

Міфопоетика в художній літературі

Н. В. Бойко

Мифы интерпретации

Филологическая интерпретация художественного произведения как вид деятельности, обращенный по природе своей в практику познания художественного произведения всех уровней компетенции, в его методологических и теоретических предпосылках, установках и проблемах переместилась из сфер элитарно-изысканной науки в активный центр филологического знания, активный настолько, что он получил в последнее время статус парадигмы, которая, благодаря устойчивости теоретических целевых установок и характеру практических исследований, определяется как субъектная.

Субъектной парадигмой современная научная проблемно-практическая ситуация названа на фоне других, хронологически четко и абсолютно гипнотически заполнявших научное сознание в предшествующие десятилетия: системно-структурная парадигма (все системно и все считается) – 60-е годы; “семантика во всем и везде” – 70-е годы; социоаспекты, а затем субъект – как принцип и как цель исследования – 80-е годы [4: 11-27].

Экспансия субъектности в методологии филологической науки не выпадает из времени, а идет в русле общей современной тенденции гуманизации науки и отражает “мифологичность” как черту научного сознания, подверженного и догме, и вере. Это проявляется и в форме императивов, “разряжающих методологическую атмосферу”: изучать язык не по уровням, в привычной традиции, но с точки зрения говорящего человека, в новой системе ценностно-понятийных измерений: человек – язык – мир. Эта идея реализуется и в конкретных исследованиях, например, в работах по генетической мотивации языка, где человек и его язык предстают микро- и макромире в разнообразии их связей с этими мирами.

В центре методологических проблем филологической интерпретации художественного произведения — антиномия ‘объективное/субъективное’, которую можно считать мифологемой научного сознания. Нельзя не отметить, в первую очередь, наличие как бы двух ипостасей данной антиномии – научно-практической и философской. Первая имеет оценочный характер (*объективное* – “хорошо”; *субъективное* – “плохо”), предопределенный бытовым значением этих слов, побуждает здравый смысл искать критерии точности и достоверности филологического знания о художественном произведении. Естественно, наверное, и традиционное наивное устремление поиска в область точных наук. Философский смысл этой антиномии включает два плана: сферу создания и сферу понимания, причем эти сферы нерасторжимы. Об этом писал В. Гумбольдт, это органично выражается в теории художе-

ственного произведения А.А. Потебни. Сущность данной антиномии, очевидно, правомерно осмысливать на фоне самой общей гносеологической проблемы — проблемы специфики типа знания, в пределах которого совершается познавательная деятельность.

Природа гуманитарного знания в широком плане, и филологии в частности, и определяется особым предметом изучения, обуславливающим специфику его познания и определяет конкретные методы исследования, продуцирует направления, дух, пафос, моду, наконец. Если предметом изучения являются смыслы, запечатленные в конкретных образах, связанные с действительностью человеческой жизни, способ познания их лежит скорее в сфере интуитивно-чувственного, чем рационально-логического. Концептуальное представление этой проблемы — во-первых, в единстве специфики предмета и метода, а во-вторых, в рассмотрении этой специфики в гносеологическом аспекте — в сфере понимания и интерпретации. Во всяком случае так она выглядит в осмыслении выдающихся филологов и философов современности (С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева).

Д.С. Лихачев в статье “О точности литературоведения” [5: 15–17] эмоционально пишет о том, что в литературоведении существует своеобразный “комплекс собственной неполноценности”, вызываемый тем, что оно не принадлежит к кругу точных наук. Предполагается, что высокая степень точности в любом случае служит признаком научности. Отсюда различные попытки подчинить литературоведение точной методике исследования и неизбежно связанные с этим ограничения диапазона литературоведения, придающие ему более или менее примерный характер. Д.С. Лихачев предупреждает, что в попытках обрести точность нельзя стремиться к точности как таковой и крайне опасно требовать от материала такой степени точности, которой в нем нет и не может быть по самой его природе. Точность нужна в той мере, в какой она допускается природой материала. Ключ к неточности художественного материала лежит в области понимания. Художественное творчество “неточно” в той мере, в какой это требуется для со-творчества читателя, зрителя или слушателя. Потенциальное со-творчество заложено в любом художественном произведении.

Вот как осмысливает мучительный в контексте современной эпохи и современной науки методологический вопрос о точности гуманитарного знания С.С. Аверинцев: “... Для нашего времени характерны устремления к так называемой формализации гуманитарного знания по образу и подобию математического и надежды на то, что подобное преобразование не оставит места для произвола и субъективности в самом анализе, а результаты анализа сделаются логически принудительными и адекватно сообщимыми. Точные методы в “математическом” смысле этого слова возможны, строго говоря, лишь в сугубо периферийных областях филологии и не затрагивают ее сущности. Ее [филологии — Н.Б.] строгость состоит не в искусстве точности математизированного мыслительного аппарата, но в постоянном нравственно-интеллектуальном усилии, преодолевающем произвол и высвобождающем возможности человеческого понимания. Одна из главных задач челове-

ка — понять другого человека, не превращая его ни в поддающуюся “исчислению” вещь, ни в отражение собственных эмоций. Эта задача стоит перед каждым отдельным человеком, но также перед каждой эпохой, перед всем человечеством. Филология есть служба понимания и помогает выполнению этой задачи” [1: 973-979]. Если, как пишет Бахтин, “пределом точности в естественных науках является идентификация ($a = a$), то в гуманитарных науках — точность преодоления чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнавание чужого и т.п.)” [2: 371]. При определении понятия “точность” как данность принимается интуитивно-чувственная сфера, в которой объединяются субъект восприятия и его объект, акцентируется диалогический способ восприятия, корректирующий данное восприятие.

Способ познания смыслов, запечатленных в конкретных образах, заключен в интерпретации (научной, критической) или в особой познавательной деятельности, которая состоит в переводе этих смыслов на иной язык, в их воплощении в новой системе выражения. В.Е. Хализев определяет такой способ выражения как особый язык, на который эксплицируется художественный смысл произведения. Он более “абстрактен” по сравнению с языком предмета, поскольку в нем органично соединяются целостно-интуитивное, мирозерцательно-активное постижение и логически-дискурсивное осмысление, требующее определенной “сетки понятий” [6]. М.М. Бахтин склонен разделять типы интерпретации: может быть либо относительная рационализация смысла (обычный научный анализ), либо углубление его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация) [2: 362], при этом ведущую роль в гуманитарном познании он отводит интуитивно-образной интерпретации, как более адекватной языку предмета.

Проблема “точности” с неизбежностью приводит к проблеме восприятия и интерпретации художественного произведения, субъективной в своем существе, в центре которой стоит человек как личность, определяющая свой способ восприятия, свою речевую экспликацию этого восприятия, свою шкалу оценки художественных ценностей. В связи с оценкой, лежащей в основе интерпретирующей деятельности, встает вопрос, существуют ли объективные параметры художественной ценности произведения? Каковы они в антиномии: реальный мир — воспринимающая личность — художественный мир? Ведь даже максимально строгая в осуществлении научного принципа история литературы и искусства в целом базируется на сложившихся оценках произведений прошлых эпох. Наши удобно последовательные оценки покоятся на силе исторического предания [6: 52-53].

В этой связи хочется обратить внимание на то, как в русле традиции (эстетической, культурной, научной) работает исследовательская мысль. Она как бы ищет объяснений тому, что не совпадает, условно говоря, с общепринятыми представлениями об условно хорошем. Имеются в виду такие ключевые понятия, как “неэстетическая эстетика” по отношению к поэтике Толстого, “словесная избыточность” по отношению к поэтике Достоевского,

“гармоничная дисгармония словесного выражения” – к поэтике Андрея Платонова. Считается, что “интуиция имеет в искусствознании особую функцию, отсутствующую в естественных и математических науках. Она является здесь не только вспомогательным началом (одним из средств) научного познания и не только сферой его исходной аксиоматики, но и одним из объектов аналитического освоения: миросозерцательные и эстетические эмоции, вызываемые у интерпретатора искусством, им самим интеллектуально постигаются и претворяются в упорядоченные формы логически-дискурсивного мышления. В науке об искусстве познание выступает и в качестве самопознания ученого – в форме осмысления его собственных реакций на “художественное творчество” [6: 55]. Эта гносеологическая особенность может реализоваться в тех или иных лингвистических и литературоведческих ипостасях (языковое сознание и картина мира; мир реальный и мир художественный), сопрягая их в единство под началом творящего и познающего субъекта.

Современное понимание проблемы эстетической значимости и восприятия художественного произведения было предвосхищено Кантом, а затем – определенно и выразительно сформулировано Шеллингом. По Шеллингу произведение искусства допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковом. Подобный взгляд, выражая его с предельной резкостью, отстаивали А.А. Потебня, его единомышленники и продолжатели [6: 63]. А.А. Потебня говорит о множестве содержаний произведения, которые сменяют друг друга в процессе его существования. В каждом новом восприятии произведение как бы воссоздается заново, наполняется иным смыслом. Однако эта концепция не монополизирует поле интерпретационных идей.

Так, например, как само собой разумеющееся положение вещей, с позиций, которые соотносятся вне всякой связи с концепцией восприятия А.А. Потебни, строящейся на механизме воссоздания смысла в сознании воспринимающего, И.П. Ильин пишет о специфике интерпретации текста последователями постструктуралистской доктрины Ж. Дериды и деконструктивистами Йельской школы: “Они отрицают возможность единственно правильной интерпретации [как будто такое вообще возможно – Н.Б.] и отстаивают тезис о неизбежной ошибочности любого прочтения” [3: 4]. При этом, наделяя язык критического исследования теми же свойствами, что и язык литературы, т.е. риторичностью и метафоричностью, присущими самой природе человеческого языка вообще, они утверждают постулат об общности задач литературы и критики, видя эти задачи в разоблачении претензий языка на истинность, выявлении иллюзорного характера любого высказывания.

Литература

1. Аверинцев С.С. Филология // Краткая литературная энциклопедия. Т.7. М., 1972.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Ильин И.П. Постструктурализм

Деконструктивизм. Постмодернізм М., 1996. 4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. 5. Лихачев Д.С. О точности литературоведения // Литературные направления и стили. М., 1976. 6. Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики М., 1980.

Н. В. Слухай

Художній образ тексту як міфологема:

Т. Шевченко, М. Лермонтов

Погляд на художню мову як результат перетворення природної мови поступово змінюється розумінням художнього тексту як втілення можливостей значною мірою розкутої свідомості учасників художньої комунікації засобами образно-художнього письма. Образ, похідне від образно-поетичних ресурсів мови, потребує глибокого осмислення, оскільки відкриває обрії пізнання універсуму, етносу і людини водночас.

Гносеологічно художньо-мовний образ є унікальним, заснованим на активізації свідомості у максимальному діапазоні, засобом пізнання універсуму, виявом потенціалу значною мірою детабуїзованої свідомості митця. Отнолігічно віртуальний художньо-мовний образ є результатом актуалізації можливостей міфопоетичного словника. Лінгвосеміотично художньо-мовний образ є нечіткою інтенціональною множиною з незакріпленим екстенціоналом, непотійною компрегенсією, широким спектром форм мовної об'єктивізації аж до периферійних реалізацій ситуативними парафразами. У тексті образ представлений в одній з трьох логіко-семіотично вмотивованих позицій: суб'єкта осмислення (СО), включно з суб'єктом зіставлення (СЗ), об'єкта зіставлення (ОЗ), ретрорефлексія всіх атуалізацій яких дозволяє відтворити віртуальний образ як складову художньо-естетичної картини світу митця.

Серед дескрипторів образів частка міфологічних незмінно виявляється у декілька разів вищою частки фоново-енциклопедичних, що вказує на сутність образів як міфологем і претендує на статус визначальної ознаки художньої мови. Міфологеми – образи, які відбивають міфопоетичну дійсність у дзеркалі індивідуальних уявлень, у свою чергу відбитих крізь призму ет-нічних уподобань або культурного мегаконтексту, можна інтенціонально структурувати. Міфопоетичні дескриптори, як виявилось, не піддаються опису засобом бінарної, тернарної, четвертинної або взагалі будь-якої жорстокої системи, оскільки нормою інтенціонального поля міфологеми є наявність ділянок симетрії і асиметрії. Спектр дескрипторів образу, якщо над дослідником не тяжіють імперативи опозицій та закритого списку, асиметричний на рівні мовної системи і відкритий на інтерсуб'єктивному рівні. Найбільш інформативною на шляху дослідження образу є основна позиція, в якій образ представлений світу, – позиція суб'єкта осмислення. Безумовна домінанта міфопоетичних дескрипторів над фоново-енциклопедичними демонструє можливості художнього мислення порівняно з

іншими, спектр міфологічних дескрипторів – напрям художньо-образної категоризації універсуму, їхній зміст та форми об'єктивації – якісні параметри відтворюваного художнім мисленням світу-космосу.

Аналіз основних типів дескрипторів (символів, метаморфоз, атрибутивних ситуацій антифактивності, психологічних асоціативів, медіаторів між поетичними світами універсуму, провісників лиха і долі, алегорій та інших, включно з трикомпонентним дескриптором “явище з рисами анімізму, анімітизму”) дозволяє піддати сумніву і заперечити антропоцентричність міфопоетичного Всесвіту. Наприклад, міфопоетичний дескриптор **психологічний асоціатив** являє собою локус, темпораль чи атрибут ситуацій найвищого напруження духовних сил людини в етичному спектрі “любові-ненависті” або стану творчості, яке відбиває цей спектр. Відзначений в астральній групі (місяць Шевченка – ‘свідок біди’, *ночное светило* Лермонтова – ‘свідок драматичних подій у житті людини – кохання, розлуки’), вегетативній групі (у складі інтенціоналів образів Шевченка *берест, бур’ян, верба, гай, горох, діброва, дуб, калина, липа, ліс, сад*, які є свідками горя, шастя (*калина*), є просторовою нішею закоханих, щасливого подружжя, людей у години дозвілля (*берест, бур’ян, верба, гай, горох, діброва, дуб, липа, сад*), розбійників, месників, убивць (*гай, діброва, дуб, ліс*), нещасних, які виливають горе, втратили любов, сіромах, самогубців (*бур’ян, гай, калина, ліс, сад*); локусом тиші, спокою, місцем, де ховаються (*бур’ян*); поетів, музикантів, людей, які сприймають музику, словесний художній твір (*дуб, липа*). До того ж локус може бути поліфункціональним: *діброва* одночасно служить локусом розбійників, убивць, месників та закоханих. У вегетативній групі Лермонтова локусами закоханих та поетів є образи *фруктовых деревьев, леса*. Серед першо-елементів природи “психологічним асоціативом: локусом закоханих або тих, що втратили кохання” є образ *води* (біля води) Т. Шевченка, *земля* М. Лермонтова. Дескриптор **психологічний асоціатив** набагато ширше представлений у мові Т. Шевченка порівняно з мовою М. Лермонтова, що є одним із свідчень антропоцентричності образної системи Т. Шевченка.

Характер прояву інтенціоналу міфологеми в текстах різної жанрово-стильової віднесеності має особливості, відносно яких найбільш різко представлені поезія (природне середовище дескрипторів міфологеми) та проза (де їх число, незважаючи на можливе розширення екстенціонально-семантичного ряду, різко знижується). Крім того, для прозаїчного образу порівняно з поетичним характерна зміна співвідношення між міфопоетичними та фоново-енциклопедичними дескрипторами у бік редукції перших і розширення других; прозаїчний образ надто рідко є джерелом нового дескриптора не відзначеного в інтенціоналі міфологеми поетичної мови, а з числа типових для поезії реалізована, як було показано вище, лише частина. Винятком становить дескриптор **комплекс фоново-енциклопедичних ознак**, який не рідко характерний саме для прозаїчного образу. Менш розвинуті у прозі позиції суб’єкта зіставлення та об’єкта зіставлення образу.

Зміст образів-суб'єктів осмислення у сегменті світу природи свідчить про аутогенність сушого, заперечує центральне положення людини у структурі світобудови: світ природи в художньому цілому виявився анімічним і анімітичним, але не обов'язково антропоморфічним. Антропоцентричний принцип побудови мови ще не каже про антропоцентричність образу світу, тим більше художньої картини світу. Це підтвердилося і під час дослідження логіко-семіотичної позиції суб'єкта зіставлення: антропоморфний код переосмислення був постійно врівноважений аутоморфним, що вказувало на місце людини у ряді трансмутацій Всесвіту, структура якого втратила риси моноплщини реального буття і явилася у складній симфонії полівітів універсуму. Позиція суб'єкта зіставлення образу виявилася дескриптивно інформативною за рахунок мотиву. Мотив рідко (лише у випадку неізоморфності значенню) розширює ряд дескрипторів, але важливий як підтвердження невідповідності й усталеності дескриптора.

“Обернене” прочитання дескрипторів дозволяє визначати парадигми, комплементарні дескрипторам. Домінантною серед них як у Лермонтова, так і в Шевченка, виявилась етнічна, завдяки чому міфологеми авторів набули статусу етноміфологем. Ряд дескрипторів виявили риси креолізації. більшою мірою характерної для мови Лермонтова, меншою – Шевченка. Міфопоетична мова – джерело образів – може бути параметризована відповідно типу міфопоетичного дескриптора, а також згідно з типом міфопоетичних світів універсуму, серед яких у Тараса Шевченка, наприклад, знаходяться такі: внутрішні, або етнічні, представлені міфосвітами буттєвого типу і міфосвітами стану. До першої групи належать: а) **теїстичні** (язичницького політеїзму; християнського монотеїзму); б) **хтонічні** – світ артефактів; в) **світ живої, одухотвореної природи**; г) **світ життя після смерті**; д) **світ земного абсурду**; е) **світи з атиповим хронотопом**; є) **аналог реального світу**. До другої групи належать міфопоетичні світи: а) **божевілля**; б) **сну**; в) **уяви**; г) **минулого**; д) **абсолютного щастя**. Останній представлений або як *‘відчуття Батьківщини – України, Дніпра, “могил”*: “Я тільки хаточку в тім раї / Благав, і досі ще благаю, / Щоб хоч умерти на Дніпрі, / Хоч на малесенькій горі” (“Не молилася за мене”), або як *‘світ молодої щасливої матері*: “У нашім раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим” (“У нашім раї на землі”).

Якщо типові міфологічні дескриптори звести до світоглядних констант, можна встановити коефіцієнт типовості світоглядної константи: за методикою пошуку математичного “середнього зваженого” показника, це – частка від ділення поширеності дескриптора (число типових дескрипторів, помножене на загальне число міфологем, до яких вони віднесені) на загальне число міфологем. На цій підставі ідіюстиль Лермонтова можна схарактеризувати як симво-ліко-медіарно-аутогенний, ідіюстиль Шевченка – як медіарно-символічний. Міфопоетичній картині світу Т. Шевченка властива прихована антропоцентричність, двоїстість характерна для картини світу М. Лермонтова, міфопоетичній ментальності якого водночас притаманне і визнання ан-

тропоцентричности світу, і визнання аутогенності, самодостатності сушого, що відбивається у світоглядних константах авторів.

Т. Н. Смирнова

Восприятие времени в “Северных элегиях” Анны Ахматовой

Особое, осознанное отношение литературы XX столетия ко Времени в его художественном аспекте отмечается как характерная черта этой литературы и самими литераторами, прекрасно осознающими все особенности хронотопа, стремящимися выразить сложность существования Человека в тех или иных исторических рамках, взаимодействие Человека и Истории, отразить голос времени, и исследователями – литературоведами и лингвистами.

Несомненный интерес в этом отношении представляют “Северные элегии” Анны Ахматовой, в которых *время* становится одним из героев художественного текста. Рассмотрим эту категорию с позиции семантики текста, разделяя тот взгляд, что описание особенностей семантической интерпретации художественного текста, “его слов и конструкций, входит в компетенцию лингвистики” [4: 198], является базой для других его интерпретаций – литературоведческих, культурологических, философских – и способен вывести на существеннейшие содержательные особенности текста. Соответственно, наш анализ временных отношений в цикле А. Ахматовой “Северные элегии” опирается исключительно на семантику темпоральных указателей (*теперь, иногда, вдруг*), семантику слов (*начало, конец, после конца*), семантику наклонений (*узнала бы, произошло бы*) и видо-временных форм.

Хронотоп “Северных элегий” характеризуется следующими свойствами: единством пространства, на котором разворачиваются события жизни лирической героини, что отражено уже в самом обозначении элегий как “северных” и далее проходит сквозным образом города – Петербурга, в котором протекает вся жизнь героини и который “мало изменился” и “умеет казаться литографией старинной ... семидесятых, кажется, годов” (Первая), которым ограничена эта жизнь “А я один на свете город знаю / И ощупью его во сне найду” (Пятая). На этом неизменном пространстве меняется *время*, выстраивая события Первой, Второй, Третьей, Четвертой и Седьмой элегий в хронологическую цепь, каждое звено которой соответствует определенному отрезку в судьбе героини. Точка отсчета в этой цепи дана в первой элегии и соответствует началу бытия героини: “так вот когда мы вздумали родиться”. Далее – 10-е годы – Вторая элегия, соответствующая отрезку от детства (“И никакого розового детства”) до “пытки счастьем”, апогея славы, когда “Открылись неожиданным дверям и выходили люди и кричали: “Она пришла, она пришла сама!”.

Третья элегия соответствует семилетнему периоду жизни “в том доме”, где “старались не видеть, что творится в зазеркалье”. Четвертая элегия – еще пятнадцать лет жизни, пятнадцать объективных лет, которые психологически, перцептуально [6: 17] соответствуют пятнадцати векам: “Пятнадцать лет – пятнадцатью веками / Гранитными как будто притворились”. И, наконец, последняя Седьмая элегия соответствует периоду тридцатилетнего молчания: “А я молчу, я тридцать лет молчу”.

Итак, с одной стороны, элегии выстраиваются в линейную темпоральную векторную цепь, из которой выпадают две – Пятая и Шестая. Эти две элегии – “*Меня, как реку, суровая эпоха повернула*” и “*Есть три эпохи у воспоминаний*” – как бы вневременные, т. е. не соответствуют определенным отрезкам на временной шкале, они как бы нависают над всей шкалой/судьбой героини. Таков внешний контур описания хронотопа “Северных элегий”, композиционный, сюжетный абрис этого стихотворного цикла.

Попробуем присмотреться к временным формам более детально. Начнем с того, что всему циклу “Северных элегий” предпослан эпитафия из А. Пушкина “*Все в жертву памяти твоей*”, задающий, на наш взгляд (см. другую точку зрения: [7: II: 223]), ретроспективную временную ориентацию всему произведению. Выражаясь языком лингвистической семантики, *наблюдатель – автор* – я находится в конечной точке некоторого временного отрезка, соответствующего моменту речи – временной координате *сейчас, теперь*, и *оттуда* ретроспективно освещает перипетии своей судьбы, выстраивая их в хронологический ряд в движении от рождения к точке “сейчас”. Такой темпоральный ключ дает возможность описывать события, заполняющие временной отрезок (жизнь, судьбу), сквозь призму своего жизненного опыта. Автор знает, к чему приведет, каким событием закончится тот или иной временной отрезок: “*Мне ведомы начала и концы / И жизнь после конца, и что-то, / О чем теперь не надо вспоминать*”. Такая темпоральная позиция автора дает возможность и гипотетических построений: “*Но иногда весенний шалый ветер, / Иль сочетание слов в случайной книге, / Или улыбка чья-то вдруг потянут / Меня в несостоявшуюся жизнь. / В таком году произошло бы то-то, / А в этом – это...*” (Пятая).

То, что “Северные элегии” характеризуются совмещением временных планов, отмечалось исследователями и раньше (например, [3: 175]). “Задолго до Феллини и Бергмана Ахматова почуяла новую соотносительность времен”. Укажем здесь лишь на то, что эффект совмещения основан на чередовании видо-временных форм: ряды форм НСВ настоящего времени (“*Торгуют кабаки, летят пролетки / Пятиэтажные растут громады*”), обозначающие протекающие процессуальные действия – исторические картинки России Достоевского (“историческая живопись”, по определению К. Чуковского [8: 740]), сменяются формами СВ прошедшего времени: “*Но впрочем город мало изменился [т. е. по отношению к теперь, сейчас – Т.С.] Не я одна, но и другие тоже заметили*” (Первая).

Множественность временных позиций автора-наблюдателя создает сложное переплетение временных планов стихотворного цикла. Темпоральная

многовекторность “Северных элегий” организуется, на наш взгляд, двумя способами. Во-первых, происходит как бы нанизывание разных временных точек на одно географическое пространство Петербурга, который один и тот же и во времена России Достоевского и во время написания элегий, т.е. Россия Достоевского накладывается, проступает сквозь город автора элегии: “И *визиты* *меня живут* – Некрасов / И Салтыков ... обоим по доске / Мемориальной О, как было б страшно / Им видеть эти доски! Прохожу” (Первая). Автор наблюдатель – один и тот же – дает историческую фотографию и идет по современному городу. Во-вторых, совмещение временных планов приходится на одну дату, “этот день” в жизни лирической героини в разные годы: “*Пятнадцать лет назад* какой ты песней / Встречала этот день, ты небеса, / И хоры звезд, и хоры вод молила / Приветствовать торжественную встречу / С тем, от кого *сегодня* ты ушла” (Четвертая). Две временные точки – “сегодня” и “пятнадцать лет назад” – объединяют “этот день”, образуя замкнутый цикл.

Цикличность временного восприятия вообще характерна для Ахматовой. В “Диалогах с Иосифом Бродским” [2: 269] указывается на эту способность “к соединению событий во времени и пространстве” как на важное творческое и человеческое, психологическое отличие Ахматовой как представителя иной культуры, той, которая формировалась до революции: “...мы люди уже другой культуры”, – говорит И. Бродский о своем поколении. Думается, что тут схвачено нечто весьма существенное, что позволяет понять вообще специфику отношения Ахматовой к концепту *Время*. Ахматова, безусловно, не является советским поэтом в том смысле, что советской культуре свойственно, по меткому определению Ю.С. Степанова, пренебрежительное, “панибратское обращение с концептом *Время*” [5: 171], в этой культуре человек управляет всем, он сдвигает горы, поворачивает реки, ускоряет или замедляет ход времени. А в “Северных элегиях” осознается величие *Времени*, ход его глобально катастрофичен: “*Меня, как реку, / Суровая эпоха повернула. / Мне подменила жизнь*” (Пятая). *‘Время’* наполнено роковыми событиями, (недаром пятая элегия предпослан тютчевский эпиграф “*Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые*”). *Время* здесь **злой рок**, никак не зависящий от человека, наоборот, человек в его роковой власти.

В “Северных элегиях” *время* дается в двух аспектах – личном и историческом. *Время*, когда мир переживает “*минуты роковые*”, является временем историческим, эпохальным, а не личным. Личное *время* тоже может быть наполнено трагическими событиями, но эти события несопоставимы по масштабу с поворотами судеб, с подменой жизни. Сравним предполагаемые личные трагедии, данные в тексте в возможном мире. Там происходит “*то-то*” и “*это*” там героиня будет “*ездить, видеть, думать / И вспоминать, и в новую любовь / Входить как в зеркало, с тупым сознаньем / Измени и еще вчера не бывшей / Морщинкой*” (Пятая), т. е. в личном *времени* происходят личные трагедии. Личное *время* тоже меняет человека, но как? Он старится; таким образом, личное *время* связано с естественными, жизненными процессами – старостью, смертью, оно тоже постепенно уничтожает человека, но он **проживает** его есте

ственно, в соответствии со своими возможностями. А в катастрофическом времени – времени землетрясений, войн, революций, потопоп – “подменяется жизнь”, человек не властен противостоять таким коллизиям.

