

ЕЛЕНА КАРАБЕГОВА

РОЛЬ КОННОТАЦИИ В СИСТЕМЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКАЗОК
КЛЕМЕНСА БРЕНТАНО

Жанр литературной сказки представляет собой не только художественное воплощение многих философских и эстетических проблем немецкого романтизма, но и отражает эволюцию художественной системы произведения и его литературного языка на рубеже XVIII-XIX веков, в частности, - распространение многообразных символов. Пути возникновения этих символов сам "механизм" их появления может служить отражением явления коннотации в языке художественного произведения .

История символов в мировом искусстве, как известно, уходит своими корнями в самую глубокую древность, символы предшествовали словам в формировании художественного сознания. Но символы, как правило, были важны для тех эпох, когда человеческая личность либо ещё не выделилась из "коллектива", не обрела индивидуальность /античность, Средние века/, либо, когда художественная мысль была подчинена правилам нормативной, унифицирующей эстетики /классицизм/. В эпоху романтизма, как это будет показано ниже, символы обретают уже новый смысл и, в связи с этим, изменяется и механизм коннотации. И если одним из характерных признаков риторической культуры /в частности, в XVII- XVIII веках/ были эмблемы и аллегии — внешнее изображение, строго соответствующее только одному свойству предмета или человека,

то романтизм принёс с собой целую гамму свойств и значений, нередко противоположных друг другу и в своей совокупности образующих сложный символ. Символика романтизма, в известной степени, восходит к символической барокко.

Литературная сказка становится полноправным жанром именно в немецком романтизме, в ней отразилась новая картина мира, романтизированного мира-универсума. Жанр авторской художественной сказки становится наиболее подходящим для выражения основных понятий романтической философии и эстетики — безграничной свободы творческой личности и романтического двоемирия, которое создаётся её фантазией. И сам строй мысли художника-романтика отразился в системе поэтического языка, одним из основных моментов которой стала творческая игра со словом, с его значением и звучанием. Особенно широкого размаха достигает эта игра именно в литературной сказке. В этой связи исследование коннотации в художественном языке сказок Клеменса Брентано, одного из наиболее талантливых и значительных писателей-романтиков, представляет определённый научный интерес.

Коннотация, как известно, представляет ту часть лексического значения, которая связана с условиями и участниками сообщения, это созначение, в которое входят эмоциональный, оценочный, экспрессивный, эмотивный и стилистический компоненты значения. Но в последнее время понятие коннотации в лингвистике значительно расширилось. Как отмечает В.И. Говердовский, коннотация "выйдя далеко за пределы экспрессивно-оценочно-стилистических рамок, с которых она начинала своё существование ..., захватила уже социально-политические, морально-этические, этнографические и культурологические понятия, так или иначе отражающиеся в языке." (1,71)

Для художественного языка литературной сказки важен сам механизм образования сложного символа посредством

комбинаций из коннотативных компонентов, наслаивания их одного на другой, их сочетания и соотношения. Этот символ возводит ко второму, скрытому миру романтической сказки, который согласно воззрениям романтиков, отражал внутренний мир творческой личности, воплощал ее воображение и фантазию. Такой символ, как правило, обозначал границу между двумя мирами, возвещал миру реальному присутствие рядом с ним мира фантастического. Нередко такие символы принимают обличье представителей сказочной флоры и фауны.

Следует отметить, что концепция природы у романтиков, открытие ее живой души, отразившееся во всех видах романтического искусства, восходит не только к натурфилософии Шеллинга и воззрениям Руссо, но и, в известной степени, к трактату Монфокона де Виллара "Граф де Габалис или Разговоры о тайных науках"/1670/, где описываются духи природы, представляющие четыре стихии — сальфы, саламандры, ундины и гномы. Причем они предстают уже не как античные мифологизированные божества, а скорее как волшебные герои из национального фольклора и, что особенно важно, иронически противопоставленные природным "дьявольским силам", которые осуждала и преследовала ортодоксальная католическая церковь. Флора и фауна в сказках Брентано и Э.Т.А.Гофмана будут представлять ироническую антитезу современному филистерскому обществу.

