы...

Сехаку [77]

Риторическое обращение превращается в риторическое восклицание.

Степень клишированности адресата в безреферентой коммуникации предельна: объект адресата чаще всего назван сезонным словом.

Цветущие вишни!

Вам ли не знать,
что весна – только призрачный сон...

Сехаку [77]

По сути, это маркер жанра, а не обращение.

У М. Басё появляются конкретные адресаты. Однако принцип их выбора не меняется: это случайные объекты, на которых останавливается взгляд художника. Даже люди-адресаты у Басё – всего лишь знаки бытия, а не конкретные личности, с которыми можно вступить в разговор. Они включены в сферу внимания поэта как повод для философского размышления: ребенок под дождем взывает к состраданию; участники погребальной процессии напоминают о преходящности бытия; путник, встреченный в дальней стране, напоминает о собственных скитаниях.

Эй, мальчик-пастух,

Оставь же сливе немного веток,

Срезая хлысты

Басё [77]

Все типы специфической адресации, свойственные японской классической поэзии малых форм, доказательно представляют уни-

кальность поэтики восточной лирики, художественный мир которой может быть исследован только на основе использования и специфической методологии. Так, совершенно очевидно, что традиционная мифопоэтическая методология неприменима к поэзии Востока, потому что нет основания говорить о мифореконструкции – мифологизм поэзии танка и хокку неизбежен, японская поэзия живет этой древней традицией и парадоксально совмещает новое и древнее сознание в художественном пространстве лирики малых форм.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выдвигая в качестве гипотезы утверждение о том, что коммуникативность является, наряду с эмоциональностью, родовым признаком лирики, мы выводили этот тезис на основе сравнения родовых признаков эпоса, драмы и лирики.

Традиционно система выглядит следующим образом: в основе эпоса лежит повествование, его «продукт» – структурированный рассказ; в основе драмы – представление, она продуцирует сценическое действо. И в драме, и в эпосе мы находим изображение, типы образных систем этих двух родов соотносимы. Лирика, как известно, делает ставку не на изображение, а на выражение, поэтому она рефлексивна и эмоционально нагружена.

Драма, на первый взгляд, с точки зрения коммуникативности, – самый «контактный» род литературы. Пьеса не может идти при пустом зале. Однако, драма – специфический род, объединяющий два вида искусства: литературу и театр. Если драму не ставить на сцене, а воспринимать лишь как текст, она перестает быть столь «контактной». И читатель романа, и читатель пьесы – все же сторонние наблюдатели разворачивающихся событий. Событийность, сюжетность – это то, что объединяет названные два рода литературы (эпос и драму) и определяет их сходный коммуникативный потенциал.

Лирика сразу же вовлекает читателя в орбиту своего контактного влияния. С первого слова, с первого такта человек оказывается под влиянием силы, действующей на его внутренние ритмы, его эмоции. Поэтому первый контакт с лирикой – это уже резонансный диалог, основанный на совпадении эмоций автора и читателя, прежде всего, на музыкальном уровне. Это невербальная коммуникация читателя и текста на уровне звуко- и ритмообразов. На музыку стиха накладывается решетка эмоций и смыслов. Условно говоря, даже если бы в тексте не было бы прямых обращений и побуждающих к общению грамматических конструкций, лирика, подобно музыкаль-

ному произведению, не перестала бы находить отклик в сознании читателя, т.е. диалог бы состоялся.

В лирике потенциальный контакт исследователи не случайно определяют через музыкальные термины: это взаимодействие «хора» и «соло». И поскольку солист всегда мыслится вышедшим из хора, лирика оказывается способом приглашения к общению, способом поддержать прерванную связь хорева со своим родовым истоком. Одновременно реализуется и исходная, дифирамбическая миссия хора в разговоре с Богом (богами). Хор говорит с Создателем через своего посланника – поэта. Так определяются контуры коммуникации-когниции и коммуникации-общения, а коммуникативность оказывается качеством, имманентно присущим лирическому роду.

В коммуникации-когниции (онтологической, гносеологической) преобладают риторические формы, потому что она связана с категорией возвышенного. Эта коммуникация призывна и волюнтаристивна. Коммуникация-общение ориентирована преимущественно на собеседника, ее голос имеет более камерный характер, ее интонации более интимны. Во всех своих формах лирическая коммуникация «экстравертна» и направлена на «другого», пусть даже этот «другой» – alter ego поэта.

Представляя типологию лирической коммуникации, мы положили в основу историко-типологический принцип. Наблюдения показали, что типы лирической коммуникации определяются взаимоотношением автора и читателя (внешняя коммуникация), автора и образа-переживания (внутренняя коммуникация), автора и текста (интертекстуальная коммуникация). Предметом исследования в монографии стали грамматические маркеры коммуникации, структура и пафос образа-адресата, типы внутренней коммуникации (изображенной и интенциональной); коммуникативные коды отдельных авторов и целых эпох.

Исследование обращенной лирики различных поэтологических эпох привело к пониманию общих тенденций в развитии коммуникативных форм как способа отражения изменения художественного сознания, что позволило детализировать и подкрепить дополнительными доказательствами классическую концепцию исторической поэтики («Категории поэтики в смене литературных эпох» [80], кон-

цепции Бройтмана и Тюпы и другие фундаментальные исследования в области теории литературы).

Усложнение форм художественной коммуникации от архаической адресации к нормативной обращенности как более широкому понятию, привело к необходимости ввести понятие «коммуникативность», «коммуникативный код» в отношении лирики эпохи индивидуальных стилей. Суммируя наблюдения, еще раз проследим динамику этих изменений.

В архаике мы находим в основном прямое безоценочное обращение, конкретность образа адресата при минимальной степени его художественности; однообразие грамматических форм лирической коммуникации. Напомним, что адресация на уровне ритуальной инвокации выпадает из этого процесса в силу ее внелитературной природы.

