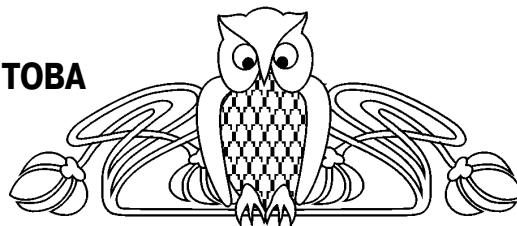




- ⁹ См. об этом: *Литовская М.* «Одесская школа» и ее «стилевое лицо» в литературном процессе 20-х годов // XX век. Литература. Стилль. Силевые закономерности русской литературы XX века (1990–1930 гг.) / отв. ред. В. В. Эйдинова. Екатеринбург, 1994. С. 182–192.
- ¹⁰ См.: *Александрова И.* Игровая поэтика «Подщипы» И. А. Крылова. С. 6.
- ¹¹ *Корниенко О.* Указ. соч.
- ¹² *Ильф И., Петров Е., Вольпин М.* Подхалимка // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 174. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ¹³ *Ильф И., Петров Е.* 1001 день, или Новая Шахерезада // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. : в 5 т. М., 1961. Т. 1, С. 496–497.
- ¹⁴ *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок // Там же. Т. 2. С. 123.
- ¹⁵ Там же. С. 122–123.
- ¹⁶ Там же. С. 123–124.
- ¹⁷ Там же. С. 54.
- ¹⁸ Там же. С. 127.
- ¹⁹ *Щеглов Ю.* Введение // Щеглов Ю. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб., 2009. С. 54.
- ²⁰ *Долинский М.* Указ. соч. С. 477–478.

УДК 821.352.3.09–1+929Тхагазитов

ОСОБЕННОСТИ КОЛОРИСТИКИ З. ТХАГАЗИТОВА В КОНТЕКСТЕ ЦВЕТОВЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ КАБАРДИНСКОЙ ПОЭЗИИ



М. Б. Канукоева

Институт гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН, Нальчик
E-mail: kbigi@mail.ru

В статье впервые предпринята попытка изучения особенностей колористики в творчестве кабардинского поэта Зубера Тхагазитова. Автор раскрывает национальную специфику цветовой символики и взаимообусловленность исторического и художественного отражения национальной действительности в контексте «большого времени».

Ключевые слова: художественное сознание, этическая форма, модальность, цветовой колорит, идеология, поэтическая традиция, художественное отражение.

Peculiarities of Z. Thagazitov's Colors in the Context of Color Preferences in Kabardian Poetry

М. В. Kanukoyeva

The article describes an attempt to study the peculiarities of color in the work of the Kabardian poet Zuber Thagazitov for the first time. The author reveals the national specific features of color symbolism and the interdependence of historic and artistic reflection of the national reality in the context of the «greater time».

Key words: artistic consciousness, ethical form, modality, color, ideology, poetic tradition, artistic reflection.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-3-101-104

В определении способов и механизмов визуального представления поэтического образа одной из фундаментальных проблем можно признать эволюционную хронологию формирования и бытования отражения в его осознаваемой эстетической форме¹. Художественное восприятие наиболее архаичных текстов – прерогатива современного человека, современного разума. Эпическое описание, эпический натратив – в понимании классического литературоведения – отмечен

подчеркнутым спокойствием, не знает эмоций и индифферентен в оценках героя, что зачастую приводит в своих крайних формах к полной независимости описания объекта от его положения в конкретной эпической ситуации² – так, например, «хорош» Сосруко, коварно убивающий Тотреша.

