
© С.А. КОМАРОВ, О.К. ЛАГУНОВА

eleshenka@yandex.ru

УДК 821.161.1-1(091)

**ВВЕДЕНИЕ В ЭКОГРАФИЮ: ФЕНОМЕН ЖИВОГО ЧУВСТВА
В РУССКОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА**

АННОТАЦИЯ. В статье предлагается проект новой научной дисциплины (экография) и впервые описывается инструментарий создания феномена живого чувства в трех жанровых типах русской лирики XIX века.

SUMMARY. The paper proposes the draft of a new scientific discipline (ecograph) and describes for the first time the tools of vital feeling creation in the three genre types of the 19th century Russian lyric poetry.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Экология, филология, экография, живое чувство, русская лирика.

KEY WORDS. Ecology, philology, ecograph, a lively sense, the Russian lyrics.

Искусство слова и его письменная версия (литература) экографичны по своей природе и сущности. Проблема заключается лишь в том, что это до сих пор целенаправленно не осознавалось, системно не рефлексировалось, понятийно-терминологический аппарат гуманитаристики не имел данного вектора развития, субъекты научной деятельности не специализировались в обозначенном направлении, перспектива создания научной школы экографического профиля не просматривалась. Обозначим рабочую версию экографии как сферы специальной рефлексии и далее дадим необходимые уточняющие комментарии. Итак, экография [греч. oikos дом, родина + греч. graphō пишу] — это новая отрасль экологии, изучающая систему представлений творческих субъектов и их общностей, отраженную в созданных ими текстах, о доме-родине, понимаемом как свое-пространство в его сущности, истории и перспективе, отрасль, возникающая на меже двух наук — экологии и филологии. Неслучайно, исследуя генетику сюжета и жанра, О.М. Фрейденберг определяет в качестве «первого сюжета» литературы именно «сюжет о природе» и природу в качестве его «действующего лица»: «Снимая с лица сюжетного героя маску, мы держим в своих руках воображаемый мир», «то, что рассказывает о себе герой сюжета, есть «автобиография природы», рождающейся в борьбе, страдающей и терпящей смерть, чтоб возродиться снова...» [1; 299].

Предметная сфера экографии обусловлена факторами нескольких порядков (уровней). Во-первых, это уровень астробиофизический. Во-вторых, это уровень психоантропологический. В-третьих, это уровень культурно-семиотический. Астробиофизический уровень предполагает изначальность, первичность и признанность наличия объективного внеантропологического макросистемного пространства, развивающегося по внеантропологическим законам, самодостаточного и самоценного, по отношению к которому человек может и должен быть

адаптирован, постепенно формируя свою нишу и корректируя представления о соотношении «своего» и «чужого» пространств в нем. В пределе человек должен осознавать все космическое пространство как свое-пространство, при этом сохраняя и оберегая его внеантропологическую природу.

Психоантропологический уровень предполагает наличие и развитие адаптивных механизмов человека, окультуривание им своей биофизической природы, совершенствование им своего внутреннего и внешнего пространств по принципу космосообразности. Так как космос мыслится в качестве «порядка», «упорядоченности», «строения», «устройства», «государственного строя», «правового устройства», «надлежащей меры», «мирового порядка», «мироздания», «мира», «наряда», «украшения», «красы» [2; 9], то принцип космосообразности требует от человека выработки культурно-семиотических механизмов, посредством которых информационные ресурсы человечества о внешнем и внутреннем доме фиксировались бы, передавались, хранились и творчески умножались. Выделяющая человека как вид способность писать, читать и считывать, а также производить тексты не только художественного порядка актуализирует функционирование экографии в рамках того, что сегодня принято именовать антропологической научной парадигмой (И.Д. Прохорова). Однако и то, что М.М. Бахтин видел в качестве отличительного признака эстетического — положительно приемлющий характер высказывания [3; 286], позволяет именно эстетическое конституировать как максимально адаптивную и космосообразную форму (единицу) экографического исследования.

В силу того, что тексты мифологической и фольклорной культурных стадий (то есть так называемого синкретического типа культуры) всегда выстраиваются в рамках движения к преодолению хаоса и восстановлению изначально-космоса, и пространство в них мыслится как священное, а слово о нем как доступное посвященному [4-6], данные тексты можно рассматривать уже как образцово экографические. Поэтому методы и методика, формировавшиеся в ходе наиболее эффективного изучения этих текстов, а также соответствующий им понятийно-терминологический аппарат могут быть транспортированы в сферу экографических исследований и адаптивно освоены в ее рамках.