В нормативную эпоху расширяется круг объектов обращения, адресаты обретают большую степень абстракции и, будучи уже художественными феноменами, меняют свое функциональное предназначение: заведомо некоммуникабельные объекты (социальные, онтологические, этико-эстетические категории; явления природы, элементы мироздания и др.) превращаются из формального коммуниканта в объект авторской рефлексии; «адресаты» получают атрибутивную, эмоционально-оценочную характеристику. Но пока эти процессы формируются в лоне стилевых и жанровых моделей определенных эпох. «Возрастающее отчуждение адресата» (П.Н. Толстогузов) сопровождается диверсификацией грамматических форм, их усложнением.

В индивидуально-творческую эпоху в число коммуникативных паттернов включается модель «я» – «я», то есть формируется автокоммуникация, зародившаяся в процессе «отчуждения адресата». Это принципиальное отличие коммуникативного кода лирики нового и новейшего времени от предшествующих типов лирической коммуникации, разворот к психологизму, выраженной рефлексии, становление ассоциативного художественного мышления. В постмодернизме это новое «я» растворится в новом коллективном «мы», трактуемом в интертекстуальном ключе. В индивидуально-творческую эпоху наблюдается функциональная поливалентность грамматических форм обращенности. Утрата собственно коммуникативно-

го предназначения адресатом, его функциональная девальвация превращают его в эмоциональный маркер, повод для экзистенциальной рефлексии автора, коммуникативные контуры текста размываются. Судьба адресованных форм лирики в новейшее время иллюстрирует общую тенденцию художественных текстов к деконструкции, смысловой и структурной недоволощенности.

Исторические изменения коммуникативного кода лирики находят отражение в процессах постепенного опустошения риторических форм, тотальной автокоммуникации, девальвирующей грамматические маркеры коммуникативной ситуации, исчезает привязка форм коммуникации к жанру по мере развеществления последнего.

Попутно мы показали, как коммуникативные маркеры могут определять композиционную структуру лирического текста и служить ее скрепами.

Изучение коммуникативного кода отдельно взятого автора позволило увидеть наложение изменений в типе коммуникации, связанные с эпохой или стилем, на индивидуальную, авторскую модель коммуникации, что дало возможность опознать наиболее яркие проявления авторской индивидуальности, показать в динамике изменение мировоззренческой и поэтологической системы художника.

С формированием понятия «чужого слова», соотнесенного с голосом «другого» в поэтическом тексте, актуализировался феномен ролевой лирики, становление которой мы проследили от античных времен до индивидуально-творческой эпохи. В исследовании было предложено расширить перечень ролевых героев за счет осмысления общего характера коммуникативной ситуации, в силу этого мы предложили ввести термин расширенного значения – заместительный персонаж – и показали его становление как художественного феномена на материале лирики различных поэтологических эпох.

Обращение к восточной поэзии как к литературе принципиальной иной ментальности позволило показать особенности национального сознания сквозь призму коммуникативных процессов, обозначить уникальность тех или иных художественных явлений в контексте развития и функционирования национальной культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты

1. **Анненский И.Ф.** «Что такое поэзия? Серия «Литературные памятники» [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/annenskiy/chto-takoe-poeziya.htm>
2. **Анненский И.Ф.** Все стихи Иннокентия Анненского на одной странице. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/annenskiy/all.aspx>
3. **Анненский И.Ф.** [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/annenskiy/chto-takoe-poeziya.ht>
4. **Античная лирика.** Переводы с древнегреческого и латинского. – Серия ВСЛ, т 4. М.: Издательство «Художественная литература», 1968. – 624с.
5. **Античная поэзия.** Всемирная библиотека поэзии. – М.: Эксмо, 2005. – 480 с.
6. **Ахматова А.А.** Сочинения в 2-х томах, том 1. – М.: Правда. Огонек, 1990. – 448 с.
7. **Ахматова А.А.** Все стихи Анны Ахматовой на одной странице [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/ahmatova/all.aspx>
8. **Байрон Д.Г.** Собрание сочинений [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bajron_dg/
9. **Бальмонт К.Д.** Все стихи К. Бальмонта [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/balmont/all.aspx>
10. **Бальмонт К.Д.** Солнечная пряжа. Стихотворения. Очерки. – М.: Детская литература, 1989. – 239 с.
11. **Батюшков К.Н.** Стихи Константина Батюшкова [Эл. ресурс] Режим доступа: <https://poemata.ru/poets/batyushkov-konstantin/>
12. **Батюшков К.Н.** Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1987. Поэтическая библиотека «Классики и современники». – 320 с.

13. **Белый А.** (Б. Бугаев) Все стихи. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/belyj/all.aspx>
14. **Белый А.** Солнце Избранные стихотворения. М.: Детская литература, 1992. – 255 с.
15. **Бернс Р.** Стихотворения. Перевод С.Я. Маршака // Собрание сочинений С.Я. Маршака в восьми томах. Т. 3. – М., «Художественная литература», 1969. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/berns.txt>.
16. **Блейк У.** / Книга переводов англоязычной поэзии. Перевод с англ. Токаревой Г.А. – М.: издательство «Перо», 2020. – 186 с.
17. **Блок А., Маяковский В., Есенин С.** Избранные сочинения. – М.: Художественная литература (Библиотека учителя) 1991. – 702 с.
18. **Блок А.А.** Стихотворения [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/blok> (дата обращения: 21.06.2022)
19. **Блэр Р.** «Могила» / Книга переводов англоязычной поэзии. Перевод с англ. Токаревой Г.А. – М.: издательство «Перо», 2020. – 186 с.
20. **Боратынский Е.А.** Все стихи Евгения Боратынского [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/baratynskij/all.aspx>
21. **Боратынский Е.А.** Стихотворения. – Воронеж: Центрально-Черноземное издательство, 1977. – 384 с.
22. **Брюсов В.Я.** Стихотворения. – М.: Молодая гвардия, 1989. Библиотека XX век. Поэт и время. – Выпуск 4. – 190 с.
23. **Брюсов В. Я.** Стихотворения. – М.: «Люмош», 1997. – 422 с.
24. **Брюсов В.Я.** Все стихи В. Брюсова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/bryusov/all.aspx>
25. **Вордсворт У.** Избранная лирика: Сборник / Составл. Е. Зыковой. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2001. – На английском языке с параллельным русским текстом. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/WORDSWORTH_W/wordsworth1_1.txt
26. **Вяземский П.А.** Все стихи Петра Вяземского [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/vyazemskij/all.aspx>

