

Т. Н. Жужгина-Аллахвердян

Національний гірничий університет

СТИХОТВОРЕНИЕ А. ДЕ ВИНЬИ

«ДРИАДА»: ТЕКСТ, СЛОВО, ЗНАЧЕНИЕ: МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЯ КАК ОЗНАЧАЮЩИЕ (по поводу статьи Ж. Лакана «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда»)

Розглядається в психоаналітичній традиції Ж. Лакана один з ранніх віршів А. де Вінї «Дріада», написаний у формі буколіки. Цей вірш є романтичною інтерпретацією архетипної природи дерева, полівалентного символу, який можна представити із пункту алегоричної актуалізації природи в жіночій іпостасі весняного відродження, символічного поєднання різних стихій, творчої уяви, психології любові, філософії життя-смерті.

В статье «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда» французский психоаналитик Жак Лакан, опираясь на ряд предпосылок, констатировал, что «языку удалось на практике добиться статуса научного объекта» [3, с. 57]. Одной из таких предпосылок, по его мнению, было установление границ сферы лингвистики и применение сосюрковского алгоритма S/s (где S – означающее, а s – означаемое). Таким образом, Жак Лакан определил тематику лингвистики исходными позициями означающего и означаемого. В алгоритме S / s черта (barre) выполняет, по Ж. Лакану, функцию «сопротивления означиванию», что «делает возможным тщательное изучение связей, свойственных означающим, и установление их роли в происхождении означаемого» [3, с. 57]. При безнадежном «плутании» в «дискурсе убеждения» из-за «нарциссических миражей» отношение означающее / означаемое усложняется, особенно в художественном дискурсе (тексте, письме), обеспечивая простор для «множественности интерпретаций». Немалую роль в этом процессе играет, по мнению Жака Лакана, «промежуточный дискурс». Такой ракурс проблемы и определяет актуальность данной статьи. Цель статьи – проследить психоаналитические традиции Ж. Лакана. Задача публикации – осуществить структурно-парадигматический анализ текста «Дриады» как поэтического письма.

Если исходить из теории «смысла смысла» (значения значения), алгоритм оказывается «загадочным символом», «непроницаемой тайной», с чем Ж. Лакан не соглашался. Не соглашаясь со сторонниками теории «смысла смысла», ученый привел пример неудачной аргументации функционирования алгоритма S/s, где означаемым было слово «дерево», а означающим рисунок, изображающий дерево. Ж. Лакан утверждал, что на «границе» (barre) алгоритма означающее («дерево») переступает черту алгоритма, так как на самом деле значения слова «дерево» – это все значения,

«которые сопутствуют ему в нашем растительном поясе», к тому же, символические значения – крест, генеалогическое древо, сосудистое дерево, «древо жизни», древо Сатурна и Дианы, «дерево проводящих молнию кристаллов» и др. [3, с. 62–63]. Этот метонимико-метафорический ряд можно продолжить, опираясь на мифологическую, фольклорную, литературную традиции. Метафора возникает

при условии, когда «образы означаемого» «максимально чужеродны друг другу» [3, с. 65]. «Творимая искорка метафоры вспыхивает вовсе не из сопоставления двух образов, т. е. двух в равной степени актуализированных означающих. Она пробегает между двумя означающими, одно из которых вытеснило другое, заняв его место в означающей цепочке, а другое, вытесненное, сокровенно присутствует в силу своей связи (метонимической) с остальной цепочкой» [3, с. 65].

Спектр метафорических значений «дерева» значительно расширится, если не ограничиваться только архетипными значениями слова, не сводить его смыслы к только «стержневым смыслам», а руководствоваться структуралистским принципом «множественности интерпретаций» мифопоэтического текста и его знаковой символики. Это наглядно показывают изыскания К. Г. Юнга. Он отметил, что с архетипом «древа жизни» (Г. Дорн) мифологически связаны нимфы и дриады, духи природы и деревьев, например, аллегория дуба, дуб Юноны, а психологически – проекция анимы, женского начала [7, с. 78–79]. Таким образом, мифологические и психологические образы дополняют парадигму значений слова «дерева», выступают в качестве означаемых природы, являющейся, в свою очередь, означающим воплощенной в ней женственности.

