

SYMBOLIC FORMS WITH PHILOSOPHIC AND AESTHETIC SEMANTICS AND THEIR FUNCTIONS IN A METATEXTUAL ARTISTIC DISCOURSE SYSTEM
Chernitskaia L.A. (Russian Federation) Email: Chernitskaia536@scientifictext.ru

*Chernitskaia Liudmila Aleksandrovna - Doctor of Science, professor,
HUMANITARIAN AND ENGINEERING DISCIPLINES DEPARTMENT,
SAINT-PETERSBURG STATE ART AND INDUSTRY ACADEMY NAMED AFTER L.A. STIGLITS, SAINT-PETERSBURG*

Abstract: *the article analyses artistic systems of a number of XVIIth-XXth centuries outstanding writers' works where there are all kinds of symbols with philosophic and aesthetic semantics on problems concerning phenomenology and gnoceology of a creative process. The invariability which is common for all those works is established by using author's method of metatextual invariability. It allows to discover the genetic continuity between them considering them in a broad context of a literary evolution.*

Keywords: *symbol, a creative process, invariability, metatext.*

ФОРМЫ СИМВОЛИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ И ИХ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ В СИСТЕМЕ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА
Черницкая Л.А. (Российская Федерация)

*Черницкая Людмила Александровна – доктор филологических наук, профессор,
кафедра гуманитарных и инженерных дисциплин,
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. Л.А. Штиглица,
г. Санкт-Петербург*

Аннотация: *в статье анализируются художественные системы ряда произведений выдающихся писателей XVII-XX вв., где используются символы с философско-эстетической семантикой, касающейся проблем феноменологии и гносеологии творческого процесса. Посредством использования авторского метода метатекстуальной инвариантности выявляется на различных структурных уровнях художественных систем анализируемых произведений единая для всех них инвариантность, позволяющая установить генетическую преемственность между ними, рассматривая их в широком контексте эволюции литературы.*

Ключевые слова: *символ, творческий процесс, инвариантность, метатекст.*

Анализ форм символического воплощения философско-эстетической семантики в системе метатекстуального художественного дискурса показывает, что при всём присущем им многообразии можно установить аналогию между ними, которая прослеживается на различных структурных уровнях художественных системпроизведений, принадлежащих к разным литературным направлениям и отделённых друг от друга веками.

Аналогичность художественных элементов выявляется посредством авторского аналитического метода метатекстуальной инвариантности [6, с. 248-272], позволяющего обнаружить инварианты как стабильные основополагающие структурные элементы и их варианты, которые, в чём-то отклоняясь от них, сохраняют тем не менее приверженность к основному семантическому содержанию инвариантов. Наличие этих инвариантно-вариантных реляций (соотношений) даёт возможность установить генетическую преемственность между художественными системами различных авторов, независимо от того, в какую эпоху они творили, поставив тем самым их произведения в широкий контекст эволюции литературы.

Мы покажем это на примере анализа ряда произведений XVII-XX веков, принадлежащих перу тех, чьи имена вошли в историю мировой литературы, а именно: Сервантеса, Флобера, Эдгара По, Бальзака, Гоголя, Пушкина, Генри Джеймса, Оскара Уайльда, Джойса, Т.С. Элиота, Натали Саррот, Э. Ионеско, Беккета. Несмотря на то, что перед нами представители разных литературных направлений: рыцарской литературы, романтизма, реализма, модернизма, все они уделяют внимание проблемам феноменологии, восприятия человеком реальности, познания им мира, анализируя с этой точки зрения процесс творчества, его феноменологию и гносеологию.

Отсюда единая присущая им всем инвариантность, названная нами как феноменология творческого духа [6, с. 253]. Символика, в которую она воплощается, показывает различные этапы творческой эволюции: от неискущённого созерцания жизненных явлений до умудрённого жизненным и творческим опытом видения мастера. Тем самым создаётся картина феноменологии творческого познания, которая в метатекстуальном дискурсе персонифицируется, воплощаясь в образах различных персонажей, где есть свои инварианты. Таков семантический инвариант-оппозиция видимости и сущности, которые в

сознании творца, находящегося на начальной стадии своей эволюции, ошибочно отождествляются, так как он принимает видимость явлений за их сущность.

Это воплощается в символических ситуациях, изображающих, как герои принимают прекрасный облик своих возлюбленных за их истинную сущность и затем, поняв своё заблуждение, горько разочаровываются: их страстная любовь к ним вначале оборачивается для них впоследствии душевной драмой. Таковы ситуации в рассказах Гоголя «Невский проспект», Бальзака «Сарразин», Эдгара По «Очки», романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», повести Пушкина «Пиковая дама».