27. Гиппиус З.Н. Стихи [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.culture.ru/literature/poems/author-zinaida-gippius>
28. Гиппиус З.Н., Мережковский Д.С. Избранное – СПб.: Диамант, 1996. – 448 с.
29. Глинка Ф.Н. Все стихи Федора Глинки [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/glinka/all.aspx>
30. Гнедич Н.И. Все стихи Николая Гнедича [Электронный ресурс] Режим доступа: https://451l.net/nikolay_gnedich/stihi/
31. Городецкий С.М. Все стихи Сергея Городецкого [Электронный ресурс] Режим доступа: https://451l.net/sergey_gorodetskiy/stihi/
32. Грей Т. Стихотворения [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grej_t/
33. Гумилев Н.С. Стихотворения [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.culture.ru/literature/poems/author-nikolai-gumilev>
34. Дельвиг А.А. А. Дельвиг: собрание сочинений [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/d/delxwig_a_a/
35. Диоген Лаэртский О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль (Философское наследие)., 1986 – 571 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/diogen_laertsky_o_zhizni_ucheniyakh_i_izrecheniyakh_filosofov_1986_text.pdf
36. Есенин С.А. Избранное. – Л.: Лениздат, 1970. – 456 с.
37. Есенин С.А. Все стихи Сергея Есенина [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/esenin/all.aspx>
38. Жуковский В.А. Избранное. – М.: Правда, 1986. – 560 с.
39. Жуковский В.А. Стихи [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.culture.ru/literature/poems/author-vasilii-zhukovskii>
40. Заболоцкий Н.А. Стихотворения. – М.: Советская Россия, 1985. – 512 с.
41. Иванов Вяч. И. Все стихи Вячеслава Иванова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/ivanovv/all.aspx>
42. Иванов Вяч. И. Человек – Париж: Дом книги, 1939 г. Репринтное издание. – М.: Прогресс-Плеяда, 2006
43. Иванов Вяч. И. Лирика. – Мн.: Харвест, 2000. – 384 с.

44. **Иванов Г.В.** Все стихи Георгия Иванова [Электронный ресурс] Режим доступа: https://451l.net/georgiy_ivanov/stihi/
45. **Кибиров Т.Ю.** Стихотворения / Современная русская поэзия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/timur-kibirov-stihotvoreniya>.
46. **Кирсанов С.И.** Все стихи Семена Кирсанова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/kirsanov/all.aspx>
47. **Китс Д.** Стихотворения. «Ламия», «Изабелла», «Канун св. Агнессы» и др. стихи. – Ленинград: Наука, 1986. – Серия «Литературные памятники – 392 с.
48. **Кюхельбекер В.К.** Кюхельбекер Вильгельм Карлович: собрание сочинений. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/k/kjuhelxbeker_w_k/
49. **Леонид Тарентский** в переводах Шульца Ю., Блуменау Л., Румера О., Кондратьева С.П., Дашкова Д. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://simposium.ru/ru/node/9236>
50. **Лермонтов М.Ю.** Все стихи Михаила Лермонтова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/lermontov/all.aspx>
51. **Мандельштам О.Э.** Все стихи Осипа Мандельштама [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/mandelshtam/all.aspx>
52. **Маяковский В.В.** Стихотворения [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ilibrary.ru/author/mayakovski/form.5/1.all/index.html>
53. **Мережковский Д.С.** Все стихи Дмитрия Мережковского. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/merezhkovskij/all.aspx>
54. **Набоков В.В.** Все стихи Владимира Набокова [Электронный ресурс] Режим доступа: https://451l.net/vladimir_nabokov/stihi/
55. **Набоков В.В.** Стихотворения. М.: Молодая гвардия, 1991. – 572 с.
56. **Никитин И.С.** Все стихи Ивана Никитина [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/nikitin/all.aspx>
57. **Новалис** (Фридрих фон Гарденберг). Новалис: избранные сочинения [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://az.lib.ru/n/nowalis/>

58. **Пастернак Б.Л.** Все стихи Бориса Пастернака [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/pasternak/all.aspx>
59. **Пастернак Б.Л.** Избранное в двух книгах. Книга 1. – М.: Просвещение, 1991, – 456 с.
60. **Плетнев П.А.** Все стихи [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://stih.su/pletnyov-p-a/>
61. **Пушкин А.С.** Все стихи А. Пушкина [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/pushkin/all.aspx>
62. **Рубцов Н.М.** Прощальная песня. Сборник стихотворений. – М.: Русская книга, 1996. – 304 с.
63. **Рубцов Н.М.** Все стихи Николая Рубцова.[Электронный ресурс] Режим доступа: https://451l.net/nikolay_rubtsov/stihi/
64. **Сапфо.** Лира, лира священная / пер. В.В. Вересаева. М.: Издательский дом «Летопись-М», 2000. – 156с.
65. **Сологуб Ф.К.** Избранное – СПб.: Диамант, 1997. – 448 с.
66. **Сологуб Ф.К.** (Ф. Тетерников) Все стихи Федора Сологуба [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/sologub/all.aspx>
67. **Тарковский А.А.** / Стихотворения классических и современных авторов [Электронный ресурс] Режим доступа: stroki.net/content/view/10705/67/
68. **Тютчев Ф.И.** ПСС в 2 т., т.1 – М.: «Терра» – «Тегга», 1994
69. **Фет А.А.** (А. Шеншин) Все стихи Афанасия Фета [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/fet/all.aspx>
70. **Фрост Р.** Неизбранная дорога. – СПб.: Кристалл, 2000. – (Б-ка мировой литературы). – СПб: Кристалл, 2000 – 416 с.
71. **Ходасевич В.Ф.** Все стихи Владислава Ходасевича [Электронный ресурс] Режим доступа: https://451l.net/vladislav_khodasevich/stihi/
72. **Шекспир У.** Сонеты. – М.: Радуга, 1984. – 206 с.
73. **Шелли П.Б.** Великий Дух. Стихотворения. – М.: Летопись, 1998. – 417 с.
74. **Шефнер В.С.** Ночная Ласточка. Стихи разных лет. – Л.: Детская литература, 1991.
75. **Шефнер В.С.** Все стихи Вадима Шефнера [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rupoem.ru/shefner/all.aspx>

76. **Языков Н.М.** Все стихи Николая Языкова [Электронный ресурс]
Режим доступа: <https://rupoem.ru/yazykov/all.aspx>
77. **Японская поэзия.** Сборник – СПб.: Северо-Запад, 2000. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lib.ru/JAPAN/japan_poetry.txt.
78. **Blake W.** The Complete Poetry & Prose of William Blake / [Ed. By D. Erdman] / W. Blake. – N.Y: Anchor books, 1988. – 1022 p.