Поэтому следует, по всей видимости, признать, что на определенном этапе развития народного словесного творчества визуальные элементы образного описания имеют характер безусловный, это так называемая «ретикулярная» проекция³, известная человеку XXI в. по песенному творчеству палеоазиатских народов. Аксиологическая составляющая образа в целом отсутствует – объекты природы, ее явления, как правило, нейтральны. В попытках отыскать те или иные эмоциональные значимые компоненты эпических представлений нам придется обратиться к образцам словесного творчества, являющимся продуктом социального общества, причем не просто сословного, но того, в котором разделение на сословия уже требует идеологического обоснования – так, как, например, концепция куртуазной любви разделила мир средневекового европейского дворянства на два хронологических отрезка: метами одного из них были факелы в грубых стенах, полы, усыпанные соломой и куски полупрожаренного мяса на завтрак, обед и ужин; другой же был маркирован тонкими шелками, пришедшими из Святой земли, и канцонами трубадуров.

Начальным видом социализации может считаться явление этнической самоидентификации, связанное с первичным формированием наций и народов, при этом эпическое представление героев служит идее национальной консолидации⁴ – представители «своего» этнического сообщества воплощают наилучшие внешние и внутренние черты, в роли «чужих» в лучшем случае высту-



пают неопределенные племена, вроде «чинтов» в адыгском нартском эпосе, или даже негуманоидные чудовища, подобные адыряям якутских сказаний.

Словесное представление проходит дальнейшую оценочную институализацию в пост-эпический период, и только в рамках сословного общества важнейшей образной характеристикой становится аксиологический компонент. В границах процесса социализации эстетических воззрений происходит и процесс эмоционального насыщения визуально-сенсорных представлений; иначе говоря, в эпических, а тем более в мифологических текстах зримая деталь того или иного образа, физическое качество того или иного объекта не несет и не может нести оценочной нагрузки вне этнических дефиниций, что вообще наталкивает на мысль о нефункциональности некоторых устойчивых структур, перешедших в эстетическое сознание из эпохи магического синкретизма⁵.

Понятно, что в первую очередь сказанное относится и к цветовым обозначениям. Колоративы можно смело признать наиболее употребляемыми средствами визуализации образа. Визуализация словесного образа в эпоху этнической самоидентификации подразумевает эмоционально окрашенное восприятие цветов, причем в подавляющем большинстве случаев мы имеем дело с однозначными трактовками цветовых представлений, скорее всего, берущими свое начало в культурных стандартах крупных цивилизационных центров, в отличие от иных форм вербального описания, как правило, несистематизированных и во многом уникальных для каждого читателя⁶. Колоративы – наиболее очевидные элементы визуального представления в поэтических текстах. Вполне закономерно именно цветовые обозначения первыми подвергаются аксиологическому осмыслению в моменты становления словесной традиции в сословном обществе. Начальные стадии этого процесса создают ситуацию, когда различные культурные нормы интерпретации цвета исчезают, цвет фактически лишается своего реально-визуального смысла и выступает в произведении в роли оценочного признака, с внешним обликом никак не связанного:

...Одна ее коса – красное золото,

Другая ее коса – светлое золото,...

...Волосы у нее черные, как воронье крыло⁷,

– ясно, что подобные цветовые сочетания невозможны настолько, что говорить о цветовой визуальной реальности образа не приходится.

Цвет как оценочная характеристика в ходе поэтической практики постепенно приобретает довлеющую стабильную семантику и в конце концов в высших проявлениях этого направления своего развития может трансформироваться в дефиницию сословного, а с осознанием классовой принадлежности – идеологического характера. При жесткой оппозиционной модальности, присущей кабардинскому эстетическому сознанию, цветовые представления вырастают в идеологические контрастные

пары, в которых реальное физическое наполнение цветообозначений зачастую игнорируется даже с точки зрения формирования того или иного отношения к описываемому объекту – последний, безусловно, маркируется идеологически, отношение к нему не выстраивается по ходу текста, а постоянно определяется при помощи того или иного колоратива. Цвет фактически актуализируется как самостоятельная величина. Гипертрофированная форма этой тенденции приводит к появлению систем колоративов, к реальному миру вообще имеющих весьма отдаленное отношение⁸.

