

ein Haus bauen und baute mir eins.» Символическое значение прототипического образа сменяется конкретной референцией, связанной с индивидуальным переживанием субъекта речи (рассказчика). Ситуативные и коммуникативные смыслы, различающиеся в начальных фрагментах дискурса, вновь сближаются и становятся частью индивидуального опыта, обогащенного социально значимым переживанием, оба процесса во взаимно обусловленном движении формируют семантический мир рассказа. Расхождение и сближение смыслов совершается внутри единой системы ориентации, направляющей это взаимодействие.

### *Литература*

1. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М.: Лабиринт, 1994.
2. Прието А. Из книги «Морфология романа». Нарративное произведение / Семиотика. Том 2. Б: БГК им. И.А.Бодуэна де Куртенэ, 1998. С.397-427
3. Бюлер К. Теория языка. М.: Прогресс, 2000.
4. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Б: БГК им. И.А.Бодуэна де Куртенэ, 1998.
5. Пирс Ч. С. Из работы «Элементы логики» / Семиотика. М.: Радуга, 1983. С.151-211.
6. Кошелев А.Д. Референциальный подход к анализу языковых значений / Спорное в лингвистике. Вып.1. М.: Языки русской культуры, 1996. С.85-202.
7. Якобсон Р. Избранные работы по лингвистике. Б: БГК им. И.А.Бодуэна де Куртенэ, 1998.
8. Hesse, Hermann. Wanderung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

*Кучумова Г.В.*

*Самарский государственный университет*

## **РОМАН К.М.ВИЛАНДА «ПЕРЕГРИН ПРОТЕЙ» КАК РОМАНТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ**

Роман «Пereгрин Протей» («Peregrinus Proteus», 1789) немецкого просветителя Кристофа Мартина Виланда (1733-1813) по праву считается самым ярким в немецкой литературе конца XVIII века. Виланд-просветитель ставит здесь совершенно иные задачи, чем Гете в своей дилогии о Вильгельме Мейстере. Развитие, «воспитание» глав-

ных героев - Перегринна и Вильгельма происходит в разных пространственно-временных измерениях): у Гете - в атмосфере жизнеподобия, то есть в одной временной плоскости, у Виланда герой постоянно стремится заглянуть, говоря словами Фета, «из времени в вечность», он бесконечно стремится к идеальному состоянию, к миру «посвященных», противостоящему миру реальному.

Роман для Виланда выступает средством хотя бы приблизительного изображения бесконечного и символического конструирования трансцендентного мира. В связи с этим большую роль в романе приобретает сказочное, фантастическое, чудесное, которое для Виланда обладает, несомненно, значением истины. Эстетическая «аура» романа необычайно богата: вставные новеллы-сказки, сказочные фрагменты, эротические сюжеты, медитативные состояния полусна-полубудности, соотношения обыденного и запредельного - все это многократно усиливает «эстетическую привлекательность» романа. Условные формы, сказочные фигуры выглядят здесь вполне органично и целесообразно, в то время как в романе Гете о Вильгельме Мейстере мистические и таинственно-запредельные моменты производят впечатление некоего инородного тела. Последнее заметил еще Ф.Шиллер. В письме к Гете от 20 октября 1797 года он возражал против введения в роман мистических моментов, каковые, по его мнению, плохо соотносятся с той ясностью, которая должна царить в романе вообще и которая преобладает в «Вильгельме Мейстере» в частности [2,347].

Концентрируя свое внимание исключительно на изображении внутреннего мира героя, Виланд исследует в своем романе, прежде всего, сам феномен «жажды духовного», его проявление и развертывание во времени. Жажда духовного, доказывает виландовский герой, проявляется в душе каждого человека как первородное «семя» [1,47], как основной инстинкт, не выводимый из какого-либо другого инстинкта. Виланд несомненно опирается здесь на воззрение стоиков, на учение Анаксагора о «семенных причинах». Согласно этому учению, в душе каждого человека с самого рождения заложено «семя», являющееся причиной его развития и целенаправленного управления им. Об этом же говорит учение Платона о душе. Платон в «Тимее» разрабатывает идею о том, что душа, содержащая «первородное семя», странствует по земле, спустившись вниз из высшей Вселенной, лишенной пространства и времени, либо же она за грех «претерпела падение в материю». Но душа человека - путешественница и страдалница на Земле - способна перемещаться не только в простран-