Уже романтическая интерпретация архетипной природы этого символа предполагала его поливалентность из пункта аллегорической актуализации природы в ее женской ипостаси весеннего возрождения, символического единения разных стихий, а следовательно, и единения в одном образе творческого воображения, психологии любви, философии жизни-смерти и т. д.

Мифологическая парадигма женского начала вбирает обширную означающую символику «древа жизни» и «древа смерти», которая одновременно является и парадигмой означаемого. К.Г. Юнг привел старинную легенду о происхождении человека и связанные с этой легендой обычаи: «Легенда гласит, что люди происходят из деревьев; но вместе с тем в древности существовал и погребальный обычай, во время которых покойников клали в выдолбленные древесные стволы; на немецком языке до сих пор сохранилось выражение «древо смерти» вместо гроба. Если мы вспомним, что дерево по преимуществу материнский символ, то без труда поймем мифологический смысл такой формы погребения: умерший передается матери для возрождения» [6, с. 237].

Отмеченный Жаком Лаканом переход парадигмы означающего в парадигму означаемого наблюдаем в романтической поэзии. Обратим внимание на обширный мифопоэтический спектр метафоры «дерева», леса, «анимы» в стихотворении Альфреда де Виньи «Дриада» (1815). Текст «Дриады» содержит много загадок, питаемых очевидным интересом Виньи к ониризму и симулякру, и потому не подлежит однозначной расшифровке.

«Voix-tu ce vieux tronc d'arbres aux immenses racines? / Jadis il s'anima de paroles divines; / Mais par les noirs hivers le chene est vaincu, / Et la Dryade aussi comme l'arbre a vcu» [8, с. 58–59].

Какими чувствами и воспоминаниями вызван контрастный образ леса? Что стоит за изображением буйства лесной стихии? Психоаналитик объяснил бы все действием либидо. В терминах Г. Башляра текст отражает игру «забавляющегося воображения», стихию «естественных» чувств, вызванных пробуждением природы – весны, утра. Текст «Дриады» следует видеть в контексте любви поэта ко всему идеальному, совершенному, эллинскому.

Автор решительно, осознанно ориентируется в интенциональных измерениях и создает собственную версию мифа о любви смертного к Дриаде, лесному духу, заточенному в дереве. «Car, tu le sais, berger, ces Desses fragiles, / Envieuses des jeux et des danses agiles, / Sous l'corce d'un bois ou les fixa le sort, / Recoivent avec lui la naissance et la mort»; «J'entendis leur prire, et de leur simple histoire / Les Muses et le temps m'ont laiss; la m moire».

Парадигматика дерева как духа природы расширяется за счет текстуально-смысловой парадигмы творчества: «божество – божественное творение – природа – чувство – агон – пение – поэзия». Сакральный, скрытый смысл текста заключен в алхимической идее любви как источника соединения-разъединения противоположностей (мужского и женского, дня и ночи, вакханалии и добродетели и др.). Культовый мотив любви и смерти, драматизм лирического события высвечивают ритуальную тему, связанную с образом дерева, и эзотерическую идею «дуновения бесконечности» [2, с. 107], инициации, посвящения посредством любви и поэзии.

Мифологический интертекст потребовал привычных аллегоризмов, в соответствии с дионисийским мышлением и пастушеским дискурсом. В соответствии с открытием Ж. Лакана, на «границе» алгоритма означающие (в нашем контексте это аллегоризмы) «переступают черту» алгоритма. Сначала они переходят на уровень метафоры, мифопоэтической персонификации природы, затем «спускаются» на уровень означаемого. «Celle dont la presence enflamma ces bocages / Repondait aux pasteurs du sein des verts feuillages / Et, par des bruits secrets, melodieux et sourds, / Donnait le prix du chant ou jugeait les amours».