Концепты Человек и Время несопоставимы, и Ахматова ясно и беспощадно понимает это. Историческое время перепахивает судьбы, оно слепо, как Кронос в древнегреческих мифах, и так же пожирает своих детей. На наш взгляд, Ахматовой как человеку, распятому между двумя эпохами, дореволюционной и советской, близко такое древнегреческое восприятие Времени как Рока. Она сознает величие Времени, его разрушительную силу, “монотонность”, равнодушие к отдельной личности. Время глобально, тотально, доминирует, играет человеком, оно пугает его, порождает чувство ужаса. Слово “Ужас” – ключевое слово “Северных элегий”, и оно связано восприятием времени как Рока. Ужас назревает: “*Так вот когда мы вздумали родиться / И безошибочно отмерив время, / Чтоб ничего не пропустить из зрелищ / невиданных*”, то есть ужасных (Первая элегия). Ожидание ужаса постепенно накапливается: “*Уже я знала список преступлений, / Которые должна я совершить*”, “*Чем мной сильнее люди восхищались, / Тем мне страшнее было в мире жить*”, “*Знала я, что заплачу сторицей / В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме...*” (Вторая элегия). Когда “подменили жизнь”, произошел слом культур, были у людей прежней культуры “тюрьма, могила” и вся жизнь – сумасшедший дом. И в других “линейных” элегиях – ужас и страх: “*В том доме было очень страшно жить*”, “*Теперь ты там, где знают все, – скажи: что в этом доме жило кроме нас?*” (Третья). И, наконец, в Четвертой элегии даже пейзаж, дом ужасны: “*пейзаж, которого я так всю жизнь боялась*”, “*дом следил за мною прищуренным, неблагоприятным оком*”. А в седьмой – “*так мертвые молчат, но то понятно / И менее ужасно*”, то есть во всех линейно выстроенных на темпоральной шкале элегиях – предчувствие ужаса, страх, боязнь. В Пятой и Шестой, напротив, – равномерное дыхание и беспощадность Времени.

Интересно, что И.Бродский пытался объяснить величие Фроста через русскую параллель с “Северными элегиями” Ахматовой: в “Северных элегиях” “уже никто не кричит, не задыхается, мы слышим звук самого времени” [2: 269]. Этот звук передается “монотонностью размера, монотонностью звучания” пятистопного ямба, чередование стоп которого подобно колебаниям маятника, движению волн, равномерному тиканию часов, которые тикают одинаково и во время жизненных бурь, и во время жизненного затишья. Время равнодушно к Человеку, оно страшно, оно отнимает у него все – даже возможный мир памяти. В Шестой элегии “Есть три эпохи воспоминаний” память стирается временем, прошлое, которое было “сводом” души, то есть храмом, “печатью на сердце”, становится нам “чуждо, / Как нашему соседу по квартире”. Л. Чуковскую шестая элегия ужасала: если исчезает память, то наступает смерть: “... вещь беспощадная – может быть, самое обезнадеживающее стихотворение во всей русской поэзии. Поэт отнимает у человека последнее достояние: уже не любовь, а самую память о любви...” [7: 130].

Не поэт, а Время. Оно, Время в катастрофическом понимании, отнимает все Но и дает тоже. Что? Историческое время непредсказуемо, его события катастрофичны, и рядом с ними коллизии возможного мира личного предсказуемого времени мелки и ничтожны: *“Но если бы откуда-то взглянула я на свою теперешнюю жизнь, / Узнала бы я зависть наконец”*. Человек, переживший *“минуты роковые”*, знает о себе, мире и людях нечто, не сопоставимое с жизнью в предначертанных рамках.

Анализ концепта Время в “Северных элегиях” показывает, что А. Ахматова – поэт эпический, мужественно слушающий гул времени, не боящийся подчиняться его ритму, который обезобразил ее жизнь, превратил ее в цепь трагических событий, разрушил ее личное счастье, но то, что она жила этим ритмом, резонировала с ним в своем творчестве, приняла и выдержала его разрушающие колебания, его пресс – не только предмет ее гордости, ее личной доблести и мужества додумывать все до конца, но и победа над временем, т. к. сохраниться в нем может только творческая личность: *“Но я его [молчанье – Т.С.] когда-нибудь нарушу, / Чтоб смерть позвать к позорному столбу”* (Седьмая). Действительно, *“все к лучшему...”*

Литература

1. Ахматова А. Сочинения: В 2-х т. Т1. М., 1996.
2. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
3. Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968.
4. Падучева Е.В. Семантические исследования. М., 1996.
5. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.
6. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М., 1979.
7. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т.2. СПб, Харьков, 1996.
8. Чуковский К. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1969.

Р. Н. Поддубная

“Анфологические эпиграммы” Пушкина в контексте болдинского творчества 1830 года

В “Северных цветах” за 1832 год Пушкин опубликовал четыре стихотворения под общим заглавием “Анфологические эпиграммы”. Но написаны они были двумя годами раньше, болдинской осенью 1830 года: “Царскосельская статуя” – 1 октября, “Рифма” и “Отрок” – 10 октября, а “Труд” – предположительно в конце сентября, по завершении “Евгения Онегина”.

“Анфологические эпиграммы” не раз привлекали внимание исследователей и потому, что они, “пожалуй, единственный у Пушкина жанр античной поэзии, воссозданный в его собственных, древних формах” [3: 152], и потому, что “древние формы”, ожив под пером Пушкина, претворились в авторскую поэтическую мифологию. Накопленный наукой материал позволяет взглянуть на болдинские антологии под несколько иным углом зре-

ния – внутренней динамики воплощенного в них (или ими) мифомышления.

“Царскосельская статуя” по внешней форме (описания скульптуры) и теме (преображение временного в вечное, живого – в произведение искусства) может показаться традиционной экфрастической эпиграммой, как ее и рассматривает С.А. Кибальник [3: 158–159]. Но за внешней формой “описания” кроется двунаправленный напряженный процесс, который Р. Якобсон обозначил так: “торжество вообразенной подвижности над косностью материи”, и обратное движение, “скульптурное диво” – “вечно неподвижная материя, преодолевающая призрачность эфемерных движений” [7: 185].

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила,

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;

Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Однако изображенное Пушкиным превращение девушки в статую ведет не к торжеству “неподвижной материи”, а ко включению самой этой метаморфозы в неиссякаемый поток живой вечности. А.А. Тахо-Годи не случайно назвала “Царскосельскую статую” “редчайшей жемчужиной античной символики” и образцом “античного всеведенья русского поэта” [6: 113–114].

Свойственный античному мышлению антиномизм (противоречие между мгновением и вечностью, конкретно-частным и всеобщим, хаотически-случайным и упорядоченно-космичным) получает воплощение у Пушкина в простых и лаконичных образах, адекватных этому мышлению. Мгновенное, бытовое и случайное (урну “дева разбила”) не противостоит вечному, всеобщему и космичному (“Чудо! не сякнет вода”), а обретает единство, символом которого становится “вечная струя” в сочетании со статической пластикой изваяния (“Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит”).

Если мифологическое время, по мысли А.Ф. Лосева, – это скульптурно схваченная вечность, уравнивающая катастрофичность преходящего мгновения гармонической идилличностью пластики [4: 166–168], то пушкинское стихотворение оказывается образцом почти чистого мифологического времени. “Почти” потому, что соотносено с современностью – “Царскосельская струя” и способного даровать всеобщность и вечность ее мгновениям и созданиям.

Глубина художнического постижения античного мифомышления, постижения как бы “изнутри” его, делает естественным, творчески последовательным создание Пушкиным своего мифа, каковым является “Рифма”. Говорить об этом, помимо психологии творчества, прослеживаемой и в других случаях, позволяет еще одно обстоятельство. Мысль о возможности ввести рифму в олимпийский пантеон прозвучала в 1828 г., во второй части стихотворения “Рифма, звучная подруга...”:

О, когда бы ты явилась

В дни, как на небе толпилась

Олимпийская семья,
Ты бы с нею обитала,
И божественно б сияла
Родословная твоя.
Взяв божественную лиру,
Так поведали бы миру
Гезиод или Омир :
Феб однажды у Адмета
Близ тенистого Тайгета
Стадо пас, угрюм и сир.

Помня первые свиданья,
Уладить его страданья
Мнемозина притекла.
И подруга Аполлона
В темной роще Геликона
Плод восторгов родила.

Коль скоро антологией принято называть поэзию “в духе древних”, то здесь мы имеем дело с иронически обыгранной антологией в духе “Гезиода или Омира” – Гомера.

“Анфологическая эпиграмма” 1830 года отличается не только тональностью и размером (элегическим дистихом – сочетанием гекзаметра с пентаметром – написаны все четыре стихотворения), но структурой, отвечающей всем признакам этиологического мифа (мифа творения). В мифах такого типа повествование о происхождении чего-либо тождественно рассказу о его природе, сущности [5: 194–199]. Именно так построен пушкинский миф:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее приняла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,
Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,
Музам мила; на земле Рифмой зовется она.

С.А. Кибальник пишет, что “Рифма”, “как мозаичное полотно, включающее в себя различные элементы античных мифов о любви богов и героев”, ориентируясь, как на модель, на “Метаморфозы” Овидия [3: 159–160]. Созданный Пушкиным сюжет, действительно, соприроден античным мифам. Согласно одному из них, нимфу Эхо полюбил Пан, и она родила дочь Иинту. Согласно другому, Феб преследует своей любовью нимфу Дафну. И т. д. Но

все возможные соответствия свидетельствуют не об использовании Пушкиным элементов мифов, а о том, что, не нарушая сюжетную логику, связанную в мифах с персонажами, он объединяет их в новом сюжете.

Как и в этиологических мифах, сущность *Рифмы* раскрыта у Пушкина через культурно-символические значения ее родословной. Феб – покровитель муз, поэзии и музыки. Эхо – постоянный и чуткий отклик, отзыв-повтор. По одному из мифов, Гера разгневалась на Эхо, отвлекавшую своими разговорами ее внимание во время визита Зевса к Музам, и наказала нимфу, оставив ей способность лишь повторять окончания чужих слов и речей. Восприимчива Рифмы Мнемозина является богиней памяти и матерью девяти Муз – аонийских сестер (“богинь-аонид”). Говор наяд (журчание вод) и в античной мифологии, и в поэзии означал гармоническую стройность звучания. Совокупность значений персонажей раскрывает природу и функции *Рифмы*.

Однако создав новый миф, соприродный древним, Пушкин отметил его поэтическую условность. Завершающая фраза стихотворения “*на земле Рифмой зовется она*”, казалось бы, противоречит названному в начале “античному” месту действия (“берег Пеняя” и окрестности). На самом деле это “на земле” относит весь сюжет к “небу” (вспомним: “*В дни, как на небе толпилась Олимпийская семья*”) и создает временную и авторскую дистанцию между сакральной эпохой первотворения и поэтическим ее развитием.

Эта дистанция, разделяющая и связующая культурные эпохи, подготавливает, на мой взгляд, “Отрока”, написанного вслед за “Рифмой” в тот же день, 10 октября. Его сюжет и образный строй уже никак не связаны с античностью, зато просвечивают контурами судьбы Ломоносова:

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;

Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!

Мрежи тебя ожидают иные, иные заботы:

Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

А.Д. Григорьева считает, что стихотворение “имитирует миф”, поскольку “в судьбе Ломоносова, по представлению Пушкина, есть все, что стимулировало бы мифологическое повествование” [2: 142]. Но нетрудно заметить, что национально-русский план содержания переключается у Пушкина на более универсальный уровень – предназначения человека, возведенного ему судьбой. По точному наблюдению В.А. Грехнева, в “Отроке”, написанном как бы от имени Судьбы, “происходит нечто подобное тому чудесному перевоплощению, которое изображено в “Царскосельской статуе”, – “там мгновенное, здесь быденное преобразается, соприкоснувшись с вечным началом (там чудо искусства, здесь зов судьбы)”. Все это, заключает исследователь, усиливает “всеобщность содержания, без которой не было бы антологической пьесы” [1: 118–119].

Но в “антологическую пьесу” вплетаются евангельские мотивы [3: 162]. “Отрок, оставь рыбака! Мрежи тебя ожидают иные..”, “будешь умы уловлять..” – эти компоненты зова судьбы очевидно восходят к призванию Иису-

сом Симона и Андрея. “закидывающих сети в море, ибо они были рыбаками”: “...Идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас оставивши сети, последовали за Ним” [Мф, 4: 18-20].

Упрочивая “всеобщность содержания”, евангельские мотивы вместе с тем раздвигают изнутри рамки античной антологии. Более того, органичность поэтического сращения разных культурных традиций в единой структуре рождает новый миф, включающий мгновение жизни выдающегося русского человека в круг вечного духовного бытия человечества. “Отрок” – не имитация мифа, а неомифология, или современный миф на почве национальной истории и культуры.

Последняя из “анфологических эпиграмм” внутренне рифмуется с первой – “Трудом”, отметившим завершение работы над романом в стихах в болдинской его редакции. От трех последующих стихотворений “Труд” отличается открытой лирической субъективностью и своего рода творческой интимностью:

Миг вожденный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Здесь родственна античному антиномизму сама напряженная противоречивость лирической эмоции – одновременное ощущение радости и грусти по окончании “труда многолетнего”. Понятной радости, ибо “подвиг свершен”. И “непонятной грусти”, ибо “труд” стал частью жизни, и расставаться с ним – почти как с частью своего “я”. Завершение “труда” – “мгновение вожденный”, к которому долго стремился художник. Но этот “миг” вызвал чувство опустошенности, духовно-творческой паузы, “ненужности” своему творению. “Жаль труда”, ибо теперь он почти и не принадлежит создателю, а другой может и не стать таким же “спутником” и “другом”.

Та же гамма эмоций в “свернутом” виде прозвучала в признании пушкинского Моцарта (“маленькая трагедия” писалась в том же октябре):

– и с той поры за мною

Не приходил мой черный человек;
А я и рад; мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem.

В “Труде” антологичность не только уравнивает нерасчленимый антагонизм переживаний, но и гармонизирует их, придавая мгновению смысл и значение творческой вечности.

Внутренняя динамика “анфологических эпиграмм” очень близка к той, что происходит в пушкинских сказках. В обоих случаях за постижением “идеи”

нутри" законов соответствующего мышления и свойственной им поэтики следует создание оригинальных авторских произведений, сопряженных этим законам, а затем начинается внутренняя трансформация при сохранении внешней формы и тех из породивших ее принципов мышления, которые остаются продуктивными для культуры нового времени.

Под таким углом зрения болдинские антологии могут служить ключом к интерпретации и мифологема оживающей статуи, первое появление которой в "Каменном госте" приходится как раз на октябрь 1830 года, и самых загадочных у Пушкина статуй—"демонов" в стихотворении "В начале жизни школу помню я..", опять-таки болдинском.

Литература

1. Грехнев В.А. Болдинская лирика Пушкина. 1830. Горький, 1977.
2. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX века. Пушкин. Некрасов. М., 1981.
3. Кибальник С.А. Антологические эпиграммы Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т.12. Л., 1986.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. М., 1963.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
6. Тахо-Годи А.А. Эстетико-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. Вып.V. М., 1968.
7. Якобсон Р. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

В. Суковатая

Мифологема 'власть' и 'другой' в русском общественном бессознательном (на материале поэзии А.С. Пушкина)

Власть — один из ключевых концептов в самосознании Нового времени. В истории культуры '*власть*' принимает различные облики, отождествляясь с физической силой в архаическом обществе с аристократическими привилегиями, возможностью казнить или миловать — в Средневековье, воплощается в текстах Закона и "обычного права" в эпоху Просвещения. В XX веке, опираясь на концепции психоанализа, теории текста и письма, классическом структурализме, французские постмодернисты выдвигают концепцию '*власти*', во многом близкую пониманию коллективного бессознательного, с одной стороны, и мифологической наррации, с другой. В эпоху конца "Великих Нарративов" (термин Ж.-Ф. Лиотара), '*власть*' мыслится как символическая стратегия, формирующая мыслительные (эпистемологические) рамки культуры, условные по отношению к реальности. Действительно, каждая эпоха создает свой образ — архетип '*власти*', создает миф, репрезентирующий в культурных формах изначальные смыслы контроля и подчинения, надзора и виктимизации.

В зависимости от модуля '*власти*', градуированного от "жестокое насилия", "табу", "запрета" до "авторитета", "господства", "влияния", от сферы

ее направленности, регламентирующей место проживания, формы потребления или принципы мышления и этические нормы. 'власть' идентифицирует культуру с принципом "тирании" или "демократии", "общинного" или "родового" способа мышления.

Например, облик "идеальной Власти" Платон увидел в величественных руинах Древнего Египта, навеявших ему мысли о благодати Высшего Порядка подконтрольности, где коллективный труд одинаковых в своей правдивости людей создает сакрализованный образец Всеобщего миропорядка.

Другой известный миф государственной гармонии принадлежит Конфуцию, создавшему учение о "правильном", "благопристойном" поведении, где 'власть' освящена "волей Неба" и репрезентирует себя в соблюдении ритуалов, сыновней почтительности младших к старшим, что отражает древний патернализм кланового мышления.

Каковы мифологемы 'власти' в русском общественном бессознательном сакрализованные в нарративных стратегиях ?

Архетипические отношения 'власти' – это всегда структура. Репрезентирующая 'Я' и 'другого', и в зависимости от того, как мыслится 'другой' в моей интерпретационной сетке мира, такой полюс негации будет отведен власти в модели общественного устройства. Проблема 'друговости' очень актуальна для всей философии конца XX века. И именно через идентификацию 'другого' мы предлагаем осмыслить дискурс власти в русском общественном бессознательном.

В качестве материала для анализа поэзия А. Пушкина представляет наиболее изысканным и в то же время необозримо широким пространством гений великого поэта как в миниатюре отобразил мир – с его темами, верованиями, образами, и одновременно в максимальной силе явил то особое качество "русскости", которое сделало его воплощением национального духа на многие века. Наша концепция состоит в том, что эволюция 'власти' 'другого' в поэтической реальности Пушкина содержит в себе как бы скопление перипетий трансформации 'власти' в русском общественном бессознательном. Но, возможно, это отражает существующие мифологемы 'власти' в мировой истории в целом. Попытаемся выяснить это.

В одном из первых программных произведений юного Пушкина "Воспоминания в Царском Селе" наиболее символически насыщенными являются следующие строки: "О громкий век военных споров, Свидетель славы россиян!", "быстрым понеслись потоком Враги на русские поля...", "Страшись, о ратник иноплеменных!", "Вострепещи, тиран! Уж близок час паденья! Ты в каждой ратнике узришь богатыря... За Русь, за святость алтаря..." и т.д. [1: 17]

Здесь идентификация субъекта речи разворачивается в семантическом поле концептов 'Русь' – 'святость' – 'слава' – 'россияне' – 'русское поле' – 'богатырь', которому противопоставлен 'Другой' в образе иноплеменной рати – 'врагов' – 'тирана' – 'пришельца', коннотированного аллюзией захвата и насилия побуждающего "жертву" – субъекта речи – к праведному гневу и защитной реакции. На наш взгляд, сформированные ряды оппозиций апеллируют к былым

но-фольклорному мышлению, где 'власть' экстраполирует свою негацию на ино-земца, ино-верца, 'другого' в значении 'чужого – чуждого'.

Однако правильным ли было бы искать у Пушкина, самого русского и, в то же время, самого космополитичного поэта России, потомка арапа и немецких дворян, признаки ксенофобии как сколок русского коллективного мировосприятия?

Безусловно, нет. Фольклорная метафорика – это, с одной стороны, дань поэтической традиции, с другой стороны – начало естественного пути самоидентификации любого народа, нации, которая пытается "растождествиться" с миром и противопоставить себя 'другому' в неких территориально локализованных формах. Ю. Кристева в работе "Чужие по отношению к себе" дает ступени развития 'друговости', указывает, что первоначально 'другой' мыслится как тот, кто находится "извне", "по-сторонний", тот, который "там". В архаическом миропонимании 'власть' еще не мыслится как социальный институт, ее амбиции как бы делегированы 'другому' в "чужой" для субъекта мир. Это 'власть', исходящая от конкретных, но не персонифицированных фигур – рати, войска, стремящихся захватить богатыря в топосе его первичной самоидентичности – в "русском поле". Так, на первом этапе развития идентичности 'власть' воплощена в архетипе прямого физического принуждения, которое предполагает утверждение права на жизнь через "определение" собственной территории в прямом и переносном смысле.

С установлением институтов государственности: Суда, Налогов, Брака, Образования – 'власть' физическая все более замещается 'властью' символической, регламентирующей уже не место проживания или длительность жизни, но уровень и характер потребления, образ жизни, формы наслаждения.

В истории культуры следующий этап эволюции 'власти' персонифицировался в образах Вавилона – "апокалиптической блудницы", Древнего Египта – архетипе сакрализованной тоталитарности, законничестве иудаизма, "аполоновской" (античной) и "фаустовской" (средневековой) культурах.

Получили ли отражение эти образы в творчестве Пушкина более зрелого периода, вступающего в новые – иные – отношения с 'властью'? В каких категориях, соответствующих тому или иному культурному пространству, осмысливается негатирующий 'другой'?

Еще в начале творческого пути, задолго до окончательной сформированности концепта 'власть', у Пушкина появляется тема "вольности", смысл которой, близкий французскому "фривольность", противопоставляется христианской аскезе. Дионисийские мотивы бездумного веселья, прославления гедонистических радостей мира в поэзии Пушкина принято возводить к античной традиции эпикуреизма. Это подтверждают и сами названия – "Гречанке", "Вакхическая песня", "Гроб Анакреона", "Торжество Вакха". Однако сам феномен оргиастических культов пришел в Грецию с востока; образцом наивысшего воплощения оргиастической сакральности принято считать вавилонскую Астарту, принимающую приношения как в виде разнузданной эротики, так и в виде человеческих жертв. Как соединение Эроса и Танатоса, приводящее к демонизму власти стихийных

инстинктов, бесконтрольной и не-индивидуализированной сексуальности, — та- кой нередко изображается восточная столица в назидательной литературе.

Эта тема не получила широкого развития в поэзии Пушкина. Более того, пушкинскому Эросу, более светлому и рационализированному, претит буйство страстей; из-под его пера появляется известное стихотворение: “Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем, Восторгом чувственным, безумством, исступленьем, Стенаньем, криками вакханки молодой... О, как милее ты, смиренница моя...” [1: 158]. В соответствии со всем ходом европейской истории, в сознании семейного Пушкина природная чувственность уступает место институту христианского брака и регламентированной эмоциональности. Страх перед Смертью и перед чужой Сексуальностью, — считает Юлия Кристева, — в наибольшей степени характеризует отношение к ‘другому’. Власть Эроса и Танатоса, наиболее глубинных инстинктов бессознательного, оказывается непереносимой в процессе самоидентификации, и человек ищет структуры, способные “обуздать” стихию. Такие структуры европеец увидел в христианстве. Источником власти в христианстве, противопоставившего чувственному *своеволию* жертвенную любовь, был иудейский Закон и греко-римская концепция ‘свободы’ и ‘рабства’. Этот тип наррации воспроизведен поэтом в оде “Вольность”, изобилующей аллегорическими фигурами, отсылающими к христианскому мировосприятию, с одной стороны, и к идеалам Просвещения, с другой. Здесь *власть* переносит на русскую почву французские мифологемы вольтеррианства о “просвещенной монархии”.

Мифологема ‘власти’ в концепции христианства реализует функции контроля и принуждения в моральной и интеллектуальной сферах, проникает в частную жизнь индивида, принуждая его к определенному типу поведения, цель которого — подтвердить подчиненность личности нормативам социума. В качестве негаций ‘власти’ Пушкин все чаще использует образы “толпы”, “светского суда”, “славы” (в значении легкой популярности), “светского самовластья” (например, в стихотворениях “Поэту”, “Из Пиндемонти”, “Мирская власть”). Образ *власти* все чаще коннотируется эмоциями “скуки”, “муки”, “печали”, “беспокойства”, субстанциируясь в некое фатальное всепроникающее око, взирающее с небес, подобно иудейскому Яхве, противопоставить которому можно только ценности своей частной жизни.

Однако, чем более личность осознает себя, тем активнее и неизбежнее становятся ее контакты с ‘другими’, и тем более неотвратно проявляется господство ‘власти’ уже “внутри”, а не “вне” своего пространства. Это власть толпы, получившей право изгнания “иных”, “других” из общины, обвинив их в безумии и не-разумии. У Пушкина эта мифологема воплощена в стихотворении: “Не дай мне Бог сойти с ума. / Нет, легче посох и сума... Да вот беда: сойди с ума, / И страшен будешь как чума... / Посадыт на цепь дурака / И сквозь решетку как зверка / Дразнить тебя придут...” [1: 173-174] Фигура смотрящего, которая появляется в этом стихотворении, имеет много общего с надзирателем из Паноптикума Бентама, одним из центральных персонажей в философии власти М. Фуко [2].

Возможность избавления от надзора *другого*, окружающего личность "внутри" ее собственного мира, Пушкин видит в бегстве – к другому *другому*, воплощающему образ неструктурированной реальности. Мифологема ухода в "ино-культурную" реальность как преодоление внутреннего и социального репрессирования, представлена в романтических поэмах "Кавказский пленник", "Бахчисарайский фонтан", "Цыгане". Эскапизм – стратегия XIX – начала XX века.

И, наконец, поздний Пушкин реализует свое понимание *'власти'* в двух ипостасях, каждая из которых антиномична другой, но они обе враждебны личности, субъектности "маленького человека". Первая ипостась *'власти'* воплощена Пушкиным в мощи взбунтовавшейся стихии, наводнения, несущего гибель всем, без разделения на праведных и грешных, осужденных и осуждаемых. Вторая – в фигуре Медного всадника, идола, истукана, бездушного механизма исполнения *'власти'*, уже не Закона и не Истины, но Тирании Единначалия.

Эти два образа – стихии и Медного всадника – замыкают собой европейскую мифологию *'власти'*, репрезентируя предельные архетипы "властного" дискурса. Впервые абсолютная *'власть'* в образе неотвратимой стихии представлена в шумерском тексте "Эпос о Гильгамеше", отражающем воззрения древних шумеров на богов, шутя разрушающих их мир. Образ "ожившего истукана", механической куклы, вмещающей и ломающей реальный мир "живых", особенно актуален для постмодернистского мышления конца XX века, воспроизводимых в разных вариантах техногенных антиутопиях. Как и время в мифе, текущее циклически, а не линейно, как это принято в традициях классического письма, образы *'власти'* в поэтическом пространстве Пушкина образуют замкнутый круг, в котором начало сливается с концом, где образ Хаоса (народного или природного бунта) комплементируется образом Государства (принципом репрессирования субъекта в рамках законности и порядка).

