

6. Ченки, А. Семантика в когнитивной лингвистике / А. Ченки // Современная американская лингвистика: Фундаментальные направления / под ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой и И.А. Секериной. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 340-369.

7. Johnson, M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason / M. Johnson. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987.

М.А. Перепелкин

**К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ
А.А. ТАРКОВСКОГО “МЕРКНЕТ ЗРЕНИЕ – СИЛА МОЯ...”
И О ЕГО РОЛИ В ФИЛЬМЕ “НОСТАЛЬГИЯ”**

Самарский государственный университет

Стихотворение Арсения Тарковского “Меркнет зрение – сила моя...” написано в 1977 году; несколькими годами позже сын поэта, кинорежиссер Андрей Тарковский, включил его в фильм “Ностальгия”. В данной работе предпринята попытка предварительного анализа структуры поэтического текста и его роли в сюжете кинокартины.

Меркнет зрение – сила моя,
Два незримых алмазных копыя;
Глохнет слух, полный давнего грома
И дыхания отчего дома;
Жестких мышц ослабели узлы,
Как на пашне седые волю;
И не светятся больше ночами
Два крыла у меня за плечами.

Я свеча, я сгорел на пиру.
Соберите мой воск поутру,
И подскажет вам эта страница,
Как вам плакать и чем вам гордиться,
Как веселья последнюю треть
Раздарить и легко умереть,
И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, как слово

С нашей точки зрения, структура данного текста включает в себя три уровня – психологический (физический), эстетический и метафизический, которые распределяются таким образом, что, в зависимости от освещения, текст может быть прочитан либо как преимущественно психологический, либо – как метахудожественный, или эстетический, либо, наконец, как метафизический. Три названные грани образуют своеобразный равнобедренный треугольник, вершинами которого, правда, несколько условно, можно признать первую строфу (преимущественно – психологическую), вторую (метафизическую) и обе строфы вместе, составляющие при определенном ракурсе эстетическую вершину данной конструкции.

Названные грани и образуемая ими конструкция находятся в постоянном движении, и это движение составляет основу жизнедеятельности текста, уникальность которого, с нашей точки зрения, состоит как раз в том, что каждый его элемент, при кажущейся неподвижности, способен меняться сам и менять всю систему в зависимости от того, как в данный момент и в данном читательском сознании освещена сюжетная конструкция. Покажем механизм этого движения на примере ключевого для стихотворения образа – “свечи”.

“Я свеча, я сгорел на пиру”, – образ свечи возникает в стихе, делящем текст на две равные части (при том, что формально этот стих открывает вторую строфу и, значит, связан со второй частью текста теснее, – его связь с первой тоже весьма крепка и несомненна: фонетически “свеча” второй строфы подготовлена двумя диффундирующими (!) словами седьмого и восьмого стихов предыдущей – “ночами” и “плечами”, – таким образом, можно сказать, что, формально примыкая ко второй части текста, стих со “свечой” во многом вытекает из первой). Таким образом, “свеча” оказывается на грани между выделенными нами преимущественно психологической (первая строфа) и преимущественно метафизической (вторая) вершинами треугольника, в то же время – во многом совпадая с эксплицитной синтетической третьей вершиной, – вершиной эстетической.

Можно ли говорить о том, что образ “свечи” в стихотворении включен в первую очередь в смысловой контекст какого-либо одного из уровней сюжетной структуры? И да, и нет.

При определенном семантическом повороте, когда на первый план выдвигается психологическая (физическая) составляющая сюжета, “свеча” также может быть рассмотрена в предметном, физическом, качестве. В этом случае перед нами нечто вроде ролевой лирики, где персонаж, в то же время выступающий в роли носителя сознания, – “свеча” – жалуется на свою участь: “...я сгорел на пиру. / Соберите...” и т.д. Аналогичным образом “свеча” может оказаться включенной в метафизический сюжет – на правах его полноценного и прямого участника; в этом случае статус этого образа будет другим, – предметность “свечи”, в частности, надо будет признать метафорической, и тип отношений этого образа с другими,

образующими систему, также изменится. Наконец, “свеча” в эстетическом качестве устанавливает новые отношения между физическим и метафизическим уровнями сюжета – отношения метонимического порядка.