В мифориторическом тексте «Дриады» архетипная двойность образа дерева-духа проявляется в смысловом диапазоне «сна», представляющем, с

одной стороны, аллегорико-символическое описание архаического обычая культового поклонения дереву как женскому началу, с другой, – апологию мужской чувствительности, ставшей в интерпретации Виньи символом циклического времени [5, с. 55].

Архаический образ дерева-духа претерпевает мифориторическую метаморфозу, сближается с эллинской традицией. Природа-прародительница, земная стихия персонифицирована в образе эротичной вакханки (дионисийская мистериальная обрядность) и – девственной, наивной юной красавицы (эллинская поэзия). При этом аллюзивный живописный текст «Дриады» отсылает к картине Сандро Боттичелли «Весна» со сложной аллегорикой, обозначающей мифо-логические ипостаси дерева (Флора, нимфы, сатир). Лес в античной традиции наполнен хтоническими персонажами, но не «хтонической тьмой», а хаосом (в значении «гармония») «неоформленных древнейших религиозных воззрений» [1, с. 20]. В действие вступает хронотоп праздника «ночного бога» Диониса, веселого «оргиастического действия», языческой ночной вакханалии. В центре такого «алхимического» текста, если употребить терминологию С. С. Аверинцева, – «непри-крашенный» образ [1, с. 11] священного леса, «мотивы изначального верховенства женщины, первенства ночи перед днем, тождества любви и смерти» [1, с. 21].

А. де Виньи использовал мифологический язык мифа о дриаде для передачи злободневных психоаналитических феноменов. В «смутных глубинах архаического мифа» [1, с. 20] об умирающем и воскресающем божестве, параллельного сюжету Нового Завета и христианской мистериальной обрядности [4, с. 32], Виньи услышал голос любви к природе, голос, соответствующий его «нарциссическим миражам». Античная аллегория сохраняла мифологическое содержание священного дерева, «дуба Юноны», приобретая силу психологемы любовной драмы, в центре которой был образ «опасной возлюбленной» [7, с. 79].

Это центральная фигура онирической (творимой) реальности, порожденной мифологическим сознанием, обозначение духа, симулякра (персонаж мифа) и лесной стихии как матери, кормилицы, деторождающей (фольклорный персонаж). Она символизирует земную стихию, весну, вечное возрождение Земли. Причем симулякр Весны (дриада, нимфа, дух, призрак, видение) – порождение в большей степени мифологического сознания, чем фольклорного, сознания, жаждущего мистериального обновления.

Романтический метод интерпретации мифа дает небывалые возможности для «встречи» интенциональности текста и интенций автора. При этом интенции автора неуловимы, дwoятся в чередующихся антитетических репликах. Можно интерпретировать с полной очевидностью лишь желание автора выразить два различных античных принципа отношения к природе и два крайних взгляда на любовь, восприятие