В романе Новалиса "Генрих фон Офтердинген" юный поэт Генрих говорит: "Я слышал, что в древние времена животные, деревья и скалы разговаривали с людьми . У меня теперь такое чувство, точно они каждую минуту опять собираются заговорить и я зрением могу постичь, что они хотят мне сказать. Есть, верно, еще много слов, которых я не знаю; знай я их больше, я бы мог лучше все понять ." (2,208). Становление Генриха как поэта показано в романе и как постижение им таинственного языка символов природы и

мироздания. Появляющийся в романе образ голубого цветка, который станет символом немецкого романтизма, — символизирует вечный поиск недостижимого идеала, томление поэта-романтика по абсолюту. Голубой цветок, который Генрих видит в своем сне плывущим по таинственной подземной реке, — это водяная лилия, лотос. Как известно, в культуре Востока /Древний Египет, Индия, Китай и Япония/ лотос обладает целым спектром символических значений — это символ рождения и возрождения, источник космической жизни, порождающий самих богов-создателей мира, символ духовного роста человека, божественного и бессмертного начала в человеке, синоним совершенства (3, 199-200; За, 182-186). Следует отметить, что в стихах многих русских поэтов-символистов голубой цветок из романа Новалиса получает свое второе рождение и обретает многочисленные новые коннотации(4).

В процессе развития немецкой литературной сказки эпохи романтизма механизм коннотации претерпевает значительные изменения и, в частности, в названиях цветов. Так, в сказках Гофмана нередко цветок-символ становится своеобразным лейтмотивом. Гофман употребляет слово "лилия" как название цветка с коннотативным значением романтизированного мира. Лилия предстает как обобщенный символ мироздания, к которому восходит романтический миф об Атлантиде /"Золотой горшок"/. Образ лилии-лотоса появляется в финальной сцене каприччио "Принцесса Брамбилла", лотос вырастает из вод волшебного озера Урдар. А в своей последней сказке, в "Повелителе блох", Гофман берет еще одну коннотацию образа лилии. Ведь среди ее многих символических значений есть еще и значение смерти, которая должна предшествовать возрождению и новой жизни, символом которой является уже роза. Так, на некоторых средневековых иконах Иисус Христос распят на кресте, увитом лилиями, или на лилиевом дереве. Роза же издавна считалась символом Девы Марии. Движение "от

лили к розе" намечается в серии офортов и картин Ф.О.Рунге "Времена суток" /1803/, которые послужили одним из источников символики в сказках Гофмана. В "Повелителе блох" происходит переход от лилии к розе, главный герой Перегринус Тис должен отказаться от своей "ложной невесты" Дертье Эльвердинк /лилия, прекрасная голландка, из "страны тюльпанов"/ и найти свою истинную любовь Розочку Лэммерхирт. Дертье выходит замуж за Георга Пепуша, но оба они гибнут в день свадьбы в образах тюльпана и кактуса, открывая своей жертвенной смертью путь к счастью для главных героев — Перегринуса и Розочки. Мир цветов, волшебный мир природы, к которому принадлежит и мудрый Повелитель блох, составляет в сказке Гофмана с миром реальным двуединство, романтическое двоимирие. В "Повелителе блох" романтическая ирония Гофмана достигает особой остроты и силы, ее мишенью становятся самые разные стороны и проявления реального мира — вплоть до методов полицейских расследований и судопроизводства в современной автору Германии.

Сказки Брентано занимают промежуточную ступень в эволюции этого жанра — между философской сказкой Новалиса /вставные сказки и повести "Ученики в Саисе" и в романе "Генрих фон Офтердинген"/ и иронической сказкой Гофмана, обращенной к современной ему реальности.

В трех крупных циклах — маленьких итальянских сказок, рейнских сказок и больших итальянских сказок — он создает целые сказочные миры. Сказки Брентано наиболее близки к фольклорным волшебным сказкам /может быть, за исключением сказок В.Гауффа/. В них наиболее явственно выступает архетип фольклорной сказки, ее "функции", появляются добрые и злые герои, волшебные помощники и волшебные предметы. Романтическая же сторона сказки, ее связь с эстетикой и философией немецкого романтизма воплощается прежде всего в художественном языке, в поэтике, для которых характерно

настоящее изобилие самых разнообразных символов, нередко создающихся путем своеобразной "иронической" коннотации.

