

ПОЭТИКА И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Т.Л. Шумкова

ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ КАК ИРОНИЯ ОТРИЦАНИЯ В РОМАНЕ БОНАВЕНТУРЫ «НОЧНЫЕ БДЕНИЯ»

Нижевартовский государственный педагогический институт

Ирония – одна из главенствующих категорий романтической поэтики. В раннем, иенском, романтизме ирония – бесконечный хаос всеполноты – порождение продуцирующего индивидуального сознания. В лоне философско-поэтического универсума оно было устремлено к недостижимому абсолюту. Этот никогда не реализующийся до логического завершения созидательный акт вызывал ироническую улыбку «мыслящего духа», удивляющегося самому себе, продолжающего дерзновенное преодоление бесконечной границы между собой и трансцендентным.

Иенские романтики с энтузиазмом восприняли мысль И.Г. Фихте о том, что «через Я «утверждается огромная лестница ступеней от лишая до серафима» [1, с. 475], и утверждение это бесконечно. Отсюда ироническое ощущение интеллектуальной ограниченности, почерпнутое у Сократа: «Вместе с знанием в равной степени возрастает и незнание, или, скорее, знание незнания» [2, с. 305]. Отсюда элитарность и наполненное иронией противопоставление высокодуховной личности «гармонической банальности».

Раннеромантическая ирония – «игра», поэтически охарактеризованная Новалисом как «чередa неизведанных ощущений», дающая человеку возможность обрести двойственный опыт: «вне него больше нет ничего непроницаемого, в нем самом множатся образы и предвестия» [3, с. 105–106]. Эта наполненная иронией изменчивость – *одухотворяющая*. Так, в «Генрихе фон Офтердингене» из сердцевины Голубого цветка выглядывало прелестное девичье личико впоследствии обретенной возлюбленной, персонифицирующей Золотой век.

В позднем романтизме радостное ощущение титанической силы гения, конструирующего универсум в лоне красоты, сменяется осознанием тотальной двойственности человека и мира. «Великий раскол проходит через все начинания людей», – пи-

сал Й. Геррес [4, с. 59], и его слова могли бы служить точкой отсчета для обзора всей истории романтизма, завершающейся катастрофически. Важнейший этап движения к «катастрофе» – исчерпанность зиждительных сил бесконечно продуцирующего, устремленного к абсолюту сознания. Отсюда деактуализация ценностей раннего романтизма, выявляемая в диалоге, в который позднеромантический текст вступает с раннеромантическими. Доминантой диалога выступает *ирония отрицания*, в свете которой развенчиваются раннеромантические святыни.

В этом ключе показателен роман Бонавентуры «Ночные бдения» (1804 г.)¹. В нем нет более места иронической улыбке, возносящей человеческий дух в сонм бесконечного, придающей бесконечному человеческую одухотворенность; отсутствуют упования гейдельбержцев, полагающих, что триада «грех – покаяние – искупление» разрешает смысл человеческого существования в этом и ином мире.

Роман устроен так, что все в нем направлено на поиск истины, ненужной и невозможной в мире, который есть нагромождение лжи, запутывающей в своих тенетах, отдаляющей от истины одержимого познанием героя. Его обитель – локальный топохрон – города, сумасшедшего дома, театра. Вся трехуровневая хроногеометрическая модель романа есть отрицание бесконечности раннеромантических миров. Внутри каждого уровня составляющие этих миров – искусство, любовь, религия, человек – подвергаются иронической интерпретации, тесно соприкасающейся с иными «модусами художественности» – *сарказмом* и *комизмом*.

Первый уровень – биография Крейцганга. К.Г. Ханмурзаев, отметивший, что «жизнеописание главного героя лишено романтической условности <...>, обладает всеми чертами реальной истории» [9, с. 12], не совсем прав. В самом рождении и усыновлении-обретении Иоганнеса Крейцганга при-

¹ Авторство романа вызывает в философско-литературоведческой среде множество разногласий. Так, Н.Я. Берковский и М. Рудницкий предполагают, что автором «Ночных бдений» является Ф.Г. Ветцель. А.В. Гулыга, Ф.П. Федоров и К.Г. Ханмурзаев не сомневаются, что роман принадлежит перу Ф.В. Шеллинга. В.Б. Микушевич высказывает предположение о том, что роман написан Э.Т.А. Гофманом. О.Б. Вайнштейн к проблеме авторства романа вообще относится скептически, полагая, что таинственность и анонимность придают произведению поистине романтическое очарование. См.: [5, с. 543–544; 6, с. 392; 7, с. 140–148; 8, с. 165; 9, с. 11; 10, с. 428; 11, с. 68–69].