ственно-временных координатах реального мира. В оределенный момент своего земного бытия («озарение», «откровение», «эпифания») душа вспоминает о том, что ее прародина находится вне времени и пространства, вне мира живых существ, объектов и даже образов; и тогда в ней появляется тенденция к аннигиляции (сбрасыванию всего телесного) и начинается восхождение в своему Первоисточнику («процесс сублимации»), то, что св.Павел сформулировал как «*per visibilia ad invisibilia*» («от видимого к невидимому») [Рим. 1; 20].

Представление о земной жизни как паломничестве человека к вершинам «Града Божьего» (св. Августин) восходит и к традициям житийной литературы и к миру христианского, в том числе и ренессансного аллегорического эпоса. Движимая духовной жаждой, душа человека - странница на земле - через многие препятствия, соблазны и искушения, успешно или менее успешно восходит к высшей цели бытия - к Богу.

Установка на изображение жизни «внутреннего человека», на изучение потаенного мира во всей его неисчерпаемой глубине побудила Виланда обратиться к мотиву странничества. Само имя главного героя Перегрин («*peregrinus*») означает «странствующий чужеземец». В жизни странников, этой особой породы людей, всегда есть что-то ищущее, мечтательное, противящееся обыденности, высокое устремление к непознанному. Весьма распространенный в литературе романтизма мотив странничества, связанный с расширением внешнего географического пространства, оборачивается здесь еще и расширением внутреннего пространства души героя. Географическое путешествие человека (этапы земного пути) и встречаемые на его пути препятствия выступают аналогом погружения человека внутрь самого себя, борьбы с внутренними его противоречиями и в конечном итоге - эманацией встречи с его сокровенным «Я». Перегрин путешествует не столько по городам, сколько по тайным уголкам своей души, всякий раз встречаясь с самим же собой, со своими внутренними проблемами, желаниями и потребностями, с фрагментами целостного «Я».

Виланда интересовала и сама способность человека творить в своем воображении целые миры. Ещё в 1782 году он выявил в своих эстетических трактатах как положительную, созидательно-творческую сторону этой способности, так и сторону опасную, демонически-деструктивную. Молодой писатель сочинял сказки-фантазии, изящные поэмы, утопии, но тут же их высмеивал, вышучивал, представляя написанное просто «забавой и игрой ума», дистанцируясь,

таким образом, от опасно-прелестных образов. Уже тогда он понимал, что созданные в воображении образы способны конденсироваться, усиливаться до полного отождествления с реальностью. Окружённый «продуктами своей собственной фантазии», виландовский герой как бы балансирует на грани между вымышленным и реальным мирами, что постоянно сбивает с толку его собеседника Лукиана: «Милый Перегрин, так чему я должен верить? Тому, что ты видел, или тому, что ты тут напридумал?» [1, 104].

На вопрос своего друга Циммермана, насколько иллюзорны его образы, Виланд отвечал: «... они столь же иллюзорны, как и реальные» [2, 125]. Другими словами, образы творческой фантазии обладают «эмпирической реальностью» (по Канту). Достигнув своей «критической массы», они начинают жить самостоятельно. В таком миро-созерцании сила, продуцирующая эти образы, то есть продуктивное воображение, становится метафизической основой всей эмпирической реальности во всей её видах, что мы находим в философской концепции Фихте, а позднее и у А.Шопенгауэра в книге «Мир как воля и представлени» (1815). Зарождение идеи метафизической мощи воображения ведёт от Платона через неоплатонизм к своеобразной магии воображения у Я.Бёме (1575-1624), которая проявится впоследствии в творчестве романтиков и прежде всего у Новалиса («магический идеализм»). В романе «Перегрин» Виланд внимательнейшим образом исследует феномен магии воображения применительно к внутреннему миру человека, главным образом акцентируя своё внимание на «опасностях мечтательности». К аналогичным выводам придут позднее и писатели-романтики. Так, Новалис писал в письме Каролине Шлегель: «Сны и фантазии пора оставить, нельзя сосредоточивать на них всё внимание. Это опасно.» [Цит. 3, 280].