женственности, ее «текучести» как весеннего равноденствия. Возлюбленная увидена с двух разных точек зрения, а следовательно, смысл любви раскрыт с противоположных пунктов, в двух противоположных мифопоэтических ипостасях. В образах земли, воды и леса – дриады, Иды, Луны, спящей нимфы, грациозной Глицерии (П. Вьяляне отметил сходство с портретом вакханки в стихотворении Геснера «Tyrsis» [8, с. 59]) – символически воплощены два разных мифологических цикла о возрождении природы «прекрасной вакханки Иды» (*legere Bacchante*) и целомудренной пастушки (*modeste bergere*), зеркально отразившие две крайние формы любви – чувственную любовь-страсть (Меналк) и высокую, одухотворенную любовь-эрос (Батилл). Акцентуация этой символично-мифологической антитезы способствовала развертыванию в тексте сакрального, магического (символического) пространства древнего мифа об одухотворении четырех стихий (образ нимфы) в макрокосме и микрокосме – растворении человека в природе и природы в человеке. Опыренный весной и вином, Меналк (персонаж Феокрита) поет: «*Ida! J'adore Ida, la legere Bacchante: / Ses cheveux noirs meles de grappes et d'acanthé, / Sur le tigre, attache par une griffe d'or / Roulent abandonnes; sa bouche rit encor / En chantant Evoe sa demarche chancelle; / Ses pieds nus, ses genoux que la robe decele, / S'elancent, et son oeil, de feux etincelant, / Brille comme Phebus sous le signe brulant*» («О Ида, Ида! Прелестная вакханка! / Гляжу я с трепетом, как ты ступаешь мягко / нетвердую походкой по траве, / Смеются губы, напевая Эвоэ, / Ступни твои обнажены, колени не прикрыты, / И косы черные, соцветьями увиты, / Струятся вниз ручьем, а взгляд горит огнем, / Подобно пламенному Фебу ясным днем»). Природа очеловечена. Она говорит («*s'anima de paroles divines*»), поет («*roseaux chantants*»; «*j'entends ta voix, ta jeune voix / Annoncer par les chants...*»; «*elle chante sa joie*»), кричит («*Et, se montrant au jour avec un cri joyeux...*»), смеется («*sa bouche rit encore / En chantant Evoe*»), вздыхает, вздрагивает («*le chene emu tremblait*»), грациозно ступает по траве, танцует. «Экстравертность» текста обнаруживает себя в романтических символах недостижимой, ускользающей в бесконечность мечты; неуловимой изменчивости природы, ее вечного обновления и постоянства в качестве возлюбленной и матери; преемственности самой идеи любви, указующей на внутренний, глубинный смысл буколики, содержащей бессознательные интенции автора. Сознательные интенции автора, поляризуясь в репликах Меналка и Батилла, сначала формируют «зеркально-симметричную парность», затем – ситуацию антагонизма.

Очевидно, что с помощью античной символики осуществлены проекции противоположных женских и мужских темпераментов и характеров. В образе весеннего праздника любви смешались день, ночь, утро. Четвертая составляющая

Вечер – символ заката жизни, мифопоэтический синоним осени – в описании многозначительно отсутствует. Эта метонимия как чисто означающая функция языка «создает поле» для возникновения смысла.

Вывод напрашивается сам собой. Этот вывод понятен, учитывая сказанное Жаком Лаканом о метафоре и законе параллелизма, когда означающее переходит на уровень означаемого. Тогда возможно выстраивание парадигмы означающего, как и парадигмы означаемого. Структурно-парадигматический анализ текста «Дриады» как поэтического письма это прекрасно демонстрирует. «Творимая искорка метафоры» пробегает между буколическими образами (означающими) «дерева», «дуба», «дриады», «нимфы», «прекрасной девы», «вакханки», «возлюбленной пастухов», «пастушки», «утра», «весны» и т. д., вытесняющих друг друга и занимающих свое место в «означающей цепочке», сохраняя свое присутствие в силу метонимической связи с остальными означающими и метафорической связи с означаемыми.

Библиографические ссылки

1. Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда [Текст] / С.С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 78–92.
 2. Жирмунский, В. Немецкий романтизм и современная мистика [Текст] / В. Жирмунский. – СПб, 1914. – 244 с.
 3. Лакан, Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда [Текст] / Ж. Лакан. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 364 с.
 4. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 544 с.
 5. Соколова, Т. В. Идея времени в поэзии А. де Виньи [Текст] / Т. В. Соколова // Мировоззрение и метод. – Л., 1979. – С. 112–122.
 6. Юнг, К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы [Текст] / К. Г. Юнг. – СПб, 1984. – 356 с.
 7. Юнг, К. Г. *Mysterium Coniunctionis* [Текст] / К. Г. Юнг. – М.: Рафл-Бук, 1997. – 214 с.
 8. Vigny, A. de. *Oeuvres completes* [Text] / A. Vigna. – P.: Seuil, 1974. – 238 p
-