хотливо переплетаются мифологически осмысленные автором свобода и необходимость, предрекающие дальнейшую судьбу героя. Сын алхимика и цыганки, рожденный в момент заклания дьявола, Крейцганг изначально приобщен ко злу. Найденный добродетельным сапожником (несомненная аллюзия с Я. Беме) как «чудо-дитя» посредством вещего сна и материнского предсказания, он обретает второе духовное измерение, явленное в вечном движении человека к божественному свету добра. Его «самость» постоянно балансирует между темным и светлым началами бытия, стимулируя познавательные, творческие, следовательно, истинно человеческие возможности. Однако итогом деятельности продуцирующего сознания героя выступает «Ничто».

Повзрослев, Крейцганг становится поэтом. Только не обычным сочинителем, владеющим мастерством «повествовать связно и бесхитростно <...>, обменивая свои золотые идеи на действительное золото» [12, с. 56] (ирония в адрес раннеромантического творца), а возмущающим обывателей сатириком, что повлекло за собой тюремное заключение. Освободившись, он узнает о смерти старого сапожника, содержавшего своего приемного сына, и оказывается в ситуации отчетливо осознанного одиночества. Чтобы не умереть от голода, он становится бродячим певцом. Герой полон самоиронии, расписываясь в своей полезности обществу: тематика его произведений сводится к убийствам души церковью и государством, чести – коварством, любви – бессердечием, верности – предательством (явная насмешка над духовными ценностями, сулящими в раннем романтизме наступление Золотого века).

Новый суд выносит приговор о помещении Крейцганга в сумасшедший дом. Пробыв там месяц и похоронив возлюбленную, он в качестве актера театра марионеток, представляющего шутов и королей, вновь поражает сознание обывателей крамольными речами. Последняя веха карьеры героя – должность ночного сторожа, полученная по протекции министерского слуги. Мотивы тюрьмы и сумасшедшего дома, деятельность подсматривающего и подслушивающего ночного сторожа связаны с древним конфликтом «между публичностью самой литературной формы и приватностью ее содержания» [13, с. 51]. Преступник, безумец и ночной сторож обнажают «бытовые секреты приватной... жизни» [13, с. 52], не предназначенные для проникновения в нее третьего лица. Этот персонаж отъединен от мира, к которому приобщается по роду своей деятельности и из любопытства, но как ироник, он превращает его «в инертный материал собственного самоутверждения», переживая в одиночку «мир как карнавал» [14, с. 51].

Герой движется по полуреальной, полуметафорической *дороге*. Однако если у Новалиса дорога символизировала светлый путь героя к божественному абсолюту, то в романе Бонавентуры герой блуждает по локальному пространству города, наполненному ночными кошмарами.

Ареной происходящих событий выступает *ночь*. В раннеромантической культуре, в частности в «Гимнах к ночи» Новалиса, ночь устремляла сознание созерцающего субъекта к абсолюту. В то же время ночь – пространство-время зла, вступающего в схватку с силами божественного добра, божественного интеллекта, в торжество которого верили иенские и гейдельбергские романтики. В позднем романтизме ночь отождествлялась с мифологическим хаосом праматерии, отдавшей человеку часть своего темного начала, зла, наибольший «выброс» которого происходил в предчувствии грядущего торжества добра. У Бонавентуры ночь – аналог темного хаоса, из которого невозможно возрождение. Ночь ввергает человека в замкнутую пустоту, не предполагающую перехода в инобытие.

Деятельность ночного сторожа – этап биографии героя – ироническое отрицание раннеромантического пути. В качестве рамы путь ночного сторожа облекает всю историю героя – театральное действие и «всеобщий сумасшедший дом». Такова ироническая интерпретация распада целостного раннеромантического универсума.

Шекспировская мысль о том, что жизнь – театр, многообразно интерпретируется в романе. Изображая шутов и королей в театре марионеток, Крейцганг в жизненном спектакле претендует на ту же роль, заведомо трагическую, ведь в системе образов площадного карнавала шут и король одно и то же лицо: шут, избранный всенародно, царствует отведенное время, по истечении которого его бьют, бранят и осмеивают (см. [15, с. 220]).

Герой созидает и созерцает мир как «фарс», «карнавальное действие» (Четвертое бдение), «нелепый роман», написанный по «оплошности» Господа Бога (Шестое бдение), «наряд с бубенчиками, облекающими Ничто» (Восьмое бдение), «бессмысленное... столпотворение шутов и масок» (Двенадцатое бдение).