Исследования

79. **Аверинцев С.С.** Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996 [Электронный ресурс] URL: <http://www.booksonline.com.ua/view.php...>
80. **Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.** Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С.3-38.
81. **Аверинцев С.С.** Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С.104-116.
82. **Аверинцев С.С.** Судьба и весть О. Мандельштама / С.С. Аверинцев. Поэты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 189-277.
83. **Алефиренко Н.Ф., Чумак-Жунь И.И.** Коммуникативная ситуация как коммуникативно-прагматический фактор порождения поэтического текста, БелГУ // Praha, 2008. – N1. – S. 68-72. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://dspace.bsu.edu.ru/handle/123456789/474>
84. **Амелин Г.Г.** Миры и столкновения Осипа Мандельштама / Г.Г. Амелин, В.Я. Мордерер. – Москва ; Санкт-Петербург: Яз. русской культуры, 2001. – 314 с.
85. **Артемова С.Ю.** Коммуникация вопреки: о трансформации жанра лирического послания // Новый филологический вестник. № 1 (16). – 2011. – С. 87-95.

86. **Артемова С.Ю.** Автокоммуникация в посланиях Бродского / С.Ю. Артемова // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». – № 10. – 2007. – С.112-121.
87. **Афанасьева Э.М.** Онтология имени в творчестве писателей-арзамасцев, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова / Автореферат дис..... доктора филологических наук, М., 2014. – 42 с. [Эл. ресурс] Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-imeni-v-tvorchestve-pisateley-arzamastsev-a-s-pushkina-m-yu-lermontova#ixzz4qYW5jA4B>
88. **Афанасьева Е.А.** Типы сатирических объектов в эпиграммах Саши Черного / Е.А. Афанасьева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2009. – № 11(105). – С. 41–44.
89. **Ахматова А.А.** Листки из дневника <О Мандельштаме> [Текст] / Анна Ахматова // Сочинения. В 2т. Т.2 : Проза и переводы. – М., 1990. – С. 198-221. – Коммент.: С. 434-454. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://pnu.edu.ru/ru/library/projects/literary-review/issue10/about_mandelshtam/.
90. **Баевский В.С.** Остранение: К поэтике Бориса Пастернака. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2013. – 56 с.
91. **Бараш Л.А.** Художественная коммуникация в контексте современной культуры. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL:publikacia.net/archive/2015/4/4/18 (дата обращения: 12.11.2012).
92. **Барт Р.** Империя знаков. Перевод с фр. // Вестник культурологии. – 2003. – № 1 (24). – С. 138-143.
93. **Барт Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Перевод с фр. – М., 1989. – 615 с.
94. **Бахтин М.М.** Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук – СПб.: Азбука, 2000. – 336с.
95. **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества – М.: Искусство, 1979. – 424 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://bookscafe.net/read/bahtin_mihail-estetika_slovesnogo_tvorchestva-230994.html#p144 (дата обращения: 25.04. 2021)
96. **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. [Электронный ресурс] Режим доступа: dostoevskiy-lit.ru...bahtin-problemy...tipu...slova.htm (дата обращения: 25.05. 2022).

97. **Бахтин М.М.** Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / Эстетика словесного творчества – М.: Искусство, 1979. – 424 с
98. **Белоусов А.Б.** Управление коммуникацией (критические замечания к теории коммуникаций) [Электронный ресурс] Режим доступа: [ifr.uran.ru >files/publ/eshegodnik/2003/15.pdf](http://ifr.uran.ru/files/publ/eshegodnik/2003/15.pdf) (дата обращения: 25.04. 2021).
99. **Бердникова Т.В.** Своеобразие поэтического диалога: коммуникативный и жанровый аспекты // Известия Саратовского университета. – 2011. – Т. 11. Сер. Филология. Журналистика. – Вып. 4. – С. 39-41.
100. **Блум Г.** Страх влияния. Карта перечитывания: пер. с англ. – Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 1998. – 352 с.
101. **Богомолов Н.А.** Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В.Ф. Ходасевича. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/bogomolov-receptsiya-poezii-pushkinskoj-epohi.htm>
102. **Борев Ю.Б.** Искусство как художественная коммуникация. Структуры и типы художественной коммуникации // Борев Ю.Б. – Эстетика. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
103. **Боровская А.А.** Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века Автореферат дис.....доктора филологических наук. – Астрахань 2009 – 46 с.
104. **Брагинская Н.В.** Демонстрация изображения – архаический тип театрального представления. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://ivka.rsuh.ru/binary/85345_18.1367577833.63349.doc.
105. **Бройтман С.Н.** Теория литературы в 2 т., т.2: Историческая поэтика / Под. ред С.Н. Бройтмана. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
106. **Бройтман С.Н.** Из статей, написанных для словаря «Поэтика». [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://CyberLeninka.ru>
107. **Бройтман С.Н.** Лирический субъект/ С.Н. Бройтман // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – С.141-153.