В рассказе Гоголя творец выступает в образе художника, который, прогуливаясь по Невскому проспекту, случайно замечает среди прохожих женщину необыкновенной красоты, в которую он страстно влюбляется, отождествляя её в своём воображении с прекрасными женскими образами в искусстве. Видя в ней идеал женской красоты и чистоты, он следует за ней и вскоре с ужасом узнаёт, что она падшая женщина. Тем не менее, он завязывает с ней знакомство, пытаясь перевоспитать и заставить отказаться от своей постыдной профессии, но ничего не достигает и, не в силах пережить подобное разочарование, сводит счёты с жизнью [5, с. 53].

Такое же разочарование постигает и скульптора из рассказа Бальзака «Сарразин», принявшего за совершенство женской красоты гомосексуалиста, переодетого в женщину, после чего он теряет веру в жизнь и в человечество. Актриса Сибилла Вейн из романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», страстно влюбившись в Дориана и, так же как герои Гоголя и Бальзака, приняв его за совершенство, кончает жизнь самоубийством, так как не в силах пережить его жестокости, когда он отвергает её любовь только из-за того, что она впервые в своей жизни плохо сыграла роль Джульетты из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» [5, с. 54-55].

Те же символы мы видим и в рассказе Э.По «Очки», где герой, страдающий близорукостью, но упорно не желающий носить очки, страстно влюбляется в юную красавицу, случайно встретив её в театре, и, познакомившись с ней, вскоре предлагает ей руку и сердце. Но, когда после венчания она просит его надеть очки, он, вместо юной красавицы, с ужасом видит перед собой старуху в парике и с толстым слоем грима на лице: из-за своей близорукости он принял за юную красавицу свою прапрабабушку! [5, с. 56].

Героиню повести Пушкина «Пиковая дама» Лизу, принявшую пылкие признания в любви к ней офицера Германа, адресованные ей в письмах, за его истинные чувства, постигает то же разочарование, что и всех других героев, оказавшихся в аналогичной ситуации: любовные излияния, написанные по шаблонам немецкой романтической литературы, нужны были Герману только для знакомства со старой графиней, воспитанницей которой была Лиза, чтобы узнать у неё тайну трёх карт, приносящих богатство [5, с. 54].

Как явствует из этих символических ситуаций, представляющих собой имагологический уровень художественного целого, семантический инвариант в виде оппозиции видимости и сущности выступает на этом уровне как имагологический инвариант-оппозиция прекрасных иллюзий и жестокой реальности: иллюзорные представления героев о своих возлюбленных безжалостно разрушаются, когда они сталкиваются с их реальным обликом [5, с. 71]. Разочарование, которое их постигает, приводящее порой к трагическому исходу, также символично, показывая, насколько важно для творца умение распознавать сущность явлений сквозь их обманчивую видимость, ибо если этого нет, он гибнет как творческая индивидуальность.

Другие символы, входящие как составные элементы в имагологическую оппозицию: прекрасные иллюзии – жестокая реальность, также имеют инвариантный характер в силу их стабильности как ключевого звена в изображаемых ситуациях. Таков символ контраста между видимостью и сущностью: информация об объекте познания, которая выступает в его внешнем облике, резко контрастирует с тем, каким он является в действительности. Этот символ присутствует в любых символических ситуациях, касающихся гносеологии творческого процесса, независимо от того, насколько трагичен или нет их исход. Так, в рассказе Э.По «Очки», как мы видели, контраст между видимостью и сущностью трактуется в комическом ключе. Здесь речь идёт не о нравственном облике возлюбленных героев, как у Гоголя, Бальзака, Уайльда, Пушкина, а о феноменологии восприятия творца, его ракурсе видения реальности, когда он ложное принимает за истинное. В системе метатекстуального дискурса гносеология творческого процесса выступает как инвариант творческого поиска / творческого пути, который в силу своей многозначности выступает как семантический комплекс [6, с. 48-58].

В мифологии рассказов Э. По присутствует целый ряд символов гносеологического значения, где есть резкое расхождение между ошибочным представлением о реальности и её истинным обликом, один из которых мы уже проанализировали выше в рассказе «Очки». В рассказах «Сфинкс», «Преждевременное погребение», «Колодец и маятник», писатель продолжает развивать эту тему, но в форме не любовной истории, а различных жизненных ситуаций, в которых оказываются герои. Так, герой рассказа «Сфинкс» принимает крохотное ползущее по оконному стеклу насекомое за страшное чудовище, так как слишком близко приблизил лицо к окну, а герой рассказа «Преждевременное погребение» принял тесную каюту

грузовой баржи, где он случайно очутился, за могильный склеп, решив, что его похоронили заживо. Символика, изображающая ошибочные представления героев о реальности, представляет собой имагологический инвариант, который мы определяем как «эрратологический» от лат. сущ. “erratum” – ошибка, заблуждение [7, с. 32-35].