В соответствии с описанной предметной областью экографии рабочими для нее представляются понятия: космос / хаос, пространство, хронотоп, топос, свое / чужое, живое / мертвое, здесь / там, теперь / тогда, свое-пространство, чужое-пространство, знак, граница, переход, коллективное бессознательное, интуиция, предметно-вещный мир, онтологические формы, этнофилология, кругозор, аксиология, ландшафт, перспектива и т.д.

В сферу прямого описания экографических исследований соответственно будут попадать не только природные объекты и их элементы (например, небесные тела, флора, фауна, насекомые, стихии, ландшафты и т.п.), но и текстовые феномены, фиксирующие космосообразный кругозор субъектно-объектной организации текстового целого, поисковые стратегии и тенденции языкового моделирования дома и антидома авторским сознанием.

Рассмотрим в качестве примера инструментальное изображение феномена живого чувства в русской лирике от начала к концу XIX века. Обратимся к знаковым текстам А. Пушкина, М. Лермонтова и А. Блока, входящим в школьную программу и объединяемым между собой моделью интимной лирики.

Отсутствие возможных строфных пробелов в тексте Пушкина «Я вас любил...», написанность текста одним строфоидом призваны передать цельность переживания лирического субъекта. Полюсность начальной и конечной (я-другим) позиций в стихотворении выражает сложность лирического переживания и высказывания его субъектом.

Наличие рифмующихся лексем в нечетных строчках на звук **ж** (*может-тревожит-безнадежно-нежно*) и в четных строчках на звук **м** (*совсем-ничем-томим-другим*), их упорядоченная переплетенность в тексте закрепляют и символически подчеркивают алгоритм интимной лирики (м-ж; мужчина-женщина), а также акцентируют цельность и сложность переживания субъекта (Д.Д. Благой).

Наличие в тексте Пушкина в смежных второй и третьей строках точки с запятой на фоне ее отсутствия в пятой-восьмой строчках сигнализирует читателю о наличии определенных, относительно законченных и в то же время связанных между собой фаз в развитии лирического переживания. Условный итог этого переживания обозначает точка в четвертой строке. С пятой строки по восьмую поэтом выстраивается новая завершающая фаза высказывания (важно соотношение точек в четвертой и восьмой строчках, а также наличие анафоры «Я вас любил» в первой и пятой строках и повтор ее в седьмой строке, фиксирующей новое качество духовно-эмоционального напряжения субъекта).

Использование Пушкиным единственного тропа (олицетворение «угасла») в самом начале текста и последующий отказ автора от тропеических решений стиха выражают его установку на создание образа прямого, искреннего, естественного высказывания лирического субъекта. В первой строке стиха за счет наличия цезуры, обрыва строки, инверсии (быть может) и постановки лексемы **может** в рифменную позицию текстовый отрезок «любовь еще быть может» получает относительно самостоятельный интонационный и логический смысл, открывающий читателю почти подсознательное стремление лирического субъекта к продолжению любовных отношений с Ней, что входит в противоречие с доцезурной частью строки (прошлое, окончательность отношений) и создает импульс для продолжения лирического сюжета любви.

В первых трех строках текста автор проговаривает возможность чувства любви жить и действовать как бы не по воле субъекта-носителя, а по воле собственной (угасла не совсем, она не тревожит), тем самым обнаруживается наличие некой универсальной и загадочной силы, сокрытой в феномене любви, которой лирический субъект может быть подвергнут. Первые четыре строки стиха содержат целый ряд инверсий, что должно обнаружить для читателя пока не понятную ему взволнованность лирического субъекта, ведь, по признанию последнего, его чувство к Ней осталось в прошлом (первая строка). Ощущая эту взволнованность и пытаясь от нее освободиться, лирический субъект использует слова-приказы (пусть она, я не хочу). Автор их располагает в доцезурной части смежных строк, что подчеркивает системность и сознательность усилий лирического субъекта справиться с самим собой и скрыть непонятные для него переживания. С другой стороны, этот характер его усилий обнаруживает нарастание в нем чувства любви. Частотность использования местоимений **вас, вам** (вас — пять раз, вам — один раз), распределенность их автором по всему тексту от начала до конца, а также использование инверсии в трое-