108. Бубер М. Я и ты. Перевод с нем. В. Рынкевича / М. Бубер. Два образа веры. М., 1995 – 464 с.
109. Бушман И.Н. Поэтическое искусство Мандельштама – Мюнхен, 1964. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/kritika-o-mandelsh tame/bushman-poeticheskoe-iskusstvo/gonenie-zamalchivanie-priznanie.htm>
110. Василевская Л.И. О приемах коммуникативной организации в ранней лирике Н. Гумилева/ Л.И. Василевская// Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 49-60.
111. Василик М.А. Наука о коммуникации или теория коммуникации? К проблеме теоретической идентификации // Сб. науч. тр. – СПб., 2004. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.russcomm.ru/rca biblio/v/vasilik.shtml>
112. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры «Элегическая школа» / В.Э. Вацуро. – СПб.: ВО «Наука», 1994. – 239 с.
113. Вейдле В.В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.
114. Веселовский А.Н. Эпоха чувствительности // Веселовский А.Н. Избранные статьи. – Л.: Худож. лит., 1939. – С. 494.
115. Винокур Т.Г. Диалог / Т.Г. Винокур // Русский язык; Энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. – М.: Большая Российская энциклопедия: Дрофа, 1998. – С. 119-120.
116. Выготский Л.С. Психология искусства Психология искусства. – Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1998. – 480 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http:// marxists.org>
117. Гаспаров М.Л. Избранные труды, том I. О поэтах. – М. Языки русской культуры 1997. – 664 с.
118. Гаспаров М.Л. «За то, что я руки твои...» – стихотворение с отброшенным ключом / Мандельштам и античность. Сб. статей под ред. О. А. Лекманова. Записки Мандельштамовского общества, т. 7. – М.: 1995. – С.104–116.
119. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб., 2001 – 476 с.

120. **Гаспаров М.Л.** Природа и культура в «Грифельной оде» О. Мандельштама // Арион № 2, 1996 г. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1996&number=32&idx=482>
121. **Гаспаров М.Л.** О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года / Российский Государственный Гуманитарный Ун-т. – М., 1996. – 128 с. (Чтения по истории и теории культуры). Вып. 17. – 126 с.
122. **Гаспаров М.Л.** Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) (Часть 1) [Электронный ресурс] Режим доступа: hse.ru/data/2016/11/18/1110070477/mandelshtam.pdf
123. **Гаспаров М. Л.** Осип Мандельштам. Три его поэтики. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/kritika-o-mandelshtame/gasparov-tri-ego-poetiki.htm> (дата обращения: 08.09.2020).
124. **Гачев Г.Д.** Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: изд-во МГУ, Флинта, 2008. – 288 с.
125. **Гёте И.В.** О Лаокооне [Электронный ресурс] Режим доступа: litmir.net/b?b=159228&p=1
126. **Гинзбург Л.Я.** О лирике М.: Интрада, 1997. – 416 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.belousenko.com/books/litera/ginzburg_o_lirike.htm
127. **Гиршман М.М.** Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчев а- М.: Высшая школа, 1981. – 112 с.
128. **Гиршман М.М.** Воспоминание и память в поэтическом слове // Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Н.Д. Тамарченко / ред.-сост. В.И. Тюпа, О.В. Федунина. – М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 39 – 45.
129. **Гиршман М.М.** Литературное произведение. Теория художественной целостности, 2-е изд, дополн.. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 500 с.
130. **Глазова Е., Глазова М.** «Предсказано Дантом». О поэтике и поэзии О. Мандельштама К.: ДУХ І ЛИТЕРА, 2012. – 724 с.

131. **Гойхман О.Я.** Коммуникативистика в современном обществе. – Современная коммуникативистика. – № 1(1). – 2012. – С. 4-9.
132. **Городецкий Л.Р.** Квантовые смыслы Осипа Мандельштама: семантика взрыва и аппарат иноязычных интерференций. М.: Таргум, 2012. – 416 с.
133. **Городецкий Л.Р.** Текст и мир на листе Мёбиуса: языковая геометрия Осипа Мандельштама VS еврейская цивилизация. – М.: Таргум, 2008. – 344 с.
134. **Грехнев В.А.** Дружеское послание пушкинской поры как жанр / Сборник «Болдинские чтения», «Поэтика Пушкина и проблемы изучения текста», 1978. – С. 32-49. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/biblio/rog90/rog90.htm>
135. **Гуковский Г.А.** Пушкин и русские романтики – М., Интрада, 1995. – 319 с
136. **Дарвин М.Н.** Художественная циклизация лирики / Под. ред. Ю.Б. Борева // Теория литературы, т. III, Роды и жанры. – М: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 467-516.
137. **Двоенко Я.Ю.** Система лирической коммуникации в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе»: структура, модели, стратегия / Автореферат дис.....кандидата филологических наук. – Смоленск, 2014. – 26 с.
138. **Дмитриев Е.В.** Фактор адресации в русской поэзии XVIII-начала XX вв.: Автореферат дис. ... д-ра филол. наук: Москва, 2004. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/faktor-adresatsii-v-russkoy-poezii-xviii-nachala-xx-vv#ixzz4qYPckee9>
139. **Европейская поэтика:** от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. – М.: Интрада, 2010. – 512 с.
140. **Есин А.Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения. М: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
141. **Жирмунский В.М.** Композиция лирических стихотворений. – Петербург: Издательство ОПОЯЗ. Сборники по теории поэтического языка, 1921. – 107 с.

142. **Жолковский А.К.** «Я пью за военные астры»: Поэтический портрет О. Мандельштама. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20060620122151/http://www.usc.edu/dept/las/sll/rus/ess/bib31.htm>
143. **Землянова Л.М.** Зарубежная коммуникативистика в преддверии информационного общества: Толковый словарь терминов и концепций. – М.: Издательство Моск. ун-та, 1999. – 301 с.
144. **Зубова Л.В.** Поэтический язык Марины Цветаевой. М., ЛитРес, 2017. – 480 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.litres.ru/ludmila-zubova/poeticheskiy-yazyk-mariny-cvetaevoy/chitat-onlayn/>
145. **Зырянов О.В.** Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени// Материалы конференции «Белые чтения», 2010 [Электронный ресурс] [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.cyberleninka.ru/article/n/logika-zhanrovyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni#ixzz2WhMdH0Di>
146. **Иванов Вяч.И.** Комментарий к поэме «Человек» / Вяч. Иванов Человек. Приложение. Статьи и материалы. – М. Прогресс-Плеяда, 2006.
147. **Исакова И.Н.** Система номинаций литературного персонажа (на материале произведений Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, А.А. Фета и Н.А. Некрасова) Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук.... Москва, 2004 – 26 с.
148. **Каган М.С.** Мир общения М.: Политиздат, 1988 – 316 с.
149. **Каган М.С.** Семейство зрелищных искусств: театр, кино, телевидение// М.С.Каган. – Системный подход и гуманитарное знание: избранные статьи. Л.: ЛГУ, 1991. – С.307-318.
150. **Каргашин И.А.** Русский стихотворный сказ XVII–XXI вв.: Генезис. Эволюция. Поэтика. М.: Языки славянской культуры, 2017. – 336с.
151. **Каргашин И.А.** Стихотворный сказ как разновидность ролевой лирики: поэтика, история развития /Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук

- наук – М., 2006. – 46 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1652581498&tld=ru&lang=ru&name=01003306701.pdf&text=%D0%98.%D0%9C.%20%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B3%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%BD>.
152. **Каргашин И.А.** Стихотворный сказ. Поэтика, история развития – Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2005. – 420 с.
153. **Каргашин И.А.** Эпиграф как способ маркирования «ролевой лирики». Вестник ОГУ. № 2. февраль 2006, Т.1 Гуманитарные науки. – С. 12-17.
154. **Карус К.Г.** Фридрих-пейзажист / Эстетика немецких романтиков. – СПб: Изд-во СПб. ун-та, 2006. – 547с.
155. **Кихней Л.Г.** Жанровое своеобразие «эпитафической лирики Ахматовой / Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 3. – Симферополь: Крымский Архив, 2005. – С. 33-46.
156. **Козлов В.И.** Поэтика жанра. О жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы – январь-февраль 2011. – С. 208-238.
157. **Кобринский А.А.** Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. – М.: изд-во Московского культурологического лица № 1310, 2000, в 2 т., т.1.
158. **Кобринский А.А.** Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. – М.: изд-во Московского культурологического лица № 1310, 2000, в 2 т., т.2.
159. **Корман Б.О.** Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун., 1992. – 236 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://narrativ.boom.ru/library.htm>
160. **Круглова Т.С.** Адресованная лирика русского модернизма: поэтологический аспект. Автореферат дис..... доктора филологических наук, М., 2013. – 38 с.
161. **Круглова Т.С.** Коммуникативные установки А. Белого в лирических обращениях к поэтам-современникам // Известия высших

- учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – № 3, 2010. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnye-ustanovki-andreya-belogo-v-liricheskikh-obrascheniyah-k-poetam-sovremennikam#ixzz37O6LhHcI>
- 162. Круглова Т.С.** «Адресованная» лирика Марины Цветаевой: коммуникативно-жанровый аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Татьяна Сергеевна Круглова. – М., 2008. – 198 с.
- 163. Левин Ю.И.** Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С.464-480.
- 164. Леви-Строс К.** Структурная антропология. – М., 1985. – 536 с.
- 165. Лекманов О.А.** О. Мандельштам Жизнь поэта. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/81181> .
- 166. Лихачев Д.С.** Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антология / Ин-т народов России, Общество любителей российской словесности; Под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 280–287.
- 167.** Литературный энциклопедический словарь / М.: Советская энциклопедия, 1987.
- 168. Лотман Ю.М.** и тартусско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1990. – 547 с.
- 169. Лотман Ю.М.** Местоимения в лирике Тютчева / Ю.М. Лотман О поэтах и поэзии. – М, 2013. – С.44-65 [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.reaing.org.ua/bookreader.php/134487/Lotman__O_poetah_i_poezii_\(analiz_poeticheskogo\)](http://www.reaing.org.ua/bookreader.php/134487/Lotman__O_poetah_i_poezii_(analiz_poeticheskogo))
- 170. Лотман Ю.М.** Анализ поэтического текста: структура стиха [Электронный ресурс] Режим доступа: www.ruthenia.ru/lotman/papers/apt/
- 171. Лотман Ю.М.** Семиосфера. СПб.: Искусство. – 704 с.
- 172. Лотман Ю.М.** О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста/ Ю.М. Лотман; М.Л. Гаспаров. – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – 846 с.
- 173. Лотман Ю.М.** Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://litlife.club/books/157093/read?page=22>

174. **Луков Вл.А.** Тезаурусные структуры понимания нового содержания: жанры, жанровые системы, жанровые генерализации [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/gum/new/articles/2007/Lukov_V1/2/
175. **Луман Н.** Что такое коммуникация? Пер. с нем. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://jour.isras.ru>
176. **Мандельштам О.Э.** Слово и культура / Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с. – С. 39-176
177. **Мандельштам О.Э.** О собеседнике / Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. – 2-е изд. – СПб.: Гиперион, 2017. – Т.3 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://omiliya.org>
178. **Мандельштам О.Э.** Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; Коммент. П. Нерлера. – М.: Худож. лит., 1990. – 464 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/mandelstam_sochineniya_tom2_1990__ocr.pdf
179. **Мандельштам О.Э.** Слово и культура: Статьи – М.: Советский писатель, 1987.. – С. 108-153. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/mandelshtam_slovo_i_kultura_1987_text.pdf (дата обращения: 14 мая 2022).
180. **Мандельштам и античность** Сборник статей под. ред О.А. Лекманова. – М.: Мандельштамовское общество, Т.7., 1995. – 209 с.
181. **Маниковская М.А.** Коммуникативное пространство художественной культуры //Философия общества, № 1. – 2005. – С.93-114.
182. **Мартыанов Е.Ю.** Герой-маска как тип репрезентации авторского сознания // Актуальные вопросы филологических наук : материалы I Междунар. науч. конф. (г. Чита, ноябрь 2011 г.). – Чита : Издательство Молодой ученый, 2011. – С. 12-15. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/25/1212/>.
183. **Медведев П.Н.** Формальный метод в литературоведении / Бахтин М. (под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – 640 с.