Идея, к которой приходит гений Пушкина, – это поиск *'другого'* внутри себя, это приоритет прав личности по отношению и к обществу, и к государству, и к народной массе, и этот максимально гуманистический тезис в наибольшей степени созвучен эмансипирующему мышлению конца XX века, новым формирующимся традициям русской истории.

Литература

1. Пушкин А. С. Стихотворения. М., 1978. 2. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб, 1997. 3. Kristeva J. Reader. Ontario-New York, 1997.

И. О. Пугачёва

Поэт-демиург и диалог как форма его мифотворчества в ранней лирике А. Блока

Начнем с нескольких основополагающих тезисов, определяющих наше понимание роли поэта как субъекта мифотворчества.

1. Как отмечает А.Ф. Лосев в “Диалектике мифа”, “миф не есть выдумка, или фикция, не есть фантастический вымысел... но наиболее яркая и самая подлинная действительность..., совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности и произвола... Мысль не есть бытие идеальное, но жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность... Миф объединяет вещи в каком-то новом плане и одновременно отрешает их от обычного состава и назначения” [4: 23, 27, 69].

2. “Миф есть бытие личностное или, точнее, образ бытия личностного. Личность... Поскольку личность есть самосознание, она есть всегда противопоставление себя внешнему, что не есть она сама... Это противопоставление себя окружающему, равно как и противопоставление себя себе же в акте самонаблюдения, только тогда и возможно, когда есть синтез обеих противоположностей. Я противопоставляю себя внешнему. Но это значит, что я имею какой-то образ внешнего, который создан как самим внешним, так и мною самим...” [4: 74].

3. Принцип конгениальности поэта и Творца: поэт на основании “эмпирических” данных о сущности мира (хаотического, “профанного”, не освященного высшей идеей познания) реструктурирует, т.е. мифологизирует наблюдаемый им мир, вскрывая, эксплицируя под влиянием Божественного Вдохновения реальные взаимосвязи между явлениями, т.е., по сути, многократно повторяет космогонический акт. При этом существенным, реальным оказывается “лишь то, что сакрализовано (сакрально отмечено), т.е. то, что составляет часть космоса, выводимо из него, причастно ему” [9: 14]: “Художественные идеи и образы не суть сложные продукты наблюдения и рефлексии, а являясь умственному взору в своей внутренней целостности, и работа художника сводится только к их развитию и воплощению в материальных подробностях... Действие на нас идеальных существ, производящее в нас умозерцательное познание (и творчество)... называется *вдохновением*” [8: 205, 207].

4. По убеждению Вл. Соловьева, роль пророков и жрецов, которую играли поэты в архаичном (“доцивилизованном”) обществе, уготована им и в литературе ближайшего будущего, которая “возвращается к земле с любовью и состраданием..., чтобы исцелить и обновить эту жизнь... Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в... более возвышенном смысле не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями” [8: 293].

Таковыми неомифотворческими потенциями обладал в литературе рубежа веков прежде всего символизм, эстетическая программа которого основывалась именно на учении Вл. Соловьева о цельном знании и божественной природе вдохновения как предпосылки успешности любой духовной деятельности человека. Понимая под символом воплощение “творимой реальности”, поэты-символисты воспринимали и оценивали собственное творчество по знакомому ему “длительности”, “процессуальности”, а не “результативности”. Последняя принципиально невозможна в соответствии с христианской культурно-философской традицией, утверждавшей, что вечное стремление к Иде

алу обеспечивается его вечной недостижимостью (т.е. неисчерпаемостью, отсутствием его реальных пределов).

В структуре “освященного” мира максимумом сакральности обладает та точка в пространстве и времени, которая соответствует акту творения. Она оказывается не просто соотношенной с позицией поэта как субъекта говорящего (т.е. рассказчика мифа), но и устойчиво и необходимо связанной с ним как с личностью творящей, поскольку поэт — “творец слова, которое есть кратчайший путь между мыслью и делом...” [9: 20], наделен даром превращать линейное время в циклическое, где прошлое смыкается с будущим в каждой точке бытия.

Поэт в эстетике символизма оказывается одновременно субъектом мифотворческим и мифологическим. Миссия Творца, добровольно им принимаемая как ниспосланное свыше “Служение”, т.е. “преобразование прежнего косного и хаотического мира в мир динамической организации”, оказывается сопряженной с риском, подвигом, самоотвержением, которые “только и могут принести успех” [9: 22]. Поэт, соответственно, оказывается создателем принципиально нового способа существования: он одновременно “автор” мифа и его герой, жрец и жертва, наконец, с точки зрения языковой данности мифа, — субъект и объект текста. Такая “принципиальная амбивалентность” предполагает возможность наличия двух противоположных позиций (актера и зрителя), “деятельность поэта и его творения также могут рассматриваться как прорыв в плотной без изъятия ткани... универсального детерминизма., как выход в ситуацию выбора., как интенсификация жизненного начала” [9: 31]. Эти качества, определяющие мифотворческие интенции и их осуществимость, наиболее адекватно, на наш взгляд, отражают личность А. Блока-символиста и создаваемый им тип лирического героя. Так, по мнению Б. Пастернака, А. Блок — “обитатель времени. Годы и столетия — вот что служит ему местностью, страной, пространством... Полное и инстинктивное созвучие времени — **одновременность**...

Можно сказать, в отстояньях и сближеньях дара и жизни, взаимотяготенье и свечение которых составило астрономию блоковского творчества, символизм был третьим телом, прошедшимся по всем тем путям блоковской духовности, в которые впоследствии вступила жизнь...” [7: 287, 292].

Дадим теперь краткий обзор того, как отражается мифотворчество Блока-поэта в структуре (прежде всего субъектной организации) и диалогическом взаимодействии персонажей в циклах 1-го тома его лирики, сменяющих друг друга как этапы постепенного “вочеловечения” сущностей земного мира, т.е. его сакрализации.

По мнению Э. Бенвениста, сам факт “разделения Его надвое... дает повод для психодраматических символизаций” [2], создает условия для включения многочисленных “голосов”, различных обликов “Я”, выступающих в роли субъектов и адресатов внутреннего диалога, в образную структуру отдельного стихотворения А. Блока и целого цикла.

Так, например, субъекты внутритекстового диалога “поэт” и “певец” могут быть истолкованы как характеристики “Я” (не синонимичные!), как две со-

ставляющие его социального лика, поскольку не обладают набором оригинальных, свойственным только им атрибутивных и пространственно-временных характеристик:

Хоть все по-прежнему певец
Далеких жизни песен странных
Несет лирический венец...,
Но к цели близится поэт... [2: 43].

Единство временных характеристик 'певца' и 'поэта' дает основание предполагать, что указанные номинации отражают не этапы духовно-психологического самоосознания лирического героя в хронологической последовательности, а борение "ночи" и "дня", "туманности" и "нового света", "стихийности" и "осознанности" внутреннего "Я"; не взаимоисключающих, а взаимодополняющих начал, одно из которых ('поэт') становится ведущим, доминирующим и подчиняет себе охваченного "ночными впечатлениями" 'певца'. Именно поэт, считает Блок, способен превратить хаос звуковых стихий вселенной в гармонию, в "космос" культуры. Ведь Поэт – это "сын гармонии". Главное дело его жизни – "внести эту гармонию во внешний мир" [3: 162].

З. В. Мерлин, обращаясь к проблеме референции поэтического смысла, отмечает, что для лирики характерно "двоемирие", т.е. сосуществование в пределах достаточно широкого контекста (каковым можно считать стихотворный цикл) следующих "миров": "1) актуального мира и 2) мира закрытого прошлого, мира потустороннего, гипотетического (гипотетического будущего)" [6: 139]. В лирике Блока это свойство проявляется в особом свойственном ему типе образной вариативности – проекции последующего содержания на предыдущее, но уже в сжатом, эмоционально преобразованном виде.

Остановимся подробнее на основных особенностях пространственно-временной организации "Распутий", определяющей взаиморасположение и, следовательно, характер общения основных субъектов цикла.

1. Вертикаль – ось, которая формирует пространство циклов "Ante lucem" и "Стихи о Прекрасной Даме" и задает критерий 'небесное/земное' как основную антиномию, определяющую сферическую принадлежность, усердность и характер взаимодействия персонажей, в "Распутьях" утрачивает эту свою организующую функцию, сохраняя, однако, свое символическое значение. По крайней мере, "верх" с воплощенной в нем символикой одухотворенного, просветленно-божественного, доброго начала присутствует в "Распутьях" в виде традиционных христианских (библейских) символов (солнце – Христос, звезда – Рождество, рождение, обновление; звезды – ангелы, небо – Бог или рай и т. д.).

"Верх" для основных персонажей цикла – идеально "свой" мир в высшей, желаннейшей степени, свой в будущей, метафорической перспективе. "Мы встретились в храме – в глубокой тишине... / И то, что свершилось, свершилось в вышине" [2: 283] и т.д. Однако в "Распутьях" преобладают не столько номинации и характеристики "неба" и "небожителей", сколько сим-

волю астрального и метеорологического кода (например, “снег”, “туман”, “шторм”, многократное варьирование ситуации “падения Звезды”, совершившегося в финале “Стихов о Прекрасной Даме”, которые обычно служат показателями контакта верхнего “иномирия” с миром земным. Даже Бог – тот, кто “на счетах позолоченных / Сосчитал, что никому не дано” [2: 248], обитает в “Распутьях” не “вверху”, а “сверху”, “где-то под крышей”.

2. Поскольку качественное различие между “земной” и “небесной” сферами нивелируется, разочарование лирического героя в “высоком идеале” и превращение “Девы Звездной” в “земную” женщину ведет к утрате “вертикального верха” как стержня, организующего пространство цикла. Кроме того, символическое значение приобретают образы “вертикального низа” (“Подземья”), изначально связанные с мифологическими представлениями о доупорядоченном, глубинном, древнем прошлом Космоса и человека, – это и рождающая “утроба” земли, и всепоглощающая зона тления, смерти, “небытия”.

Как традиционно “верх” и “низ” наделяются полярными значениями, соответственно “пользы” и “вреда”, переходящими в нравственные категории добра и зла, так в “Распутьях” в этом же плане противопоставленными оказываются пространства закрытые (“бледный город”, “городской туман”, “дом”, “людское строенье”, “людные и яркие залы”, “обломки рухнувших зданий”, “завешенная пологом кровать”, “ширма” и др.) и открытые (“поля”, “сад”, “река”, “голубая дорога”, “море клевера”), причем источником “зла” (т.е., в контексте основной сюжетной ситуации цикла, – сна, смерти, бездумного времяпрепровождения, предательства, измен, утраты идеалов) неизменно выступает населенный абстрактными “людьми” “город” (из общей “собирающей” массы почти не выделяются отдельные личности: “все”, “они”, “гости”, “равнодушные лица толпы”, “любопытные соседи”).

3. По мнению “Я”, единственный способ спасти свою “невесту” от “диких людей”, которые “кругом протоптали тропы, / Осквернив целомудренный снег” [2: 258] – это всюду сопровождать ее, чтобы потом, став уже не “ведомым” и “влекомым”, а указывающим путь (“Я правлю, архангел, Ее Судьбой”), увести ее в мир открытых пространств и перспектив. Поэтому столь велика в “Распутьях” роль традиционных символов пересечения границы, черты, разделяющей “подземье” (“город”) и “поднебесный”, открытый мир, – это “открытые окна” и “двери”, “порог”, “река” (особенно “бурная” – в “шторм”, “ледоход”):

...она вышла за мной, покорная,

Сама не ведая, что будет через миг.

И видела лишь ночь городская, черная,

Как прошли и скрылись: невеста и жених [2: 283].

Диалогическая активность мужского персонажа в таких ситуациях “ухода” особенно высока, ибо многочисленные обращения, вопросы и призывы к “Ты” – это вызывание души из сна, из хаоса, безнадежный, но не отчаявшийся голос теурга, пытающегося возродить к жизни свое создание. На наш

взгляд, лирический герой "Распутий", *"перейдя за черты человеческой речи"* достигает к концу цикла высшей точки развивающегося на протяжении всего 1-го тома лирики диалога: к концу цикла "Распутья", завершающего собой 1-й том лирики А. Блока, исчерпанной оказывается не только тема "Прекрасной Дамы", но и диалогическая ситуация, импульсом, интенсификатором которой эта тема служила. Однако стабильное *"молчание"* женской героини кажется лирическому "Я" цикла уже не трагедией (*"драмой непонимания"*), а апофеозом диалога (*"обращенностью в слух"*), его высшей формой *"праздником молчания"*, на смену которому придут *"проводы сердца – и новые встречи"*:

Молчаливые мне понятны,
И люблю обращенных в слух:
За словами – сквозь гул невнятный
Просыпается светлый Дух [2: 260].

По сути дела, миф о *"Небожительнице"* в том его виде, как он был завлен в начале цикла *"Ante lucem"*, оказывается исчерпанным, сакрализованная женского персонажа оборачивается его полной профанацией. Поэтому так много возникает к концу 1-го тома ситуаций, которые можно назвать *"взаимной ассимиляцией"* персонажей. Это либо превращение женской героини в *"земной"* роковой *"женщины-змеи"* в милую сердцу героя *"Царевну"*, либо адаптация лирического "Я" в *"городских"* условиях, где он может встретить свой преобразившийся до неузнаваемости *"идеал"*, не боясь быть разоблаченным и отторгнутым (*"Среди гостей ходил я в черном фраке..."*). Это приводит к вариативности и подвижности временного плана: *"в душе осколки Былых и будущих времен"*.

Фантастический мир "Распутий" заселен уже не только образом Талантливой Девы. Рядом с ней живут пугающие призраки, порождения *"лицевого сумрака нахлынувших миров"*. Образ *"двойника"* из периферийного символа становится, в терминологии символистов, *"центрирующей мифологемой"* А. Блока периода "Распутий". Для передачи настроений растерянности, опустошенности, духовного *"распутья"* нужен другой герой, некое *"вне-находимое сознание"*, ужасающее *"прежнего"* "Я" своей чужеродностью:

Во сне и в яви – неразличимы
Заря и зарево – тишь и страх...
Мои безумья – мои херувимы...
Мой Страшный, мой Близкий –
черный монах... [2: 259].

Показательно, что, как в зазеркалье, пугающим двойником лирического героя оказывается существо из его же мира – гиперболизированный, искаженный до неузнаваемости гротескный образ самого *"инока"*. Это даже не раздвоение, а многократное деление фантома на осколки-призраки (*"Закрываю один, или многие лики?"*), преследующие, хватающие своими *"костлявыми"*

пальцами" не только самого героя, но и все, что было ему дорого. Текст этого стихотворения ("Здесь ночь мертва..." [2: 259]), моделирует пространство, расщепленное на различные антиномии: 'плотское/духовное', 'божественное/земное', 'безобразное/прекрасное'. Включаясь в текст как элементы оксюморона ("Мои безумья – мои херувимы", "Мой Страшный, мой Близкий – черных монах"), компоненты этих антиномий воплощают свершившееся ценностное расслоение мира. Поэтому стремление лирического "Я" как "цельной" еще личности (в начале стихотворения) –

Наутро ввысь пушу мои крики,

Как белых птиц на встречу Царя [2: 259]

оборачивается его "черным" ("теневым", "призрачным") вариантом, когда действующим субъектом оказывается двойник. И если "белые птицы" могут быть интерпретированы как 'голуби' (традиционный библейский символ чистоты, воплощение Святого Духа как одной из трех ипостасей Бога), то действия "черного монаха":

До утра – без солнца – пушу мои крики.

Как черных птиц, на встречу Христа! [2: 259]

тождественны в контексте стихотворения совершенному Иудой предательству ("черные птицы", посланные "на встречу Христа", – "вороны"; заметим, что одно из значений этого образа — символ горя, опустошения, смерти).

Итак, взаимодействие персонажей ранней лирики А. Блока, в разной степени вербально выраженное, можно считать проявлением сущностных характеристик лирики как элемента мифологической парадигмы и феномена культуры, среди которых в аспекте нашей темы особо выделим две:

— диалог является не только речевым, но и поведенческим актом, формой установления контактов с внешним для поэта миром, "нащупыванием" его очертаний;

— циклизация как форма организации стихотворных текстов позволяет "реализовать ту оптимальную их соотнесенность", при которой сопоставляемые (в плане наличия в них различных видов диалога) структуры "располагаются не иерархически, то есть на разных уровнях, а диалогически – на одном". Поэтому стихотворный цикл оказывается "наиболее гибким и эффективным моделирующим устройством, способным целостно описывать весьма сложные структуры и ситуации" [5: 226]. По сути дела, для характеристики цикла как определенного семиотического образования, в котором, как в мифе, все связи и отношения подчинены общему принципу законсообразности, могут быть применимы слова Б. Пастернака о том, что поэзия есть "лирический мир, конструированный из реального в восприятии мира как из неоформленной лиризмом материи" [7: 298]. Добавим лишь, что смысл и форму этой материи придает не просто поэт-лирик, а та стихия лирики, которой он подчиняет свой разум "актом творческой веры" (Вл. Соловьев).

Литература

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. 2. Блок А.А. Собр. соч.: В 8-ми т. Т.1. М.-Л., 1960. 3. Блок А.А. Собр.

- соч.: В 8-ми т. Т.6.: Проза 1918-1921. М.-Л. 1964.
4. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
5. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. М., 1996.
6. Мерлин В.В. Интенциональные состояния сознания и проблема референции поэтического смысла // Культура. Общение. Текст. М., 1988.
7. Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990.
8. Соловьёв В.С. Собр. соч.: В 2-х т. Т.2. М., 1990.
9. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М., 1982.

В. В. Каталкина

Мифологема 'творца' в гоголевском Петербурге

Гоголевская убежденность в высоком, богоданном мессианстве любого писателя не вызывает сомнений и всесторонне исследуется (П. Вайль и А. Генис, А. Терц, В.М. Маркович, Ю.М. Лотман, Ю.В. Манн и др.). Но совсем особым образом она проявляется в художественных текстах, где зачастую выражена имплицитно. Мы имеем в виду микромотив ремесленничества (сниженного, упрощенного варианта творчества) в петербургских повестях, с неожиданной стороны проявляющий хорошо известную тему в гоголевском творчестве и образующий в цикле свой план значений и ассоциативных переключек.

Он вводится уже в "распорядке дня" "всеобщей коммуникации" (Невского проспекта): оказывается, что есть промежуток времени, когда "Невский проспект не составляет ни для кого цели, он служит только средством: он постепенно наполняется лицами, имеющими свои занятия, свои заботы, свои досады, но вовсе не думающими о нем". Речь идет о "нужном народе", т. е. о мастеровых. Именно профессия послужит недоумевающему рассказчику объяснением любопытства гуляющих к обуви и одежде встречных: "Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники..." Подчеркнутая наивность суждения не исключает его логичности, потому что интерес профессионала к продукции, произведенной возможным конкурентом, вполне естествен (вспомним Петровича из "Шинели", рассматривающего капот Башмачкина не потому, что он его видит впервые, а по своей "портняжьей" привычке). Потому-то авторское лицо "до сих пор не может понять" интереса зевак к названным предметам: ведь этот интерес самоценен и не имеет никаких практических оснований.

Вторая часть повести, посвященная походжениям Пирогова, перемещает действие с Невского проспекта "в Мещанскую улицу, улицу табачных и мелочных лавок, немец-ремесленников и чухонских нимф". Помещение, в которое "смело пробрался" вслед за немкой Пирогов, столь характерно ("черные стены, закопченный потолок"; "куча железных винтов, слесарных инструментов блестящих кофейников и подсвечников была на столе; пол был засорен медью

ми и железными опилками”), что даже не отличающийся особой наблюдательностью поручик “*тотчас смекнул, что это была квартира мастерового*”.

Но вот следующий фрагмент освещает мотив с неожиданной и парадоксальной с гороны, на гротескном уровне соотнося ремесло с подлинным высочайшим искусством. Оказывается, хозяин квартиры – “*не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Телля” и “Историю Тридцатилетней войны”, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице*”, а его гость и приятель – “*не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы*”. При несомненно юмористической окраске этого фрагмента в нем в некотором смысле уравниваются в правах ремесло и творчество (что подчеркнуто фамилией третьего “*достойного ремесленника*” – столяра Кунца: *Kunst* – ‘искусство’, *Kunstler* – ‘художник’ [2: 26]), причем первое тоже позволяет прославиться – пусть даже в пределах Мещанской или Офицерской улицы. По-иному это соотношение развернется в “Портрете”.

Но на следующее утро мастеровой, смутно припомнив присутствие поручика при “*происшествии вчерашнего дня*” и желая избавиться от неудобного заказчика, заламывает за изготовление шпор несусветную цену. А в ответ на вполне резонный вопрос Пирогова о причине такой дороговизны “*хладнокровно*” отвечает: “*Немецкая работа... русский возьмется сделать за два рубля*”. Получается, что самоуважение ремесленника едва ли не в первую очередь основывается на его национальной принадлежности, что делает понятным стремление Петровича “*при случае кольнуть немцев*”: убеждая Баилмачкина в невозможности починки шинели, он советует ему “*наделать из нее себе опучек, потому что чулок не греет*”. А чулок, по убеждению Петровича, не может быть теплым, потому что “*это немцы выдумали, чтобы побольше себе денег забирать*”. По большому счету, в данном случае мы сталкиваемся с “*цеховым*” стереотипом. Но Шиллер действительно просит за свою работу семикратную цену, и, стало быть, утверждения Петровича не совсем безосновательны. Вспомним к тому же “*неотменимую цель*” – составить пятидесятитысячный капитал в десятилетний срок, которую Шиллер поставил перед собой. Подобные переключки заставляют данное повествователем Шиллеру определение (“*честный немец*”) мерцать многими оттенками, от прямого смысла до откровенно иронического.

Представляя жестянщика более подробно, рассказчик уточнит определение: “*Шиллер был совершенный немец, в полном смысле всего этого слова*”. Далее следует своеобразное эссе, в котором рассказчик уточняет, какой именно смысл он вкладывает в слово “*немец*”. “*О сапожнике Шиллере в “Невском проспекте” сказано, что “он, как немец, пил всегда вдохновенно...”* Поцелуи Шиллера, мы помним, характеризовались несколько иначе: педантической расчетливостью. Эпитет “*вдохновенно*” отвлечен от духовной сферы и передан другой сфере – противоположной [т. е. физической. – В.К.]” [3: 142]. Исследователь отмечает: “*В новой иерархии реальное протекание духовной деятельности персонажа неадекватно ее должному характеру. Иначе говоря, отмеченные образы всегда двойственны, всегда строятся на просматривае-*

мом противоречии: реального и должного” [3: 131]. Подобное смешение случаев с Шиллером задается его жизненной целью, состоящей не в достижении личного счастья или профессионального мастерства, а в накоплении капитала. А сама жизнь на этот период размерена и “подвергнута под строгий порядок”, в котором нет места “никакому, ни в каком случае, исключению”: “Он положил вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье”. Текст повести подтверждает неопределенность двух последних пунктов “программы”: шпоры для Пирогова изготавливаются точно в определенный двухнедельный срок, и в оба охваченных сюжетным временем воскресенья Шиллер “вдохновенно” пьян. Причем в этом состоянии жестянщика как будто действительно охватывает вдохновение, поскольку он “импровизирует”, совершая явно незапланированные поступки, которых в трезвом состоянии ему даже вспоминать боязно, будь то попытка избавиться от носа или физическое оскорбление русского офицера. Но странным образом эти пьяные выходки Шиллера проявляют в нем человеческое, а не механическое начало: защита супружеской чести отодвигает на второй план высокий чин посягнувшего на нее (“*Ты подлец, а не русский офицер!*”).

Отметим, что ремесленники “Невского проспекта” – единственные в петербургском цикле представители своего сословия, наделенные фамилиями, да еще знаменитыми. В отличие от них ни Иван Яковлевич в “Носе” (“*Фамилия его утрачена*”), ни Петрович в “Шинели” таковых не имеют и, видимо, не особенно в них нуждаются.

Характеристика, даваемая рассказчиком Ивану Яковлевичу, утверждает пьянство как неотъемлемый атрибут сословия, к которому принадлежит портной: “*Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный*”. С этой точки зрения Петрович тоже оказывается “*порядочным мастеровым*”, ведь с тех пор, как он получил от своего барина отпущенную, портной “*стал попивать довольно сильно по всяким праздникам, сначала по большим, а потом, без разбору, по всем церковным, где только стоял в календаре крестик*”. Кажется, что единственное отличие Петровича от Шиллера состоит в том, что последний пьет по воскресеньям, а первый – “*без разбору*”. Но за отличием скрывается большее: у немца есть цель, тогда как Петрович (и, надо думать, “*большой циник*” Иван Яковлевич) таковой не имеет. Это сказывается и в профессионализме: Шиллер – “*известный*” “*жестяняк-дел мастер*”, способный сделать работу так, “*чтобы она действительно стоила пятнадцать рублей*”, тогда как мастерство Ивана Яковлевича ставится под сомнение кварталным, а подтачивание шинели Акакия Акакиевича “*показывало искусства портного*”. Да это и понятно: “*довольно удачно*” у Петровича получается “*починка чиновничьих и всяких других панталон и фражков*”, да и то при условии, чтобы Петрович был “*в трезвом состоянии и питал в голове какого-нибудь другого предприятия*”.

Но в жизни Петровича, в отличие от его коллег, есть момент полного торжества, когда он, “*как следует хорошему портному*”, является к Басмачкину с заново сшитой, а не переделанной шинелью. “*День самый торжественный*”.

жесточайший в жизни Акакия Акакиевича”, бесспорно, становится таковым и для Петровича: “Казалось, он чувствовал в полной мере, что сделал немалое дело и что вдруг показал в себе бездну, разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют заново”. Незначительное, с точки зрения наблюдателя, событие ощущается Петровичем как кардинальный сдвиг и способствует дальнейшему мысленному вознесению: “Петрович не упустил при сем случае сказать, что он так только, потому что живет без вывески на небольшой улице и притом давно знает Акакия Акакиевича, потому взял так дешево; а на Невском проспекте в него бы взяли за одну только работу семьдесят пять рублей”. Петрович, с которым расплачиваются гривенниками, получил за сшитую шинель двенадцать рублей, — сумму огромную и для него и для Башмачкина, что провоцирует его на бахвальство, привычное, впрочем, Башмачкину: “Акакий Акакиевич об этом не хотел рассуждать с Петровичем, да и боялся всех сильных сумм, какими Петрович любил запускать пыль”. “Запускание пыли” вообще чрезвычайно точно характеризует портного, поскольку его клиент и ранее знал, “что за Петровичем водилась блажь заломить вдруг черт знает какую непомерную цену...” Это вновь отсылает нас к Шиллеру, запросившему за шпору пятнадцать рублей вместо двух. Но если немец назначил заведомо нереальную плату из вполне понятного желания избавиться от этого заказчика, то для Петровича “непомерная цена” является претензией на более высокое место в профессиональной иерархии.