Описываемое свойство цветообозначений в некоторых эстетических системах принимает навязчивый характер, и в том, что адыгское художественное сознание на сегодняшний день имеет в своем арсенале альтернативные модели функционирования цветовых представлений в тексте, огромная заслуга принадлежит Зуберу Тхагазитову.

Колоративы в текстах З. Тхагазитова не играют ключевой роли, употребление их достаточно редко. Однако они, если и не являются фундаментальными элементами в деле создания убедительных и достоверных зрительных картин в текстах поэта, то, безусловно, обеспечивают функционирование, совершенно специфического и до недавнего времени уникального для адыгской поэзии механизма эстетической когниции.

Во-первых, обращение к цвету в произведениях Тхагазитова произвольно. В его творчестве наблюдается системный отказ от идеологической трактовки колоративов, что вполне ожидаемо и естественно для автора подобного плана. Цвет у Тхагазитова – прежде всего часть визуального опознавания объекта, отсюда его колористическое многообразие. Пусть он преимущественно пользуется другими составляющими внешнего облика, зато цвет описываемого в его произведениях в большинстве случаев – факт эстетической рефлексии⁹.

Отсюда – многообразие цветов. По сравнению с поэтами старшего поколения, да и со своими сверстниками, З. Тхагазитов ограничен в количестве цветовых апелляций – тем более если учитывать косвенные цветоопределения типа «сверкающих снегов» и «закатных вершин». При этом он озабочен фактической точностью при идентификации собственных ощущений, и поэтому в его строках читатель сталкивается с полной палитрой природных красок. Ясно, что он не избежал визуальных и визуально-концептуальных цветовых контрастов – прямых:

... черная земля,

ты, белым молоком

вспоившая меня («Родная земля»)¹⁰,

или окказиональных:

... пропал он во мгле,

нет могилы его на земле,

а ты родился на свет! («Разговор с сыном, которого я еще не видел»)¹¹,



или:

...И бездонно-синяя неба высота,
Как недостижимая мечта...
...В сером низком небе облачность густа, –
Как осуществленная мечта... («Возраст»)¹².

Однако при всем этом среди упоминаемых напрямую цветов у Э. Тхагазитова – вся протяженность спектра. Особенно примечательным воспринимается то, что, помимо определенных «чистых» цветов, кабардинский поэт часто использует промежуточные тона и полуоттенки – «желтоватый», «красноватый», «розовый», «пожелтевший», «золотой» и т. д. – явление, однозначно связанное с диффузией различных культур, взаимной интеграцией культурных пластов и свидетельствующее о переходе литературы на новый эволюционный этап¹³.

При этом колоративы Тхагазитова зачастую образуют своеобразные – не оппозиционные, а, скорее, последовательные нанизывания цветов:

Земля, ты все время разная –
Черная,
Желтая,
Красная¹⁴...

В области переходных цветовых обозначений у Зубера Тхагазитова наблюдаются остаточные качества и следы идеологической оппозиции. При практическом отсутствии прямых контрастов идеологически отмеченных цветов поэт часто обращается к сопоставлениям и противопоставлениям комплекса светлых, пастельных тонов, цветов, формирующихся в переходных зонах классического спектра, и определенных «чистых» цветов, этот спектр образующих. Проанализировав несколько примеров подобного противопоставления, мы можем сделать однозначные выводы: чистые цвета спектра, равно как и традиционная пара «черный – белый», соотносятся у Тхагазитова с определенными эмоциональными состояниями представляемого объекта, часто с противопоставлением этих состояний:

...Ты от страданий
черною была,
Но белым молоком
Меня вспоила¹⁵.

...Лежал сынишка, темный как земля,
И рядом с ним
земля красна от крови¹⁶...

Как мы можем убедиться, в данных примерах использование колоративов кабардинским поэтом полностью лежит в русле традиции контрастного противопоставления, вводящего читателя в семантическое поле оценочного, эмотивно ощутимого поэтического выражения, значимость которого для советской поэтической традиции была непосредственно связана с диктуемой государством политической ролью литературы в целом¹⁷.

