

4. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997.
- 5/ Эткинд Е. Г. Там, внутри // Эткинд Е. Г. Психопоэтика. СПб., 2005. С. 511–568.
6. Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Собр. соч. : в 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 8–34.

С. А. Комаров

г. Тюмень

Языковые стратегии русской драмы (введение в экографию)

Стратегия логосообразности в русской драме опиралась на христианскую аксиоматику русского романтизма и классического реализма. Данная конвенция нескольких поколений драматургов с читателем/зрителем (поколение А. Грибоедова — А. Пушкина, поколение Н. Гоголя — М. Лермонтова, поколение А. Островского — Л. Толстого) достаточно продуктивно работала на протяжении десятилетий, но в 1880-е гг. обнаружила свое кризисное состояние.

С 1890-х гг. в русской драме работает новая языковая стратегия восхождения к символу. В ее реализацию были вовлечены поколение В. Соловьева — А. Чехова, поколение А. Белого — А. Блока, поколение В. Маяковского — Е. Шварца. В отличие от стратегии логосообразности при моделировании мира и человека в рамках стратегии восхождения к символу исчезают всеобщие авторитетная аксиоматика (христианская) и художник каждый раз заново конструирует свой индивидуальный миф, подключая к нему за счет специфики символической образности различно ориентированные сознания читателей/зрителей, сохраняя по модели предшествующей стратегии сакральную и религиозно-ритуальную природу направленности действия. Однако читатель/зритель оказывается культурно не готов считывать новые и сменяемые культурные коды, не готов к восхождению как обязательному изначальному условию соучастия. С этим связаны обытовляющие версии прочтения пьес А. Чехова, конъюнктурно обуживающие замысел А. Белого деформации

его манифестарной пьесы для нового зрителя и новой власти. Постсимволисты (В. Маяковский, Е. Шварц), ощущая изменившийся характер публики (массовый неэлитарный зритель), делают шаг навстречу ему, редуцируя требование восхождения и трансформируя символ в метафору. Они актуализируют потенциал именно народных искусств (цирк, фольклорный театр) и жанров (сказка), по сути, выполняя за зрителя ту внутреннюю работу, которая предполагалась стратегией восхождения к символу, однако насыщая тексты высокими культурными проекциями (античный театр, Ницше), что опять же современниками практически не читается.

Новое поколение драматургов (В. Шукшин, А. Вампилов, Г. Горин) избирает новую стратегию — погружение в метаболу. Это поколение, с одной стороны, продолжает линию творцов предшествующей стратегии — курс на связь видов искусств: так появляются повести для театра и киноповести. С другой стороны, ставка на литературность (в отличие от постсимволистов) будет доминирующей, ведь без нее погружение читателя/зрителя нереализуемо. Автор, включая читателя/зрителя в ситуацию пьесы, по возможности убирает из текста то, что может очуждать восприятие, и, наоборот, мощно задействует именно эмоционально захватывающие жанровые механизмы (трагикомедия и мелодрама). Он уже до конца не отпускает читателя/зрителя, принуждая его самостоятельно ориентироваться внутри почти статичной по обстоятельствам и духовно пороговой фабульной схемы. Заголовочная формула пьесы сдвигается с метафорического прочтения, однако сохраняет при всей конкретности множественность коннотаций, что достигается и устранением семантически внятного символического ядра.

Искусство слова и его письменная версия (литература) экографичны по своей природе и сущности. Проблема заключается лишь в том, что это до сих пор целенаправленно не осознавалось, системно не рефлексировалось, понятийно-терминологический аппарат гуманитаристики не имел данного вектора развития, субъекты научной деятельности не специализировались в обозначенном направлении, перспектива создания научной школы экографического профиля не просматривалась. Обозначим рабочую версию экографии как сферы специальной рефлексии и далее дадим необходимые уточняющие комментарии. Итак, экография [греч. *oikos* — «дом», «родина» + греч. *graphō* — «пишу»] — это новая отрасль экологии, изучающая систему представлений творческих субъектов и их общностей, отраженную в созданных ими текстах, о доме-родине, понимаемом как свое-пространство в его сущности, истории и перспективе,

отрасль, возникающая на меже двух наук — экологии и филологии. Не случайно, исследуя генетику сюжета и жанра, О. М. Фрейденберг определяет в качестве «первого сюжета» литературы именно «сюжет о природе» и природу в качестве его «действующего лица»: «Снимая с лица сюжетного героя маску, мы держим в своих руках воображаемый мир <...> то, что рассказывает о себе герой сюжета, есть “автобиография природы”, рождающейся в борьбе, страдающей и терпящей смерть, чтоб возродиться снова...» [5, с. 299].