И отсюда ассоциативная связь протягивается к размышлениям Чарткова в картинной лавочке: “когда нужны эти фламандские мужики, эти красные и голубые пейзажи, которые показывают какое-то притязание на несколько уже высший шаг искусства, но в котором выразилось все его глубокое унижение?” И дальше: “здесь было видно просто тупоумие, бессильная, дряхлая бездарность, которая самоуправно встала в ряды искусств, тогда как ей место было среди низких ремесел, бездарность, которая была верна, однако ж, своему призванию и внесла в самое искусство свое ремесло”. Итак, в “Портрете”, ставшем апогеем темы искусства в цикле, поднимается и решается вопрос о соотношении искусства и ремесла, в его философском значении. Принадлежностью ремесла становится штамп: “Те же краски, та же манера, та же набившая, приобывшая рука, принадлежавшая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку!...” Чартков “неслышно заключает” себя в рамки автомата, и потому все, что выходит из-под его кисти, — ремесленные поделки, аналогичные “пестрым, грязным малеваниям”, над которыми он сам вначале “внутренно смеялся”. Шиллер, размышляющий, как сделать шпору достойно запрошенной за них семикратной цены, или Петрович, вытеснявший собственными зубами “разные фигуры” из швов создаваемой — творимой — им для Башмачкина шинели, — больше художники, чем Чартков. Так неожиданным образом преломляется в “Портрете” тема ремесленничества, по-новому освещая свои проявления в остальных произведениях цикла и приобретая, путем включения в тему высокого искусства в “Портрете”, творческую окраску и реализуя на

своєм особом уровне, мифологему творця. столь важную для всего петербургского текста русской литературы.

Литература

1. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 3. М., 1984.
2. Еремина Л.И. О языке художественной прозы Н.В.Гоголя (Искусство повествования). М., 1986. 3. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

М. Моклиця

Психологічний тип митця як архетип творчості

Психологія творчості посідає значне місце в наукових концепціях усіх видатних психологів ХХ століття, яке пройшло під знаком сублімації З.Фрейда [6]. Концепції творчого процесу, запропоновані А. Бергсоном і К.Г. Юнгом, не менш важливі від ідей З. Фрейда, проте вони враховуються психологами значно меншою мірою. К.Г. Юнг увійшов в науку ХХ століття як автор теорії колективного несвідомого і концепції психологічних типів [7]. Створюючи теорію творчості, Юнг і його послідовники [9] не враховують вчення про психологічні типи. Це вчення використовувала тільки соціальна психологія (оскільки знання психологічного типу допомагає людині адаптуватись у соціумі, в першу чергу в профорієнтаційному плані). Відкриття психологічних типів відбулось ще в 20-ті роки нинішнього століття, але і тепер ця ідея відсутня в численних теоріях психології творчості [2; 3; 5]. Перед нами очевидний нонсенс, адже психологічний тип для психіки – це те ж саме, що жанр для твору мистецтва.

Будь-яка концепція творчості обов'язково містить у собі елемент психології, оскільки митець мусить визначитись в плані хоча б найбільш загального розуміння витоків творчого процесу; визначення площини, в якій він розгортається, – раціональній чи ірраціональній. Провідні концепції творчості в історії європейської культури уособлюють домінуючі образи, які і утворюють найбільш стійкі бінарні опозиції. В першу чергу це 'реаліст' і 'романтик'. Ці поняття мають не лише значення категорій мистецтвознавства, а й певний універсальний зміст: вони легко розширюють своє значення і часто виконують функції оцінкових категорій. Загальновідомо, що в цих поняттях є відчутний психологічний елемент: К.Г. Юнг численими прикладами довів, що романтик і реаліст – це маніфестанти інтровертної і екстравертної психіки [7]. Однак з поля зору психолога випав дуже суттєвий архетипний зміст цих понять.

Бінарна опозиція 'романтик / реаліст' завжди була притаманна мистецтву і культурі в цілому. Якщо в суспільстві домінували реалісти, (або ж носії екстравертної психіки), спільнота зосереджувалась на потребах тіла, матерії, соціуму: людина активно впорядковувала світ, плекала технічну цивілізацію, творила соціальні утопії і жила під їх притягальними образами.

Якщо домінували романтики, інтраверти, спільнота зосереджувалась на потребах духу, плакала релігію, вивищувала мистецтво над життям. В епоху Романтизму відбулось глобальне усвідомлення інтравертної психіки, відтоді романтизм існує як художній метод і стиль. В епоху Реалізму активно усвідомлювалась екстравертна психіка, що знайшло своє відображення в реалістичному методі і стилі. Архетипний зміст понять 'реаліст' і 'романтик' певною мірою пов'язаний з архетипами чоловічого і жіночого. Ці поняття містяться на протилежних точках вісі, яка ділить психіку на тваринне і властиво людське: 'реаліст' – на денному, сонячному, активному (чоловічому) боці, 'романтик' – на нічному, місячному, пасивному (жіночому) боці.

Ця бінарна опозиція не вичерпує домінуючі концепції творчості. Ще одна бінарна опозиція, не менш важлива, не менш стійка у часі – 'майстер і геній', яка ще більшою очевидністю втілила змагання за пріоритет раціональної та ірраціональної сфер психіки. Поняття 'майстер' актуалізувала епоха Ренесансу. Саме тоді сформувалась плеяда митців-майстрів, які віртуозно володіли своїм мистецтвом. Якщо мистецтво – це мімесис, то його вторинність по відношенню до життя не підлягає сумніву. Наслідувати життя можна і треба. Звісно, в цьому випадку не ігнорується дар, талант, але він стає лише важливою, однак зовсім не достатньою умовою для появи мистецьки досконалого твору. Класицизм доводить до логічного кінця ідеї, виплекані Ренесансом: мистецтво остаточно зорієнтоване на потреби суспільства, на класичні зразки і детально розроблені правила. Епоха Романтизму навзамін образу майстра як уособлення справжнього митця ставить на передній план образ генія. "В ХХ столітті поняття генія розвинулось до рівня універсальної оцінкової категорії і досягло – разом з поняттям творчого – справжнього апофеозу. Це було романтично-ідеа-лістичне поняття, яке відносилось до несвідомої творчості", – писав Г.Г. Гадамер [1: 104]. Митець – стихійний геній, він творить у хвилину натхнення, яке йому надсилає Бог (як і саме дарування). Мистецтво тільки тоді стає справжнім мистецтвом, самодостатнім, невмирущим, вищим від тлінного недосконалого життя, коли з процесу творчості витісняється все раціональне.

Змагання за пріоритет майстра і генія набуло особливої напруги в епоху Модернізму. Поняття 'генія' активно актуалізують символісти, експресіоністи, поняття 'майстра' – футуристи і неокласики. Архетипний зміст понять 'майстра' і 'генія' пов'язаний із відомим змаганням "голови" і "серця". Ця бінарна опозиція розташована на протилежних кінцях вісі, яка ділить психіку на лівий (денний, чоловічий) і правий (нічний, жіночий) боки. Таким чином, ми отримуємо чотири точки на схемі структури психіки. І це саме ті чотири точки, які відповідають чотирисферній структурі психіки, запропонованій Юнгом в ході розробки концепції психологічних типів [8]. 'Реаліст' знаходиться в тому місці, де формується сенсорний психологічний тип. 'Романтик', відповідно, – навпроти: це інтуїтивний тип. 'Майстер' – зверху, де знаходиться розумовий психологічний тип, 'Геній' – знизу, там, де панують емоції. Це наштовхує на думку про архетипний зміст психологічних типів.

Психологічний тип визначає взаємини людини і світу, тобто перебіг провідних конфліктів життя. Людина сенсорного психологічного типу – це борець спортивного типу, він мусить підпорядкувати і впорядкувати соціальне і матеріальне життя (він – цар природи, творець технічної цивілізації). Людина інтуїтивного психологічного типу відчуває присутність над життям чогось вищого, духовного, нетлінного. Для неї мають безумовний пріоритет духовні цінності, тому вона асоціальна, уникає стосунків із соціумом, демонстративно випадає з нього. Людина емоційного типу знаходиться завжди між ненавистю, яку спричиняє життя соціуму, орієнтоване на неприродність технічної цивілізації, і захватом, породженим органічним і довершеним життям природи. Ця людина завжди перебуває у гострому конфлікті з навколишнім світом. Людина розумового психологічного типу теж певною мірою асоціальна, схильна уникати боротьби, бо надає перевагу власному, альтернативному світові, впорядкованому на свій розсуд, доцільно і правильно. Але іноді вона настільки втрачає зв'язки з реальністю, що береться втілювати утопії. Цими взаєминами людини і світу і визначається архетипний зміст психологічного типу.

В епоху модернізму, яка відрізняється від попередніх епох посиленням суб'єктивного компонента, психологічний тип митця отримав можливість повної і яскравої об'єктивації. Саме психологічний тип ліг в основу провідних стилів і напрямів епохи Модернізму [4]. Власне, саме в цей період психологічні типи і стали об'єктом для усвідомлення (концепція Юнга не могла з'явитись до епохи Модернізму). Соціум змагається з психологічним типом, підпорядковуючи психіку людини під певні стереотипи поведінки. Лише самосвідома особистість на якомусь етапі духовного розвитку здатна об'єктувати свій психологічний тип у стиль. Тому зрозуміло, що це здійснюється в першу чергу першорядними митцями, які активно рефлексують, напружено шукають і еволюціонують.

Література

1. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики: Пер. с нем. М., 1988.
2. Выготский Л.С. Психология искусства / Под ред. М.Ярошевского. М., 1987.
3. Макаров А. П'ять етюдів: Підсвідомість і мистецтво (Нариси з психології творчості). К., 1990.
4. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк, 1998.
5. Піхманець Р.В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методичні аспекти). К., 1991.
6. Фрейд З. Будущее одной иллюзии / Сумерки богов. М., 1990.
7. Юнг К.Г. Психологические типы: Пер. с нем. СПб., М., 1995.
8. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика: Пер. с англ. К., 1995.
9. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. М., К., 1996.

Символика камня у Достоевского: “Братья Карамазовы” в контексте пятикнижия

В.Е. Ветловская одной из первых обратила внимание на двойную символику финальной сцены “Братьев Карамазовых”: “Человек двенадцать мальчиков” (к ним в эпилоге и обращается Алеша) напоминают читателю о двенадцати апостолах, учениках Христа. Камень, у которого они все соединились, одушевленные одним чувством – любви к умершему Илюшечке, символически означает христианскую церковь...” [2: 110]. Камень в таком значении противостоит, по мысли исследователя, “зданию” в масонской трактовке, основанному на “строительной жертве” (невинном ребенке), о котором говорит Иван и “Великим архитектором” которого он является. В.Е. Ветловская пишет: “...Здание, в основании которого лежит Илюша (сын-отец), есть здание бесконечной жизни в отличие от здания Ивана, означающего.. смерть без всякой надежды на возрождение” [2: 87, 89–90, 106–113].

Символика камня справедливо включена в глубинный философский пласт романа, но прочтение символики, а через нее и этого пласта, требует, на наш взгляд, уточнений. Образ-символ камня в многообразии смысловых значений проходит почти через все пятикнижие Достоевского, позволяя увидеть и стабильные, и новые его смыслы в итоговых “Братьях Карамазовых”.

В открывающем пятикнижие “Преступлении и наказании” камень, как показал П.Х. Тороп, является одним “из элементов гипертекста романа”, каковым стала “легенда о воскресении Лазаря” [7: 145–146, 152–155]. Отметим, что исходя из других оснований, А.Н. Хоц тоже пришел к выводу, что сюжет Раскольникова “строится как емкая метафора пространственного развертывания притчи о воскресении Лазаря” [9: 56]. Поскольку гипертекст “приобретает в структуре романа семиотизирующую силу” [7: 146], то “камень, заваленный которым лежал Лазарь четыре дня”, оказывается своего рода сакральным гиперсимволом, определяющим (или проясняющим) серию символических значений камня в романе.

Прежде всего – это ‘знак’, ‘граница’, отделяющая ‘один мир от другого’: предельно замкнутое “мертвое” пространство от “распахнутого в итоге в спасительное (Христово) бытие”, как сказал А.Н. Хоц [9: 56], или ‘гроб’ – от ‘воздуха’, по обозначению Р.Г. Назирова [4: 13]. На уровне сюжета к этому значению тяготеет камень, под которым Раскольников спрятал вещи: “Под этим камнем Раскольников ритуально похоронил себя”, – замечает П.Х. Тороп [7: 154].

Следующее символическое значение – это ‘камень-идея’. В майском выпуске “Дневника писателя” за 1876 г. Достоевский писал: “Идея вдруг падает у нас на человека, как огромный камень, и придавливает его наполовину, – и вот он под ним корчится, а освободится не умеет. Иной соглашается жить и придавленный, а другой не согласен и убивает себя” [3: XXIII: 24]. ‘Камень-идея’ имеет, как видим, значения придавленности, несвободы, плена, порою равнозначных духовной гибели или предполагающих смерть единственным способом осво-

бождения. Раскольников, которого идея тоже “придавила”, “окаменела”, “стукнула” и т. д., сумел “отвалить камень”, “перетащив идею на себе”.

Евангельская символика образа “камни возопиют” рождает, по мысли П.Х. Торопа, оппозицию: Раскольников и Свидригайлов молчат о тайне преступления, выдают же ее “камни преткновения” – Петр Петрович Лужин и Порфирий Петрович (“Петр” – “камень”). Основанием для такого прочтения исследователь считает фрагмент из первой редакции романа: “Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь, наверно, там давно уже умерла жизнь, хоть камни все еще говорят, все еще “вопиют” доселе” [3: VII: 40]. “т. е. оказывается, что концы не могут быть схоронены” [7: 154].

В силовом поле основных значений камня оказывается символика и таких незначительных, на первый взгляд, деталей, как кольцо “с тремя красными камешками”, которое закладывал Раскольников, или перстень с огромным камнем на руке Свидригайлова – “знаки” “имеющих власть” [7: 154–155].

Не все из предложенных П.Х. Торопом прочтения бесспорны. Но важнее другое: убедительно показана системность символики камня и ее включение в “идеологическое ядро” романа, обозначенное его гипертекстом.

В “Бесах” ведущей является символика “камня-идеи”, “придавливающей” и грозящей гибелью ее носителю. О Шатове сказано: “Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться с ней они никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах под свалившимся на них и наполовину совсем уже раздавившим их камнем” [3: X: 27]. Позже сам Шатов использует этот образ-символ как точное обозначение своего духовно-личностного состояния: “Степан Трофимович правду сказал, что я под камнем лежу, раздавлен, да не раздавлен, и только корчусь; это он хорошо сравнил” [3: X: 111]. На уровне сюжета реальные камни, послужившие орудием убийства Шатова, становятся как бы материализацией символа и логическим завершением доминанты образа.

Участие Петра Верховенского в этом убийстве, как и роль в самоубийстве Кириллова, гибели Лебядкиных и Лизы, вместе с семантикой наименования героя (Петр Верховенский – “камень вверху”), создают определенное поле значений. В черновиках к роману, задолго до того, как герой получил имя, уже обозначился его образ как “человека-камня”. Потрясенный его бесчеловечностью “будущий” Степан Трофимович восклицает: “Камень ты или человек!”. Верховенский, с одной стороны, – “человек-камень”, обрекший “весь мир на погибель” [3: XI: 138], а с другой – человек, которого “идея” разрушила, обратила в камень.

В структуре “Бесов” символика камня тяготеет к оппозиции “камень-идея” – “камень-опора” (“камень-вера”). Оба значения, как и их оппозиция, вырастают из евангельской символики. В Евангелии от Луки читаем: “...Камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла. Всякий, кто упадет на тот камень, разобьется; а на кого он упадет, того раздавит” [Лк, 20: 17–18].

Совершенно другим смыслом наполняется оппозиция в речи Кармазинова, противопоставляющего Европу, где “строение крепкое” и “есть на что опереться”, – “Святой Руси”, которая “менее всего на свете может дать опору чему-нибудь”: “Упадут у нас не камни, а все расплывется в Вавилонской башни: “Если там действительно рухнет Вавилон и падение его будет великое., то у нас в России и рушиться нечему” [3: X: 287]. Вавилонская башня в качестве символа “нового здания” (новой жизни) входила и в ранние статьи Степана Трофимовича, повлиявшие на становление взглядов “наших”. При разности смыслов и оценок, Вавилонская башня в обоих случаях является символом строительства “нового мира/здания”, предполагающего “опору” на ‘камень-идею’. В таком контексте крушение замыслов “наших” становится параллелью к разрушению Вавилонской башни, ибо ‘камень-идея’ не может дать “опору”, а ‘камень-веру’ “отвергли строители”.

В “Подростке” нет такой разветвленной системы символических значений, но в “снятом” или существенно трансформированном виде символ входит в “идеологическое ядро” романа. В “снятом” виде камень особо подчеркивает “миражность” Петербурга, готового “подняться с туманом и исчезнуть как дым”, оставив по себе “прежнее финское болото” [3: XIII: 113]. Особо потому, что из ‘камня-опоры’ (природного камня) он превращается в ‘камень-артефакт’ (явление культуры) – символ эсхатологичности града Петра-камня [8: 273, 299–302]. В трансформированном, по сравнению с “Бесами”, значении “камень-опора” включается в центральную для романа проблему “Россия – Европа”. Версилов говорит: “Русскому Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог. <...> О, русским дороги эти старые чужие камни.; и даже это нам дорожее, чем им самим! У них теперь другие мысли и другие чувства и они перестали дорожить старыми камнями...” [3: XIII: 377]. Духовно-культурные основы европейской цивилизации перестали быть “опорами” для нее, но органично вошли в сознание русских, породив особый тип – “всемирного боления за всех”. Однако соотношение в романе “русского европейца” Версилова и “русского странника” Макара Долгорукого открывает непрочность подобного ‘камня-опоры’ без ‘камня-веры’.

Наметившаяся в “Подростке” оппозиция ‘камня-опоры’ и ‘камня-веры’ стала ведущей в системе символических значений камня в “Братьях Карамазовых”. Но семантика системы переведена на другой уровень, ключом или гипертекстом к которому могут служить слова апостола Петра из Первого соборного послания: “Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, И сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный. <...> Итак, Он для вас, верующих, драгоценность, а для неверующих камень, который отвергли строители, но который сделался главою угла, камень преткновения и камень соблазна, о который они преткнутся, не покаясь слову...” [1 Посл. Петра 2: 4–5, 7–8].

Как бы подхватывая и заостря мысль Версилова, Иван говорит брату: “Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что

поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою тину, в свою борьбу и свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, – в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище, и никак не более” [3: XIV: 210]. Европейские “опоры” по-прежнему дороги “русскому типу”, но уже “мертвые” для него – стали “кладбищенскими камнями”. Вместе с тем “камень-опора” включает для героя, помимо “твердости – убеждения – идеи”, еще и “горячую жизнь”, “страстную веру” – то, что “любишь” и “чтишь сердцем”. По этому об “опоре” отца он отзывается отстраненно: “Стал на сладострастие своем и тоже будто на камне..”, а об “устоях” младшего брата – с заинтересованным уважением: “...Я тебя научился уважать: твердо, дескать, стоишь человек <...> Ведь ты твердо стоишь, да? Я таких твердых люблю.”; “Твердый ты человек, Алексей” [3: XIV: 209–210]. “Твердость” притягивает Ивана потому, что идея “все дозволено” не стала для него ни ‘камнем-опорой’, ни ‘камнем’, его “придавившим”, поскольку вопросом, следствием которого она являлась, еще не решен его сердцем [3: XIV: 59–60; ср.:1]. Отсюда – признание Алеши: “Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою, – улыбнулся вдруг Иван, совсем как маленький кроткий мальчик” [3: XIV: .215].

“Камнем претыкания и камнем соблазна”, подвигающим на “бунт”, став для Ивана неискупимость страданий и невозможность прощения: “Предстою – допытывает он Алешу, – что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот этого самого ребеночка.., и на нестомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!” [3: XIV: 223–224]. “Нет” Алеши подтверждает Ивану правоту его отказа от “билета” в гармонию. Называя героя “Великим архитектором” здания, основанного на “строительной жертве”, не приходится. Другое дело, что Иван не готов принять в свое сердце “камень живой”, “драгоценный”, когда Алеша напоминает ему о единственном существе в мире, которое “все простит, всех и вся и за все”: “Ты забыл Нем, а на Нем-то и созиждается здание, и это Ему воскликнут: “Прав Ты Господи, ибо открылись пути Твои” [3: XIV: 224].

В свете этой оппозиции приобретают глубинное значение детали, со-противо-поставляющие братьев. Иван хотел съездить в Европу, на “дорогое кладбище”, а Алеша на местном искал могилу матери – первой и дорогой “опоры” на пути “устроения из себя дома духовного”. Иван говорил, что там падет на землю, будет целовать эти камни и плакать над ними. Алеша после сна о Кане Галилейской – сна-откровения, благословения и призвания – пал на землю, “плакал в восторге” и целовал ее, клянясь любить, чтобы встать “твердым на всю жизнь бойцом”.

Осуществлением призвания становится история с мальчиками – главное опровержение “камня претыкания” Ивана. Начинается она с озлобленного побивания камнями [3: XIV: 161–162]. Один из камней угодил Илюше в голову, другой в грудь, “чуть повыше сердца”, а народно-религиозным сознанием пораженные в сердце воспринимались как особо отмеченные Богом [5: 239]. Но и Илюшины камни “преобольно ударили” и Смурова, и Алешу. Бесконечные нравственные и физические страдания Илюши, взаимное озлобление и жажда отмищения повторяют едва ли не весь комплекс, подвигавший Ивана на “бунт”. Но Алешино участие помогло мальчикам преодолеть эти чувства, заместить их состраданием и “братолюбивым общением”, которое искупило страдания и помогло понять и простить друг друга. Илюша умер в любви и любя. Смерть его – не “строительная жертва”, а “зерно”, принесшее “много плода”.

Илюшечкин ‘камень’ в финале – это прежде всего ‘камень-опора’ для мальчиков в их жизненном пути. Вместе с тем он, по-своему, “живой камень”, который поможет “устроить из себя дом духовный”, если они и дальше будут принимать в свои сердца и души “зерно” – Слово. Так приоткрывается теснейшая взаимосвязь между символикой камня и притчей о сеятеле, к которой отправляет эпиграф к роману и которая реализована в его структуре [6].

Литература

1. Бочаров С.Г. О двух пушкинских реминисценциях в “Братьях Карамазовых” // Достоевский. Материалы и исследования. Т.2. Л., 1976.
2. Ветловская В.Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. “Строительная жертва” // Миф – фольклор – литература. Л., 1978.
3. Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч.: В 30-ти т. Л., 1971–1991.
4. Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982.
5. Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Достоевского. Челябинск, 1994.
6. Тарасов Ф.К.К вопросу о евангельских основаниях “Братьев Карамазовых” // Достоевский в конце XX века. М., 1996.
7. Тороп П.Х. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского // Труды по знаковым системам, Вып.17. Тарту, 1984.
8. Топоров В.Н. Петербург и “Петербургский текст русской литературы” // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
9. Хоц А.Н. Структурные особенности в прозе Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб., 1994.

Н. П. Евстафьева

Историческое и метаисторическое в философско-художественной концепции новеллы И. Бунина “Чистый понедельник”

“Чистый понедельник” – вершинное произведение Бунина. Хорошо известна оценка новеллы, сделанная самим писателем: “Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать “Чистый понедельник” [1: 391]. Философ-

ско-художественная концепция этого произведения объясняет природу бунинского внерационализма. Неприятие писателем современной цивилизации получает в "Чистом понедельнике" глубокое обоснование, коренящееся в онтологии миробытия.

Одна из наиболее содержательных интерпретаций новеллы Бунина принадлежит Л. Долгополову, который проанализировал историософское содержание "Чистого понедельника". Непреложное художественное впечатление читателя исследователь обоснованно связывает с расшифровкой символического смысла образа героини, соединившей в патриархальных глубинах национально-русского самосознания страстность и хаотичность Востока с классической ясностью, гармонией Запада. Л. Долгополов рассматривает концепцию "Чистого понедельника" как попытку поиска для России исторического пути, альтернативного революции [3].

Ю. Мальцев, автор наиболее полного и основательного исследования художественной системы Бунина, оценил опыт Л. Долгополова как "остроумный, но малоубедительный" [4: 338]. Исповедуя принципы полного отрицания возможности прямой расшифровки символов у Бунина, Ю. Мальцев проводит оправданную аналогию художественного метода Бунина с эстетикой Хайдеггера, у которых "...образ не открывает, а скрывает, он есть обнаружение тайны, он неисчерпаем и необъясним рационально, но постижим в своей целостности переживанием таинственного" [4: 338].

Переживание тайны, бесспорно, определяет и содержание философско-художественной концепции, и принципы формотворчества "Чистого понедельника". Вместе с тем, интерпретация новеллы, судя по состоявшейся дискуссии, должна учитывать оба подхода, то есть быть направлена на характеристику новой для прозы Бунина формы, соединившей иррациональную стихийность с конкретно-исторической образностью.

Поэтический строй "Чистого понедельника" обусловлен семантической полифункциональностью культурно-исторических символов. Они формируют картину жизни Москвы 1912-1914 годов и одновременно создают метаисторическое пространство, глубоко укореняющее существование человека. Герои новеллы посещают Художественный театр и концерты Ф. Шаляпина, проводят вечера в известных столичных ресторанах "Прага", "Метрополь", "Эрмитаж" и обсуждают литературные опыты Л. Андреева, В. Брюсова, А. Белого. Пространственно-временная локализация осуществляется и посредством архитектурных памятников: храма Христа Спасителя, Новодевичьего монастыря, Зачатьевского монастыря, Марфо-Мариинской обители. Каждый из них — знак определенной исторической эпохи и его культуры. Достаточно вспомнить, что Марфо-Мариинская обитель, у стен которой разворачивается финал новеллы, была построена в 1912 году (архитектор А.В. Щусев) и символизирует русский модерн. Таким образом, в многомерном универсуме "Чистого понедельника" самодостаточное время современности имеет ярко очерченный облик. Но его локальное пространство приобретает объемность благодаря вертикальной оси циклического времени. Столкнове-

ние пространственно-временных континуумов художественно исследуется и разрешается автором в надындивидуальной плоскости. Сознание универсального субъекта, переживающего драматический разлад времен – исторического и метаисторического начал мира, – воплощено в образе героини новеллы. Ее духовный космос организован усилиями, направленными на обнаружение в текущем моменте примет надъисторической ценности.

Жизненное пространство современного человека символически отражено в интерьере квартиры, которую снимает в Москве дочь просвещенного человека знатного купеческого рода. Хаотичность меблировки занимаемых ею комнат создается соседством турецкого дивана, над которым “зачем-то висел портрет босого Толстого”, с дорогим пианино. На нем героиня “...разучивала медленное, сомнамбулически-прекрасное начало “Лунной сонаты” – одно только начало” [1: 238]. Беспорядочно организованное пространство комнат неожиданно перестраивается видом из окна, открывающим в перспективе храм Христа Спасителя. В охарактеризованном эпизоде универсальный топос храма переводит восприятие места действия из временного плана в надвременной.