Ранее Новалис связывал маскардность художественного образа с иррациональностью, бесконечностью свободы идеи. Теперь, у Бонавентуры, эта бесконечность углубляется в разрушение; маску невозможно приподнять – ведь она перестала быть маской, скрывающей нечто. Нечто (прежние надежды на обретение «всеведения») обратилось в Ничто, разрушилось посредством «мучительного смеха». Юмор Новалиса, сводящийся к обнаружению под маской «внутренней тайны» как апофеоза индивидуальности, сменяет *сарказм* Бонавентуры

с его «нулевым я», не способным «к присутствию в мире без маски» [14, с. 45].

В свое время философия Шеллинга, «принца романтиков», наиболее полно выразила стремление иенцев к «всеведению». «Ночные бдения» подвергли осмеянию эти достижения. Так, в романе осуществляются: 1) *ироническая интерпретация философии искусства*. Трагуемые в ней в качестве абсолютных произведения Аристофана, Данте и Шекспира становятся достоянием шутовского балагана, актерам которого недоступно чувство прекрасного.

Творческое вдохновение из божественного становится дьявольским, но не в высоком «смятенном» смысле. В.Г. Вакенродер, чтимый иенцами, сравнил искусство с «соблазном, запретным плодом» [16, с. 86]; греховность искусства состояла в той недоброй игре, которую оно осуществляло с чувствами творца, даже человеческую трагедию воспринимающего как вдохновенный повод к созиданию. У Бонавентуры такой «поэтический дьявол» находится в «пренебрежении». «Одьяволивается» – значит становится обычным, влачащим механическое существование марионетки, далекой от истинного творчества.

2) *Ироническая интерпретация сферы морали и права*. Свобода граждан в сознании главного героя не что иное, как «игра марионеток». Само человечество – совокупность людей, расставленных, как фигуры, в нужном порядке – так главный герой представляет теорию «замкнутого торгового государства» И.Г. Фихте и теорию «правового государственного устройства» Ф.В. Шеллинга, уподобляемого «хорошо отлаженной машине» (см. [17, с. 447–448]).

Юридическая миссия в «замысловатой машине» подобного государства отводится людям-марионеткам. Попытка Крейцганга пробудить в «автоматической машине смерти» человеческие чувства оказывается несостоятельной.

3) *Ироническая интерпретация философии религии*. Пройденный человеком жизненный путь представлен в виде театра марионеток, где кукольник, «подобно Господу Богу», доверил главные роли бесталанным актерам, а сами актеры, к смеху зрителей, способны возвести на него хулу.

Под сомнение ставится и праведность христианских священников, образы которых претерпевают метаморфозу двуличия, превращаясь в «макбетовых ведьм», «духов», обладателей «перекошенных дьявольских харь».

4) *Ироническая интерпретация философии истории*. История создается и созерцается главным героем как трагикомедия, в которой роли отводятся марионеточным актерам. В комедии, поставленной Крейцгангом, люди роняют маски, обнаруживая

уродливые «личины» — так саркастически изображен «фальшивый мир», переосмысляющий в сцене Страшного суда историческую бесконечность иенских романтиков, смысл которой сводился к необходимому пришествию Бога и связанному с ним духовному обновлению человечества.

5) *Ироническая интерпретация философии мифологии*. Титан Прометей становится персонажем балаганного действия. Марионетку постигает участь Агасфера, лишённого «покоя могилы». Мифология, представленная в шеллингианской «Философии искусства» как «материя искусства», карнавализуется, являя собой «инвалидный дом <...>, построенный среди человеческого убожества» [12, с. 129].

Обилие марионеток в «Ночных бдениях», с одной стороны, своеобразно предвосхищает шеллингианскую *философию свободы*, где человек показан как марионетка в руках судьбы, довлеющей над ним в качестве слепой необходимости, вечно познающий добро через зло (любовь через смерть), вечно искупающий первородный грех. У Бонавентуры скитающийся человек-марионетка, подобно Агасферу, не может умереть. Круг, в который он вовлечен, трагически замкнут: в силу карнавализации религии и представления о Боге как о бесталанном кукловоде, искупление греха невозможно.

С другой стороны, это предварение целой галереи подобных позднеромантических персонажей в творчестве Гофмана – «статуй мертвенности или мертвой жизни» [18, с. 300].