184. **Мец А.Г.** Осип Мандельштам и его время: анализ текстов / А.Г. Мец. – Изд. 2-е, исправ. и доп. – СПб.: Интернет-издание, 2011. – 273 с.
185. **Мец А.Г.** Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама / [сост. А. Г. Мец при участии С. В. Василенко, Л. М. Видгофа, Д. И. Зубарева, Е. И. Лубяниковой, П. Мицнера]. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб : Интернет-издание, 2019. – 509 с.
186. **Мешков М.Н.** Местоимения и обращения в русской лирике XIX века. / Диссертация на соискание ученой степени кандидата наук. – Липецк, 2011. – 242 с.
187. **Миннуллин О.Р.** «Лирика как литературный род: становление категории» Литературоведческий семинар (28.X.2010) [Электронный ресурс] Режим доступа: holos.org.ru/.../literaturovedcheskij-seminar-28-x-2010-o-r-minnullin-lirika-kak-literaturnyj-rod-stanovlenie-kategorii/
188. **Михайлов М.И.** Лирика как род литературы / М.И. Михайлов. – Н. Новгород: НГУ, 2004. – 96 с.
189. **Моисеева А.А.** Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX – XX веков: формирование ролевого героя нового типа Автореферат дисс.....кандидата филологических наук, Пермь 2007. – 20 с.
190. **Морозов А.** Десять писем О. Мандельштама Вяч. Иванову 1909 – 1911 / Записки отдела рукописей ГПБ имени В.И. Ленина, вып. 14. – М., 1973.
191. **Мусатов В.В.** Лирика Осипа Мандельштама. – Киев: Эльга-Н. Ника-Центр, 2000. – 560 с.
192. **Назарец В.Н.** Генезис теоретических представлений об адресованной лирике в русском литературоведении XVIII – XX веков. Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 10 (28). – 2013. – С. 128-130 [Электронный ресурс] Режим доступа: www.gramota.net/materials/2/2013/10/34.html
193. **Никишов Ю.М.** Лирика: поэтика и типология композиции. – Калинин, 1990. – 85 с.
194. **Поплавская Л.В.** Миф и культ в легенде об Архилохе / Ранняя греческая лирика. СПб.: Алтейя, 1999. 304 с. – С.80-101

195. **Померанец Г.О.** Мандельштам. Слово-Психея [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/kritika-o-mandelshtame/pomeranc-slovo-psiheya.htm>
196. **Почепцов Г.Н.** Теория коммуникации. – М.: Изд-во «Ваклер», К.: «Рефл-бук», 2001. – 656 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: [socium.ge>downloads...pochepcov...komunikacii.pdf](http://socium.ge/downloads...pochepcov...komunikacii.pdf)
197. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М.: Издательство КУЛАГИНОЙ – Inrada., 2008. – 358 с.
198. **Рабенко Т.Г.** Оппозиция автор / адресат и дискурсивные особенности ее реализации (обзор концепций) // Культура и текст №3, 2017 (30) – С. 180 -192.
199. **Ранняя греческая лирика** (миф, культ, мировоззрение, стиль). – СПб.: Алтейя, 1999. – 294с.
200. **Романова И.В.** Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения / И.В. Романова. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – 328 с.
201. **Ронен О.** Поэтика Осипа Мандельштама СПб: Гиперион, 2002 – 240 с.
202. **Ронен О.** Осип Мандельштам // Мандельштам О. Собр. произв.: Стихотворения. М., 1992. – С. 495—538
203. **Руденко С.Г.** Субъектно-объектные отношения в лирике В. Хлебникова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Руденко Светлана Георгиевна. – Астрахань, 2002. – 203 с.
204. **Савилов Е.Д.** Дзэн-буддизм и классическая японская поэзия: взгляд дилетанта на старую проблему – М.: Наталис, 2009 – 352 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm>
205. **Семенко И.М.** Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. – Изд. 2-е, дополненное. – Сер.: Записки Мандельштамовского общества, т. 8. – М.: Ваш Выбор ЦИРЗ, 1997 – 144 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.rulit.me/data/programs/resources/pdf/Yuriy_Nikolaevich_Tynyanov_Problema_stihotvornogo_yazyka_RuLit_Me_502441.pdf

206. Семенко И.М. Поэты пушкинской поры: Батюшков. Жуковский. Денис Давыдов. Вяземский. Кюхельбекер. Языков. Баратынский. – М.: Худож. лит., 1970. – 292 с.
207. Семенко И.М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / АН СССР; Изд. подгот. И. М. Семенко. – М.: Наука, 1977. – (Лит. памятники). — С. 433-492. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://batyushkov.lit-info.ru/batyushkov/articles/semenko-batyushkov-opyty.htm>
208. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.
209. Сирик Д. Мед и вино Мандельштама [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/kritika-omandelshtame/sirik-med-i-vino.htm>
210. Сквозников В.Д. Лирический род литературы // Теория литературы, т. III, Роды и жанры. – М.: ИМЛИ РАН, 2003, – С.394-421
211. Смиренский В.Б. «Так надо играть» О поэтической звукописи и звукосмысловой организации стиха». [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tak-nado-igrat-o-poeticheskoy-zvukopisi-i-zvukosmyslovoy-organizatsii-stiha/viewer>
212. Соколова-Делюсина Т.Л. От сердца к сердцу сквозь столетия / Японская поэзия. Сборник. – СПб., 2000. [Электронный ресурс] Режим доступа: lib.ru/JAPAN/japan_poetry.txt
213. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 40-76.
214. Струве Н. Осип Мандельштам. - Overseas Publications Interchange Ltd.- London 1990. Томск: Издательство «Водолей», 1992. – 269. с.
215. Сысоев С.В. Коммуникативная система лирики А. С. Пушкина. Автореферат дис..... кандидата филологических наук. М., 1999 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kommunikativnaya-sistema-liriki-a-s-pushkina#ixzz3IVVwzGrF>
216. Такахаси Дзюнко Горизонты японской поэзии // Странный ветер. Антология современной японской поэзии. Перевод с японского. – М.: Иностранка, 2003 – 476 с. – С. XI-XXIV.