Предметная сфера экографии обусловлена факторами нескольких порядков (уровней). Во-первых, это уровень астробиофизический. Во-вторых, это уровень психоантропологический. В-третьих, это уровень культурно-семиотический. Астробиофизический уровень предполагает изначальность, первичность и признанность наличия объективного внеантропологического макросистемного пространства, развивающегося по внеантропологическим законам, самодостаточного и самоценного, по отношению к которому человек может и должен быть адаптирован, постепенно формируя свою нишу и корректируя представления о соотношении «своего» и «чужого» пространств в нем. В пределе человек должен осознавать все космическое пространство как свое-пространство, при этом сохраняя и оберегая его внеантропологическую природу.

Психоантропологический уровень предполагает наличие и развитие адаптивных механизмов человека, окультуривание им своей биофизической природы, совершенствование им своего внутреннего и внешнего пространств по принципу космообразности. Так как космос мыслится в качестве «порядка», «упорядоченности», «строения», «устройства», «государственного строя», «правового устройства», «надлежащей меры», «мирового порядка», «мироздания», «мира», «наряда», «украшения», «красы» [4, с. 9], то принцип космообразности требует и от человека выработки культурно-семиотических механизмов, посредством которых информационные ресурсы человечества о внешнем и внутреннем доме фиксировались бы, передавались, хранились и творчески умножались. Выделяющая человека как вид способность писать, читать и считать, а также производить тексты не только художественного порядка актуализирует функционирование экографии в рамках того, что сегодня принято именовать антропологической научной парадигмой (И. Д. Прохорова). Однако и то, что М. М. Бахтин видел в качестве отличительного признака эстетического — положительно приемлющий характер высказывания [1, с. 286], позволяет именно эстетическое конституировать как

максимально адаптивную и космообразную форму (единицу) экографического исследования.

В силу того, что тексты мифологической и фольклорной культурных стадий (т. е. так называемого синкретического типа культуры) всегда выстраиваются в рамках движения к преодолению хаоса и восстановлению изначального космоса и пространство в них мыслится как священное, а слово о нем — как доступное посвященному [2, 3, 6], данные тексты можно рассматривать уже как образцово экографичные. Поэтому методы и методика, формировавшиеся в ходе наиболее эффективного изучения этих текстов, а также соответствующий им понятийно-терминологический аппарат, могут быть транспортированы в сферу экографических исследований и адаптивно освоены в ее рамках.

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

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

Как известно, из трех литературных родов язык драмы наиболее условен и семиотичен, рассчитан на возможную сценическую версию, публично объективирующую текст пьесы. Поэтому этот язык предполагает достаточную совокупность конвенций автора с массовой официальной средой, позволяющую тексту найти свой путь к читателю/зрителю. В силу этого жанровые коды, актуализируемые через механизмы «памяти жанра», наиболее действенны именно в драме, т. к. представляют собой исторически проверенные типы аксиологических и коммуникативных конвенций.

Апеллируя к коллективному бессознательному широкого читателя/зрителя, рассчитывая на функционирование пьесы не только на национальной сцене и не только «малого времени», драматург максимально актуализирует адаптивные и космообразные потенции словесности, безусловно предполагая реакцию потенциального адресата. В этом

просматриваются эконографические установки драмы как предпочтительного предмета исследования.

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

В. Н. Крылов

г. Казань

Стратегии творческого поведения в русской критике

Широко используемое в современных исследованиях литературы понятие «творческая стратегия» может быть применено и к изучению литературной критики и экстраполировано не только на новейшее состояние, но и на ранние исторические этапы ее развития. Понятие «творческие стратегии», отмечает О. А. Кривцун, «актуализировалось в искусствоведении XX в. именно по причине роста удельного веса выстроенного, выверенного, продуманного художественного поведения в целостной системе деятельности творца» [10].

В связи с этим по отношению к литературным стратегиям иногда высказывается «естественно возникающее сомнение: немислимо вести речь о творческих стратегиях как фундаментальных основаниях художественной деятельности, вписанных в нее изначально. Стратегийность художественного поведения — это явление, обрамляющее художественное творчество, но не вторгающееся внутрь его» [Там же].

Это применительно к литературному творчеству. В критике как социокультурном явлении стратегийность определяет существо деятельности.