Сюжет романа «Перегрин Протей» Виланд заимствует из памфлета Лукиана из Самосаты «О смерти Перегрин» (167 г.), расставляя здесь совсем иные акценты. В романе Виланда Лукиан встречается с героем своего памфлета в Царстве Мертвых и предлагает ему, Перегрину, публично исповедаться, ибо разнообразие слухи ходят вокруг его жизни и смерти. Перегрин начинает свой рассказ-исповедь, из которого становится ясным следующее: его отец был преуспевающим купцом, воспитанием сына не занимался. Мальчика опекал его дед Протей. Именно дед обратил внимание на тонко организованную натуру маленького Перегрин и всячески развивал силу его воображения. Однако он же и предупреждал: чрезмерное развитие силы воображения и фантазии, мысленное конструирование мира

идеального в своем воображении опасно, так как это ведет в конечном счете к опустошению души, к оторванности от всего земного.

Воображение Перегриня романтически склоняется к игре между полюсами «опасного и прекрасного». Слова Лукиана «... красота - лишь начало страшного» [1, 86] выражают то, что предчувствовал Виланд и о чём позднее говорили романтики. Сознание неотразимой притягательности и смертельной опасности персонифицируется в образах духовно утонченной Диоклеи и эротически чувственной Мамилии, увлекающей героя в бездну чувств, в омут развлечений и увеселений. Из мира книжной учености герой попадает в сказочно-волшебный, роскошный дворец Диоклеи с беломраморным сфинксом у входа, где его встречает изысканное убранство зеркальных зал, мальчики-амуры, прелестницы - нимфы, прислуживающие за трапезой. Волшебно-иллюзорный мир обволакивает героя, эмоционально воздействует на него, дополняя его и без того развитое воображение ещё и зрительным эстетическим рядом. В романе можно отметить наличие определенного ритма повествования, повторяемость описываемых событий и образов, «психологический параллелизм», что создает в конечном итоге ощущение медитативного состояния героя, его постоянного балансирования между реальным и воображаемым мирами.

Образ Перегриня развернут в двух плоскостях: смысловая горизонталь (проявление сил демонических) и смысловая вертикаль (действие божественных сил). Роман иллюстрирует важную мысль Виланда: человека тонкой духовной организации, вступившего на «узкий» путь восхождения к Высшему, подстерегает множество опасностей, как явных, так и скрытых. Им противостоят в романе определённые силы, которые пытаются спасти мечтателя Перегриня, помочь ему «духовно» прозреть. Один за другим следуют в романе три предупреждения: сверху, извне и изнутри. Верхнее, «авторитарное» исходит от мудреца Аполлония, который учит Перегриня «видеть сердцем» [1, 100]; мнение извне высказывает скептик Лукиан, призывая Перегриня к умеренности [1, 129]; и, наконец, изнутри - пробуждение внутреннего голоса - Совести [1, 155]. Когда душа Перегриня достигает максимальной степени «очарованности», то есть погружения в соблазны и искушения, когда герой преступает нравственную черту, за которой следует распад личности, в его душе начинает настойчиво - требовательно звучать голос Совести. В романе появляется фигура Незнакомца, персонификация Совести героя. С аналогичным фиктивным образом - Незнакомцем из Элиса - мы встре-

чались и в памфлете Лукиана, он выступал в роли судьбы и ехидно высмеивал жизнь Перегринна как непрерывную цепочку заблуждений и обманов. Совсем иной характер приобретает эта фигура в романе Виланда. Словами «мы должны были встретиться и найти друг друга» [1, 55]. Незнакомец как добрый гений сразу же завоевывает доверие Перегринна. Сопровождая его в Питану, Незнакомец как бы случайно приводит своего подопечного в лесное поселение, где уже 40 лет уединённо живёт община христиан. Тепло и душевно выписана Виландом сцена знакомства Перегринна с христианами и разговор с главой общины. Все члены христианской общины суть одна семья, все они братья и сёстры по духу и по плоти. В изображении Виланда это сказочная идиллия, где всё дышит теплом и изначальной гармонией.

