

выстраивает и не «облагораживает» его отбором слов и синтаксических сочетаний, разработкой единого, неукоснительно соблюдаемого стихотворного размера, утверждением себя ограничивающим центром. Происходит определенное отчуждение текста, при непрорисованности несомых им идей и концепций как следов замысла автора-демиурга. На первом месте оказывается сама художественная реальность, отрешенная от диктата авторской субъективности. Эта реальность во многом фиктивна, ибо образована означающими без означаемых, но с претензией выдать изображаемое, условное по своей природе, за безусловное.

Таким образом, постмодернистские тенденции, связанные с девальвацией гуманистических ценностей, игровым преодолением трагических аспектов существования, деконструкцией логоцентрического дискурса, проявляются уже в первой половине 20-го века в наиболее крайних видах авангардного творчества.

© Е.А. Васильева
Екатеринбург

ФЕНОМЕН «ОТКРЫТОГО СОЗНАНИЯ» В ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ И.Ф. АННЕНСКОГО

В русской культуре рубежа XIX–XX веков прослеживается мощный античный контекст, связанный с потребностью века в универсализме и являющийся «тем метафизическим... и метаисторическим пространством, в котором воплощается пафос одновременности разновременных этапов, диалог культурных эпох и стилей».¹

Возрождение жанра античной трагедии связано с осмыслением мифа как архетипической формы сознания искусства, которая именно в театре, на сцене становится дискурсом. Эпоха русского Ренессанса находит в греческой трагедии некую универсальную структуру духовного опыта, которую представитель феноменологической школы А. Ахутин называет «открытием сознания»².

Скрытое и замкнутое в себе сознание, выражающееся в мифе, пробуждается с появлением трагедии, потому что она предполагает позицию отстраненного зрителя (позицию, внутренне присущую и драматургу, и актеру, и хору).

Четыре оригинальные трагедии И.Ф. Анненского на античные сюжеты («Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия» и «Фамира-кифаред») «открывают» сознание зрителя, апеллируя к духовному повседневному опыту, который этот художник серебряного века осмысляет не на бытовом, а на мифологическом уровне. Три античные трагедии и одна сатирическая драма Анненского прочитываются нами как единый художественный текст, представляющий собой этапы развертывания «открытия сознания» героя, и этот процесс можно проследить как на сюжетно-образном, так и на уровне мифопоэтики.

В индивидуальной мифологии трагедий Анненского замкнутое, «потенциальное» (Ахутин) сознание, «захваченное» миром, представлено через ряды мифологических оппозиций, имеющих тенденцию к смысловой инверсии. Центральным полюсом этих смысловых рядов является дихотомия *солнце-тьма*, включающая в себя комплементарно с этой антиномией связанные оппозиции *день-ночь*, *солнечный свет-лунный свет*. *Солнце* в трагедиях Анненского несет с собой не только просветление, уничтожение тьмы и соответствует состоянию открытого сознания, но своим ослепительным светом обнаруживает суть вещей, часто невыносимую для человека.

Мифологемы *тьмы*, *ночи* и *лунного света* олицетворяют, с одной стороны, смерть и холод загробного мира, пугающий и противный человеческой природе (не случайно эти мифологические символы метонимически связаны с образом *тени* как превращением тела в свою противоположность); с другой стороны, *ночь* и *темнота* несут забвение и отдохновение от страданий измученным нестерпимым светом героям трагедий.

Внутренне антиномичная мифологическая оппозиция *сна-яви* продолжает и конкретизирует разрастающийся семантический ряд, соответствующий замкнутому сознанию. Положительная семантика архетипического мотива *сна*, врачующего больное сознание, осложняется обманной стороной этого состояния, часто уводящего в темный мир – мир нечеловеческий.

Мифологема *сна* встречается в контексте жизни как сна и смерти как сна, объединенных идеей нереальности всего происходящего с человеком, который лишь блуждает в лабиринтах собственного сознания, порождая мир, кажущийся ему объективным.

Семантикой обмана наполнены в трагедиях архетипические символы *тумана/дымки/облаков*, входящие в оппозицию с мифологемой *солнца*. *Облака* (и их варианты – *тучи*, *дымка*, *туман*) являются в структуре художественного сознания Анненского знаком желания и чувств, которые этими желаниями порождаются, прежде всего чувство боли, воспринимаемое героями как проявление слабости духа.

Рассмотренные мифологические оппозиции, восходящие к антиномии *солнце-тьма*, связаны с сознанием, не преодолевшим еще власть мира, сознанием страдающим, но не обнаружившим еще свое бытие. Эти мифологемы противопоставлены пространству «открытого сознания», где архетипические символы строятся уже не оппозиционными парами, а образуют замкнутую, семантически однозначную цепочку, звенья которой – мифологемы *птицы-детей-творчества* как *человеческой игры-статуи-белого камня*.

Мотив *птицы*, связанный в древних мифологиях с идеей души, освобожденной от оков тела, осложняется у Анненского в двух последних трагедиях мотивом *матери и ребенка*.

Птица, в свою очередь, входит в модель игры, которая имеет несколько модификаций в структуре трагедий: во-первых, это божественная игра – обобщающий символ человеческой жизни вообще, которая для богов не серьезнее, чем игра ребенка; а во-вторых, игра как мечта и человеческое творчество, в котором забываются герои, уходя от обмана жизни.

Человеческая игра в трагедиях Анненского – это проявление творческого начала, связанного для этого художника с миром искусства и представленного мифологемой *статуи* (актуальной, прежде всего, для «Лаодамии»). *Статуя* играет основополагающую роль в структуре личного мифа Анненского, являя собой законченный и совершенный, исключая подмену и призрачность, знак материальной проявленности духовного мира.

Мифологема *статуи* включена в расширенно понимаемый архетипический символ *белого камня*. Который в индивидуальной онтологии Анненского реализует одно из своих значений – значение «памятника». Именно памятник осуществляет связь времен и воплощает победу над преходящестью и забвением.

Архетипическая драма разлуки и соединения *Анимы* и *Анимуса* реконструируется Анненским в «Лаодамии» и «Фамире-кифареде», причем *Душа*, являющаяся проявлением женского начала, связывается в личном мифе писателя с *птицей*, а *Дух*, Дионис, метафорически выражается через *белый камень*.

Завершенные и оформленные символы, отражающие мир приходящего в себя сознания, увековечивают своей проявленностью «Я» мыслящее, которое суть единственно подлинное «Я» человека. Трагедия Анненского демонстрирует мужание человеческого сознания, приходящего к своему началу, и высвечивает лишённые призрачности подлинные человеческие ценности, которые и позволяют Человеку быть собой, не сливаясь со своим бытием.

Примечания

¹ Неоклассицизм // Культурология. XX век. Словарь. СПб.: «Универс. книга», 1997. С.309

² Ахутин А. Открытие сознания. Древнегреческая трагедия и философия // Тяжба о бытии. М.: «Русское феноменологическое об-во», 1997. С.117–161

© Ю. Ю. Васина
Екатеринбург

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ В ПЕРЕВОДНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Теория перевода во второй половине XX в. наиболее плодотворным образом развивалась в русле выдвинутой Ю. Найдой концепции дина-