Он используется везде, где речь идёт о противопоставлении видимости и сущности, заблуждения и истины, что явствует из проанализированных выше произведений. Ещё одна подобная ситуация присутствует в рассказе Э.По «Колодец и маятник», где изображён узник, которого испанская инквизиция, приговорив к смертной казни, помещает в тюремную камеру, лишённую света. В качестве орудия казни выступает глубокий колодец, куда узник, по замыслу инквизиторов, должен упасть и погибнуть. Стремясь получить представление о форме камеры, он начинает ощупью, с трудом продвигаясь вдоль стен, то и дело падая от усталости и теряя сознание. В результате у него складывается неверное представление о форме камеры, и только проблеск света из приоткрывшегося в потолке люка даёт ему понять, что он ошибся.

В такой символической форме изображён трудный путь творца, а в его лице и всего человечества, в познании реальности, который, подобно герою этого рассказа, ощупью продвигается во тьме заблуждений, стремясь отыскать истину, и пребывает в этом состоянии до тех пор, пока не возникнет мысль, которая, подобно проблеску света, не озарит эту тьму, прорвав пелену ошибочных представлений¹.

Как видим, оппозиция видимости и сущности на семантическом уровне проявляется в различных формах на имагологическом уровне, где присутствует своя инвариантность, выступающая в виде соответствующих оппозиций. Так, категория видимости воплощается в образах прекрасных иллюзий героев или их ошибочных представлений относительно окружающих их лиц и объектов, а категория сущности выступает в образах реальности, разрушающей эти иллюзии. Отсюда инвариант имагологической оппозиции: прекрасные иллюзии – жестокая реальность, которую наряду с параллельной ей семантической оппозицией видимости и сущности надо рассматривать как имагосемантический комплекс.

В него входит и символика генезиса формирования ошибочных представлений. Авторы, исследующие эту проблему, указывают на один источник: идеализированные образы о человеке и мире в литературе и искусстве, на основании которых складывается приукрашенное, сублимированное представление о жизни, что и становится причиной душевных драм героев, когда они сталкиваются с нею вне сферы художественных образов. Они влюбляются в эти образы и сквозь их призму воспринимают всё окружающее. Трагедия героев проанализированных выше произведений Гоголя, Бальзака, Уайльда, Пушкина в том, что в своих возлюбленных они любили не их как реальных людей, а лишь свои сублимированные представления о человеке. Художник и скульптор из рассказов Гоголя и Бальзака, воспитанные на стереотипах женской красоты классической живописи и скульптуры, проецировали их на своих возлюбленных, принимая их за совершенство. Лиза из «Пиковой дамы» Пушкина любила в Германе не его самого, а тот образ любви, который сложился у неё под влиянием немецких романиков.

Тот же источник ошибочных представлений о реальности видят и Сервантес в романе «Дон-Кихот», и Флобер в романе «Госпожа Бовари» с той разницей, что Сервантес изображает их в виде рыцарской литературы, в чтение которой был погружён Дон-Кихот, а Флобер – романтической литературы, которая сформировала менталитет Эммы Бовари [5, с.34-43]. В обоих случаях речь идёт о литературных штампах, которые в метатекстуальной структуре выступают в функции текста-объекта, т.е. объекта авторской критики, в то время как авторский дискурс, который их критикует, избличая как ложное представление о реальности, выполняет функцию метатекста².

¹ Э. По не единственный, который прибегнул к образу передвижения в темноте как выражение поиска истины. Аналогичную образность можно встретить в философских исследованиях, касающихся категорий истины и интеллекта. Так, Декарт в своём трактате «Рассуждения о методе для верного направления разума и отыскания истины в науках» сравнивает себя с человеком, «которому приходится идти одному впотьмах» и передвигаться при этом как можно медленнее, соблюдая «во всём такую осторожность, чтобы наверное избежать падения», даже если продвижение вперёд из-за этого будет очень медленным [3, с. 128]. К тем же метафорам прибегает Бергсон: характеризуя возникновение интеллекта в эволюции живых существ, он называет его «проблеском», освещающим их передвижение в узком проходе, «слабым светильником, мерцающим в глубине подземелья» [2, с. 6].

² Метатекст – это текст о тексте, так как он выступает как средство критики какого-то другого текста, что в художественном дискурсе воплощается в соответствующих художественных образах, которые мы и анализируем как в данной статье, так и в наших других трудах [5, с.10]. В художественной системе категории текста-объекта и метатекста формируют оппозицию. Их аналогами с тем же значением являются «язык-объект и метаязык», «литература-объект и металитература». По словам Ролана Барта, «язык-объект – это сам предмет логического исследования, а метаязык – тот неизбежный искусственный язык, на котором такое исследование ведётся. Логическое мышление как раз и состоит в том, что отношение и структуру реального языка (языка-объекта) я могу сформулировать на языке символов (метаязыке) [1, с. 131-132].