Совершенно иную роль играет у Тхагазитова переходный цвет. Во-первых, ряды пастельных (внеспектральных) цветов образуют в его произ-

ведениях некую оппозицию чистым тонам, иногда полностью определяя образную канву стихотворения. В подобных случаях чистый спектральный цвет номинируется напрямую, его же переходный спутник – либо путем прямого названия, либо опосредованным обозначением через объект-носитель переходного цвета:

– Кто научил тебя чистоте?
– Белый снег, лежащий по склонам...
...Ветер стремительный, неугомонный...
...Черные тучи с влагою слезной...
...В лесу, одетом в зеленое платье...
...Земля и дождь, мои добрые братья...
...Небо, что синью прозрачной лучится¹⁸...

– нетрудно проследить, как условно-цветовые бинары «белый – ветер», «черный – влага», «зеленый – дождь», «синь – прозрачные лучи» выстраиваются в систему уточняющих сопутствующих эмоциональных определений («чистота», «быстрота», «улыбка», «печаль» и т. п.), создают своеобразный семантический волновой ритм, переводя содержание этого незатейливого стихотворения с ярко выраженной дидактической направленностью в нечто, совершенно отличное от ожидаемого.

Владение пастельными и переходными цветами свидетельствует о стремлении Тхагазитова к визуальной убедительности и достоверности. Однако этим их роль не исчерпывается. Как мы уже упомянули, кабардинский поэт создал особую модель поэтической когниции, в рамках которой колоративы переходного характера получили совершенно неожиданное наполнение.

Все формы цветовых представлений в кабардинской поэзии до Тхагазитова так или иначе сводились к эмоциональным, идеологическим, оценочным статусам. Это свойственно и ему. Однако за стабильным стремлением свести вместе и противопоставить изначально лояльные друг другу качества и объекты скрывается и нечто иное.

Действительно, каким образом в дихотомическую пару могут быть выстроены «белизна снега» и «прозрачность ветра», «чернота тучи» и зыбкие переливы «слезной влаги», «зелень» леса и прозрачная пастель «дождя»? Дихотомия подразумевает противопоставление на общей основе, в приведенных же примерах цветовые характеристики лежат в разных плоскостях: тона и цвета влаги, ветра, хотя и подразумеваются, тем не менее, не могут быть альтернативой чистым цветам.

Более сложный и завуалированный пример цветового сопоставления:

...Весь в слезах, ты больничной стены
был белей,
Когда полдень в глазах моих медленно гас¹⁹...

Какова связь и какова природа сопоставления «белого цвета стены больничной палаты» и «гаснущего в глазах полдня»? Это эмотивный визуальный контраст, в котором «белизна» стены, олицетворяя мир больницы, индифферентность



смерти, противопоставит живому, «рыжему» или «огненному» цвету «гаснущих глаз». Это видимое содержание цветового бинара – отголосок традиций контрастного, конфликтного поэтического представления. Но помимо этой привычной семантики в образе заключено что-то совершенно неожиданное. «Большинственная стена» в данном тексте выступает по отношению к глазам не только как цветовой фон. Очевидно, что насыщенные теплыми цветами глаза – объект ожидаемо ограниченный в своих объемах – находятся с плоской белой стеной и в другом соотношении, а именно – последняя выступает, прежде всего, как панорамный фон, не цветовой, а пространственный. Противопоставление вполне читаемое: ограниченные в объеме, четко очерченные глаза, наполненные рыжими и огненными цветами, представлены читателю в контрасте с плоской и неограниченной в своих размерах стеной, вытеснившей образ лица. Самое примечательное – цветовое противопоставление реализовано не только в плоскости, но и полноценно задает объемы зрительной картины: глаза находятся на ближнем в визуальном восприятии плане, белая плоскость – в глубине.