Описание жилища христиан композиционно противостоит описанию сказочно-красивого, но враждебно-холодного дворца Диоклеи. Здесь символика «пещеры сердца» контрастным образом соотносится в романе и с жилищем Диоклеи в горах. Характерно, что в композиционном отношении встреча Перегринна со своей Совестью, с божественным в себе и его пребывание в «святая святых» происходит в самом «сердце» романа. Именно здесь совершается главное событие в жизни героя - его прикосновение к основам бытия.

Другим интересным композиционным фактором в романе выступает отношение между домом (пещера, храм, дворец) и тем, что находится вне его. Здесь мы имеем дело с особым пространственно-предметным миром, три свойства которого отражают три основных уровня бытия. Прежде всего это сконструированный в воображении героя-мечтателя мир как совокупность человеческих мысле-чувствований и мысле-форм, мир более богатый и сложный, нежели пределы географических передвижений героя. Эта своеобразная виртуальность (согласно концепции имагинативных миров Я.Э.Голосовкера) [4] есть особое пространство, в котором все внутреннее становится внешним, все заключенные во внутреннем мире героя мысли и желания, страсти и страхи персонифицируются в образах конкретных людей, направляющих героя на путь истины или же, напротив, ведущих его по ложному пути. Пространство перед входом во дворец Диоклеи (герой здесь в позиции томительного ожидания разрешения войти внутрь) передаёт состояние особого духовного напряжения Перегринна перед тайной храма и одновременно состояние страха перед возможным своим несоответствием внутреннему порядку храма. И, наконец, пространство внутри (зал как «пережиток мистической пещеры», место изумительно красивое, однако небезопасное),

символически выражает внутреннее пространство души Перегринна. Именно здесь происходит встреча героя со своим «я», встреча, которая скорее разочаровала его: при всей своей внешней красоте залы дворца оказались пугающе пустыми и холодными.

Важной смысловой осью романа выступает еще одно искушение Перегринна. Убедившись в лживости своих духовных учителей и в опасности их фанатических устремлений, Перегрин чувствует в своей душе невыразимую пустоту, которую ему необходимо заполнить новым духовным содержанием. Всем сердцем герой жаждет вернуться в лесную идиллию, примкнуть к христианской общине и жить в согласии с самим собой. Однако последующая встреча со странствующим философом-киником Диогеном Синопским направляет жизнь Перегринна в другое русло. По совету Диогена он отправляется в Александрию изучать философию киников. Так, обольщаясь новым модным учением, Перегрин в очередной раз попадает в плен собственных мыслепостроений, искажающих принцип духовной свободы человека (по сюжету романа он затем действительно оказывается в тюрьме). Отказ Перегринна от христианства, от внутренней свободы по сути означает его отказ от Бога-Отца. Символически эта сцена может быть соотнесена со страшной сценой отцеубийства в памфлете Лукиана.

Роман «Перегрин Протей» имманентно содержит принципиально важный для Виланда вывод: бесплодная мечтательность, не одухотворенная верой в Христа, к тому же помноженная на гордую уверенность в собственном избранничестве, приводит, в конечном итоге - к деформации личности, к духовной пустоте, к самоуничтожению. В финале романа чувствуется горькая ирония автора: духовное восхождение в прямом смысле оборачивается для героя восхождением на гору Олимп, на костер (Перегрин совершает публичное аутодафе). Если Лукиан в своём памфлете достаточно поверхностно и рационалистически плоско изображает историю философа Перегринна как чудовищную патологию духа, то Виланд видит эту проблему во всем её объёме, исследует её, а главное, предостерегает от опасности чрезмерной мечтательности. Интересно, что во французском переводе это предупреждение содержится уже в названии романа: «Перегрин Протей, или об опасности энтузиазма» («Peregrinus Protee, ou les dangers del enthousiasme». Paris, 1795).

