

СТАТЬИ

КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛИРИКИ И ПРОБЛЕМА РОЛЕВОГО ПЕРСОНАЖА

Г.А. Токарева

Ключевые слова: ролевой персонаж, автокоммуникация, эпитафия, масочность, перформативность.

Keywords: role character, the author's communication, epitaph, masochism, performativity.

DOI 10.14258/filichel(2018)2-01

Принцип коммуникативной организации лирического произведения, имея непосредственное отношение к проблеме композиции лирического «я», становится все чаще предметом заинтересованного изучения в связи с нестабильностью жанровой системы лирики в индивидуально-творческую эпоху. Указывая на все увеличивающуюся в новейшее время конвенциональность в отношениях «автор – текст – читатель», О. Зырянов предлагает обратить особое внимание на коммуникативный аспект лирики. Связывая коммуникативный код лирического текста с изменениями в жанровой системе лирики, Зырянов пишет: «Как категория художественного мышления жанр – наряду с функциональным, генетическим и структурным аспектами – предполагает также аспект коммуникативный» [Зырянов, 2010].

Однако, вычлняя этот коммуникативный аспект художественного текста, автор не делает его системообразующим. Его интересы пролегают в зоне проблемы эволюции жанра, и эта категория для исследователя остается неприкосновенной, на чем он, собственно, настаивает, создавая свою «феноменологическую теорию жанров». При этом Зырянов утверждает: «Разрушение некоторых структурных

оснований жанра компенсируется выдвиганием на передний план его коммуникативной функции» [Зырянов, 2010].

Мы считаем, что возможна типологизация лирических текстов на основе их коммуникативного кода. Типология лирических произведений индивидуально-творческой эпохи может быть создана на основе различных форм речевоплощения, выражающих различные типы коммуникации: «я – я» (автокоммуникация), «я – ты» (диалог), «я – мы» (включение), «я – другой» (ролевая ситуация), «я – все» (интертекст).

Рассматривая коммуникативистскую методологию как перспективный подход к уточнению структурных особенностей лирического субъекта, мы отмечаем новые возможности данного подхода в прояснении специфики идиостиля поэта, выявлении стилевых доминант творчества отдельных авторов, в уточнении их мировоззренческих позиций.

Укажем на необходимость использования диахронического подхода в изучении структуры лирического «я», поскольку в разные поэтологические эпохи художественное сознание автора лирического текста формируется по-разному. Исследование лирического текста с позиций коммуникативистики мы начинаем с древнегреческой лирики.

В.Н. Ярхо пишет: «Существенным признаком литературы является с самого начала ее коммуникативная функция, которая в высокой степени осуществлялась в архаической лирике» [Ярхо, 2001, с. 172]. Принципиальную коммуникативность художественного текста, начиная с архаической литературы, отмечал Аверинцев: «Но чтобы быть раскрытым для сущностного диалога, надо как раз не довольствоваться себе, надо искать “источник жизни”, “источник воды живой” (древнеевр. *mqwg hjjm, mqwg mjn hjjm*) вне себя, в другом, будь этот другой человек или Бог, “я” должно нуждаться в “ты”» [Аверинцев, URL].

В целом для ранней античной лирики характерна эксплицированность чувства, передача эмоции через внешнюю симптоматику, наглядность ситуации, вынесение темы на публичное обсуждение, публичность поучения, хулы и хвалы, – то есть «овнешнение» всех форм лиризма и приведение их к диалоговому знаменателю.

Однако специфический коммуникативный код лирики начинает формироваться уже в архаике, мы выделяем стадии этого процесса: 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.

В данном исследовании мы бы хотели остановиться на заместительных формах функционирования лирического субъекта в древнегреческой лирике, которые нам представляются этапом формирования так называемого «ролевого субъекта» в лирике последующих эпох. Нам предстоит доказать или опровергнуть правомерность использования термина «ролевой герой» по отношению к древнегреческой лирике.

Заместительный тип лирического субъекта получает название «ролевой герой». Этот термин использует в своих исследованиях Б. Корман, неоднократно указывая на то, что «ролевые стихотворения “двусубъектны”» [Корман, 1992, с. 176]. Коммуникация в этом случае, по мнению исследователя, выстраивается весьма специфично: в ролевой лирике два носителя сознания и один носитель речи. Даже простое наблюдение приводит к очевидным выводам: ролевая лирика реалистического типа стремится через масочный персонаж к социальной типизации, представляя через, по сути, драматизированную ситуацию социальный типаж и социальную проблему наиболее выпукло и наглядно. 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 Арсагедон, испанский конкистадор и т.п.; субъектами метаморфозы становятся персонажи, чей духовно-эмоциональный опыт любопытен поэту как радикально иной (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 изменчивости, бабочка у А.А. Фета как знак эфемерности, маргаритка у Д. Китса как символ гармоничной простоты природы. Все эти ролевые персонажи, несомненно, – порождение

поэтического сознания, явления художественного плана с ярко выраженными эстетическими функциями.

Архаическая лирика еще только начинает осмыслять 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 остаточные 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, протестичность 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 осмысляется 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» [Гаспаров, 1997, 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 до 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»*.

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» [Фрейденберг, 1973, 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» [Брагинская, 1997]. 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.

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) [Ранняя греческая лирика, 1999, 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» [Фрейденберг, 1973, 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 интериоризации 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 все большей его самоидентификации и оказывается залогом его личностной цельности. Осознавшая себя личность противопоставляет 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» [Гинзбург, 1997, 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» (Сапфо); 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 показательна для нас разновидность жанра¹. Даритель, обращаясь к богам, говорит о себе в третьем лице².

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..., URL].

¹ Отметим, что одновременно происходит процесс вычленения эпиграммы как отдельного жанра из эпитафии.

² 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.

Такая практика не удивляет: это традиционная форма выражения почтения к высшим силам, одновременно дающая 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 Калликсея, что с любовью собирает дорогие ей предметы: прозрачный грудной поясок, 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 приметны – рука, крепко держащая лук; вся его жизнь – охота в *«опасных ущельях»; «добыча», «зверь», «враг»* – знаки его существования. Ролевой герой уже 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 нарратацию, 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, студеной влага, текущая между камнями,

Изображения нимф, здравствуйте также и вы,

И у источников эти корыта и ваши, о девы,

В дар украшения, – они влагой обрызганы все.

Я, Аристокл, проходивший по этой дороге, дарю вам

Рог, из которого я жажду свою утолил.

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 стилевые 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» [Фрейденберг, 1973, 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» [Аверинцев и др., 1994, с. 11].

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

Литература

- Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.booksonline.com.ua/view.php>.
- Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох / Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Брагинская Н.В. Демонстрация изображение – архаический тип театрального представления [Электронный ресурс] URL: http://ivka.rsuh.ru/binary/85345_18.1367577833.63349.doc.
- Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 3-х тт. М., 1997. Т. 1.
- Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
- Зырянов О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cyberleninka.ru/article/n/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni#ixzz2WhMdH0Di>.
- Корман Б.О. «Избранные труды по теории и истории литературы». [Электронный ресурс]. URL: <http://narrativ.boom.ru/library.htm>.
- Ранняя греческая лирика (миф, культ, мировоззрение, стиль). СПб., 1999.
- Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики. // Вопросы литературы. 1973. № 11.
- Ярхо В.Н. Эпос. Ранняя лирика / Древнегреческая литература. М., 2001.

Список источников

- Леонид Тарентский в переводах Шульца Ю., Блуменау Л., Румера О., Кондратьева С.П., Дашкова Д. [Электронный ресурс] URL: <http://simposium.ru/ru/node/9236>.