Преобразование поэтического языка сказок, их художественной ткани можно было бы сравнить с реформой поэтического языка лирики Brentano, после которой в немецкой поэзии начала XIX века началось обновление всего строя стиха на основе народной песни.

Именно здесь, в поэтическом языке сказок, находит свое наиболее интересное отражение принцип романтической иронии. Романтическая ирония, как мы помним, требовала постоянного движения художника вперед, он ставил сам себе пределы, потом сам же отрицал их, разрушал и шел дальше, иронизируя над всей системой мироздания и над самим собой. Brentano переносит "иронический" принцип подхода к миру на словесно-звуковую сторону своих произведений. Он рассматривает слово или сочетание слов не как неотделимые части данного контекста, несущие определенный смысл. Для Brentano слово — это только повод, исходное положение, отталкиваясь от которого можно вызвать ряд самых разнообразных ассоциаций, восстановить в памяти давно забытый в языковой практике смысл слова, его связи с другими словами — смысловые или чисто фонетические. Таким образом, слову придается своеобразный динамизм, движение от значения к значению, ни одно из которых не может быть окончательным и самодовлеющим. Brentano как бы направляет свои исследования "вширь", в систему поэтического языка, испытывает все скрытые в нем возможности, ищет новые пути его использования в качестве языка художественного произведения.

В этом аспекте наиболее интересна сказка о Радлауфе из рейнских сказок и сказка о Гоккеле из больших итальянских.

В рейнском цикле использованы сюжеты рейнских легенд и сказок — легенда о Крысолове из Гамельна, о майнцском епископе Гаттоне, о Мышиной башне в Бинге, сказка о Месяце,

которому никак не могли сшить одежду из-за того, что он увеличивался и уменьшался; своеобразную интерпретацию получает легенда о рейнской деве Лорелее.

Сказка о Радлауфе проникнута удивительно живым и тонким чувством природы. Природа у Brentano никогда не предстает зловещей, таящей в себе демонические силы, как это было в сказках Тика. Героям сказки никогда не грозит опасность со стороны природы. Brentano даже дописывает новое окончание к легенде о Гамельнском крысолове — Рейн не может быть убийцей ни в чем не повинных детей — он возвращает их родителям целыми и невредимыми. Все зло в сказках может исходить только от людей, от присущих им пороков и недостатков.

Образ мельника Радлауфа сочетает в себе черты подлинного романтического героя с чертами героя народной сказки. Главное содержание этого образа — органическая связь с природой, способность тонко чувствовать ее красоту, любовь к родному краю и к Рейну, к которому Радлауф относится как к живому существу — поет ему каждый вечер приветственную песню и пускает по его волнам венки. Brentano наглядно показывает, что общение с живой природой пробуждает в человеке "внутреннего поэта", творческую личность. Образ Радлауфа сродни образам Гиацинта и юного поэта из сказок Новалиса. Радлауф чист душою и простодушен — злой епископ Гаттон с легкостью его обманывает и заключает в тюрьму, откуда его потом спасает крысиный король. Радлауфу предстоит долгий путь, прежде чем он узнает тайну своего рода. Радлауф откажется от владения родовым замком Штаренбергом, чтобы быть простым мельником на любимом Рейне. Но его судьба, как и судьба других героев, предрешена — она заключается уже в самом звучании его имени. В этом имени - Radlauf — содержится на наш взгляд, кроме прямого значения "бег колеса" и коннотативное значение — это ассоциация с его профессией

мельника, с гербом города Майнца, в котором имеется мельничное колесо и королем которого станет Радлауф. Далее, мельничное колесо воспринималось в народном сознании и как колесо Фортуны, как символ мира, в котором царит случай. Таким образом коннотация имени готовит почву для дальнейшего развития сюжета сказки и судьбы ее героя. Радлауф станет мудрым королем Майнца и женится на принцессе Амелейе, которую ему принесут воды Рейна, как и королевскую корону.