Оппозиция текста-объекта и метатекста входит как одно из значений в семантику инварианта творческого поиска /творческого пути наряду с оппозициями видимости и сущности, заблуждения и истины, творческой незрелости и творческой зрелости, а если речь идёт о создании конкретного произведения, начала и конца осуществления творческого замысла. Путь творца проходит между элементами этих оппозиций от начальной стадии, выступающей как текст-объект, видимость, заблуждение до его конечной стадии: метатекст, сущность, истина. В художественном творчестве поиски истины – это стремление творца найти свой индивидуальный язык как неповторимый авторский стиль, что определяется тем, насколько успешной будет его борьба со стереотипологемами, которые неизбежно возникают в любом виде творческой деятельности. Являясь хранителями информации, касающейся данной области знаний, они, тем не менее, способны блокировать развитие творческого мышления в силу своей авторитетности как общепризнанных знаний, выступая по отношению к индивидуальному языку как язык общепринятый [4, с. 12-15]. Отсюда ещё одна структурная оппозиция, возникающая между общепринятым и индивидуальным языками. В эстетике «нового романа» общепринятый язык фигурирует как «готовые значения мира», которые, по мнению А. Роб-Грийе, произведение не должно иллюстрировать, потому что его функция – это как раз открытие неизвестного [11, с. 468-469].

В плане имагологии оппозиция общепринятого и индивидуального языков может выступать в различных формах как, например, противопоставление обыденных знаний, используемых в практической жизни, знаниям научным. На их оппозиции основана символика рассказа Э.По «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфалля», где изображается, через какие тернии должен пройти ум творца, чтобы достигнуть звёзд истины. В художественной форме здесь воплощён процесс становления творческой личности как трансформация неразвитого ума обывателя в ум гениального мыслителя. Герой рассказа Ганс Пфаль, простой ремесленник, решает соорудить воздушный шар, чтобы улететь на нём на луну, и, так как у него нет для этого необходимых знаний по многим наукам, он начинает их упорно изучать и становится настолько просвещённым, что осуществляет задуманное. Сооружённый им воздушный шар отрывается от земли, взмывает в поднебесье и, преодолев земное притяжение, достигает космического пространства. Такова метафора пути, который должен пройти творец, чтобы достичь высот мастерства, что автор и уподобляет космосу [6, с. 50-51].

Все оппозиции на семантическом уровне структуры художественного целого связаны между собой отношениями синонимии, выступая как различные ракурсы рассмотрения гносеологии творческого процесса. В сформированном ими едином семантическом комплексе инварианта творческого поиска каждая оппозиция – это одно из его значений. Отсюда его полисемия, что демонстрирует следующая схема [6, с. 52].

СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

ПОЛИСЕМИЯ ИНВАРИАНТА ТВОРЧЕСКОГО ПОИСКА	
РОДСТВЕННЫЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОППОЗИЦИИ	
текст-объект ОБЩЕПРИНЯТЫЙ ЯЗЫК	метатекст ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК
видимость	сущность
заблуждение	истина
творческая незрелость	творческая зрелость
начальный этап осуществления творческого замысла	конечный этап осуществления творческого замысла

Рис. 1. Схема полисемии инварианта творческого поиска как единого семантического комплекса

Данные семантические оппозиции носят инвариантный характер в силу своей неизменности в структуре различных произведений, в какую бы художественную форму эти оппозиции ни воплощались. В «Улиссе» Джойса все они как семантический комплекс воплощаются в символических образах, основанных на мифологии «Одиссеи» Гомера. Странствия Одиссея в поисках дороги домой на свою родину Итаку – это символ творца в поисках своего индивидуального языка как своей творческой родины. Для него это такой же вопрос жизни и смерти, как и для Одиссея, который не раз рисковал жизнью в ходе всех выпавших на его долю испытаний, чтобы достичь берегов своей родины. Тот, кто в сфере творческой деятельности не создал своего индивидуального языка, оставаясь на уровне подражаний великим мастерам прошлого, повторений того, что было уже ими достигнуто, не может рассматриваться как истинный творец, ибо только те, кто имеет свой неповторимый авторский стиль, входят в мировую культуру, и только подобного рода творчество её и формирует. В «Улиссе» речь идёт не о чём ином, как о жизни и смерти индивидуального языка, без создания которого творец гибнет как творческая индивидуальность [6, с. 53-54].