Постараемся объяснить, о какой метонимичности здесь идет речь. В “свече”, взятой в эстетическом качестве этого образа, предметное содержание соприкасается с отвлеченным, метафорическим. Другими словами, то, что в одном отношении выступает как предмет (я – это и есть свеча, я говорю из нее, от ее имени), а в другом – как его отдаленная аналогия (я представляю собой как бы свечу, которая в некотором роде мне подобна), а в третьем случае образует явление, имеющее примерно следующую смысловую структуру: “я-свеча” являюсь продолжением “я-как бы свечи” – ровно так же, как “я-как бы свеча” смежна с “я-свечой”.

Если перевести все выше сказанное в сферу практического функционирования “свечи” как культурного феномена, то получим примерно следующее. С одной стороны, свеча играет совершенно четко определенную роль источника света; с другой – она же выполняет закрепленные на ней, например, в христианстве культовые функции (свечи зажигают за здоровье, за упокой и т.д.); с третьей стороны, свеча – “красива”, и в этой ее “красоте” бытовое размыкается в символическое, а символическое – в бытовое, то есть – происходит отмеченный нами процесс “метонимической диффузии”.

Выводы, касающиеся структуры поэтического текста – стихотворения Арсения Тарковского – позволяют, по нашему мнению, скорректировать понимание некоторых ключевых сцен фильма Андрея Тарковского “Ностальгия”, в котором это стихотворение звучит. Как известно, фильм завершается прохождением героя со свечой от одного края пустого бассейна до другого. Чем является свеча в руках Горчакова – предметом быта, метафорой или метонимией?

Ответить на этот вопрос можно и нужно, скорее всего, так, как мы это делали, рассуждая о непротиворечивом единстве трех начал в структуре стихотворения Арсения Тарковского: она является и первым, и вторым, и третьим. Другое дело, какое из этих трех ее значений следует считать ведущим, – вот здесь могут возникнуть сомнения.

Никто не станет спорить с тем, что огарок свечи, который пытается пронести из края в край бассейна и, в конце концов, пронесит Горчаков, – предмет бытовой. Напрогив, при желании и необходимости в рамках эпизода в бассейне можно найти ряд доказательств, свидетельствующих о нарочитой приземленности, “обытовлении” этого предмета: это, как уже было сказано, огарок, который кое-как был положен героем в карман, где он эту свечу и носит вплоть до решающего момента и т.д. Но, с другой стороны, бесспорно и другое: применение свечи в финальном эпизоде фильма не носит бытового характера и даже абсурдно с этой точки зрения.

Более оправданной кажется метафорическая интерпретация этого прохода, перекликающаяся, например, с метафорическим же поступком

древнего грека, который, как известно, освещал себе свечой путь при дневном свете, мотивируя это тем, что дневной свет – отнюдь не достаточное подспорье для поисков истины (отсюда известное выражение “днем с огнем”, означающее затруднения при поиске чего-либо, представляющего действительную ценность). Таким же поиском истины можно как будто бы считать и путь Горчакова по дну бассейна. Однако, “иносказательность” этого поступка, с одной стороны, мало мотивирована (а точнее – не мотивирована вовсе ничем, кроме аналогии с действиями Диогена Синопского, которые, скорее, разрушают иносказательный индекс прохода Горчакова, чем способствуют его росту, – проход героя оказывается в этом свете простой калькой с давно минувшего, банальным повтором, переходящим в пародию), а с другой – заметно снижает его ценность, отрывая от психологической драмы, которую переживает герой.

Не в пользу метафоричности “свечи”, зажженной Горчаковым, свидетельствует и еще одно обстоятельство, а именно – наблюдение Вяч. Вс. Иванова, заметившего, что Тарковскому была чужда ориентация на метафору и символ: “Тарковский тяготеет к метонимической установке на деталь и документ как таковой, в символ не превращенный” [2: 143].