Символический сюжет “Чистого понедельника” может быть прочитан как экспликация тоски по утраченным источникам сакрального. Героиня новеллы, живущая современной жизнью светской красавицы, одержима духовно-эстетическими идеалами средневековья. Яркое подтверждение тому – ее рассказ о посещении Рогожского кладбища. Похороны архиепископа воссоздают архаическую картину раскольничьей допетровской Руси, явно вытесняющую из сознания героини современные реалии. Герой ошибочно истолковывает открывшиеся ему потаенные глубины души девушки как проявление религиозности. Не зная, чем объяснить ностальгию по средневековой старине, она все же решительно отвергает в себе религиозность. Неоднократно обнаруживая желание уйти в монастырь и совершая в конце концов этот поступок, героиня ни разу не связывает свои помыслы с любовью к Богу. Ее чувства направлены к человеку, к мужчине. И она так же страстно, как все герои Бунина, ищет счастья. Но в любовной близости не обретает его даже на мгновения. Развивающаяся в художественной системе Бунина философия любви достигает предела в “Чистом понедельнике”. Героям этой новеллы – в отличие от персонажей “Солнечного удара”, “Иды”, “Руси” и подобных произведений – не дано единение с Мировым Целым силой вселенского ритма озаряющей любовной страсти. Их возможный путь к сакральным источникам жизни истолкован писателем по-новому – через преодоление абсолютизации настоящего. Любовь в “Чистом понедельнике” теряет способность восстанавливать космическое единство человека с Универсумом. Тайна любви подвергается сомнению, когда она соприкасается с рационалистическим сознанием. Духовная закрепошенность героя – следствие его одномерного существования, всецело подчиненного текущему моменту жизни. Он – адепт секуляризованной культуры, что подтверждается, например, его рассуждением об уходе в монастырь, как, приблизительно, о ссылке на Сахалин.

Героиня новеллы воплощает совершенно иной тип сознания. Более всего ему подходит определение “катастрофического” – характеризующегося напряженным переживанием противоположности “конечного и бесконечного, смертного и бессмертного, земли и неба” [2: 6]. В.Н. Топоров в статье “О космологических источниках раннеисторических описаний” показывает, как в подобном типе мирозерцания отразился поединок между историческими и космологическими принципами. Вержение человека ранней истории в состояние вселенского одиночества следует из потери им связи со вселенским ритмом при еще не возникшей возможности найти опору в истории [5: 113].

Нечто похожее происходит и с героиней “Чистого понедельника”. Ее переживание космической аритмии также порождено отсутствием опоры в локальном топосе истории. Истошенная почва современной культуры не может больше давать жизнь гармоничным целостным формам. В современном облике мира, символизированном надгробьем на могиле Чехова, девушка видит только “противную смесь сусального русского стиля с художественным театром” [1: 244]. Ее раздражает пение “разудалого” Шаляпина и высокопарный стиль брюсовского “Огненного ангела”. На другом полюсе духовного космоса бунинской героини – средневековые летописи и сказания. Ее вдохновенное повествование о княжеской жене, не поддавшейся искушению змея, посланного дьяволом “в естестве человеческом зело прекрасном”, варьирует сюжет о Петре и Февронии, сложившийся как легенда в XIV веке. Идеал счастья девушка последовательно связывает с комплексом средневекового человека, еще ощущавшего неразрывность своего исторического и метаисторического существования. Человек современной истории безвозвратно утратил способность принадлежать двум модусам бытия. Поэтому в “Чистом понедельнике” “песнь торжествующей любви” оказывается заглушенной скорбным боем часов на Спасской башне, доносящим гул минувших веков. Любовь современного человека, потерявшая божественную, сакральную природу, истолкована как дьявольское искушение. Героиня символически именуется возлюбленного накануне единственной близости с ним не князем, а змеем. Финал новеллы читается как окончательное признание необратимости разрыва исторического и метаисторического существования, повлекшего утрату сакральных источников миробытия.

Трагизм человека современной цивилизации Бунин связал с его одновременной подверженностью власти локальной, преходящей жизни и страстному исканию пути восстановления своего единства с Мировым Целым. Отказ от идеалов и ценностей эпохи, лишившей сакрального смысла даже любовь, – это выбор, которым человек Бунина преодолевает присущую ему ранее пассивность и несвободу в поиске Истины.

Литература

1. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-ти т. Т.7. М., 1966.
2. Блюменкранц М.А. Введение в философию подмены: Легенды в историко-философской перспективе. М., 1994.
3. Долгополов Д.

Рассказ "Чистый понедельник" в системе творчества Бунина эмигрантского периода // Долгополов Л. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX- начала XX века. Л., 1985.
4. Мальцев Ю. Иван Бунин. М., 1994. 5. Топоров В.Н. О космологических источниках раннеисторических описаний // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973.

А. И. Лагунов

Миф в творчестве А. А. Фета и символистов

Наряду с Тютчевым Фет относится к тем поэтам, которые в значительной степени воплотили в своем творчестве неомифологическое ядро романтизма и вместе с тем предвосхитили некоторые существенные особенности мифопоэтики символизма.

Предрасположенность Фета к мифопоэтическому мышлению определялась рано сформировавшимся у него представлением о стихийности природной и человеческой жизни, о "бессознательной силе" проявляющихся в ней инстинктов, а также о процессе творчества как интуитивном прозрении, иррациональном озарении, основанном на стихии бессознательного – все это частично соотносимо с коллективно-бессознательным процессом рождения мифа. Немалую роль в этой предрасположенности фетовского творчества к мифу играло его постоянное стремление к расширению семантического значения слова, в том числе и путем включения в него смысла, почерпнутого из культурного мира самого автора, который включал в себя и мифологическую традицию. Условия для мифотворчества в лирике Фета создавало и отсутствие биографизма, как и осознанного интереса к историческому процессу: и в самом мифе для него важна не историческая точность, а его принципиальная открытость, свобода поэтической интерпретации. В письме Полонскому Фет пишет об этом так: "Поэтам всегда представлялось право перестраивать историю и мифологию по собственному расположению" [4: 51]. Для самого Фета это важно принципиально, т. к. сам подход и к истории, и к мифологии у него основан на определяющем для него, как всякого романтика, понятии идеала. А так как в лирике Фета, в отличие от общеромантической нормы недостижимого идеала, он выступает как уже осуществленный, то по отношению к мифу это означает, что "воспевать можно только бессмертных обитателей Елисейских полей: царей, героев, поэтов. Сюда же, конечно, относятся и классические образы женской красоты, как Елена, Алцеста, Эвридика и т.д." [4: 51]. Идеал в природе, социуме отыскивается для поэтического воплощения "шестым чувством" художника – зоркостью. Идеал мифологического воплощения задан: "Того не подсмотрит и чего между тем жаждет душа. Никто никогда не видел ни Елены, ни Венеры Милосской, ни Офелии, ни Дездемоны" [4: 51]. При этом для Фета характерно абсолютное доверие к мифу: "Надо признать, – пишет он Л. Толстому, – что неглубоких мифов нет.

Дураки их не создают" [8: 263]. В этом же письме содержится высказывание поэта, во многом проясняющее его понимание мифа. Подчеркнув, что это человеческий ум "противится пантеистическим фразам без всякого содержания" и что для него невозможно представление о "личном (очевидно) боже-стве", т.к. все "атрибуты благости, правосудия и т.д. разрушаются при малейшем приложении к явлениям мира, по отношению к моим intuitiv-ным идеалам таких качеств", он задается вопросом: "Какие же у меня из времен-ного и пространственного могут быть отношения, вневременные и внепрос-транственные? Для этого одно средство: ... принять миф за реальность, тогда все делается просто и отношения становятся не только возможными, но даже интимными" [8: 264–265]. Миф, как можно заключить из этого высказыва-ния, способен, по Фету, не только уравнять мир явлений и интуитивно пости-гаемый мир сущностей, но и обеспечить их интимные отношения в душе художника. А так как вся лирика Фета соткана из этих в высшей степени интимных отношений душевного и природного, земного и небесного, "про-странственного и временного" и "внепространственного и вневременного", то мифопоэтизм неизбежно становится органической частью его мироотно-шения и поэтического мышления. Обладая определенной системностью, оно включает в себя как реальность культурной традиции и христианскую, и (реже) восточную мифологию, но более всего тяготеет к античной. Как показала Г.П. Козубовская, Фет, ориентируясь на античную мифологию, "в своей ли-рике воссоздает модель древнего мышления, которой свойственны антропо-морфизация, анимизация, диффузность, тождество части целого и т. д." [4: 51]. Выступая как демиург в творимом им поэтическом мире, он уже свободной циклизацией своих лирических стихотворений, отказываясь от хроноло-гии, снимая названия, руководствуясь исключительно принципами, близки-ми к музыкальным, создает эффект "звучащего космоса" – замкнутого в са-мом себе мира, для которого присущи и антропоморфизация, и диффузность, и тождество части целому. Особенно характерны в этом плане циклы "Мело-дий", а также построенные по принципу природной цикличности "Весна", "Лето", "Осень", "Снега".

Внутри этих "звучащих космосов"-циклов если и не господствуют, то игра-ют существенную роль принципы художественного мышления, близкие к ми-фологическим, отражая архетипические ситуации мифов, актуальных для Фета. Прежде всего это мифы об умирающем и воскрешающем божестве, актуализи-рующиеся в творческом мышлении поэта как идея вечного круговорота и воз-вращения, как циклическая модель жизни вообще. Она реализуется и на уров-не контекста, приближаясь к природным циклам осенне-зимнего умирания и весеннего воскресения природы, так и на уровне текста: "*Покорны солнечным лучам,/ Так сходят корни вглубь могилы/ И там, у смерти, ищут силы/ Бе-жать навстречу вешним дням*" [7: 121]. Или в другом стихотворении: "*Цве-тет недавняя могила,/ И бессознательная сила/ Свое ликует торжество*" [7: 144]. В первом случае могила – символ воскресения, она дает начало новой жизни, во втором "*недавняя могила*" – символ умершей (зимней) природы.

циклично воскрешающейся с приходом весны. Родственно мифу и полное отсутствие причинно-следственных связей между жизнью и смертью, и понятие о воскрешении природы как о торжестве и ликовании иррациональных сил. А.Н. Веселовский свидетельствует о том, что мифологический обряд Адоний начинается с сетования над погибшим, а заканчивается ликованием над воскресшим [2: 288–289]. Сопоставима с особенностями мифологического мышления и такая черта фетовской лирики, структурированной по принципу “звучащего космоса”, как устремленность ее к пределу, к избытку, к полноте самоосуществления, созвучная принципу восхождения, лестницы “садов Адониса”, и в то же время отражающая неомифологические представления немецких романтиков с их стремлением к постижению Абсолюта. Для Фета таким онтологизированным Абсолютом была Вечная Красота. В процессе ее поэтического воссоздания в контексте фетовской лирики она наделяется атрибутами, символизирующими женское начало (*‘Муза’, ‘весна’, ‘любимая женщина’* и т. д.), что сближает ее с Вечной Женственностью Вл. Соловьева, а позже органически вводит фетовское творчество (через призму соловьевской лирики, для которой оно явилось одним из главных источников софийного образа) [5: 130–144], в круг поэтических исканий русских символистов.

Эта устремленность к Абсолюту, к слиянию с Вечной Красотой и Вечной Женственностью, способствуя обнаружению бытийного в человеческой жизни, тем не менее недостижима, несмотря на всю напряженность творческой страсти к ее воплощению: *“В усердных поисках все кажется: вот-вот/ Приемлет тайна лик знакомый, – / Но сердца бедного кончается полет/ Одной бессильною истомой”* [7: 319].

Стремление к пределу и полноте самоосуществления особенно характерно для христианской мифологии, и весьма показательны то, что Фет привлекает для выражения этого мотива библейские образы: *“И я, как первый житель рая/ Один в лицо увидел ночь”* [7: 213]; *“Я плачу сладостно, как первый иудей/ На рубеже земли обетованной”* [7: 81].

Одной из важнейших ипостасей Красоты, разлитой по всему мирозданию, является для Фета музыка. В древней философии и мифологии музыка представлялась как нечто всеобщее, надмирное, как космическая гармония сфер, а немецкие романтики открыли неразрывную связь между музыкой природы, бытия и космоса, больше всего ценя в ней безграничную потенцию самовыражения: *“сплошное и неразличимое алогическое становление, основанное на самом себе”* [6: 239].

В лирике Фета, как и в его понимании музыки, очевидно проявляется стремление к гармонической стройности и соразмерности, идущее из античности, которое соотносимо с понятием “аполлонизма”, введенного Ф. Ницше, но в гораздо большей степени ей свойственно “дионисийское” начало как проявление интуитивного приобщения к потаенному миру человеческих чувств и страстей, более близкое современной романтической эстетике, хотя и получившее распространение позже, после выхода книги Ф. Ницше “Рождение трагедии из духа музыки”.

А так как музыкальность с превалярованием “дионисийского” начала была безусловно доминантой в лирическом творчестве Фета, то именно этой стороной оно оказалось во многом внутренне причастной дионисийскому мифу символистов, который, по словам А. Блока, обозначал для них “не кривую сухость, а проникновение в ту область вновь переживаемого язычества, где царствует Весна и Смерть” [1: 455].

Современная Фету критика не раз обвиняла его в язычестве, первобытности взгляда на мир, но надо сразу подчеркнуть, что лирика Фета, естественно, очень далека от той усложненности дионисийского мифа, которую придал ему Вяч. Иванов, объединив “религию страдающего бога” с “трагической и антиномической сущностью христианства” [3: 78]. И тем не менее в “дионисийской” мифопоэтике Фета легко улавливаются черты, которые были положены позднее в основу дионисийства символистов. Это прежде всего антиномичность и двойственность внутреннего человека в его соотношении с миром, понимаемая как полнота. Вяч. Иванов так разъясняет эту особенность дионисийского мифа: “Трагический человек никогда не бывает ни просто счастлив, ни просто несчастен; он живет как бы вне этих категорий и непрестанно слышит в себе тайный голос, говорящий “да” жизни и ее приемлющий – и вместе другой голос, шепчущий “нет”. Он ощущает в себе эту антиномическую структуру воли – не как разлад противоборствующих стремлений..., но, напротив, как свой целостный состав и источник сильных решений, как некую полярность внутреннего человека в себе” [3: 68–69]. В качестве наиболее адекватного определения такого амбивалентного состояния внутреннего человека Вяч. Иванов приводит слова А. Блока: “Радость – страданье – одно!” Но ведь это блоковская трансформация фетовского мотива радости-страдания, развитого им во многих стихотворениях “Вечерних огней”: “*Страдать! – Страдают все – страдает темный зверь. Без упованья, без сознанья, – / Но перед ним туда навек закрыта дверь. Где радость теплится страданья*” [8: 307]; “*И мукой блаженства истощены звуки, / В которых сказать так хочется счастье*” [7: 191]; “*Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам*” [7: 116] и т. д. Лирический герой Фета может испытывать “боль от красоты” (Л.Н. Толстой), тяжесть жертвенности служения ей (“Оброчник”) при безграничной преданности этому абсолютному и онтологизированному идеалу своего творчества. Столь же амбивалентно и восприятие им музыки: она может нести в себе и космос, и хаос. Хаотическое ее начало предопределено неизбежностью выхода из ее чарующей, но временной власти, равносильного страданию и даже смерти: “*Исполнена тайны жестокой / Душа замирающих скрипок*” [7: 176]; “*Пусть же сердце, полно муки, / Торжествует час разлуки, / И когда загаснут звуки – / Разорвется вдруг*” [7: 193].

Эта напряженная антиномичность мироотношения Фета вместе с другими чертами его мифопоэтизма, отмеченными выше, предваряла, а во многих отношениях, наряду с тютчевским влиянием, и предопределяла интенсивное неомифологическое творчество многих поэтов серебряного века. Осо-

бую же чуткость по отношению к романтическому мифомышлению Фета проявлял А. Блок.

Литература

1. Блок А.А. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 5. М.-Л., 1962.
2. Веселовский А.Н. Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности // Журнал Министерства народного просвещения. 1894. № 2.
3. Иванов Вяч. Родное и вселенское: Статьи. М., 1917.
4. Козубовская Г.П. Миф в поэтическом мире А. Фета и А. Ахматовой // А.А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. Курск, 1994.
5. Лагунов А.И. А.А. Фет и лирическая поэзия Владимира Соловьева // Slavica Tampereusia. Тампере, 1992.
6. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927.
7. Фет А.А. Полн. собр. стихотворений / Б-ка поэта. Большая серия. Л., 1959.
8. Фет А.А. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. М., 1982.

Н. А. Золотухина

Мифопоэтика новеллы Н.С. Гумилева “Радости земной любви”

Проза Н. Гумилева до сих пор остается terra incognita как для читателей, так и для литературоведов. Может быть поэтому существует мнение, что его проза значительно уступает поэзии [3: 485]. Между тем первые попытки анализа новеллистики Гумилева [3: 34] дали интересные, но далеко не бесспорные результаты, подтвердившие необходимость ее дальнейшего обстоятельного изучения.

По свидетельству самого писателя и воспоминаниям его современников [4: 116], в 1906–1908 годах в Париже в период учебы в Сорбонне он изучал итальянский Ренессанс, старинные французские хроники и рыцарские романы [5: 27]. Под их впечатлением Гумилев и написал свои “Радости земной любви”, “Принцессу Зару”, “Золотого рыцаря”. Опубликовав их в 1908 году, Гумилев вскоре создал новеллы “Последний придворный поэт”, “Черный Дик”, “Дочери Каина” и др. Все эти произведения должны были составить книгу под названием “Тень от пальмы”, которая могла увидеть свет в том же 1908 году. Однако чрезвычайно требовательный к себе писатель так и не решился ее напечатать. Книга новелл “Тень от пальмы” была собрана и издана после его смерти в 1922 году.

На наш взгляд, название книги “Тень от пальмы” звучало как реминисценция из стихотворения учителя Гумилева – В.Я. Брюсова – “Творчество” (1895 г.), воссоздающего творческий процесс поэта-символиста и импрессиониста:

Тень несозданных созданий

Колыхается во сне,

Словно лопасти латаний

На эмалевой стене [1: 26].

“Тень несозданных созданий” Гумилева, кроме того, возникала и под влиянием “мастеров стиля” средневековья и Ренессанса, о которых он упоминает в письмах [5: 27].

Комментаторы современных переизданий этой книги обсуждают правомерность включения в нее таких более поздних произведений Гумилева, как “Путешествие в страну эфира” и тем более очерка “Африканская охота” [5: 665], но в том, что эта книга должна была начинаться новеллой “Радости земной любви”, не сомневается никто. Что же представляет собой это произведение?

Новелла “Радости земной любви” стилизована под рыцарский роман и одновременно под новеллы раннего Возрождения. Изображенные в ней события происходят в конце XIII века во Флоренции. У героев этой новеллы были реальные прототипы: Гвидо Кавальканти – известный итальянский поэт, современник и друг Данте Алигьери, а его возлюбленная Примавера – одна из знатных дам той поры. Сюжет новеллы выписан в куртуазном духе. Он воссоздает историю любви Гвидо Кавальканти, который безгранично любит свою Прекрасную Даму и беспрекословно выполняет все ее требования.

Примавера же долго не решается переступить через общепринятые “правила” поведения в благородном обществе, и поэтому не отвечает на любовь поэта, вызывая его страдания и ревность к заезжему венецианцу. Как и положено в новелле, в момент наивысшего отчаяния Гвидо неожиданно узнает о том, что он любим. Однако у этого произведения есть еще один не менее новеллистический финал: внезапно умерший поэт, попав на небеса, отказывается от всех райских блаженств – созерцания Беатриче, Христа и даже Бога-Отца – ради возвращения на землю к возлюбленной.

“И Кавальканти ответил: “Если хочешь исполнить самое сокровенное желание мое, о светоносный, пойдём туда и ускорим наши шаги; и по той золотой лестнице, о которой ты говоришь, я опущусь на землю, где живёт моя Примавера” [5: 43].

Перенесение места действия с земли на небеса не характерно для новеллистики Возрождения. Это скорее “рудимент” литературы Средневековья, подобной “видениям” Данте. Таким образом, любовная фабула новеллы Возрождения, призванная оправдать полнокровную земную любовь, в произведении Гумилева не только сопрягается с сюжетными ситуациями платонического служения Прекрасной Даме, характерными для рыцарского романа, но и вызывает ассоциации с религиозно-философскими мотивами “Божественной комедии” Данте.

Насколько неожиданен этот второй финал, “переводящий”, казалось бы, тривиальную любовную историю на такой высокий уровень осмысления? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо мысленно вернуться к “зачину” произведения. Оказывается, новелла Гумилева открывается сообщением повествователя о его намерении рассказать о такой любви, которая по своей красоте и значению не уступает любви великого Данте к Беатриче. Для чита-

теля начала XX века образы Данте и Беатриче, а также любовь поэта к его Прекрасной Даме, которая стала смыслом его жизни и оказалась сильнее смерти, давно уже воспринималась как миф [3: 201]. Этот “миф” и становится тем “подтекстом”, который заставляет осмыслить любовно-новеллистическую фабулу Гвидо Кавальканти и Примаверы на самом высоком – нравственно-философском и религиозном уровне. При этом оказывается, что “уравнивая” истории любви обоих поэтов, Гумилев не отождествил их. Уже в первом абзаце “зачина” повествователь прибегает к противопоставлению любви Данте к Беатриче, проходившей “среди холодных небесных пространств”, и любви Гвидо Кавальканти и Примаверы, случившейся “здесь, на цветущей итальянской земле” [5: 40].

В таком “зачине” уже задано направление развития сюжета, воссоздающего бурные страсти темпераментного Гвидо и завершающегося его отказом от райских блаженств. Образ Беатриче и ассоциации с “Божественной комедией” Данте связывают начало и финал произведения Гумилева, создавая типичную для новеллы кольцевую композицию и подчеркивая полемическую направленность воплощенной концепции любви.

Но только ли по отношению к дантевской она была полемична? Может быть, объект полемики был среди современников Гумилева, а источником концепции любви служили не только жизнь и творчество поэта итальянского Предвозрождения Гвидо Кавальканти, но и мировосприятие и представление о творчестве начинающего поэта Русского ренессанса “серебряного века” – Н.С. Гумилева?

Судя по посвящению “Радостей земной любви” А.А. Горенко [5: 40], новелла имела автобиографические истоки и была своеобразным поэтическим объяснением в любви будущей жене, подобно сочиненной Гвидо истории о влюбленном и ожившей статуе. Кроме того, адресатом этого послания, видимо, были символисты, под влиянием которых находился начинающий поэт. Как показало наше исследование новеллы “Радости земной любви”, в 1906 году Гумилев вполне в духе символизма не только прибегал к стилизации (ср.: “Итальянские” новеллы Д. Мережковского), но и стремился перейти “от символа к мифу” (Вяч. Иванов), создавая неомифологическую новеллу – авторский, “новый” миф о любви. Но не только. Следуя за символистами, Гумилев, видимо, уже в этот ранний период его творчества, вступает с ними в полемику. Спор шел, скорее всего, не с “учителем” Брюсовым, а с “младосимволистами” – с их рыцарским служением соловьевской Душе Мира (Прекрасной Даме Блока, Белого и др.), устремленностью к горним мирам и предпочтением высшей трансцендентной реальности “радостям земной любви”. Так уже в ранних новеллах Гумилева обнаруживается зерно, из которого несколько лет спустя вырастет акмеизм. В этой связи становится возможным еще один уровень осмысления фабулы “Радостей земной любви”. Символико-мифологическая образная система новеллы Гумилева в силу ее многозначности позволяет интерпретировать образ Гвидо как поэта (alter ego автора), образ Примаверы – как его Музы, а

произведение – как размышления о творчестве, служение которому может стать смыслом жизни Человека.

Литература

1. Брюсов В.Я. Избранное. М., 1982.
2. Гумилев Н.С. Поэзия. Проза. Владивосток, 1990.
3. Гумилев Н.С.: Pro et contra. СПб., 1995.
4. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990.
5. Н. Гумилев. Золотое сердце России. Кишинев, 1990.

Е. В. Егоянц

О мифологической основе миниатюры И. Бунина “Бернар”

В 20-50-е годы Бунин продолжает начатый еще на рубеже веков поиск художественных форм, соответствующих его итоговой концепции мира и человека. Основное внимание писатель уделяет миниатюре – жанру, который дает возможность запечатлеть на уровне лирического сознания моменты обретенной истины. В эти годы в художественной системе Бунина появляются лирические миниатюры “неомифологического” типа: “Легенда”, “Прекраснейшая солнца”, “Возвращаясь в Рим”, “Остров Сирен”, “Пророк Осия” и подобные. В этом ряду стоит и лирическая миниатюра “Бернар”, над которой писатель работал в течение многих лет и закончил ее лишь за год до смерти. В 1952 году были написаны два первых абзаца окончательного варианта текста, обновлен и изменен его финал. Внесенные изменения сделали произведение художественно-философским итогом бунинских раздумий над смыслом человеческой жизни.

Архитектоника миниатюры “Бернар” обусловлена чередованием размышлений лирического героя, от лица которого ведется повествование, с цитированием очерка Мопассана “На воде”, выступающего в роли “шифра-кода” [6: 93-94]. Миниатюра начинается и завершается медитациями лирического героя. Пребывая в начале произведения в некоторой неопределенности философского настроения, к финалу он обретает уверенность в том, что праведно прошел свой жизненный путь. Сюжетно-композиционной основой миниатюры выступает литературная мифологема – фраза Бернара о прожитой жизни как честно исполненном долге: “Думаю, что я был хороший моряк” [1: VII: 345]. В художественном целом она функционирует и как повтор-рефрен, обеспечивающий органическое сцепление всех эпизодов композиции. Циклическая повторяемость фразы Бернара, перекликающейся с финалом, подчеркивает общезначимую важность для каждого человека сознания удовлетворенности прожитой жизнью и подготавливает к восприятию главной идеи произведения.

В “Бернаре” Бунин разрабатывает вечный конфликт между конечностью человеческой жизни и бесконечностью бытия. Писатель неоднократно

обращается в размышлениях о человеке к наиболее близкому себе мотиву безначалия и бесконечности бытия: *“У меня их нет, — ни начала, ни конца”* [1: V: 300]. Эта мысль пронизывает все его произведения. В миниатюре приближение к Вечности истолковано как исправное и добросовестное выполнение человеком каждодневной работы.

Повествование в “Бернаре” построено в форме размышлений лирического героя. Чередование высказываний медитирующего субъекта с цитатами, взятыми из текста очерка “На воде”, создает четкий и размеренный темп-ритм. Прием цитирования, характерный для модернистской техники, обуславливает фрагментарность и ассоциативность повествования, что свидетельствует о жанровой принадлежности “Бернара” к лирической прозе.

Повествующий субъект “Бернара” чрезвычайно близок автору. Это человек, стоящий в конце своего земного пути и размышляющий о том, что он оставляет после себя, значимым ли было его существование для мира. Толчком к медитации лирического героя миниатюры служит мысль о том, что он стоит перед необходимостью подведения жизненных итогов: *“Дней моих на земле осталось уже мало”* [1, VII: 355]. По ассоциации он вспоминает прочитанный много лет назад очерк Мопассана “На воде”. Происходит контрапунктическое столкновение разных впечатлений от одного и того же образа — моряка Бернара из очерка “На воде”: *“И вот вспоминается мне то, что было когда-то записано мной о Бернаре...”* [1: VII: 354]. Мимолетное впечатление от образа, некогда вошедшего в память лирического героя, в конечном итоге переплавляется в универсальное, вневременное чувство — преодоление ужаса человека перед небытием.