В образе Улисса автор воплощает самого себя, Джеймса Джойса, изображая историю становления своего индивидуального языка, метафорой чего выступают странствия Одиссея. Как Одиссею надо было сохранить свою жизнь, так и автору надо было сохранить своё творческое «я», не подпав под влияние великих мастеров слова, вошедших в историю мировой литературы. Джойс изображает их в образе огромных циклопов, на чей остров он и его спутники случайно попадают в ходе своих странствий. Именно такими великанами они предстают в восприятии писателя, делающего лишь первые шаги на своём творческом пути, чья задача – сохранить себя как творческую индивидуальность, не став их подражателем. Преклонение перед их гением не должно стать поводом нивелирования своих собственных достижений, рассматривая и их, и себя как творца как что-то такое крохотное и ничтожное, какими выглядели Одиссей и его спутники по сравнению с огромными циклопами.

В оппозиции общепринятого и индивидуального языков их образы персонифицируют общепринятый язык с точки зрения той мощи и власти над умами, которую он имеет, выступая как грозное оружие подавления языка индивидуального, который так же слаб перед общепринятым языком, как Одиссей и его спутники перед циклопами.

На имагологическом уровне здесь возникает инвариантная оппозиция силы и слабости, очень характерная для символического воплощения общепринятого и индивидуального языков в литературе модернизма. Так, в пьесе Э.Ионеско «Носороги» они воплощаются в образе свирепых носорогов и всего того, что они губят на своём пути; в пьесе Беккета «В ожидании Годо» - в образе жестокого хозяина и его слуги, которого он третирует, а в поэтике Натали Саррот то же значение имеют образы катапульты и человека, на которого она направлена.

Но ещё до модернизма эту же оппозицию можно встретить в литературе прошлых веков, а именно, в том же рассказе Э.По «Колодец и маятник», о котором речь шла выше: сила и слабость воплощаются в оппозиционных образах жестокой и всемогущей для того времени испанской инквизиции и бесправного истязаемого ею узника, находящегося в полной её власти. В «Евгении Онегине» Пушкина эта оппозиция представлена в силе догм светского этикета, заставляющего Онегина убить на дуэли своего лучшего друга, Ленского, а слабость – в образах тех, кто не мог этому противостоять: самого Ленского, Татьяны, Ольги [9, с. 53].

В каких бы образах ни изображалась сила общепринятого языка и слабость индивидуального, везде они выступают как феномены нашего сознания, восприятия нами реальности. Литературные штампы, довлеющие над сознанием героев и заставляющие принимать их за реальность – это ещё одна форма проявления силы общепризнанных канонов. Флобер изображает их как шаблоны романтической литературы, власть которых над сознанием Эммы Бовари такова, что они доводит её до гибели, так как она не находит их в жизни. У Сервантеса ту же функцию выполняют стереотипные образы рыцарской литературы, которые сводят с ума Дон-Кихота. В метатекстуальной структуре обоих романов образ реальности, от которой герои упорно отворачиваются, выступает в функции индивидуального языка, который слишком слаб, чтобы победить силу иллюзорного образа реальности сформированного у них литературными штампами, выполняющими функцию языка общепринятого. Имагологические оппозиции: прекрасные иллюзии – жестокая реальность и сила – слабость здесь пересекаются, выступая как синонимы, так как обозначают одно и то же явление: стереотипы, подчиняющие себе сознание героев и создающие ложное представление о реальности, оказываются сильнее очевидности её истинного облика.

Генри Джеймс в рассказе «Мод-Эвелин», стремясь показать, какую силу могут приобрести прекрасные иллюзии над сознанием человека, изображает абсурдную ситуацию, где герой, по имени Мармадюк, страстно влюбляется, но не в реальное лицо во плоти и крови, а мёртвое, а именно, давно умершую девушку, Мод-Эвелин, с которой он никогда при её жизни не был знаком и никогда её не видел. Однако наслушавшись восторженных рассказов о ней от её родителей как о совершенстве, наделённом необыкновенной красотой и всевозможными добродетелями, он, как и они, принимает её за живую и даже женится на ней в своём воображении, отказываясь ради этой иллюзорной женитьбы от своей любви к реальной женщине.

Несколько лет Мармадюк живёт в воображаемом браке с Мод-Эвелин, а когда она, согласно созданному им в его воображении сценарию, умирает, он носит по ней траур. Родители Мод-Эвелин, рассматривая Мармадюка со времени его «женитьбы» на их умершей дочери как её мужа, оставляют ему по завещанию огромное богатство в виде построенного ими роскошного дворца, куда они в честь Мод-Эвелин регулярно приносили дорогие дары, в результате чего накопились несметные сокровища. До самой своей смерти Мармадюк остаётся верен памяти Мод-Эвелин и так и не женится на своей бывшей возлюбленной.