Остается последнее, кстати, перекликающееся с замечанием Вяч. Вс. Иванова, метонимическое прочтение “свечи” в финале “Ностальгии”. Зажигая свечу, Горчаков, возможно, впервые в своей жизни совершает поступок, соединяющий его интенсивную внутреннюю духовную работу с внешними самопроявлениями его личности. До этого эти два мира – внутренний, преимущественно-метафизический, и внешний, психофизиологический, никогда не соприкасались, существуя в разных плоскостях: “выпадая” из одной, герой погружался в другую и т.д. Разноприродность этих плоскостей подчеркнута в фильме цветом, в них по-разному течет время и т.д. И только в мгновения преодоления пути с зажженной свечой измерения, в которых существует герой, совпадают и становятся одним измерением, роднящим бытовое с бытийным, – измерением красоты.

Поступок Горчакова, следуя этой логике, – это, прежде всего, эстетический поступок. Эстетическое начало, присутствующее в казалось бы бессвязных и странных действиях героя, оформляет и завершает эти его действия, упорядочивает их, ритмизует и возводит в статус поступка. Проход со свечой требует красоты, создает ее самой своей природой: герой не может двигаться быстрее или медленнее, чем это позволяет ему горящая свеча; он должен прикрывать ее от ветра, меняя при этом привычку двигаться, жестикулировать и т.п.; требование сосредоточенности отражается на его мимике, взгляде и т.д.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что образ свечи в картине Тарковского и, в частности, в ее итоговых эпизодах, является прямым продолжением разработки этого образа в стихотворении “Меркнет зрение – сила моя...”, а по отношению к картине в целом включенный в нее поэти-

ческий текст Арсения Тарковского выступает в качестве своеобразного ключа для понимания ее смысловой структуры.

Библиографический список

1. Иванов, Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вяч. Вс. Иванов. – М., 1999. – Т. I.

С.В. Панов

**ТЕЛО ЛИТЕРАТУРЫ И СЛЕД НЕПРИСТОЙНОГО.
(к ре-деконструкции постлитературного письма)**

Российский институт культурологии

Литература неоправданно долго считалась “божественным глаголом” – неким трансцендентным авторитетным смыслом, возвышающемся над знаковыми (речевыми, текстовыми) руинами. Филология и гуманитарная наука вообще занимались его считыванием и репродуцированием, забыв начисто о том, что литература была и есть сотворение смысла, концептуальное письмо: не возведение законченно-целой понятийной системы, а прописывание границ самого понимания. Литература – сконструированный дискурс, в котором речь идет о самой возможности дискурсивного конструирования. Поэтому литературу можно рассматривать как “перформацию” исходного перформатива (как сотворение “формы”) – знаковую деятельность, основанную на аспектуальном видении языка. Трудность такой попытки аспектуальной феноменологии заключается в том, что литература в традиции гуманитарного дискурса являлась метафизическим недоразумением: литературный артефакт прочитывался как способ представления, литература – как сама сценология смысла, укорененная в трансцендентальной эстетике мимесиса, гения и шедевра. Гуманитарные науки, и литературоведение в частности, как эстетические просекты считывали трансцендентный смысл в формах выражения, утратив понимание литературного письма, безоглядно соответствующем его следу. Риск этого соответствия все еще не соразмерим с деконструкцией литературы, где клятва и подпись литературного текста, скрепляющего его фантазматический контракт и форму, непременно оборачивается разрывом контракта, клятвовопреступлением и подделкой подписи. Но как быть, если литературным телом вне тела выпало несносное эхо различия – до, вне, вопреки и во имя смысла? Как быть, если представить чистое отсутствие, исходное самоотношение силы, саму невозможную возможность литературной прописи все еще не дано? Полуسترтая приставка “ре” с неприметным дефисом призва-