Используя прием цитирования, писатель не просто заимствует сюжетную линию и образы другого текста, а придает им новое значение и толкование. Темой мопассановского очерка “На воде” стало описание путевых впечатлений. Фигура Бернара появляется всего несколько раз. В свойственной Мопассану эпической манере в очерке изображаются чудовищные в своей обыденности события, человеческие характеры, отношения. Необходимо отметить, что мопассановское произведение было выбрано Буниным в качестве мифологемы не случайно. Мопассан — писатель, предвещавший своим творчеством литературный “рубеж веков”, в рамках которого сложились буниноское видение мира и стилевая манера письма. В творчестве французского писателя, в частности, нашла отражение идея некой “тайны жизни”, которая “доставляет нам величайшие муки”. Мопассановские описания моря и природы во многом оказываются очень близкими бунинскому ощущению мира. Как и лирического героя Бунина, героев Мопассана волнует ночь, ночное небо. Его герой трепетно переживает наступление нового дня: *“Восхитительное прохладное дыхание ночи пахнуло мне в лицо, в грудь, в самую душу. Небо было прозрачное, синеватое и казалось живым от мерцания звезд”* [3: VII: 265], *“...впереди, в небесных даях, над Ниццей...я увидел странные розовые отблески: то были вершины альпийских ледников, зажженные утренней зарей...”* [3: VII: 267]. В приведенных отрывках из “На

воде” видны “константные” и для поздней прозы Бунина явления предметного мира. Но у Мопассана они представлены непосредственно. Бунин же наступление утра художественно выстраивает как символическую картину свидетельствующую о включенности сознания лирического субъекта в процесс самодвижущейся жизни. Более того, утро в “Бернаре” воссоздает момент пробуждения всей земной плоти: *“Рождающаяся телесная жизнь мира — жизнь, тайна которой есть наше вечное и великое мучение...”* [1: VII: 34]. Этот момент есть исходный пункт движения мысли лирического героя.

Постепенно взгляд повествователя смещается с общей картины мира на место в ней конкретной человеческой личности. У Мопассана образ Бернара не имеет того значения, которое в него позднее вкладывает Бунин. В “На воде” это *“исключительно чистоплотный, старательный и осторожный”* моряк *“преданный окружающему миру — на море все вызывает в нем тревогу”* [3: VII: 268]. Мопассановский Бернар — символ земного, конечного человека обреченного на вечную борьбу со стихией, но не пугающегося этой борьбы, а гордо и с достоинством совершающего ее каждый день. Герой Бунина — прежде всего его внешней конкретности — предельно феноменологизирован [5].

Помимо размышлений лирического героя и фрагментов текста Мопассана писатель вводит в повествовательную структуру лирической миниатюры голос третьего субъекта — человека, который видел Бернара незадолго до смерти. Этот рассказ углубляет и детализирует портрет моряка. Он же констатирует смерть реального Бернара (*“Теперь он умолк навеки”*) и приводит автохарактеристику моряка, ставшую семантической доминантой бунинского текста. Вторженческий голос свидетеля смерти Бернара придает одновременно и историческую достоверность и универсальную символичность этому образу. Бунин переносит образ Бернара в пространство Всебытия. Он художественно актуализирует прежде всего самооценку Бернара: *“Думаю, что я был хороший моряк”*. На уровне авторского сознания происходит сакрализация открывшейся правды о смысле человеческой жизни. Ее универсальная значимость обосновывается преодолением границы между текстом и реальностью средствами литературной и бытовой мифологии, так как Бернар предстает и как литературный персонаж и как реальный человек, имеющий свою легенду. В финале произведения Бунин все составляющие образа Бернара организуются в единое целое.

Заключительный медитативный эпизод миниатюры представляет собой размышления лирического героя над фразой Бернара, ставшей смысловым ядром произведения: *“А что он хотел выразить этими словами?”*. Сознание повествователя отвергает любые мотивации смысла человеческой жизни, кроме следования *“священному долгу”*. Для Бунина прежде всего значимо то, что Бернар *“всю жизнь усердно, достойно, верно исполнял скромный долг возложенный на него Богом, служил ему не за страх, а за совесть”* [1: VII: 34].

После рефрена о последних минутах жизни Бернара: *“Ныне отпущаеши Владыка, раба твоего, и вот я осмеливаюсь сказать тебе и людям: думаю, что я был хороший моряк”* [1: VII: 347], варьированному в несколько более развернутой по сравнению с приведенными выше цитатами форме, следует от

существующая в более ранних редакциях миниатюры цитата из "На воде" Мопассана об обеспокоенности Бернара всем в море, в которой соединяются такие близкие Бунину образы мистрала, бриза, облака над Эстерелем и "капли воды", с символической тщательностью стираемой Бернаром с поверхности яхты.

Финальный эпизод произведения Бунин изменял в процессе работы дважды. Первый вариант был ориентирован на библейский текст, что проявилось в широком цитировании канонического источника. В последней редакции сохранена только литературно-бытовая мифология.

Таким образом, концепция "Бернара" воплощает идею завершения пути. Человек как бы возвращается к последней пристани, совершив недолгое плавание. Он ничего не взял от мира, возможно, не открыл в нем ничего нового, а просто достойно делал свою работу. Неприязательные деяния человека — символ точного, безукоризненного и беспрестанного исполнения ему предначертанного. Бернар "был хорошим моряком", а значит, следовал главному бытийному закону. Бог дает человеку способность воспринимать мир, быть частью мирового целого. Человек же должен только следовать божественному предназначению. В этом смысл его земного пути.

Итоговая художественно-философская концепция Бунина характеризуется предельной субъективацией и одновременно универсализацией картины мира. Обращаясь к мифологическим (в широком смысле) образам и сюжетам, писатель органично вводит их в собственные тексты. Тяготевший к "субъективной объективности" Бунин переживает мифологему чужой жизни как свою собственную и одновременно придает ей всеобъемлющее значение. Миф о Бернаре художественно использован писателем как основной структурно-семантический элемент, позволяющий совместить документальную достоверность и конкретность изображения человека с проникновением в сакральные глубины миробытия.

Литература

1. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9-ти т. Т. 7. М., 1966.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 5-ти т. Т. 4. М., 1956.
3. Мопассан Ги, де. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. Т. 7. М., 1958.
4. Мальцев Ю. Иван Бунин. М., 1994. 5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. 6. Минц З. Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Учен. Зап. Тартуск. Ун-та. Вып. 459. 1979.

И. И. Московкина

Мифопоэтика и контекст триптиха Л. Андреева ("Три ночи", "Воскресение всех мёртвых", "Чёрт на свадьбе")

Для интерпретации миниатюр "Три ночи" (1914), "Воскресение всех мёртвых" (1914) и "Черт на свадьбе" (1915), которые до сих пор не были

предметом исследования, необходимо воссоздать утраченный в шеститомном собрании сочинений Андреева [3: IV] контекст. “Три ночи” и “Воскресение всех мертвых” входили в 16-й том прижизненного собрания сочинений писателя [2], который имел название “Полет” и открывался одноименной новеллой, играющей роль “зачина” ко всей книге. Андреев писал: “Ко мне есть вoport, откуда удобнее совершить обозрение. Это мой рассказ “Полет” или “Насмертное” [курсив мой — И.М.] [7: 133]. “Полет” имеет неомифологический подтекст, благодаря которому заурядная фабула, повествующая о гибели пилота, порождает вопрос об истинном и иллюзорном бессмертии Человека [6: 112–117]. Так в “зачине” тома выявляется центральный для всего творчества Андреева конфликт “Человек и Рок/Судьба”, сопряженный с проблемами смысла и цели жизни человека, жизни и смерти, любви и смерти и т.п., и задается ракурс их изображения и осмысления во всех последующих произведениях.

Вслед за “Полетом” идут “Три ночи” и “Воскресение всех мертвых” (о которых речь впереди), а затем микроцикл, включающий драму “Не убий (Каинова печать)” (1913), новеллу “Конец Джона-Проповедника” (1914) и драму “Король, закон и свобода” (1914). В первой драме, благодаря мифопоэтическому ориентированной на Библию и романы Достоевского, коллизия (убийство любовника ради денег и свободы) осмыслена на нравственном и религиозно-философском уровне в связи с проблемами любви, смерти и недозволенности распорядиться чужой жизнью. В то же время здесь присутствует пародийно-ироническое начало, призванное скорректировать высокий пафос и дидактику “первоисточников” в приложении к современным героям и бытовым ситуациям.

В еще более откровенном виде эту функцию выполняет новелла-анекдот “Конец Джона-Проповедника”, где под сомнение ставится действенность христианской морали и проповеди в мире, ведущем глобальные братоубийственные войны. Проблемы смерти и войны как кануна новой эпохи в истории современной цивилизации оказываются ведущими в драме “Король, закон и свобода”, замыкающей маленькую трилогию. Таким образом, все ее стержневые проблемы Андреев, как всегда, рассмотрел и под трагическим, и под ироническим углом зрения, избегая односторонности, дидактизма, абсолютизации суждений авторитетных предшественников и собственных выводов. Подобный принцип обнаруживается и в основе композиции следующего микроцикла, включающего неомифологические новеллы “Герман и Марта” (1914) и “Рогоносцы” (1915). В первой из них проблемы любви и смерти, человека и судьбы решены в трагическом ключе, а во второй — анекдотически [6: 118–121].

Как же воспринимались в охарактеризованном контексте “Три ночи” и “Воскресение всех мертвых”? Какую роль они играли в томе? Прежде всего, они тоже образовали микроцикл (как диалогия они и публиковались впервые в журнале “Заветы” №1 за 1914 год). В 16-ом томе эту диалогию выделяет откровенная стилизация под Святое Писание, что сразу было отмечено современными Андрееву критиками. Так, А. Измайлов писал, что ее повествование подчинено “строгую и трагическому ритму, хорошо знакомому нам по Библии” [4]. В качестве объектов стилизации в “Трех ночах” он отметил также “Так говорил

Заратустра" Ф. Ницше и новеллы Э. По. На наш взгляд, кроме того следует иметь в виду ориентацию дилогии на цикл философских стихотворений М. Лермонтова ("Ночь. I", "Ночь. II", "Ночь. III") и стихотворения Байрона "Тьма" и "Сон", под влиянием которых был написан цикл русского поэта [5: 345].

"Три ночи" имеют подзаголовок "Сон", а "Воскресение всех мертвых" — "Мечта". По сути — это "видения", приоткрывающие тайны смерти и воскресения. В первой миниатюре лирический герой, как и его предшественники из стихотворений Байрона и Лермонтова, видит то, что происходит после его смерти. Лирический сюжет миниатюры, членищейся на пять главок-строф, написанных ритмической прозой, художественно ("живописно", "сценично", "кинематографично") воссоздает смысл известной философской идеи — "формулы": вместе с человеком умирает весь мир. У Андреева она звучит так: *"Я умер, и все умирает вместе со мною"* [3: IV: 319]. "Кадры" лирического сюжета запечатлели исчезновение с лица земли сначала родных герою людей и предметов (плодов его труда в мастерской, деревьев и цветов в саду, жены и детей и др.), а затем незнакомых (жениха и невесты, жреца и молящихся в храме, танцующих на балу и др.) и, наконец, всех земных строений (домов и храмов), стихий (моря и др.) и космических объектов (солнца, луны, звезд). После чего наступает *"мрак неделимый, тьма единая и ужасная"* [3: IV: 321]. Мучительно переживая совершающееся, лирический герой не повествует, а испуганно кричит (ср. "Крик" Мунка) о каждой новой потере: *"Не скрывайте отчаяния моего, раздирайте одежды, кричите и войте: он умер"* [3: IV: 320]. Принцип повтора и нагнетания ощущения ужаса, передающегося и читателю, вызывали ассоциации с новеллами Э. По, что еще больше усиливало этот эффект.

"Три ночи" ассоциировалось также с текстом Апокалипсиса, повествующем о семи чашах гнева Божия, вылитых на землю [Откр. 16]. Если за счет ассоциаций с произведениями Байрона, Лермонтова, Э. По, Ницше усиливался субъективно-личностный, эгоцентрический характер медитаций лирического героя, то ассоциации с образным миром Апокалипсиса придавали изображенным в андреевской миниатюре событиям и переживаниям глобальный общечеловеческий масштаб и усиливали их трагическое звучание.

В "Воскресении всех мертвых" хронотоп и фабула еще более обобщены, условны и ориентированны на Апокалипсис. Они воссоздают "видения" лирического героя, созерцающего и переживающего процесс приготовления Земли и всех ее обитателей (от неживой природы до растений, животных и людей) ко Второму пришествию. Здесь "разворачивается формула": *"И увидел я новое небо и новую землю"* [Откр. 21]. Однако Андреев не столько следует финальным главам Откровения Иоанна, сколько парадоксально трансформирует их, сотворяя собственный, новый миф о воцарении Царствия Божьего, Рая на Земле. В этом авторском мифе нет места возмездию и наказанному, а только радость от открывающейся Истины: *"Все узнал и все понял человек, все простил и все полюбил, нашел все, что искал"* [3: IV: 324]. Все без исключения прощены Богом и с радостью ждут его появления на обновленной Земле.

Если в “Трех ночах” лирический герой Андреева прокричал об ужасе смерти и конце света, то во второй миниатюре — провозгласил жизни, миру и Богу “Осанну”. Можно ли на этом основании, подобно комментаторам шеститомника, видеть в “Воскресении всех мертвых” проявление новых тенденций в творчестве Андреева, характеризующихся “просветленным” взглядом на жизнь [3: IV: 603–604]? Думается, что нет. Выводы и настроение второй миниатюры не перечеркивают первой. Они, как всегда у Андреева, выявляют многогранность и глубину рассматриваемых проблем. “Pro” и “contra” Андреева звучат с одинаковой силой и пронзительностью: он остается тяготеющим к поэтике морального шока экспрессионистом, заостряющим проблемы и заставляющим задуматься над ними читателей, в том числе и читателей 16-го тома, которые все последующие микроциклы и входящие в них произведения прочитывали на фоне диалогии. Она же становилась мощным источником мифопоэтического подтекста для всех остальных произведений, углубляя их и без того значительный нравственно-психологический и религиозно-философский смысл. В свою очередь, каждая из последующих новелл, драм и особенно новелл-анекдотов отбрасывала свет на “Апокалипсис по-Андрееву”, как всегда, поверяя его пафос и выводы иронией.

Если же учесть, что последний, 17-й том, собраний сочинений Андреева назывался “Иронические рассказы”, в которых в “кривом зеркале” иронии, пародии и автопародии рассматривался основной конфликт “Человек и Рок” и связанные с ним “проклятые вопросы”, поставленные предшественниками и Андреевым во всех его прежних произведениях, то можно обнаружить и третье звено андреевского Апокалипсиса. Это новелла-анекдот “Черт на свадьбе” (1915), помещенная в 17-м томе, в которой варьируется традиционная фольклорная сюжетная ситуация, — появление черта на празднике (в данном случае — на свадьбе), завершающееся скандалом. В миниатюре Андреева скандал и драка приобретают вселенский масштаб и последствия. Об этом свидетельствует финал миниатюры и выразительная реплика одного из дерущихся гостей: “Помню я, как еще в детстве влез я на гору, откуда виден рай. Прелесть! Тишина! Ручейки, птички, звери друг у друга блох за ушами ищут, и полное отсутствие огнестрельного оружия! Но меня не пустили! Не пустили! Наддай!” [3: V: 18]. На этот раз обезумевших людей опять ждет не рай, а его противоположность. Под хохот и улюлюканье чертей “дом подумал-;одумал и, как дурак, пошел топиться в фиорде, в холодной воде, в черной воде” [3: V: 18]. В андреевской миниатюре в эксцентрически-иронической форме запечатлен Конец света, который заслужили глупые, вздорные и недалекие люди. Это Апокалипсис в восприятии и изображении писателя-абсурдиста XX века.

Таким образом, наше исследование позволяет оспорить еще одно суждение комментаторов новейшего издания сочинений Андреева, полагающих, что в 1910-х годах писатель “в определенной степени теряет прежнюю стилистическую терпкость, сгущенность мыслей и слов” [3: IV: 604]. На самом деле Андреев остался писателем-экспериментатором, лириком, абсурдистом, фи-

философом, опиравшемся на культурный опыт человечества от Библии до Ницше, ради создания высокохудожественной, оригинальной неомифологии XX века, не утратившей значения и в наше время.

Литература

1. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. СПб., 1913.
2. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 17-ти т. Т.1-13. М., 1913-1917.
3. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1990-1996. 4. Аякс (Измайлов А.А.) На крыльях мечты // Биржевые ведомости. 1914. 11 янв. №13981. 5. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
6. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод. Харьков, 1994. 7. Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева. М., 1930.

А. А. Рубан

Специфика неомифологии ранней прозы Л. Андреева

Новые художественные “мифы”, подобно древней мифологии, при помощи вечных и вещных примет объясняют человеку его самого и окружающий мир. Среди тех, кто внес значительный вклад в развитие неомифологии XX века, был Л. Андреев. До сих пор ведутся споры о соотношении в его творчестве реализма и модернизма. Особенно остро этот вопрос стоит по отношению к ранней прозе Андреева, которую многие считают сугубо реалистической. Между тем, есть все основания полагать, что уже для его ранних произведений был характерен неомифологизм.

С самого начала творческая мысль Андреева концентрировалась на таких метафизических проблемах, как тайна рождения и смерти человека (“В подвале”, 1901), тайны мироустройства (“Стена”, 1901), влияние на жизнь человека Судьбы и Рока (“Большой шлем”, 1899) и т.п. Именно эти проблемы создают питательную среду для жизни мифа в любую эпоху. Но в ранней прозе Андреева неомифологизм проявляется, не так очевидно, как в более поздней (ср. “Красный смех”, 1904; “Иуда Искариот”, 1907; “Дневник Сатаны”, 1919 и др.). На наш взгляд, в значительной степени это обусловлено тем, что андреевская неомифология “скрывалась” в жанрах “святочного” и “пасхального” рассказов, преобладавших в его ранней прозе. Эти жанры были характерны для реализма XIX века с его гуманизмом, состраданием к “маленькому” человеку и социальным пафосом, но, как показал Х. Баран [2], к концу XIX столетия они переживали кризис, порождая поток низкопробной “праздничной литературы” и пародий на нее. Во второй половине 1900-х гг. на почве модернизма происходит возрождение “календарной” прозы и поэзии. Ф. Сологуб, В. Брюсов, А. Ремизов и др. переориентировали “святочные” и “пасхальные” рассказы с социально-нравственной проблематики на воссоздание таинственно-парадоксальных явлений подсознания или вторже-

ния в жизнь человека потусторонних сил и явлений. При этом взгляды модернистов значительно отклонялись от традиционных христианских представлений. Исследование ранней прозы Л. Андреева в контексте реалистической “праздничной литературы”, с одной стороны, и модернистской, с другой, позволяет утверждать, что писатель, ощущая кризис жанра и иронизируя над ним, одним из первых сумел модифицировать “календарные” жанры в духе новой литературы XX века, отличительной особенностью которой был неомифологизм.

На первый взгляд, Андреев следует традициям реалистической “праздничной литературы”: приурочивает события к святкам или Пасхе, воссоздает экстраординарную ситуацию, сопряженную с духовным воскресением героя (“маленьких” людей) и утверждением христианской морали. Иногда его произведения имеют даже как будто благополучный финал. Так в новелле “Баргамот и Гараська” Христово Воскресение соединяет за одним столом городского и пьяницу. В душах этих людей праздник пробуждает задавленную, еще не полностью истребленную человечность. В новелле “Что видела галка” в канун Рождества у двух разбойников на мгновение заговорила совесть, и они не решились убить священника. Последний же в духе христианского учения (“*Не судите, да не судимы будете*” [Мф. 1: 7]) отпускает раскаивающихся злодеев. В “Ангелочке” в душах разуверившихся в жизни Сашки и его отца ненадолго воскресает Надежда и Любовь. В новеллах “Праздник” и “На реке” герои, страдающие от одиночества, переживают духовное обновление.

Следует отметить, что произведения Андреева существенно отличаются от традиционных реалистических “святочных” и “пасхальных” рассказов. Прежде всего, отличие проявляется в иронии, пронизывающей все уровни идейно-художественной структуры андреевской “календарной” прозы. Так, о “прозрении” городского Баргамота сказано: *“всем своим нескладным нутром он ощущал не то жалость, не то совесть. Где-то, в самых отдаленных недрах его дюжего тела что-то назойливо сверлило и мучило”* [1: 49]. “Воскрешенный” же Гараська, *“ошалевший и притихший... сидит за убраным столом. Ему так совестно, что хоть сквозь землю провалиться”* [1: 50]. Праздник не приносит героям радости, т.к. завтра, когда исчезнет чувство собственной человечности, все будет по-старому и даже хуже. Произошедшее “чудо” не будет иметь никаких последствий. В финале новеллы “Что видела галка” контекст иронии формирует условно-фантастический персонаж (галка), восходящий к традициям вертепа [2: 311]. Ирония “снимает” пафос предыдущего повествования, а резюме (*“хорошо же будет житься галкам, если люди будут деликатничать друг с другом”* [1: 81]) явно пародирует традиционную для жанра “святочного” рассказа мораль, ставя под сомнение ее действенность и суть. В “Ангелочке” в контексте истории загубленной жизни Сашкиного отца и его любви к “Свечниковской барышне” явные реминисценции из библейского мифа об изгнании Адама из Рая звучат иронически: *“чудилось погибшему человеку что он услышал жалеющий голос из того чудного мира, где он жил когда-то и откуда был навеки изгнан”* [1: 166]. Финал “Ангелочка” тоже окрашен тра-

гической иронией повествователя в адрес подавшихся иллюзии героев. “Чуду” не суждено было совершиться до конца: ангелочек растаял, а вместе с ним замкнулся предначертанный жизненный круг. “Противостояние человека Судьбе на этот раз закончилось крахом надежды на то, что из этого круга можно когда-нибудь вырваться, а заодно навсегда преодолеть “стену”, “бездну” между людьми” [8: 28–29].

В “святочных” и “пасхальных” новеллах автора, как представляется, интересует не столько противостояние человека социуму, сколько конфликт ‘*Человек*’ и ‘*судьба (Рок)*’, что также отличает эти новеллы от традиционной реалистической “праздничной литературы”. Введение этого конфликта в содержание новелл обнажает несовершенство человеческой природы и мироздания в их глубинных, онтологических первоосновах. Вместе с тем, писатель обнаруживает неиссякаемое стремление человека к гармонии и красоте. Однако обретение их, по Андрееву, возможно лишь в сфере субъективного мира, и поэтому оно зачастую оказывается призрачным.

Переориентация андреевской “календарной” прозы с социума на онтологию стала возможной благодаря доминирующей в ней роли многозначных образов-символов. В “Баргамоте и Гараське” это условно-обобщающие образы-маски главных героев; в новелле “На реке” – символично-мифологический образ *Потопа* как условия и кануна обновленной жизни; *Ангелочек* в одноименной новелле символизирует возможность “иной жизни” – осмысленной и светлой и т.п. Сопряжение таких символических образов с традиционным “святочным” или “пасхальным” хронотопом, обладающим высокой потенциальной способностью к обобщению, актуализируют в “календарных” жанрах не социально-психологический и религиозно-нравоучительный, а философско-религиозный аспект.

Кроме того, андреевская “праздничная” проза в силу ее лироэпической природы отличается от традиционной высокой степенью субъективности воссоздаваемой картины мира, данной через призму восприятия героев. Так, например, в новелле “Праздник” объективно-событийное время воссоздает период с половины Великого поста до самой службы на Пасху. Преобладающее же в новелле субъективно-лирическое время то тянется “страстным ожиданием”, то становится безразличным герою (из-за его досады на друга), то совершенно исчезает в момент наивысшего взлета его души: “*мир утратил для него свою реальность*” [1: 191]. Аналогична структура и художественного пространства, в котором доминирует не реально-бытовое, а субъективно-личностное начало. Именно в микрокосме души Качерина совершаются процессы, открывающие ему величие и красоту мироздания и его собственную причастность к этому миру, подобно превращению хаоса в космос, которое составляет основной смысл мифологической космогонии в его ценностном, этическом аспектах [4; 5; 6]. В отличие от традиционных мифов, андреевская неомифология носит ярко выраженный субъективный характер и связана с углублением психологического анализа в его лирической прозе. Андреев, таким образом, одним из первых обнаруживает продуктивные пути

развития “календарных” жанров в литературе XX века и одновременно закладывает основы неомифологизма собственной художественной системы.

Литература

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. Т.1. М., 1990.
2. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
3. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
4. Максимов Д. О мифопоэтическом начале в лирике Блока: (Предварительные замечания): Статья первая // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1979. Вып. 459.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
6. Минц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 459. 1979.
7. Михеичева Е.А. О неихологизме Леонида Андреева. М., 1994.
8. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод. Харьков, 1994.

В. А. Сухоруков

Мифопоэтика и жанровое своеобразие драмы Л. Андреева “Океан”

Советский театр и литературоведение надолго исключили “Океан” (как и большинство “нереалистических” произведений Андреева) из своего кругозора. Поэтому сегодня интерпретация “Океана” ограничивается краткими комментариями к публикации его в двухтомнике драматических произведений Андреева [1] и в шеститомном собрании его сочинений [2]. Между тем, “Океан”, завершая цикл символично-экспрессионистических драм Андреева (“Жизнь Человека” (1907), “Царь Голод” (1908), “Анатэма” (1909)) и, одновременно, предвывая его драмы “панпсихе” (“Профессор Стрицын”, “Екатерина Ивановна” (обе — 1912), “Не убий” (1913) и др.), играл важную роль в идейно-художественных исканиях писателя 1910-х годов. Все это требует обстоятельного изучения концептуального и художественного своеобразия “Океана”.

На наш взгляд, ключ к пониманию “Океана” следует искать в его символично-неомифологической и лирической природе. Идейно-художественным стержнем этой драмы является мифопоэтический образ *Океана*, давший название произведению и обусловивший специфику всех уровней его жанровой структуры: системы персонажей, коллизии и развития действия, хронотопа и сценографии, развернутых ремарок.

Первая картина драмы предвывается сообщением о том, что действие происходит в 1782 году, что дало повод некоторым критикам [3] истолковать “Океан” в контексте произведений о Великой французской революции, в том числе принадлежащих и В. Гюго. Последующие ремарки призваны воссо-

дать не конкретный-исторический, а некий Вселенский хронотоп, координатами которого, с одной стороны, является 'Океан', 'небо', 'солнце', 'звезды', 'облака', 'туман', и с другой — 'берег', 'рыбацкий поселок', 'полуразрушенный замок', 'маяк Святого Креста', 'церковь'. Поясняя смысл драмы, Андреев писал: "Океан и берег, человек и стихия, там вечная правда, правда неба и звезд, правда Океана, стихии, а на берегу человек с его мелкой правдой, с его жизнью, нравственностью, законами, и вечная борьба" [1: 521].