Особую ироническую интерпретацию получает *философия Канта*. «Чистые нравственные чувства», «моральный закон», по мнению Арлекина, необходимые в театре, в шутовской практике невозможны. Метод изложения системы кантовской философии осмеивается. «Шут силится разьяснить существо марионетки, постоянно путается при этом и в конце длинной, весьма потешной речи возвращается туда, откуда начал» [12, с. 42]. Ф. Шлегель во «Фрагментах» именовал Канта и его последователей «величайшими музыкантами литературы» [2, с. 308], связывая музыкальный ритм с характерным для их произведений повторением философских тем. Интерпретация шлегелевского фрагмента в «потешной» речи шута говорит об иронии, направленной не только на метод Канта, но и на «симфилософию», совместное философствование, священное для иенцев.

Мир в качестве «всеобщего сумасшедшего дома» связан с театральным действием через ироническую интерпретацию трагедийного творчества Шекспира, столь чтимого иенцами. Гамлет (Крейцганг) и Офелия (бывшая актриса придворного театра) – обитатели сумасшедшего дома. Их отношения создаются по законам трансцендентальной философии: «Все заключено в нас самих, а вне нас нет

ничего реального» [12, с. 139]. Смерть Офелии, означающая конец пьесы, исчерпывает тему театральной игры: хоронят роль. Ирония же в том, что истинным ценностям отныне место лишь в сумасшедшем доме – круге безумных, замыкающемся у постели покойницы.

Природа безумия иронически раскрывается излюбленным методом Шеллинга – дедуцированием. Человечество устроено по принципу луковицы, сердцевина которой и есть сущность человека. Человечество созидает храм, заключая «святые тайны *en miniature*» (намек на фрагмент Шлегеля о том, что сатаниски – проделки дьявола «*en miniature*» [2, с. 309], на inferнальную природу раскола универсума), разделяет единую веру на религии. Человечество населяет большой сумасшедший дом, заключающий в себе множество маленьких. Каждый человек – пациент маленького сумасшедшего дома.

В сумасшедшем доме множество разнообразных безумцев, в общем составляющих человеческий род – человечество. Творец человечества, ранее бывший бездарным кукольником, теперь проживает в сумасшедшем доме. Человек, созданный им, всего лишь вырезанная кукла, чей путь – жалкие «секунды» истории: «золотой век», «домики, развалинами которых любовались в другую секунду», – обожествление светильника-солнца – обожествление самой себя. Таково ироническое осмысление раннеромантической триады: от бессознательного ощущения Золотого века через разделение в Железном веке – к сознательному созиданию Золотого века (см. об этом [19, с. 303–304]).

В «Альманахе дьявола», завершающем роман «Ночные бдения», герой восклицает: «Односторонность гибельна для культуры... Смоем же с себя позор и ради этого попытаемся добиться хотя бы малого в области эстетического и антиэстетического» [12, с. 171–172]. Это ироническая интерпретация самой разновидности иронии – принципа *философского скептицизма*, – выдвинутого Ф.В. Шеллингом в ранней работе «Философские письма о догматизме и критицизме». В ней философ допускал

соседство двух противоположных систем, что свидетельствовало о широте его взглядов и попытке избавиться от оков общезначимости, о предвосхищении философского конструирования «Философии искусства». Образ «Ничто», венчающий познавательно-созидательную деятельность героя, делает бессмысленным многосторонность познания, сменяющегося «мучительным смехом», адресованным миру, которого больше не существует.

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы. Уникальность романа Бонавентуры состояла в том, что посредством иронии в нем создавался *интертекст* как «выход в другие тексты» [20, с. 428], в данном случае – раннеромантические; в работы немецких философов-классиков, а также шедевры мировой литературы, снижавшие восхищение иенских романтиков. Интертекстуальный диалог, который роман под знаком иронии вел с раннеромантической культурой, подвергая насмешке, переходящей в сарказм, священные для нее первоосновы, сводился к констатации смерти этой культуры, а также указывал на исчерпанность, к которой, в конечном итоге, сводилась сама история романтизма.

Ироническая интертекстуальность проливали свет и на так и не решенную до конца проблему авторства романа. Пожалуй, это единственный случай, когда романтический роман был превращен в «бесконечное поле для игры письма». Автор и текст переживали «смерть» как отсутствие индивидуальности, растворявшейся «в явных и неявных цитатах». Читательское сознание, вовлеченное в вихрь цитат, обретало нестабильность и неопределенность (см. [21, с. 206]). При этом ирония не утрачивала и своего романтического звучания: читатель-современник — носитель бытийно-обыденного сознания — не был способен возвыситься до уровня открытия искусно завуалированной личности автора-творца. Так романтический роман Бонавентуры «Ночные бдения» предвосхищал «ироническую модальность» [14, с. 52] XX в.