Погружаясь в глубину конкретного материала человеческой жизни, Виланд, однако, не судит своего героя строгой меркой, но пытается выявить причины личной трагедии мечтателя Перегринна. Ав-

торская оценка приобретает в романе тёплую тональность. Если Лукиан зло высмеивает фанатизм проповедника Перегринуса, то Виланд, напротив относится к своему герою, «честному мечтателю» («ehrlicher Schwärmer») [27, 332], тепло и с пониманием. В финале романа Виланд отмечает жертвенность Перегринуса, его благоразумное служение высоким идеалам Добра и Красоты. Прекрасной иллюстрацией к роману могла бы служить философская картина «Падение Икара» Питера Брейгеля Старшего (ок. 1520/30-1569), написанная на сюжет одной из «Метаморфоз» Овидия. На картине изображена на фоне «равнодушной» и прекрасной природы, совершающей свой обычный круговорот, трагическая судьба мечтателя - индивидуалиста, который хотел подняться к высотам человеческого духа. Виландовский Перегринус также бросает вызов бытию, Богу. Едва наметившаяся перспектива духовно-нравственного спасения через христианство Перегринусом не понята и не принята. Его желание уйти из мира определяется чувством несоответствия сохранившейся в нём естественной и разумной предназначённости (стремление к Истине, к Богу) и им же соответствующего ложного бытия (мир его иллюзий). Высокое служение Духу оборачивается для героя личной трагедией.

Наблюдения над романом Виланда «Перегрин Протей» показывают, что у просветителя Виланда в этом романе проступает совершенно новый тип мировосприятия, близкий романтическому. Это, несомненно, было связано с общим кризисом просветительских идеалов на исходе Просвещения. Кризис просветительской концепции личности, познание опасностей безграничного эгоистического самоутверждения заставляет ее, личность, искать опору внутри себя и выработать для себя новую нравственную культуру, связанную со свободой субъективно творческого начала. В романе «Перегрин» субъективное сознание героя обретает невиданную самостоятельность и свободу. Изображаемая художественная реальность утверждается автором как феноменология духа героя, и потому развертываемая перед нами история странствования главного героя должна прочитываться как «путешествие» его сознания, как духовная биография героя-мечтателя. В этом смысле виландовский герой выступает своеобразным предтечей героя новалисовского романа «Генрих фон Офтердинген» (1802), стремящегося отыскать свой «голубой цветок». Роман «Перегрин Протей» является интереснейшим романтическим экспериментом, подготовившим особую форму диалогического взаимодействия Духа и Материи, получившую затем распространение в романтизме.



*Литература*

1. Wieland C.M. Peregrinus Proteus. - Insel-Verlag, Leipzig, 1985.
2. «Die Post will fort, ich muss schliessen ...» Briefe aus dem 18. Jahrhundert. - München, 1985.
3. Novalis. Schriften. - Stuttgart, 1965. Bd.4.
4. Das Spätwerk Chr.M. Wielands und seine Bedeutung für die deutsche Aufklärung. Hrgs- von Thomas Höhle. - Halle-Wittenberg 1988/61, F (84).

*Н.В.Барабанова*

**КОНКРЕТИЗАЦИЯ И НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ  
КАК ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ПОСТРОЕНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА  
(на примере художественного текста)**

Социологические и феноменологические подходы в литературоведении сегодня становятся все более традиционными. Потребность в формировании и развитии социологического аспекта в литературоведении продиктована необходимостью систематизировать и обобщить имеющиеся результаты изучения узких литературоведческих проблем, включить их в единую систему, и вместе с тем, непосредственно в практику анализа текста. В данной работе будет осуществлена попытка рассмотреть целостность читательского восприятия художественного текста.

Литературное произведение в аспекте авторской деятельности представляет собой поле интенциональности, которое воссоздается каждый раз заново тем или иным читателем. Поле интенциональности задается интенциональными объектами и является основой для описания социальных действий. Согласно феноменологическому воззрению А.Шютца, «отдельные переживания явлений находятся по отношению друг к другу в смысловом отношении» [1, 83]. Это смысловая связь устанавливается посредством упредительных и направленных в прошлое указаний на события будущего и прошлого, с помощью чего предвещается и объясняется конкретное событие и помещается, таким образом, в общее поле опыта. [1, 87] Наше естественное обыденное сознание использует схемы нашего опыта, ко-