кратной анафоре «Я вас любил» создает эффект сосредоточенности кругозора лирического субъекта на героине, его стремления быть к ней ближе и дожидаться благоприятной ответной реакции. Концентрация в пятой-седьмой строках текста однородных членов, сопровождаемая сквозной звукописью (пятая строчка — но, но; шестая — то, то, то; остью-остью, р-р, м-м; седьмая строчка — так, так; но-но), создает эффект пика взволнованности лирического субъекта, невозможности его справиться с живым и естественным чувством, а также характеризует это чувство как максимально искреннее, гармоничное, объемное, многостороннее (безмолвие, безнадежность, робость, ревность, томление, нежность, искренность).

Последняя строка подчеркивает освященность чувства лирического субъекта (дай бог), акцентирует высшую степень его проявленности в субъекте и невозможности никем иным проявить ее в большей степени. В этом смысле у героини как бы нет альтернативного выбора. Ей предложено максимальное духовное переживание в его универсальной красоте и наполненности. С этим связано особое положение данного текста в русской поэтической культуре.

В тексте М.Ю. Лермонтова «Утес» две части, границы которых совпадают с границами строф, а деление частей обозначено автором строфным пробелом. Обе части содержат по четыре строки, написанные пятистопным хореем с кольцевой (опоясывающей) рифмовкой, и объединены системой персонажей (утес, тучка). Автор с помощью поэтической графики (точка с запятой), а также поэтического синтаксиса (противительный союз **НО**), элементы которых расположены им на границе первой и второй частей текста, обозначает принципиально сложный характер соотношения данных частей (взаимосвязь-противопоставление). За счет поэтической фонетики в начальных лексемах обеих частей (**но**чевала-**но-он**), т.е. в значимых позициях текста, Лермонтов косвенно обозначает и дублирует логику хода событий (фабула) данного произведения.

Тематическая противопоставленность частей (I–II) закрепляется поэтической морфологией рифмующихся лексем (в I части — максимум морфологического разнообразия, во II части — повторность признаков). Внутри пейзажной лирики Лермонтов переносит законы любовной лирики.

Фонетическая противопоставленность фонем распространяется на весь текст. В обозначении персонажей (тучка-утес) Лермонтов использует один и тот же фонетический комплекс (ту-ут), но в перевернутом варианте. Это призвано обозначить для читателя, с одной стороны, предназначенность героев друг для друга и в этом смысле неслучайность их встречи, с другой стороны, их изначальную разность, противоположность, а значит, и закономерность драмы в процессе их взаимоотношений.

Высокая частотность лексем на редкий звук [у] (12 единиц из 34, содержащих гласные, включая заглавие) позволяет стянуть изнутри тематически противопоставленные строфы, выразительно подчеркнуть единство хода событий и его связь с системой персонажей, а также охарактеризовать переживания лирического субъекта как чрезвычайно гармоничное, цельное и глубокое.

Текст состоит из двух предложений: первое из них охватывает 5,5 строк, второе — 2,5 строки, причем это синтаксическое членение не совпадает с границами строф. Теснота стихового ряда от начала текста к финалу нарастает,

что закрепляет драматизм хода событий как на объектном, так и на субъектном уровнях произведения.

За счет синтаксического разрыва внутри шестой строки на фоне ритмической инерции других строк формулы «старого утеса» и «одинок» обретают акцентированную и осложненную семантику. Лексема «одинок», с одной стороны, выражает пространственное положение утеса, а с другой — его духовное состояние и эмоционально-духовное сопереживание лирического субъекта, обретающее надситуативные характеристики. Формула «старого утеса» закрепляется и разветвляется за счет группы тропов во второй строфе (в морщине, тихонько плачет) и жестко контрастирует с изображением персонажа в первой строфе (на груди утеса-великана). Последний контраст в сочетании с краткостью временного промежутка (ночь-утро) создает особую концепцию смены фаз существования всего живого, а именно возможность катастрофического развития жизни как универсального закона бытия, где каждый миг наполнен игрой духовно-эмоциональных стихий и сопряжен с вечностью.