Так Джеймс трактует феноменологическую проблему веры человека в прекрасные иллюзии, с которыми он живёт и умирает, подобно герою этого рассказа, что опровергает известные слова Пушкина: «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». Дороже нам как раз «нас возвышающий обман», но в силу познавательной способности человеческого разума, человек всегда будет стремиться к истине. Родители Мод-Эвелин и Мармадюк безусловно осознавали, что Мод-Эвелин давно нет в живых, но жизнь с этим осознанием была для них невозможна, так как в этом случае им пришлось бы отказаться от той веры в совершенство, с которой для них ассоциировался образ Мод-Эвелин. Эта вера человечеству необходима, ибо только благодаря ей создаются великие творения культуры, которые Джеймс и уподобляет роскошному дворцу с несметными сокровищами. Подобные духовные сокровища составляют ценность человеческой жизни, и человечество поклоняется им и будет поклоняться, пока оно существует, как герои этого рассказа пронесли через всю свою жизнь поклонение совершенству в лице Мод-Эвелин.

Однако культурное наследие человечества, поклонение великим памятникам культуры не должно стать тормозом, препятствующим формированию творческой индивидуальности. Творец должен опираться на реальную жизнь, черпая оттуда материал для своего творчества, а не замыкаться в сфере прекрасных, но неизбежно мёртвых идеалов, которые могут породить лишь такие же мёртвые творения, что Джеймс воплощает в воображаемой жизни героя с его воображаемой возлюбленной Мод-Эвелин: эта жизнь мёртва так же, как и она сама [5, с. 58-62].

Аналгичную символическую форму, в которую воплощается мысль о пагубной приверженности творца к мёртвым идеалам, использует и Э. По в стихотворении «Ворон» [6, с.79]. Его герой отгораживается от мира, горюя о своей умершей возлюбленной. Его мысли обращены к потустороннему миру и, увидев случайно залетевшего в его комнату ворона, он, принимая его за посланца с того света, пытается что-то узнать у него о той, которую он потерял. Но ворон на все его настойчивые вопросы отвечает лишь одним бессмысленным словом: «Никогда!». Таков символ мышления творца, ищущего ответы на вопросы, которые ставит перед ним жизнь, в царстве мёртвых как идеологических «окаменелостях» любого рода: потерявших свою актуальность идей, теорий, образов, творений, мировоззрений и т.п.

Возникает ещё одна имагологическая оппозиция, касающаяся гносеологии творческого процесса: «мёртвое – живое», которая становится в один синонимический ряд с другими оппозициями: «прекрасные иллюзии – жестокая реальность» и «сила – слабость». Все эти оппозиции носят аспектологический характер, так как с разных точек зрения трактуют феномены общепринятого и индивидуального языков, чьё противостояние составляет саму сущность творчества. Индивидуальный язык как носитель нового может родиться только в борьбе с общепринятым, отвергая и принимая его одновременно, так как неизбежно опирается на него. Однако стремясь выразить реальность, апеллируя к самой жизни, индивидуальный язык в то же время слаб перед мощью общепринятого языка как устоявшихся постулатов, формирующих историю культуры. Джойс в «Улиссе» характеризует их как «мысли в гробах, мумифицированные, забальзамированные в словесных благовониях» [10, с.194] и в сцене посещения Блумом, одним из героев романа, кладбища воплощает эту мысль в символе могил как образ мёртвого, противопоставляя его образу живого в лице находящихся на кладбище людей.

Чтобы показать, насколько смертоносным для формирования индивидуальности творца может быть его приверженность к сублимированным далёким от жизни художественным образам, Джойс в романе «Улисс» прибегает к символу острова сирен, которые, согласно «Одиссее» Гомера, своим сладкозвучным пением завораживали проплывавших мимо мореплавателей и губили их, так как, подплывая к острову, они разбивались о рифы. Зная об этой грозящей им и его спутникам опасности, Одиссей велит им связать себя и залепить им и себе уши воском, когда они будут проплывать мимо острова, чем всех и спасает.

Такова, по мысли Джойса, сила сублимированных представлений, не имеющих ничего общего с реальной жизнью, и значение всей мифологии романа «Улисс» касается их разрушения. Это заставляет выделить ещё одну имагологическую оппозицию: сублимация – десублимация [8, с. 160-162], которая синонимична другим отмеченным выше оппозициям на имагологическом уровне. В главе «Сирены» романа «Улисс» Джойс создаёт параллель образности Гомера, воплощая пение сирен как символ сублимации в образе популярной классической музыки, а десублимацию – в образе всевозможного рода шумов, немзыкальных звуков, которые в мыслях Блума, тоже музыка, но музыка самой природы: «Море, ветер, листья, гром, вода мычание коров, скотный рынок, петухи... шипенье змей. Во всём этом музыка» [10, с. 281].