217. **Тахо-Годи А.А.** Гимнография Прокла и ее личностное начало [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/antichnost-kak-tip-kultury/taho-godi-gimnografiya.htm>
218. Теоретическая поэтика в понятиях и определениях / [Автор-составитель Н.Д. Тамарченко] – М.: изд-во РГГУ, 2001. – 467с.
219. Теория литературы в 3 т., т.2: Историческая поэтика / Под. ред С.Н. Бройзмана. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
220. **Террас В.И.** Классические мотивы в поэзии О. Мандельштама // Мандельштам и античность Сборник статей под. ред О.А. Лекманова. – М.: Мандельштамовское общество, Т.7. 1995. – С.12-33.
221. **Тимофеев Л.И.** Слово в стихе. – М.: Советский писатель, 1987. – 424 с.
222. **Токарева Г.А.** Структурные константы лирического текста: историко-поэтологический аспект // Вестник Литературного института им. М. Горького, № 3, 2013. – С. 48 -65
223. **Толстогузов П.Н.** Поэтика обращений в лирике Тютчева // Л.Н. Толстой и Ф.И. Тютчев в русском литературном процессе. М.: Прометей, 2004. – С. 105–120. [Электронный ресурс] Режим доступа: www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/tolstoguzov.html
224. **Томашевский Б.В.** Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
225. **Тынянов Ю.Н.** Поэтика. История литературы. Кино // Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 578 с.
226. **Тюпа В.И.** Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки – № 4 – 2012. – с.8-31 [Электронный ресурс] Режим доступа: www.philol-journal.sfedu.ru
227. **Тюпа В.И.** Драма как тип высказывания // Новый филологический вестник. № 3 (14). – М.: РГГУ, 2010. – С. 7-16 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://litved.com/docs/Drama-kak-tip-vuskazuvania.pdf>

228. Тюпа В.И. Перформативные основания лирики // Литературоведческий сборник.- Донецк. – № 49-50. – 2012. – С. 40-62 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf>
229. Фатеева Н.А. Автокоммуникации и рефлексия как способ развертывания лирического текста. // Филологические науки. – 1995, № 2. – С.53-61.
230. Федосеева Е.Н. Диалогическая основа русской лирики первой трети XIX века. Автореферат дисс.....доктора филологических наук – М., 2009 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-filologiya/a491.php>
231. Формановская Н.И. Обращение с точки зрения коммуникативно-прагматического подхода // Речевое общение: специализированный вестник, 2000 – Вып. 3(11) – С.83-88.
232. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
233. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 896 с.
234. Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // «Вопросы литературы» – 1973. – № 11. – С. 101-123.
235. Фрейденберг О.М. К вопросу о происхождении греческой метрики // Уч. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. – 1948. – Вып. 13 (№ 90). – С. 290–320.
236. Фридрих Г. Структура современной лирики. От Бодлера до середины XX столетия. Перевод Е. Головина. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://7lafa.com>
237. Худенко Е.А. Антропологические поиски в поэзии О.Э. Мандельштама 1930-х гг.: языкоборчество и языкотворчество // Культура и текст. 2012. – № 1 – С.72-84.
238. Цветкова М.В. Жанр и национальная ментальность. Английская и русская ролевая лирика / Судьбы ролевой лирики в русской и англоязычной поэзии XIX века, М.: Semantic Scholar, 2012. [Электронный ресурс] Режим доступа: [ublications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/m4q8z39smj/direct/68394861](http://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/m4q8z39smj/direct/68394861)

239. **Цветкова М.В.** Герой-маска в британской и русской поэзии – М.: Semantic Scholar, 2014 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.semanticscholar.org/paper>
240. **Чаплыгина И.Д.** Средства адресованности: Ты-категория в современном русском языке: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / М., 2002. – 518 с.
241. **Черникова В.Е.** Художественная коммуникация как объект философского исследования Автореф. дисс..... доктора философских наук, Харьков, 1998. [Электронный ресурс] Режим доступа: search.rsl.ru/ru/record/01003294710
242. **Шарков Ф.И.** Коммуникология: основы теории коммуникации. М.: Издательство «Дашков и К», 2017. – 488 с.
243. **Шахматова Е.В.** Метемпсихоз в культуре Серебряного века / Религиоведение. – 2009. - №1. – С. 183-196.
244. **Шеллинг Ф.** Философия искусства / Пер. с нем. П.С. Попова. – М.: Мысль, 1999 — 608с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.hse.ru>
245. **Шлегель Ф.** Эстетика. Философия. Критика. В 2т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т.1. – 447с.
246. **Щерба Л.В.** Опыты лингвистического толкования стихотворений: «Воспоминание» Пушкина. /Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз. – С. 26-44. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ruthenia.ru/apr/textes/sherba/sherba2.htm>
247. **Щирова И. А., Гончарова Е.А.** Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 472 с.
248. **Элиот Т.С.** Музыка поэзии /Т.С. Элиот // Назначение поэзии. – Киев: AirLand, М.: Совершенство, 1997. – С.193-208. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://royallib.com/book/tomas_eliot/naznachenie_poezii.html
249. **Эткинд Е.Г.** Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. – Л.: Наука, 1973. – 248 с.
250. **Якобсон Р.О.** Работы по поэтике. – М., 1987. – 464 с.

-
- 251. Якобсон Р.О.** Язык в отношении к другим системам коммуникации. Пер. с англ. // Якобсон Р. Избранные работы. – М., 1985. – 456 с. – С.319-331.
- 252. Ярхо В.Н.** Поэзия культового содружества: Сапфо и Алкей/ Ранняя греческая лирика. – СПб.: Алтейя, 1999. – 304 с.
- 253. Ярхо В.Н.** Эпос. Ранняя лирика/Древнегреческая литература: Собрание трудов (Серия «Античное наследие»). – М.: Лабиринт, 2001. – 368с.

Научное издание

Токарева Галина Альбертовна

КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД ЛИРИКИ

Монография

Книга издана в авторской редакции.

Компьютерная верстка, дизайн обложки *Р.В. Орлов*

Рисунок на обложке *Ивайло Петров*

ISBN 978-5-907208-96-4



Подписано в печать 30.09.2022.

Формат 60×84 1/16. Усл. печ. л. 15,96.

Бумага типографская. Заказ №ККЛ3009.

Тираж 500 экз.

По вопросам приобретения
и издания литературы обращаться по адресу:
Издательство «Научно-инновационный центр»
ул. 9 Мая, 5/192, г. Красноярск, 660127 Россия
тел. +7 (923) 358-10-20

Электронная почта: monography@nkras.ru

Дополнительная информация на сайте: www.nkras.ru