Жизнь, согласно Лермонтову, — часть игры природных сил. Жизнь по своей природе катастрофична, но максимально прекрасна. И нужно жить дарованными тебе судьбой мгновениями. Лирический субъект понимает, что получил возможность прикоснуться к стихиям бытия. Он сопереживает глубоко, гармонично. В этом одновременно и счастье, и плач. Но это плач, в котором высшая красота.

Начальные смежные рифмы (золотая-великана) обнаруживают способность лирического субъекта сливаться с оценками и ощущениями обеих персонажей (гучки и утеса) и в то же время не терять собственную позицию взгляда извне. Это своего рода особый тип аналитической созерцательности, позволяющий видеть жизнь в ее предметности, угадывать за предметами некие символические смыслы и структуры, проникать в тайны бытийных универсалий (одиночество, страсть, любовь, игра и т.д.).

В тексте А. Блока можно выделить две части: первая часть — 1 и 2 строфы, 2 часть — с 3 по 6 строфы. Части выделяются на следующем основании: а) наличие сквозной рифмы с 3 по 6 строки (Ты — черты — мечты — Ты); б) графически выделенный (курсив) элемент на границе 1-ой и 2-й части; в) третья и шестая строфы представляют собой композиционное кольцо по отношению к «сердцевине», в качестве которой выступают 4 и 5 строфы; тем самым автором создается особая подструктура второй части, отличающая ее от первой; г) единство первой части фиксируется рифмовкой.

В силу того что строфа — это относительно самостоятельное целое и в ней наличествует повторяющийся элемент «Предчувствую Тебя», находящийся в начале и в конце строфы, отделенный от основного текста строфы цезурами, возникает предметный аналог соловьевской формуле «тяжкий сон житейского сознания», а именно: «Года проходят мимо — / Все в облике одном». В результате в первой части Блок моделирует и выражает готовность лирического субъекта принять на себя выполнение программы духовного преображения, заданной в эпиграфе из Вл. Соловьева, фиксирует неотложность и пороговость состояния субъекта («весь горизонт в огне» — «нестерпимо»).

Многозначность, двойственность лексемы «ясен» (а) чист; б) понятен) фиксирует сложность и размытость объектно-субъектных отношений в тексте.

Автором в тексте используется 18 лексем, морфологически связанных с действием (глаголов — 8, деепричастий — 4, наречий — 6). Данная частотность призвана создать в сознании читателя эффект некой постоянной действительности, событийности, хотя ход событий в тексте не позволяет читателю предметно подытожить этот процесс, сформулировать его результативность. Данное соотношение очевидно задумано Блоком.

Кольцевая функция 3-й и 6-й строф создается за счет повтора строки «Но страшно мне: изменишь облик Ты», а также лексем «горизонт», «близко». Вместе с тем событийная динамика во второй части текста создается целым рядом сигналов:

а) изменение пунктуации: запятые сменяются восклицательным знаком и точками;

б) лексема «близко» переходит в позицию рифмы;

в) непредметное «появление» заменяется на относительно предметную «лучезарность»;

г) визуальная картина «горизонт в огне» становится многозначной формулой «ясен горизонт».

Данная система сигналов выражает некое изменение дистанции между объектом и лирическим субъектом, в частности, ее сокращение.

В первой строке четвертой строфы вход лирического субъекта в сердцевину духовного процесса фиксируется автором за счет цезурного сбоя и тройной аллитерации: рз-зб-зр.

В четвертой и пятой строфах автором используется и концентрируется по принципу градации группа тематически близких лексем: «в конце» — «паду» — «горестно» — «низко» — «смертельные». Она выражает особую предельность духовного состояния лирического субъекта неохристианского типа, т.е. возрождение на пределе смерти. Таким образом, вторая часть данного текста создает законченный, завершённый образ переживания лирического субъекта, осуществляемый по «программе», заданной В.С. Соловьевым, но изображенной как бы изнутри сознания последователя великого русского философа и поэта.

Анализ текстов показывает, что тенденция развития космосообразности живого чувства в русской культуре XIX века такова: от медитативности интимной лирики (А. Пушкин) к ее сочленению с пейзажной лирикой (М. Лермонтов) и далее к сложному синтезу пейзажной и философской лирики на базе лирики интимной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
2. Топоров В.Н. Космос // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 9-10.
3. Бахтин М.М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблемы формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Наука, 2003. С. 265-325.
4. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2004. 320 с.
5. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. 170 с.
6. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 143 с.