Судьба Радлауфа открывается ему в вещем сне в первой же главе сказки — причем на понятном ему языке природы. Радлауф видит луг, поросший цветами, сами названия которых символичны и становятся "говорящими": "рыцарские шпоры" (Rittersporn) — живокость, "императорская корона" (Kaiserkrone) — царский рябчик, "королевская свечка" (Königskerze) — коровяк, "мечевидная лилия" (Schwertlilie) — касатик, "почетная награда" (Ehrenpreis) — вероника. Старик Рейн приносит Радлауфу девушку, и она надевает на него корону. Потом его мельницу опутывает растение "мышинное ухо" (Mausohr) — незабудка, которое побеждает "кошачий хвост" (Katzenschwanz) — полевой хвощ; на Рейне поднимается буря, а мельница вдруг освещается как королевский замок. Таким образом все содержание сказки в символической форме заключается в этом сновидении. Здесь Брентано следует традиции, берущей начало в романе Новалиса, весь сюжет которого отразился в первом сновидении Генриха.

Представители фауны играют большую роль во многих сказках Брентано. Это в большинстве случаев безобидные и незаметные животные — мыши, рыбы, символизирующие доброту и гармонию природы. В сказке о Гоккеле создается целый куриный эпос.

В сказке о Гоккеле Брентано впервые так широко использует романтическую иронию, в особенности принцип показа сразу нескольких точек зрения на один и тот же предмет, принцип, сразу расширяющий "горизонт" художественного

произведения. Этому принципу подчинены в сказке и сама ее художественная ткань, язык и система образов героев, и отраженные в "Гоккеле" моменты действительности.

Брентано доводит до виртуозности свое мастерство отбора слов для художественной ткани. Сказка предстает как настоящий эпос петухов и кур. Все имена главных героев так или иначе связываются с "куриным миром".

Брентано создает целые сказочные страны, используя для этого заведомо несказочный материал, он дает здесь полную волю своей фантазии и иронии. Ирония автора проявляется и в преувеличенно-возвышенной оценке куриного мира, в описании царящей там торжественной атмосферы. Куры и петухи вдруг превращаются в символы рыцарских добродетелей, благородства и чести. Петух Алектрио нарочито часто сравнивается с рыцарем — ведь у него — блестящее оперение, гребень и шпоры, он отличается воинственным духом и храбро защищает своих пернатых дам! Петух даже выступает обвинителем на рыцарском суде чести. В прочувствованной речи над прахом Алектрио Гоккель превозносит его добродетели. Речь становится своеобразной апологией романтической личности, но в приложении к петуху звучит иронически.

Брентано при помощи искусно подобранных "куриных реалий" описывает конкретные исторические события. Он использует известное изречение французского короля Генриха IV (причем он называет его Hahnri) о том, что у каждого француза каждое воскресенье должна быть курица в горшке, - для сказочного обоснования причины и создания картины опустошительных французских нашествий на немецкие земли. Ведь французы, съев всех своих кур, не могли не проявить интереса к соседским! Так в сказку вводится прямой намек на недавно окончившиеся наполеоновские походы и их последствия для Германии.

Художественный язык Брентано, его проза и поэзия не раз становились предметом исследования крупных исследователей и поэтов, среди которых — Аполлинер и Энценсбергер. В своей книге "Поэтика Брентано" Энценсбергер пишет: "Слова просыпаются от своего сна. Они вырываются из своих привычных связей по своему значению и использованию... Слова ... теряют свою общепринятую определенность ...Открывается двоякое лицо поэтики, которая здесь осуществляется: с одной стороны, возврат к традиционному материалу, к прошлому языка в самом широком смысле, с другой — разрушение самого этого материала для получения новых языковых возможностей(5, 28-30).

Энценсбергер как бы вскрывает механизм коннотации в сказках Брентано — восстанавливается забытый смысл слова, возникает новое, ироническое его значение. И представители флоры и фауны становятся носителями и новых, и старых значений. Связь между обоими мирами осуществляется при помощи механизма коннотации, которая придает образам героев особую неординарность и многоплановость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Говердовский В.И. Диалектика коннотации и денотации. В кн.: Вопросы языкознания, 1985, №2.
2. Новалис. "Генрих фон Офтердинген". В кн.: Избранная проза немецких романтиков. М., 1979.
3. Трессидер Дж. Словарь символов. М., 2001
4. Красиков С.П. Легенды о цветах. М., 1990.
4. Давыдова Е.В. Голубой цветок и русский символизм. М., 2001.
5. Enzensberger H.M. Brentanos Poetik. München, 1961.