Уже первая ремарка представляет собой импрессионистическую и в то же время символично-мифологическую картину вселенского катаклизма, которую можно было бы условно назвать так: "Океан поглощает Землю". Ср.: "На океан ложатся мглистые февральские сумерки... В той стороне, где должно садиться солнце, происходит бесшумное разрушение неведомого города, неведомой страны: в огне и дыме разрушаются здания, пышные дворцы с башнями; целые горы распадаются бесшумно и клонятся медленно, падают долго... чудовищная игра теней совершается бесшумно, и безгласно приемлет ее, отражая слабо, к чему-то готовый, чего-то ждущий великий простор океана" [1: 386].

Эта ремарка по сути выполняет роль Пролога, повествующего о разыгрывающейся трагедии и предсказывающего ее финал (ср. с Прологом в "Жизни Человека"). Конфликт 'океан-берег' получает развитие уже во второй части заглавной ремарки, рисующей рыбацкий поселок, тревожно ожидающий возвращения рыбаков. Океан и порожденные им химеры безусловно доминируют над охваченным "... беспокойством вечной неизвестности" [1: 386], лишенными перспективы, жмушимися друг к другу домами рыбаков.

В последующих ремарках этот конфликт продолжает развиваться. "Развернутое", прикрытое кусками паруса окно замка, в которое проникают "голоса Океана", характерный для андреевской мифопоэтики образ, символизирующий незащищенность человеческого мира от стихии, Рока, Судьбы (ср. функцию образа в драмах "Анатэма", "Царь Голод"). И действительно, под воздействием бури постепенно разрушается и осыпается в океан старинный замок, в котором пытается спрятаться от самого себя Хаггарт (2 картина). В трагическом противостоянии океану человека не спасают ни непрочные стены церкви, ни хибара Филиппа, ни зеленая твердь берега. Даже во время отливов (3, 5 картины), хоть и "... далека... полоска воды, но над всем царит она" [1: 422], оставляя за собой "... голубой туман в извилинах скалистого берега" [1: 418].

В непримиримом столкновении океана и суши, хаотично-дьявольского и гармонично-божественного начал ни звуки колокола на маяке Святого Креста, ни мелодия органа в церкви (5 картина) не в состоянии уберечь жителей поселка от "диких туманов", которые "... колыхнулись... навстречу — дышущее море призраками, гонит на землю стадо безголовых покорных великанов" [1: 438], и, в конечном итоге, от трагедии.

В заключительной картине драмы стихия океана руками пиратов разрушает рыбацкое селение и устоявшуюся жизнь, возвращая себе то, что ей органично (Хаггарта) и отторгая все внутренне чужое.

Основной конфликт драмы формирует не только хронотоп, но и внешнюю сюжетную линию, подчиняя ее ритмы *океану* (бурям, приливам и отливам). Буря приводит Хаггарта в рыбацкий поселок (2 картина); в момент приливов он принимает кульминационные решения: в пятой картине происходит убийство Филиппа, в шестой – решается судьба рыбаков, и, наконец, в седьмой Хаггарт покидает берег. Однако, в отличие от предыдущих символично-экспрессионистических драм и, предваряя драмы “панпсихе”, не менее важной для понимания концептуальной художественной специфики “Океана” становится внутренняя, нравственно-психологическая сюжетная линия. Логика ее развития тоже определяет конфликт ‘*океан – берег*’.

Большинство персонажей драмы (как пираты, так и рыбаки) тяготеют либо к океану, либо к берегу. Главные же герои – Хаггарт и Мариет – соприродны обоим полюсам Мироздания, поэтому в их душах и сознании идет напряженная борьба, завершающаяся тем или иным выбором. Чем сильнее притяжение *океана*, тем шире амплитуда их внутренних колебаний.

Для Хаггарта *океан* – могущественное божество, безраздельно властвующее в мире: он может даже солнце заставить взойти и больше не вставать. В то же время *океан* для героя – нечто одухотворенное, олицетворенное и интимно-родное. Недаром Хаггарт постоянно слышит голоса *океана* и зовет его “*Отец-Океан*”.

В Хаггарте настолько сильно тяготение к *океану*, что сам он кажется олицетворением этой мощной, но жуткой стихии. Так образ героя приобретает символично-мифологическое значение. Рыбаки принимают его за дьявола, а аббат говорит: “*Он предсказывает бурю так, как будто сам делает бурю*” [1: 426]. У Хаггарта-Дьявола есть “свита” в лице Хорре (“черта” низшего ранга, подобного Топпи в “Дневнике Сатаны”) и пиратов. Их образы снижены, зачастую гротесково-комичны, но достаточно зловещи. Ведь именно Хорре убьет аббата, а пираты разрушат рыбацкий поселок.

И все же Хаггарт не Князь Тьмы, а лишь один из его “паствы”. Это становится ясно после третьей картины, в которой Хаггарт беседует с Неизвестным, образ которого двойится, напоминая то Дьявола, то Христа (ср. “Иуда Искариот”). Это символично-мифологический персонаж, соприродный Некому в сериале “Жизни Человека” и Анатэме в одноименной трагедии. Так выстраивается иерархия демонических неомифологических героев Андреева в его “новом мифе”: *океан – Неизвестный – Хаггарт – Хорре – пираты*.

В то же время Хаггарт мучительнее других искушается берегом: любовью к Мариет, сыну, терзаниями совести за пиратские злодеяния. *океан* толкает его “... в глубину земли, где совсем не знают моря, где никогда о нем не слыхали – на тысячу миль, на пять тысяч миль” [1: 404]. Пройдя через эти искушения, Хаггарт выбирает *океан*.

Любовь Мариет к Хаггарту свидетельствует об их глубинном родстве и, в то же время, о трагической обреченности на вечное противостояние. С одной стороны, в глазах Мариет видно “... много моря, много неба” [1: 424]; так же, как Хаггарт, она чувствует, что “... одна правда и один закон у всех: и у солнышка

и у ветра, и у волн, и у зверя, – и только у человека другая правда” [1: 451]. С другой, – будучи лишь одной из ипостасей океана. Мариет не может стать “душой... корабля” [1: 461] Хаггарта. Гармония между этими началами Бытия и Сознания возникает лишь на мгновение. Поэтому в финале драмы сын Хаггарта и Мариет самой природой обречен в будущем на такую же мучительную коллизию выбора, которая только что разыгралась на подмостках сцены.

Таким образом, “Океан”, конечно же, не драма о приближающейся революции, а философское произведение о “проклятых” вопросах бытия и сознания человека. Как и в предыдущих символично-философских драмах, в “Океане” этот глубинный смысл возникает благодаря символично-неомифологической природе всей образной структуры. Но, в отличие от предшествующих и в преддверии драм “панпсихе”, в драме “Океан” герои не только представляют собой предельные обобщения, но и выписаны психологически. Здесь мифопоэтика сопрягается с лирикой, символизм с импрессионизмом. Постановка такой лирической трагедии на театральной сцене даже сегодня, действительно, чрезвычайно сложна. “Океан” нужно либо читать, либо экранизировать, используя самые современные достижения кинематографа конца XX века (вплоть до компьютерной графики). Андреев-драматург в своем художественном эксперименте на столетие опередил возможности реализации его замысла.

Литература

1. Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2-х т. Л., 1989.
2. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1990 – 1996.
3. Гроссман Л.П. О трагизме и надрыве // Одесские новости. 1911. 14 апреля. №8392.

О. Н. Калениченко

Праздничная литература (святочный и пасхальный рассказ) в творчестве А. И. Куприна

История жанров святочного и пасхального рассказов богата и многообразна. Святочный рассказ – жанр полуфольклорный, полулитературный. Его истоки восходят к фольклорно-обрядовым действиям [1: 41–44]. К началу XIX века святочный рассказ, продолжая оставаться устным, претерпевает изменения в зависимости от сферы бытования и оказывается жанром или городского фольклора или салонного рассказа. Примером литературной переработки городского “страшного” анекдота, близкого к святочному рассказу, может служить фантастический финал гоголевской “Шинели”. Из салонного рассказа, соприкасающегося со святочным, вырастает “Уединенный домик на Васильевском” А. С. Пушкина и “Штосс” М. Ю. Лермонтова [2: 37–39]. Собственно литературным жанром святочный рассказ сделал все-таки Ч. Диккенс. Созданные на протяжении 1840 – 1860-х годов, его рождествен-

ские повести и рассказы сразу же переводились в России и приобретали большую популярность среди читателей. Вместе с тем уже к концу 1860-х годов святочный рассказ “окостеневает”, что приводит к появлению многочисленных пародий на этот жанр.

В конце 70-х годов XIX века к святочному рассказу обращаются Ф.М. Достоевский и Н.С. Лесков. Оба писателя, выдвигая во главу угла духовно-нравственные проблемы, не просто развивают традицию жанра, как считает Х. Баран [3: 288–289], но качественно обновляют его, наполняя структурные признаки новым содержанием, делая это, правда, по-разному. У Достоевского “преобразование традиционного жанра связано... с широтой этико-философского осмысления действительности, благодаря чему реальные и вымышленные факты уравниваются в своем значении высшей правды искусства и приобретают символический характер” [4: 33]. Для Лескова святочный рассказ при сохранении всех ограничений формы может быть активным жанром современной литературы, если он опирается на “истинное происшествие” и показывает “такое событие из современной жизни русского общества, где отразился бы и век, и современный человек”. Лесков считает возможным обновление старого жанра за счет не выдуманных, а “истинных происшествий” или “событий из современной жизни русского общества”. По мнению писателя, в самой жизни есть события, отвечающие всем приметам святочного рассказа. Поэтому, обновленный, он способен отражать “и век, и современного человека”, но при этом необходимо изменяет внутреннее содержание ряда жанровых примет.

Благодаря художественным открытиям Достоевского и Лескова жанр святочного рассказа смог “получить движущий импульс”, и большая часть новых признаков жанра, которые тот же Х. Баран считает достоянием модернизма, была открыта этими писателями. Ряд произведений рубежа веков, созданных такими большими мастерами, как Л. Андреев [5: 23–37] и И. Бунин [6: 22–26], опирается на идейно-жанровые возможности святочного рассказа, открытые Достоевским и Лесковым. В то же время в литературе продолжает бытовать и массовый святочный рассказ, в котором не ставятся значительные духовные и психологические проблемы и который не отличается художественным совершенством, а потому и продолжает оставаться объектом пародирования. Необходимо выделить еще одну группу святочных рассказов, по художественному уровню явно превосходящих массовый жанр, но и не достигших глубины андреевского “Ангелочка” или бунинского “Преображения”. К жанру святочных рассказов обращался и А.И. Куприн, который не совершил открытий, но в полной мере утвердил ту функцию жанра, которую придал ему Лесков, – быть “средостением” между “большой” и массовой культурой [7: 175–185]. Наряду с этим святочные и пасхальные рассказы Куприна отражают различные формы бытования этих жанров в литературе рубежа веков и первых десятилетий XX века.

Среди святочных рассказов Куприна можно выделить прежде всего группу классического святочного рассказа. К ней относятся “Тапер” (1900) и “Бедный принц” (1910). Главные герои этих рассказов – дети. Именно с ними происходят “в морозную рождественскую ночь” чудесные приключения.

приводящие к счастливой развязке. Так, маленький “реалистик” и прекрасный пианист Юра Азагаров (“Тапер”) случайно оказался тапером на елке, которую посетил Антон Рубинштейн. И ему “совсем случайно выпал такой подарок”: великий пианист, заинтересовавшись игрой мальчика, принял участие в его судьбе. В “Бедном принце” богатый и избалованный Даня Иевлев убегает из дома, чтобы с “дурными детьми” колядовать в рождественскую ночь. “Ночное бродяжничество” неожиданно раскрывает перед мальчиком всю прелесть рождественского праздника: “... Пел он, кажется, усерднее всех, с разгоревшимися щеками и блестящими глазами, опьяненный воздухом, движением... В эти блаженные, веселые, живые минуты он совершенно искренне забыл и о позднем времени, и о доме, и о мисс Джениерс, и обо всем на свете, кроме волшебной колядки и красной звезды” [8: V: 151]. Особенности этих рассказов позволяют утверждать, что Куприн, обращаясь к детской теме, выполняет развлекательную функцию массовой праздничной литературы, которая должна прежде всего создавать радостное настроение. Отсюда вытекает и сохранение в рассказах всех формальных компонентов жанра с акцентом на чуде и сглаживание социальных и нравственно-этических конфликтов.

Следующую группу святочных рассказов можно обозначить как классический святочный “взрослый” рассказ. К ней относятся “Миллионер” (1895) и “Чудесный доктор” (1897). Хрестоматийно известный “Чудесный доктор” соприроден классическим святочным детским рассказам писателя. “Миллионер” же по-новому представляет возможности святочного жанра. Бедный чиновник Аггей Фомич Малыгин в один из рождественских вечеров мечтает найти “...ну, хоть десять, нет, двадцать рублей! <...> Сейчас, например, ну почему бы мне не найти бумажника по дороге? Ведь бывают же иногда такие случаи, даже и часто бывают...” [8: I: 342]. И чудо происходит: герой “...ясно увидел на снегу дороги черный небольшой предмет правильной четырехугольной формы”. Новеллистический финал “Миллионера” переинтерпретирует такой компонент святочного жанра, как чудо. Засаленная трехрублевая бумажка, найденная в бумажнике, не решает материальных проблем героя и его семьи, такого чуда не происходит. Однако “счастливая” находка приводит Аггея Фомича к умопомешательству, которое неожиданно делает его счастливым и раскрывает его лучшие душевные качества. “В настоящее время Аггей Фомич” сказочно богат, “необыкновенно щедр”, “добр, тих, ласков”: “Жена и дети очень любят его и оказывают ему самое нежное внимание. Он платит им тем же...” В отличие от Достоевского, Куприн в этом святочном рассказе не поднимается до больших социально-философских обобщений, но, по крайней мере, заставляет задуматься над устройством общественных отношений: “...Почему мы знаем? – может быть, безумцы иногда безмерно счастливее нас, здоровых людей” [8: I: 344].

Такие святочные рассказы Куприна, как “Путаница” (1897) и “Начальница тяги” (1911), можно выделить в группу “самых правдоподобных святочных рассказов”, восходящих к лесковской традиции. В этих рассказах писатель подчеркивает, что жизнь может быть “гораздо фантастичнее всех

святочных рассказов. Видите ли: жизнь в своей простоте гораздо непривлекательнее самого изощренного вымысла...” [8: V: 266]. Вместе с тем “Начальница тяги” написана практически по канонам святочного жанра. В “Путанице” же веселая святочная шутка (“пусть один из нас возьмет на себя роль сумасшедшего”) оборачивается для героя трагедией: по нелепой случайности он попадает в сумасшедший дом и там сходит с ума.

К последней группе святочных рассказов Куприна относятся рождественская сказка “Жизнь” (1895), полесское сказание “Серебряный волк” (1901) и сатира “Исполины” (1912).

По-видимому, первыми модификациями святочного жанра в мировой литературе явились “произносящие “суд над жизнью” [9: 325] рождественские сказки Г.-Х. Андерсена “Ель” (1845) и “Девочка со спичками” (1846). Интересно, что “Девочка со спичками” обнаруживает тематические переклички с “Мальчиком у Христа на елке” Ф.М. Достоевского. В русской литературе 80-х годов XIX века ярким образцом рождественской сказки с элементом драматизма [10: 194] стала “Рождественская сказка” М.Е. Салтыкова-Щедрина. Куприн также обращается к этому варианту жанра, ставя, правда, перед собой несколько иные задачи. В “Жизни” в образах сосны и елочки последовательно раскрываются два мировоззрения: одно – пессимистическое – сосны (“Как скучно, как страшно жить!”), другое – оптимистическое – елочки (“О, как прекрасна жизнь! Как хороши люди!”).

Наиболее интересной модификацией святочного жанра является, на наш взгляд, сатира “Исполины”. Уже в начале этого рассказа Куприн перечисляет составные “всей рождественской бутафории”, без которой не обходится практически ни один святочный рассказ. Это “...вечер Сочельника, снег, веселая толпа, освещенные окна игрушечных магазинов, бедные дети, глядящие с улицы на елки богачей, и румяный окорок, и вещей сон, и счастливые пробуждение, и добродетельный извозчик”. С немалой долей иронии автор признается, что и он не может обойтись “без этого реквизита”. Однако пером писателя рождественские атрибуты получают в рассказе совсем иную окраску. Так, “добродетельный извозчик (который в святочных рассказах обыкновенно возвращает бедному, но честному банковскому чиновнику портфель с двумя миллионами, забытый накануне у него в санях)” оказался совсем недобродетельным, так как “запросил на Пески “полтора целковеньких, потому как на резвенькой и по случаю праздничка...” [8: IV: 432].

Как и положено герою классического святочного рассказа, “учитель гимназии по предмету русской грамматики и литературы, господин Костыка” в начале повествования духовно не просветлен. Возвращаясь “к себе домой с рождественской елки”, он не только ругает праздничный ужин и обычай устраивать такие праздничные вечера, но и произносит монолог разоблачающий его как ретрограда.

Известно, что святочные сны непосредственно связываются с законами святочного преображения личности. И действительно, Костыка “преображается” во сне до того, что экзаменует классиков литературы – Пушкина. Дел

монтова, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Салтыкова-Щедрина. Но Салтыков-Щедрин, выслушав реплики *“зlobствующего педагога-реакционера”* [11: IV: 459], вдруг *“...произнес медленно и угрюмо: “Раб, предатель и ...”*

Примечательно, что в этом рассказе можно усмотреть развитие тенденции, наметившейся в творчестве А.П. Чехова, – превращение святочного рассказа в сатиру. При этом сатирически актуализируются приметы жанра: и приуроченность ко времени, и чудесный сон, предполагающий духовное прозрение героя, и чудо (оживание классиков), и мораль.

Много у Куприна и пасхальных рассказов. По мнению исследователей, этот жанр *“складывается значительно позже и в основном по образцу рождественского”* [3: 287]. Среди таких рассказов можно выделить различные типы. *“Пасхальное стихотворение в прозе”* *“Мой паспорт”* (1908) – это, как пишет автор, грустные и радостные воспоминания старости, навеянные *“теплым, радостным праздником”*. В отдельную группу можно выделить пасхальные рассказы *“Леночка”* (1910) и *“Инна”* (1928). В них приятные для героев открытия чудесным образом свершаются в канун Пасхи. В *“Леночке”* полковник генерального штаба Возницын ощущает душевный дискомфорт: *“... В его вкусах, чувствах и отношениях к миру совершался какой-то незаметный уклон, ведущий к старости”*, и вместе с тем *“его опустошенная жизнью очерствевшая душа оставалась холодной и неподвижной и не отражала в себе прежней, знакомой печали по прошедшему, такой светлой, тихой, задумчивой и покорной печали...”* [8: V: 168].

Духом наступившего праздника проникнут заключительный монолог героя: *“... Жизнь все-таки мудра, и надо подчиняться ее законам... И, кроме того, жизнь прекрасна. Она – вечное воскресение из мертвых. <...> Надо только любить жизнь и покоряться ей. Мы все живем вместе – и мертвые и воскресающие”* [8: V: 178].

Преданной любви и превратностям судьбы посвящен *“рассказ бездомного человека”* (*“Инна”*). Примечательно, что во вступительной части этот пасхальный рассказ реминисцентно перекликается с *“Моим паспортом”*. Герой рассказа сообщает об *“ужасной, подлейшей истории”*, которая отдалила возлюбленную от него. Все недоразумения разрешились в одну пасхальную ночь, которая примиряет героя с жизнью: *“Душа моя была ясна и спокойна. Всемогущая судьба прошла надо мною”*. К этой же группе примыкает и рассказ *“Святая ложь”*, в котором практически нет ни одного из формальных компонентов пасхального жанра. Вместе с тем рассказ написан накануне Пасхи – в апреле 1914 года.

В этом рассказе Куприн, знакомя читателей с судьбой Ивана Ивановича Семенюты, маленького, *“забитого жизнью”* человека, выражает надежду, что рано или поздно *“судьба покажет Семенюте не свирепое, а милостивое лицо”*, но, понимая всю призрачность и практическую неосуществимость нарисованной картины светлого будущего *“самого типичного из неудачников”*, он все-таки надеется на лучшее: *“... Ведь и в самом деле, бывают же в жизни чудеса! Или только в пасхальных рассказах?”* [8: VI: 353].

Ярким образцом классического пасхального рассказа является пасхальный рассказ “По-семейному” (1910). Сюжет произведения незамысловат: четверо обитателей номеров “Днепровская гавань” в Великую ночь Пасхи были приглашены барышней “разговееца свяченой пасхой”. Однако бытовой факт под воздействием светлого праздника перерастает в явление духовного порядка. Пасха раскрывает души и просветляет и “...четверых мужчин, в конце изжесаванных и изглоданных неудачной жизнью”, и “...хозяйку — уже немолодую русскую проститутку, то есть самое несчастное, самое глупое и наивное, самое безвольное существо на всей нашей планете” [8: V: 163].

Пасха делает героев чуткими к переживаниям окружающих их людей и навеивает воспоминания “... о детстве, о семье, о матери, о прежних Пасхах”. Герои ощущают “какую-то упоительную грусть — сладкую, легкую и тихую”.

К следующей группе можно отнести пасхальный рассказ “Бонза” (1896), который резко контрастен рассказу “По-семейному”, так как в нем пасхальная атрибутика присутствует лишь как элемент формы.

“...В ночь под светлое Христово воскресенье” новые чувства и настроения захватывают мальчика. “Когда крестный ход, обойдя вокруг церкви, приблизился к распахнувшимся средним дверям входа, то ожидание чуда, которое сейчас, вот эту секунду должно произойти, наполнило меня трепетом радостного испуга... И я, замирая и холодея от восторга, сознавая, что и я участвую в общей великой радости, выкрикивал громко: “Воистину воскрес” [8: I: 395]. Дома герой, переполненный радостью, с удовольствием старается всем помочь. Бежит он и за платком сестры в ее комнату. “Я очень скоро нашел ее платок... и уже вышел из дверей комнаты, как вдруг за моей спиной раздался звон и треск бьющегося фарфора. Я обернулся и увидел японскую нагоду лежащей на полу и рядом с ней разбитого бонзу... Как это могло случиться, я не понимаю, но задеть игрушку я во всяком случае не мог, потому что проходил от нее шагах в пяти” [8: I: 396].

Реакция взрослых на случившееся не соответствует празднику. Так, у сестры появляется на лице злое выражение, а отец, не добившись признания и раскаяния, выгоняет мальчика из комнаты: “Ты лгун, и тебе не место с честными людьми, — закричал он мне вслед. — Убирайся в свою комнату и не смей приходить сюда!” [8: I: 397]. В душах родных и близких людей нет милосердия и любви, праздник Пасхи для них — чисто обрядовое явление. Мальчик же, поглощенный “чудесным, прекрасным и неожиданным”, не может солгать в эту ночь. Именно поэтому он не подчиняется требованиям старших и отстаивает свое решение до конца. “Первая людская несправедливость” и душевная глухота навсегда ранили душу ребенка и даже через много лет вызывают “печальные и нежные воспоминания”.

Последняя группа включает в себя рассказы “По заказу” (1901) и “Травка” (1912), представляющие собой синтез пародии на жанр и светлых воспоминаний о празднике в жизни героев. Примечательно, что как бы ни был заштампован жанр пасхального рассказа, он все же воссоздает мощное духовное воздействие этого великого праздника на человека. В рассказе “По

заказу” Куприн обыгрывает ряд сюжетов, которые оправдывают “самый большой праздничный спрос”: это и “легкомысленная жена, возвращающаяся к покинутому мужу с первым ударом колокола”, и “солдат, стоящий в пасхальную ночь на часах”, и “таинственный господин”, помогающий обездоленной семье (примечательно, что данный сюжет восходит к его же рассказу “Чудесный доктор”).

Рассказ о тяжелой и безрадостной жизни своего героя – Ильи Платоновича Арефьева, “талантливого насмешника”, перемежается воспоминаниями о встрече Пасхи в детстве, которые вызывают в душе героя “чувство такой свежести, чистоты и ясности, как будто чья-то невидимая рука нежно и заботливо стерла с его души всю накопившуюся на ней копоть ненависти, зависти, раздраженного самолюбия, пресыщения и скуки” [8: III: 30]. Воспоминания же о встрече Пасхи в зрелые годы “дали ему на несколько минут чувство давно не испытанной, глубокой человеческой скорби, очищающей и смягчающей сердце...” [8: III: 33].

Нам представляется важным закончить анализ святочных и пасхальных рассказов Куприна пасхально-святочной “небылицей” “Папаша” (1916). “Папаша” написан в конце декабря 1915 года, но основное событие рассказа происходит на Пасху. “Перед Пасхой генерал заболел и около недели не являлся в министерство. Рассказывали, что он собственноручно устанавливал на полочку мраморный бюст Монтескье, но, по неловкости, не удержался на стремянке и свалился, причем тяжелый бюст всей своей тяжестью обрушился на папашину голову” [8: VI: 403]. Поведение генерала до болезни (мягкость и деликатность в управлении министерством) и после болезни (“громы, молнии, ураган, извержение вулканов...”) совсем не соответствует пасхально-святочному просветлению – воскрешению души человека. Сарказм и ирония автора нарастают в последних строках рассказа: “... До сих пор эскутор и швейцар, нюхая табачок, спорят о том, когда был папаша сумасшедшим: до бюста или после бюста великого знатока духа законов – Монтескье?” [8: VI: 405].

Анализ святочных и пасхальных рассказов А.И. Куприна позволяет сделать следующие выводы: 1) Купринские святочные и пасхальные рассказы в полной мере отразили тенденции функционирования и развития этих жанров на рубеже веков и начала XX века. Так, наряду с каноническими формами, приближающимися к массовым святочным и пасхальным рассказам (“Тапер”, “Бедный принц”, “Чудесный доктор”, “По-семейному”), можно выделить образцы жанров, так или иначе опирающиеся на открытия, сделанные Достоевским и Лесковым (“Путаница”, “Начальница тяги”, “Леночка”, “Инна”, “Святая ложь”, “Бонза”). Наряду с искрометной сатирой (“Исполины”), выявляется синтез пародии и канона (“По заказу”, “Травка”). “Папаша” же представляет собой новое жанровое образование, в котором размываются жанровые границы святочного и пасхального рассказов. Вместе с тем возникают и новые варианты жанров – рождественская сказка, пасхальное стихотворение в прозе. 2) Примечательно, что Куприн пробует свои силы сначала в жанре святочного рассказа (“Миллионер”, “Жизнь”, 1895), а потом обращается к

пасхальному ("Бонза", 1896). В 1911 – 1912-х годах писатель создает последние святочные рассказы ("Начальница тяги", 1911, "Исполины", 1912), пасхальные же составляют заключительный этап творчества писателя ("Святая ложь", 1914, "Инна", 1928). Безусловно, купринские святочные и пасхальные рассказы не равноценны по художественному уровню, однако несомненно их влияние на развитие соответствующих жанров. Опыт Куприна органично включается в достижения русской литературы рубежа веков и начала XX века.