В текстах З. Тхагазитова мы находим многочисленные доказательства того, что подобное пространственное понимание роли колоративов в визуальных представлениях для поэта случайным не являлось, а выступало как стабильная составляющая его рефлекторных моделей и способов изображения окружающего мира.

Таким образом, анализ пространственно-колоративных сопоставлений в произведениях Тхагазитова выявляет устойчивую тенденцию к созданию точек акцентированного внимания читателя. Поэт формирует объем в пастельной цветовой гамме и вносит в него своеобразную точку рефлекторной опоры – четко обозначенный и суггестивно активный виртуальный объект в более разреженной среде. Его мышление во многом было обращено именно на акцентно-неравномерное образное представление, что в итоге позволило кабардинской поэзии освоить урбанистические стандарты художественного отражения и, избежав

УДК 82.091

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИГРЫ КАК ПАРАДИГМА ЛИТЕРАТУРЫ МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

Л. Ю. Стрельникова

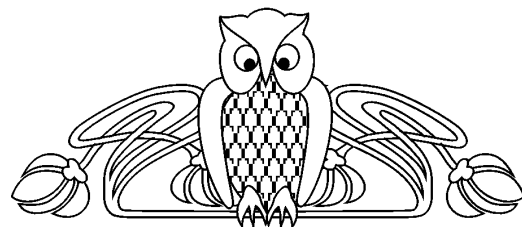
Кубанский государственный университет, Краснодар
E-mail: lorastrelnikova@yandex.ru

В статье исследуются проблемы игровой поэтики как философско-онтологической и эстетической парадигма основных на-

значительных потерь и застоя, интегрироваться в новую информационную эпоху, началом которой стали 80-е гг. прошлого века.

Примечания

- 1 См.: Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 72–130.
- 2 См.: Невелева С. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. М., 1979. С. 21.
- 3 См.: Андреев А. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства. М., 1981. С. 162.
- 4 См.: Шортанов А. Нартский эпос адыгов // Нарты. Адыгский героический эпос / сост. А. И. Алиева, А. М. Гадагатль, З. П. Кардангушев ; отв. ред. В. М. Гацак. М., 1974. С. 14.
- 5 См.: Веселовский А. Историческая поэтика. М., 1989.
- 6 См.: Белянин В. Психолингвистические аспекты художественного текста. М., 1988, С. 96.
- 7 Сказание о Малечипх // Нарты. Адыгский героический эпос. С. 332–333.
- 8 См.: Лотман Ю. Семиотика культуры // Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 46.
- 9 См.: Николаенко Н. Функциональная асимметрия мозга и изобразительные способности // Труды по знаковым системам. Т. 16. Текст и культура. Тарту, 1983. (Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та, вып. 635).
- 10 Тхагазитов З. Лицо земли. М., 1974. С. 68.
- 11 Тхагазитов З. Рождение песни. М., 1989. С. 93.
- 12 Тхагазитов З. Рыцарь высоких идей. Жизнь и творчество. Нальчик, 2009. С. 166.
- 13 См.: Лотман Ю. Указ. соч. С. 46–48.
- 14 Тхагазитов З. Лицо земли // Тхагазитов З. Лицо земли. С. 9.
- 15 Тхагазитов З. Родной земле // Там же. С. 85.
- 16 Тхагазитов З. Никогда тебя не проклянут // Там же. С. 57.
- 17 См.: Куницын Г. Политика и литература. М., 1973. С. 153.
- 18 Тхагазитов З. Вопрос без ответа // Тхагазитов З. Лицо земли. С. 42.
- 19 Тхагазитов З. Ночные гости // Тхагазитов З. Рождение песни. С. 103.



правлений современной литературы. Анализируются основные критерии игры в теоретических исследованиях и литературном творчестве писателей модернизма и постмодернизма.

Ключевые слова: игровая поэтика, модернизм, постмодернизм, симулякр, человек играющий, дегуманизация искусства.