Литература

1. Фихте И.Г. О достоинстве человека // Соч.: Работы 1792–1801 гг. М., 1995.
2. Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. М., 1983. Т. 1.
3. Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Гимны к ночи. М., 1996.
4. Геррес Й. Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков. М., 1987.
5. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
6. Рудницкий М. «Ночные бдения» Бонавентуры // Избранная проза немецких романтиков: В 2-х т. М., 1979. Т. 1.
7. Гулыга А.В. Шеллинг. М., 1994.
8. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
9. Ханмурзаев К.Г. Герой и особенности поэтики «Ночных бдений» Бонавентуры // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков.: Сб. науч. тр. Пермь, 1987.

10. Микушевич В.Б. Комментарии // Гофман Э.Т.А. Собр. соч. в 6 т. М., 1998. Т. 2.
11. Вайнштейн О.Б. «Истолкуйте мое наваждение» // Литературное обозрение. 1991. № 12.
12. Бонаventura. Ночные бдения. М., 1990.
13. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
14. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002.
15. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
16. Вакенродер В.Г. Письмо Йозефа Берглингера // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1987.
17. Шеллинг Ф.В. Система трансцендентального идеализма // Соч. в 2-х т. М., 1987. Т. 1.
18. Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья // Собр. соч. в 6 т. Т. 4.
19. Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800–1830-е годы // Золова арфа: Русская романтическая лирика. Даугавпилс, 1994.
20. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
21. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1999.

Н.А. Сребрянская

НАРРАТИВНЫЙ ДЕЙКСИС И ЕГО КОРРЕЛЯЦИЯ С КАТЕГОРИЯМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Воронежский государственный педагогический университет

Дейксис как универсальное языковое явление проявляется во всех единицах языка. Весьма большое количество языковых универсалий в этой сфере делает перспективным его исследование: результаты могут быть применимы к разным языкам.

Дейксис в лексике и грамматике получил достаточно серьезное освещение [1, 2]. Представляются многообещающими исследования дейксиса в языковых единицах других уровней – в морфемах и тексте. Наличие и функционирование дейксиса в морфемах не вызывает сомнения. Уверенность в том, что дейксис может быть реализован на морфологическом уровне, основана прежде всего на специфике морфологического строя языков. Проведенные исследования морфологических единиц подтвердили возможность реализации дейксиса посредством деривационных морфем, их важную роль в формировании генерализованных пресуппозиций в тексте [3–5].

Функционирование дейксиса в тексте исследовано недостаточно, учитывая многосторонность явления. Текст, включающий все более мелкие единицы, содержит и дейксис этих единиц вместе с их семантикой и функциями. Дейксис морфем, слов и предложений, входя в текст, по-своему работает в нем. Но это не просто сумма дейктических особенностей и функций более мелких единиц. Текст, особенно художественный текст (ХТ), настолько многогранен, что дейксис, переходя в более сложную единицу языка на более высокий языковой уровень, проецируется на многие характеристики и категории текста и тем самым участвует в текстообразовании.

Идея о дейксисе в тексте не нова. Ч. Филмор, С. Левинсон, Д. Лайонз выделяли *дискурсивный*,

или текстовый дейксис (discourse deixis) как одну из пяти категорий дейксиса; другие категории – лица, места, времени и социальный дейксис (см., напр., [6, 70–71]). Дискурсивный дейксис связан с формальными элементами текста – лексическими или грамматическими, которые отсылают к какой-либо части текста: например, выражения «выше», «ниже», «далее», «в предыдущем Х», «в следующем Х» и т.д. Этот дейксис связан со структурой текста в целом.

Следует сразу сделать оговорку, что дискурсивный и нарративный виды дейксиса – суть разные явления. В данной статье дискурсивный, или текстовый дейксис, который имел в виду Ч. Филмор, не рассматривается. В центре внимания статьи находится дейксис художественного повествования, связанный с созданием пространственно-временной рамки произведения, оценкой событий и персонажей с точки зрения наблюдателя, который имеет определенную позицию во времени и пространстве. Это «вторичный дейксис, называемый также *нарративным*, или дейктической проекцией. Он не связан непосредственно с речевой ситуацией. Это дейксис пересказа, в том числе художественного повествования. Его конституирующим свойством является несовпадение места говорящего с пространственной точкой отсчета» [1, с. 7]. Нарративный дейксис является неотъемлемой частью художественного текста и значим в текстообразовании.

Важно сразу развести понятия *дискурсивный дейксис*, *или текстовый*, и *нарративный*. Термины «дискурсивный» и «текстовый дейксис» зачастую употребляются как синонимы, хотя дискурс и текст синонимами не являются. Дискурсивный дейксис