То, что создаётся посредством художественной знаковости, неизбежно сублимирует реальность, и при восприятии произведений искусства необходимо уметь увидеть её по ту сторону художественных форм, не отождествляя одно с другим. Автор выражает эту мысль в размышлениях Блума, слушающего музыку: «Слова? Музыка? Нет, это то, что находится за ними» [10, с. 273].

В символической образности «Улисса» можно увидеть, какие преобразования в модернизме претерпела форма, которая изображает разрушение иллюзорных представлений героев о своих возлюбленных, чей прекрасный внешний облик оказывается не соответствующим их сущности. Здесь также присутствует оппозиция: сублимация – десублимация, но Джойс, как и все модернисты, использует для её воплощения не любовную фабулу или изображение ложного восприятия героями каких-либо реальных объектов, а *сопоставительную имагологию*, имеющую инвариантный характер, располагая в одном дискурсивном поле противоположные по своей семантике образы. Такова в «Улиссе» сцена посещения Блумом музея, где он восхищается прекрасной статуей богини Юноны. Образ Блума как простого смертного противопоставляется здесь божественному облику Юноны как символу сублимации человека в художественной форме [8, с. 162].

Сопоставительную имагологию с оппозицией сублимация – десублимация можно увидеть и в образах антуража, на фоне которого происходит действие. Так, в стихотворении Т.С.Элиота «Игра в шахматы», где в форме диалога между героями как символа шахматных партий изображается борьба общепринятого и индивидуального языков, общепринятый язык выступает в образе богатого интерьера, заполнённого всевозможными произведениями искусства, а индивидуальный – в образе бытовой, будничной обстановки кафе [6, с. 81].

Формы оппозиции: «мёртвое – живое» также основываются на сопоставительной имагологии, пример чего мы уже видели в сцене на кладбище в «Улиссе» Джойса. Вариантами этой оппозиции выступает противопоставление всего твёрдого, ригидного, застывшего как образ общепринятого языка мягкому, текучему, гибкому, подвижному как образ языка индивидуального, который призван

пробить толщу устоявшихся идеологических образований топоса культуры, неся человечеству новое знание [6, с. 131-132].

Формы воплощения подобной вариантности включают, среди прочего, противопоставление каких-либо природных объектов, например, скалистых пород водному пространству. В «Улиссе» таково значение образов прибрежных скал и морского течения, на которое задумчиво смотрит Стивен Дедал, персонифицирующий творческое начало в человеке. Он размышляет о форме своего будущего произведения, и решает, что она должна походить на это течение как символ вечного движения жизни. Образ скал входит и в оппозицию: «мёртвое – живое», которая, возникает между ними и образом героя как живого существа, противопоставляемого объекту неживой природы – скалам. В романе «Портрет Неизвестного» Натали Саррот есть то же противопоставление в сцене посещения героем своего любимого города, где он изображается на фоне городских объектов [6, с. 131-132].

Всё это многообразие форм, в которые воплощается феноменология творческого духа, что одновременно выступает как гносеология творческого процесса, а шире, познание мира человеком вообще, является не чем иным, как средствами анализа этих явлений. Каждая форма несёт какую-то новую информацию о них, рассматривая их в ином ракурсе и освещая тем самым их неизвестные ранее грани. Так, образность, основанная на инвариантах: прекрасные иллюзии – жестокая реальность и сублимация – десублимация, анализирует не только феномен творческого поиска, но и феноменологию самого восприятия человеком реальности, а если перед нами образы, основанные на инвариантах силы и слабости, мёртвого и живого, то речь идёт об анализе феноменов общепринятого и индивидуального языков. То же значение имеет и алгоритм, согласно которому развёртывается фабула произведения.

Значение каждой формы, которое складывается из семантики её структурных элементов на всех уровнях художественной системы, имеет метатекстуальный характер, так как везде речь идёт о критическом анализе художественной образности, откуда и все отмеченные выше оппозиции. Следующая схема суммирует их, показывая их тесную взаимосвязь.



Рис. 2. Схема инвариантных оппозиций в системной структуре форм символического воплощения феноменологии и гносеологии творческого поиска

Все направленные вверх стрелки, которые исходят от системных уровней и доходят до оппозиций, указывают на их принадлежность к данным уровням. Разнонаправленные стрелки, соединяющие оппозиции, показывают их синонимическую взаимосвязь. Так, первые элементы оппозиций на

имагологическом уровне: прекрасные иллюзии – сублимация – сила – мёртвое являются синонимами, так как объединяются общей для всех них семантикой как стереотипологем, сформированных памятниками культуры. Отличие между ними касается их семантических модуляций, т.е. оттенков в их значениях феноменологического и гносеологического порядка. Они трактуют сформированные культурой стереотипы с различных точек зрения: «прекрасные иллюзии» – это проецирование на реальность художественных образов, почерпнутых из стереотипов категории прекрасного; «сублимация» – состояние эйфории, которое приукрашивает реальность и моделирует её, согласно представлениям о совершенстве; «сила» – власть этих ошибочных представлений над сознанием человека; «мёртвое» – создание на их основе мёртвых, оторванных от жизни творений.

Вторые элементы имагологических оппозиций: жестокая реальность – десублимация – слабость – жизнь касаются различной трактовки категории реальности, которая в своих разнообразных ипостасях противопоставляется первым элементам данных оппозиций. Все вторые элементы объединяет то, что они апеллируют к жизни: образность «жестокой реальности» направлена на разрушение иллюзорных представлений о ней; «десублимация» снимает с них ореол прекрасного, возвышенного; «слабость» означает трудность борьбы с ними в человеческом сознании, где властвуют культурологические штампы; «живое» имеет в виду то, что истинный источник творчества – это сама жизнь, на которую должен опираться художник в своих творческих исканиях: только в этом случае может возникнуть живое творение, а не мёртвая копия того, что уже было до этого кем-то создано.

Стрелки, идущие от оппозиций на семантическом уровне: видимость – сущность; заблуждение – истина к имагологическому уровню, имеют целью показать, что ими определяется значение имагологических оппозиций. То же касается и структурного уровня с оппозициями общепринятого и индивидуального языков и метатекста и текста-объекта. Они являются основой всей системной структуры, присущей формам, в которых воплощается феноменология и гносеология творческого поиска.

Это фундамент, на котором, подобно этажам здания, располагаются один над другим структурные уровни, и каждый из них привносит свою долю значений в семантику образности конкретных произведений, что мы и стремились показать в данной статье. Каждая художественная форма является семантически многоуровневой, и в силу этого ей свойственна такая же полисемия, как и слову [6, с. 268-269]. В ней, как в слоях горной породы, насчитывающей много лет, можно увидеть инвариантные «страты», сформированные каждой эпохой в эволюции литературы, благодаря чему и возникло само явление художественной системы.

Художественные образы обретают смысл только тогда, когда они рассматриваются как элементы системы, что касается не только данного конкретного произведения, но и систем, которые образуются посредством соотношений между семантически однородными инвариантами и вариантами в разных произведениях, созданных в сколь угодно удалённые друг от друга эпохи. Словно стержни, пронизывают они собой весь исторический процесс литературного развития от древности до современности. Формы меняются в зависимости от авторского замысла, но инварианты, лежащие в их основе, могут оставаться незыблемыми веками. Именно таковы отмеченные нами инварианты, которые были так же актуальны в средневековой литературе, как, например, у Данте и Чосера [6, с.113-142], как и в литературе XVII-XX веков вплоть до модернизма и литературы наших дней.

Список литературы / References

1. *Барт Ролан*. Литература и метаязык // Ролан Барт. Избранные работы. М., 1994. 616 с.
2. *Бергсон Анри*. Творческая эволюция. СПб., 2015. 319 с.
3. *Декарт Рене*. Рассуждения о методе для верного направления разума и отыскания истины в науках. М., 2016. 128 с.
4. *Черницкая Л.А.* Поэтика романов Натали Саррот. Автореферат дисс. доктора филол. наук. СПб., 1995. 44 с.
5. *Черницкая Л.А.* Поэтика модернизма как метатекст и её истоки. СПб., 2010. 288 с.
6. *Черницкая Л.А.* Инвариантность в художественном метатексте. СПб., 2016. 312 с.
7. *Черницкая Л.А.* Семиотика мифа в рассказах Эдгара По // XXXIV Международная филологическая конференция. СПб., 2005. С. 32-35.
8. *Черницкая Л.А.* К проблеме интерпретации «Одиссеи» Гомера вромане Джойса «Улисс» // Материалы XXXV Международной филологической конференции. СПб., 2006. С. 155-164.
9. *Черницкая Л.А.* «Евгений Онегин» Пушкина в истории эволюции форм метатекста XX века // International Scientific Review/ Boston. USA. May 21-22, 2016. С. 46-55.
10. *Joyce James*. Ulysses. United Kingdom, 1960. 719 с.
11. *Robbe-Grillet Alain*. Nouveau roman, homme nouveau // Ecris sur l'art et manifestes des ecrivains francais. М., 1981. 688 с.