Литература

1. Душечкина Е.В. К вопросу об истоках и традиции русского святочного рассказа // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Таллинн, 1985.
2. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тартуск. ун-та. № 664: Труды по знак. системам. Вып. 18. Тарту, 1984.
3. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
4. Поддубная Р.Н. О фантастическом в рассказе Н.С. Лескова "Белый орел" // Творчество Н.С. Лескова. Курск, 1986.
5. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод. Харьков, 1994.
6. Калениченко О.Н. Святочные рассказы И.А. Бунина и современность // Русская классика XX века: пределы интерпретации. Ставрополь, 1995.
7. Пульхритудова Е.М. Творчество Лескова и русская массовая беллетристика // В мире Лескова. М., 1983.
8. Куприн А.И. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1964.
9. Брауде Л.Ю. Х.-К. Андерсен в России // Андерсен Ханс Кристиан Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М., 1983.
10. Мысляков В.А. Салтыков-Щедрин и народническая демократия. Л., 1984.
11. Куприн А.И. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1971.

С. И. Бунина

Страховка жизни: миф и действительность в прозе М. И. Цветаевой

"От сего, что поэт есть творитель, не наследует, что он лживец: ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь могла и должна была быть" К. Тредиаковский.

(Запись в тетради М. Цветаевой)

Проза Марины Цветаевой – своего рода феномен: она столь же доступна, сколь зашифрована. Определения, прилагаемые к ней, зачастую скользят по поверхности, не достигая цели. Автобиографическая? Мемуарная? Очерковая? А как же "чара", магнитное поле этой прозы, вновь и вновь заставляющее соотносить себя с ней? Зато когда удается читать с вдохновением, читать как пишешь, – текст вдруг начинает просвечивать, открываться все больше.

Цветаева не зря не любила рассказчиков в литературе, также, как, впрочем, и их спокойных, ленивых читателей. Ее собственная проза – если не проза подтекста (ее распахнутость, повышенная эмоциональность заставляют ис-

вать иной термин), то проза над-текста, имеющая бесчисленное множество проекций. Заметим, что в 30-е годы, когда создавался основной массив этой прозы, Цветаева уже была автором "Поэмы воздуха", произведения, ко всеобщему удивлению и даже ужасу, преодолевшего рамки словесности.

Как ни странно, до сих пор не было замечено, что цветаевская проза представляет собой своеобразную целостность. Дело не только в том, что все жанры служат поэту для лирического самовыражения, но и в том, что, собранные вместе, его произведения приобретают дополнительный смысл, сливаются в сложное жанровое образование. Как известно, Цветаева никогда не обращалась к романной форме. Возможно, это происходило потому, что, как и ее любимый Марсель Пруст, она многие годы составляла единственный текст, обусловив его построение только логикой памяти. Отметая такие обозначения, как рассказ или новелла, Цветаева всегда подчеркивала, что пишет прозу. И взглянув пристально, следует признать потаенную сложность этой прозы – как сделал это в свое время Иван Бунин [1: VI: 278].

В цветаевской прозе есть центральный сюжет. Это сюжет становления. Лирическое "я" автора, кочующее из произведений в произведение, – тот самый мифологический "тысячеликий герой" (выражение Д. Кэмпбелла [2]), который должен совершить опасное путешествие ради достижения заветной цели. Что является целью для Цветаевой? *"Выразить себя. Возвратить Богу его неисчерпаемый дар. Творцу – его неисчерпаемый дар – творчество"* [1: V: 428]. Этапы пути ее героини выделены достаточно четко. Есть период доистории – время действия семейных мифов, предопределяющих судьбу ребенка ("Мать и музыка"). Затем осуществляется рождение в день Иоанна Богослова, соединившего в себе пророка и писателя. А вот девочка пяти-шести лет, первенец своей матери, нелюбимая дочь, тайком пишущая стихи ("Мать и музыка", "Сказка матери", "Мой Пушкин"). Переплетение библейской (первородство) и фольклорной символики взывает к богатым ассоциациям читателя.

Вступив на предначертанный путь, девочка встречает первых друзей-дари-телей (Кирилловна, Черт) – существ странных, несколько потусторонних. От Кирилловны Марина получает в дар умение все видеть, от Черта – умение любить. Но главное испытание героини впереди. Раннее сиротство, осмысляемое как изгойство, казарменный, нивелирующий строй пансионов и гимназий окрашивают ее отрочество ("Шарлоттенбург", "Башня в плюще"). Затем вновь возникают проводники – великодушные друзья. На сей раз – поэты: М. Волошин, какое-то время Брюсов, затем Пастернак, Андрей Белый (это уже миф о спутнике). Они будут всегда. Цветаева благодарна и, создавая прозу, видит в зеркале своей зрелости не только себя.

Наконец цель достигнута. Героиня становится поэтом, а главное, у нее "сбывается душа". Почему Цветаева почти не пишет о своей зрелости? Потому что все главное есть в стихах. Лишь иногда в их поток вливаются размышления об искусстве, роли поэта – они тоже насквозь мифологичны. Жанры цветаевской прозы продолжают друг друга, символические цепочки протягиваются в прошлое и будущее; и в центре, на пересечении всех путей

оказывается, как ни парадоксально, читатель, герой *своей* драмы, носитель *своего* призвания.

Сознавая невозможность осветить затронутую тему в рамках данного исследования, попытаемся ответить на принципиальный вопрос: чем был миф для Марины Цветаевой? Из сказанного выше (как и из многочисленных утверждений самого поэта) следует, что мифотворчество было ее важнейшей психологической и эстетической установкой. *“Все – миф, вне мифа – нет, из мифа – нет, миф предвосхитил и раз навсегда изваял все”* [1: III: 111], – писала Цветаева. Она намеренно укрупняла фигуры, смешивала факты, не только соотнося действительность с мифом, но и видоизменяя ее. Яркий пример тому – искажение отношений с матерью, правомочность которого не раз обсуждалась цветаеведами. А спорить было, по сути, не о чем. Искажение было и должно было быть, потому что Цветаева писала не мемуары, а прозу, вскрывающую суть. И эта суть – неизбывное одиночество человека в современном мире.

В 1934 году Цветаева написала замечательный рассказ “Страховка жизни”. Его фабула более чем незамысловата: в малообеспеченную семью русских эмигрантов (ряд деталей позволяет увидеть в ней семью самой Цветаевой) приходит ухаживаемый молодой парижанин, страхового агента, с предложением застраховать свои жизни. Его идея не находит поддержки. Исчерпав все реальные и фантастические истории о несчастных случаях, француз уходит ни с чем. Русские же остаются в недоумении. Вот и весь каркас этого произведения. Над ним надстроено один из интереснейших цветаевских мифов – миф о страховке жизни.

Неудивительно, что русским эмигрантам оказывается глубоко чуждой идея страхования от несчастных случаев. Они не могут чувствовать себя уверенно вне родины. Само появление незнакомого человека вызывает у героини рассказа тревогу: *“Налог! – А ведь недавно платили, или, может, опять вспомнили похищенного генерала и стали переписывать всех русских?”* [1: V: 213]. Обездоленные люди стремятся спрятаться от жизни в маленьких комнатах снимаемых им квартир, считают их последней крепостью. Показателен возникающий в рассказе символический образ русского дома, где на стук в дверь всегда выходит господин или дама и говорит: *“НИЕТ”* [1: V: 216]. Фатализм, вера в судьбу понимается Цветаевой как национальная черта русского человека. *“Если шкаф падает – это судьба, понимаете? Так вам ответит каждый русский”*, – говорит героиня произведения [1: V: 216].

Настоящим же ядром рассказа становится необычная вымышленная история молодого француза. Это повествование о своих якобы бывших 17 братьях, умерших от несчастных случаев, суровом отце и нежной матери, ежедневно встречающей сына с работы. За ним Цветаева прозревает экзистенциальное одиночество внешне благополучного человека. Респектабельный молодой француз оказывается столь же уязвимым, как русские эмигранты. У него, видимо, вообще нет отца, нет и не было никаких братьев, с которыми можно разделить невзгоды. Забившаяся в угол душа этого человека находит отраду только

в любви к матери. Его спасает от жизни миф о себе как сыне, "миф о себе лучшим", по словам Цветаевой.

Поэт открывает читателю грустную тайну. Люди безмерно одиноки. Каждый носит в глубинах своего "я" спасительный миф, и это позволяет ему выжить. Стало быть, миф и есть "страховка жизни", защита главного, лучшего в нас. Чтобы сохранить главное в памяти поколений, рождаются поэты-мифотворцы, выслушивающие других.

Миф самой Марины Цветаевой – это миф о Пигмалионе, предпочитавшем всему земному создание своих рук. Преломившись сквозь призму современности, он наполнился трагизмом: ведь мы живем в век катастроф. в заброшенном мире, где почти не осталось любви.

Литература

1. Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1994.
2. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М., К., 1997.

А. Платонов

Тень как образно-смысловая доминанта лирики Ин. Анненского и Вл. Набокова

"Учитель" акмеистов, "оставшийся в тени", "надорвавшийся" [2: 435], Ин. Анненский сегодня все больше обнаруживает не только собственную феноменологическую значимость, но и влияние на развитие русской поэзии XX века, в том числе и В. Набокова: близость темы и художественного приема, в частности. Особое значение "вещи" в системе образов, создаваемой Ин. Анненским и Вл. Набоковым, а также характерная для обоих любовь к парадоксу, стилизации, "стремление сдвинуть границу между прозой и поэзией" [3: 664] особенно впечатляюще отзываются в одной из точек их соприкосновения, определяющей строение образно-смысловой системы обоих авторов. В предисловии к вышедшему в 1979 году сборнику стихов Вл. Набокова Вера Набокова пишет: "... Хочу обратить внимание читателей на главную тему Набокова. Она, кажется, не была никем отмечена, а между тем ею пропитано все, что писал; она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество. Я говорю о "потусторонности", как он сам ее назвал в своем последнем стихотворении "Влюбленность". Но ближе всего он к ней подошел в стихотворении "Слава", где определил ее совершенно откровенно как тайну, которую носит в душе и выдать которую не должен и не может" [4: 348].

Эта же тайна "делается явной" и в стихах Ин. Анненского, в таких, как "Милая", "Кошмары", "Квадратные окошки", потустороннее здесь еще облекается в традиционные образы, стилизованные в духе романтической поэтики. В стихотворениях же "Сирень на камне", "Забвение", "Миг", "Последние сирени", "Если больше не плачешь, то слезы сотри" даже светлый "дневной" мир лирики Ин. Анненского кажется неоднозначным, неизбежно тре-

возным и загадочным оттого, что он вообще движим непостижимыми законами мира ночного. Отсюда и чарующе двусмысленная отстраненность “зримо-го”, и угонченный психологизм, и особенная нежность бледных рассветов и сумерек. Самый полдень живописен и ярк оттого, что знаменует наступление полночи: “*Когда, сжигаая синеву, / Багряный день растет неистов, / Как час-то сумрак я зову. / Холодный сумрак аметистов*” [1: 98]. Постоянное присутствие, физически ощутимая параллельность “потустороннего” выдается самыми характерными особенностями поэтического письма Ин. Анненского, вплоть до риторического вопрошения: “*Не мерещится ль вам иногда, / Когда сумерки ходят по дому, / Тут же возле иная среда, / Где живем мы совсем по-другому?... / И движеньем спугнуть этот миг / Мы боимся, иль словом нарушить. / Точно ухом кто возле приник, / Заставляя далекое слушать*” [1: 86].

В сравнении с ночным миром, “древним хаосом” Ф. Тютчева, “иная среда” Ин. Анненского более агрессивна: она всякий раз либо застигает врасплох, либо создает напряженное ощущение растущей тревоги, меланхолической безнадежности. К ней невозможно привыкнуть, ее восприятие предполагает не “двойное зреньё”, а скорее, неврастеническую переутонченность.

“Потустороннее” лирики Вл. Набокова менее красочно, чем у Анненского, его присутствие дано графически четко и наиболее явственно ощутимо в редкие моменты резкой смены света и тьмы: “*напоминаю, что влюбленность / не явь, что метины не те, / что, может быть, потусторонность / приотворилась в темноте*” [5: 206]. Но “потусторонность” – это свет, чем более яркий, тем более таинственный. Вследствие этого самый безоблачный день в стихах Вл. Набокова насыщен токами “внеземного”, сверхчувственного. Эта спокойная неоплатоническая созерцательность как будто не предполагает тщательной психологической разработки, однако легкость, с которой в этом светлом воздухе образы сменяют друг друга, обращает созерцающего к проблеме собственной личности, соотношения в ней света и тьмы, заведомо создает динамику их переменчивости, соответствующую значимости лирического стихотворения. Образно-смысловые системы лирики Ин. Анненского и Вл. Набокова сближаются благодаря такой неявной доминанте как мифопоэтический образ *тени*. *Тень* в стихах Ин. Анненского и Вл. Набокова – результат недолгосрочного, феноменального слияния, встречи двух миров – дневного и ночного, видимого и потустороннего. *Тень* в этом мифопоэтическом контексте – слово-ключ, открывающее возможность заглянуть в каждый из обоих миров и утверждающее невозможность их исключительно раздельного существования. Это ощущение изначальной приобщенности к вечной тайне сопряжения светлого и темного обуславливает многообразие лирической интонации напряженного предвидения либо смятения от мимовольного соучастия, либо откровения, озарения и обеспечивает возможность синтеза различных привходящих литературно-эстетических влияний. В частности, генезис диалектики светлого и темного позволяет исследовать отношение лирики Ин. Анненского и Вл. Набокова к романтической традиции. Достаточно вспомнить, например, об изменчивой семантике ‘света’ и ‘тьмы’ вагнеровского

либретто второго действия "Тристана и Изольды". Тень возникает как предвестие близости "потустороннего", судьбоносного, как знак его постоянного присутствия в мире явном. Присутствия, которое время от времени напоминает о себе чертами, доступными видению поэта, создавая эффект остранения и особой выразительности художественной детали, предопределяя обостренный психологизм лирического повествования. У Ин. Анненского: "Нерасцепленные звенья, / Неосиленная тень, — / И забвенье, не забвенье / Как осенний мягкий день..." [1: 147]; "Вот кем-то врезан крест замшиный / В плите надгробной, и, как тень, / Сквозь камень, Лазарь воскресенный, / Пробилась чахлая сирень / ... Да и зачем? Цветы так зыбки, / Так нежны в холоде плиты, / И лег бы тенью свет улыбки / На изможденные черты" [1: 168]; "На лице твоём, ласково-зыбкий, / Белый луч притворился улыбкой... / Лишь теней все темнее за ним череда, / Только сердцу от дум не уйти никуда" [1: 188].

У Вл. Набокова: "Я вижу облако смеющееся, крышу, / блестящую вдали, как зеркало... Я слышу, / как дышит тень и каплет свет... / Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня / синее влажный мир, грядет весна Господня, / растет, зовет... Тебя же нет" [5: 49]; "Не прозвенеть, не высказать мне людям, / что надо Божьей тенью дорожить. / Что Божья тень волнистая сквозь наши / завесы разноцветные видна; / что день и ночь — две дорогие чаши / живой воды и звездного вина" [5: 72]. В стихах Вл. Набокова сквозь тень различимы прошлое и будущее: "Гость босоногий, гость прохладный, / ты и за мною прилетишь. / И душу из земного мрака / поднимешь, как письмо, на свет, / лица в ней водяного знака / сквозь тени суетные лет" [5: 85]; "Мой Пушкин бледный ночью, летом, / сей отблеск объяснял своей / Олениной, а в пенье этом / сквозная тень грядущих дней" [5: 78]. Наконец, тень сопричастна чувству вечности: "В ложбине мрак остроугольный / ползет по белизне рябой. / У нас есть шахматы с собой, / Шекспир и Пушкин. С нас довольно" [5: 182].

Двоемирие лирики Ин. Анненского и Вл. Набокова выстроено не по вертикали, как у символистов, а по горизонтали. Эти миры существуют рядом и как бы наплывают друг на друга, обретая в этой внезапно подмечаемой теневой слитности очарование и трепет первозданности. Здесь противопоставлены не жизнь земная и жизнь небесная, не субстанции и акциденции, а нечто в принципе не сопоставимое — видимое и невидимое, рефлексивно постигаемое и непостижимое. В этой темной, но и достаточно светлой полосе тени происходит встреча двух отрицающих друг друга миров, приоткрывающая единственный доступный человеческому пониманию смысл их существования. Эта встреча — та точка, в которой хаос может быть преодолен самой возможностью творчества, понимания или сомнения, в которой привычная вещь как будто бы впервые обретает имя, а непосредственное чувство наилучшим образом выражается прихотливой стилизацией или парадоксом. Иначе говоря, эта поэзия опосредованно, прежде всего через традицию романтизма обращена к мифологии хтонизма. В ней актуализируется мотив возможности преодоления извечного хаоса, ужаса и дисгармонии порядком и красотой. Она как бы имитирует, стилизуя и учитывая все разнообразие

привходящих традиций, возникновение героического мифа. Лирический герой Ин. Анненского и Вл. Набокова, обреченный на существование в этом движении игрой *света и тени* мире, делает максимально возможное для утверждения своего “героического” статуса – он сам превращается в *тень*. Это не героизм романтического толка или символистского жизнестроительства, а, скорее, пролегомены к понятию героического как таковому, заданные рефлексивным восприятием хтонического мифа немецких мистиков и, – относительно традиции классицизма, – философии Паскаля. В этой модели мира “раздвоенность” лирического героя, принадлежность его одновременно обоим мирам – главная предпосылка онтологической значимости образного воплощения, обращающая к романтической проблеме “невыразимого” вследствие близости тютчевско-шеллингианской концепции. Ин. Анненский: “...Или *сад* был одно *мечтанье* / *Лунной ночи, лунной ночи мая?* / Или сам я лишь *тень* / *немая?* / Или и ты лишь мое *страданье*, / *Дорогая...*” [1: 95]; “*Слава Богу, снова *тень!* / Для чего-то *спозаранья* / *Надо мною целый день* / *Длится это умиранье*, / *Целый сумеречный день!* /...Хоть бы *ночь скорее, ночь!* / *Самому бы изнемочь*, / *Да забыться примиренным*, / *И уйти бы одуренным* / *В одуряющую ночь!*” [1: 130]. Время сумерек, полусвета, полутьмы и состояние полудремы, полусознания, бессонницы, столь частые в стихах Ин. Анненского, сами по себе поддерживают и развивают тему принадлежности лирического героя одновременно обоим мирам, зыбкости, относительности разделяющей их границы. В стихотворении “Зимний сон”, представляющем собой ироническую рефлексию умершего на происходящее вокруг него, причастность миру *тени* абсолютна. Лирический герой Вл. Набокова тоже превращается в *тень*: “...И будет *снимок* в том альбоме, / и буду я на снимке том: / мой облик меж людьми чужими, / один мой августовский день, / моя *неизвестная* ими, / *вотще украденная тень*” [5: 125–126]. В стихотворении “Тень” два облика пляшущего на канате и затем спрыгнувшего на землю акробата противопоставлены как идеальное и непросветленно плотское: “...*Стена соборная щербата* / и ослепительна была; / *тень голубая акробата* / подвижно на нее легла. /...И вдруг над башней с *циферблатом*, / *ночную схвачен синевою*, / исчез он с трепетом *крылатым* – / *прелестный облик теневой*. / И снова заиграли *трубы*, / меж тем, как *потен* и *тяжел*, / в *погасших блестях*, *гаер грубый* / за *подайнем* к нам *сошел*” [5: 106–107]. И, наконец, логически закономерно оживает, обретает человеческие черты сама *тень*: “*Был день как день*. *Дремала память*. *Длилась / холодная и скучная весна*. / *Внезапно тень на дне зашевелилась* – / и поднялась с *рыданием со дна*. / *О чем рыдать?* *Утешишь* не умею. / *Но как затопала, как затряслась*, / как *горячо цепляется за шею*. / в *ужасном мраке на руки просясь*” [5: 194].*

Таким образом, доступная зрительному восприятию область явления сверхчувственного, иррационального, *тень* – особая среда и определяющее условие существования мифопоэтической модели мира, элементы эстетики которой узнаваемы, но в принципе не предопределимы концептуально. И, в частности, снимают болезненную для символистов проблему “эстетизма”.

Антиномичность понятий здесь вторична относительно самостоятельной онтологической значимости лирического героя, “раздвоенный” образ которого открыт обоим мирам – миру *света* и миру *тьмы*.

Литература

1. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
2. Гаспаров М. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т.2. М., 1997.
3. Липовецкий М. Эпизод русского модернизма. Художественная философия творчества в “Даре” Набокова // В.В. Набоков: За и против. СПб., 1997.
4. Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи. 1979 // В.В. Набоков: За и против. СПб., 1997.
5. Набоков В. Стихотворения. М., 1991.

М. О. Елисова

Мифопоэтическая ипостась дождя в поэзии Бориса Пастернака

В образной системе лирики Б. Пастернака едва ли не центральное место занимает образ *дождя*. М. Цветаева писала: “Но страстнее трав, зорь, вьюг возлюбил Пастернака дождь... Не какой-то осенний, не мелкий, не дождичек – дождь! Дождь-джигит, а не дождичек!” [6: 55–56]. Несомненно связь этого образа с сущностными характеристиками поэтического универсума Бориса Пастернака, и потому рассмотрение данной мифологемы будет важно для исследования мифопоэтической модели мира автора.

Центрами формирования рассматриваемого образа являются слова *дождь* (*дождик*) и *ливень*, которые мы рассматриваем как ключевые (слова-фавориты) в художественном идиолекте поэта.

В коллективном опыте народа запечатлены, кроме фоново-энциклопедических, также их мифопоэтические, символические значения. Обращение к этимологии слова *дождь* убеждает в том, что в коллективном сознании различных этносов закреплены представления о дожде и как о благе, и как о бедствии [5: 521–522]. Амбивалентен дождь и в христианской символике: “У священных писателей дождь очень часто представляется символом Божественной благодати (Ис. XLIV, 3, 4; Осии VI, 3)” [1: 196–197]. Но “столь необходимая и благодетельная в жарких странах вода становится иногда опасной и разрушительной стихией... во время сильных и проливных дождей...” [1: 128–129]. Х.Э. Керлот и С.С. Аверинцев изложили мифопоэтическую символику дождя как оплодотворяющего начала [2: 179, 115–119; 3: 240]. “Дарующий жизнь” дождь, утверждает Керлот, относится к общему символу жизни и воды, он означает очищение. Дождь льется с небес – отсюда его общность со светом, здесь объяснение того, почему во многих мифологиях дождь считается символом “духовных воздействий” небес, нисходящих на землю [2: 179].

Весенний и летний дождь в поэтических текстах Б. Пастернака предстает, в основном, как благо, живительная сила. Налицо его связь с символикой жизни.

Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе

Расшиблась весенним дождем обо всех... [4: I: 112].

Пастернаком подчеркивается оплодотворяющая роль дождя:

На старом дереве громоздком,

Завешивая сверху дом,

Горят, заплаканные воском,

Цветы, зажженные дождем (“Липовая аллея” [4: II: 85]).

Заметим, что огонь и вода не представлены как противоположные, враждебные стихии, напротив, они соединяются в едином художественном образе. Ср. также:

Всю ночь вода трудилась без отдышки.

Дождь до утра льняное масло жег (“Петухи” [4: I: 215]).

Весенний дождь связан с ожиданием пробуждения и обновления природы:

Ждешь: вот-вот горизонт очнется

И – начнется. И гул пойдет (“Весна, 3” [4: I: 215]).

В русле оплодотворяющей символики устанавливается ассоциативная связь *дождь – любовь*:

Наигрывай, Лей, смейся, сумрак рви!

Тоги, теки эпиграфом

К такой, как ты, любви! (“Дождь” [4: I: 119]).

Обратим внимание на словосочетание “сумрак рви”, подтверждающее общность символики *дождя* и *света* (вопреки фоновому-энциклопедическому значению, сближающему *дождь* и *тьму*).

Ассоциация *дождь (ливень) – счастье* продолжает развитие мифопоэтического смысла “источник (носитель) силы, потенциального блага”. Так, в стихотворении “Весенний дождь” влага, падающая с неба, приносит с собой “мокрый нахлест счастья”, заставляет ликовать все орошаемое ею.

Но *дождь* может быть носителем не только блага, а и вреда. Приведем пример реализации “переходного”, амбивалентного значения образа, реализующегося с помощью ассоциативной цепочки *дождь – счастье – терзание*:

Нас счастье тому же подвергнет

Терзанью, как сонм облаков (“Счастье” [4: I: 86]).

Дождь и *ливень* у Пастернака иногда оборачиваются настоящим бедствием для всего земного. В стихотворении с показательным названием “Болезни земли” [4: I: 136] образ *ливня* связан с обозначением болезненных состояний и их проявлений: “*tetanus (столбняк)*”, “*водобоязнь*”, “*обрывки бешеной слюны*”, “*бред*”. Отрицательная экспрессия образа доводится здесь поэтом до крайнего предела.

Сходные ассоциации имеет образ *дождя* в стихотворении “Душная ночь” [4: I: 148]. “*Дождь в тюлях*”, казалось бы, служит лекарством для земли.

но исцелить он не может (“Селенье не ждало целенья”). Дождь и сам “болеи”: косые капли “слепли”, ветер “бледный”.

Весенний дождь тоже может нести отрицательную энергию, как в стихотворении “Бальзак” [4: I: 234], где каштаны цветут “разгневанно”, а дожди долгожданнны, “как мщенье”. Гармония образов *дождь – мщенье*, соединение их в содержательной структуре текста мотивированы общностью экспрессивных элементов смысла (высокий накал чувств).

См. также в стихотворении “Гроза, моментальная навек”:

И когда по кровле зданья
Разлилась волна злорадства
И как уголь по рисунку,
Грянул ливень всем плетнем... [4: I: 165].

В стихотворении “Баллада” *дождь* соотносится с состоянием печали:

В колодец ее [зимы] обалделого взгляда
Бадьей погрузалась печаль и, дойдя
До дна, подымалась оттуда балладой
И рушилось было в обвязке дождя. [4: I: 96].

В данном контексте образ *дождя* является изоморфным образу *колодца* и, соответственно, таким образам, как *дерево, лестница, столб, храм* и т. п., выступающим как средство связи верха и низа. Следовательно, он наделяется статусом “сакрального”. Особенно ярко это проявляется в контекстах, где *дождь* выступает как средство достижения скрытого знания, причастности к нему:

Встав из грохочущего ромба
Передрассветных площадей,
Напев мой опечатан пломбой
Неизбываемых дождей.

Под ясным небом не ищите
Меня в толпе сухих коллег.
Я смок до нитки от наитий,
И север с детства мой ночлег.

(“Встав из грохочущего ромба” [4: I: 59]).

Благодаря ассоциативной связи *напев–дожди–наития дождь* становится символом поэтического творчества и вдохновения. Эпитет “неизбываемые” (*дожди*) связывает образ *дождя* с темой рока, судьбы, божественного предопределения. Пастернак саму поэзию уподобляет струе дождевой воды:

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго, до зари
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри (“Поэзия” [8: I: 220]).

К нетрадиционным смыслом, которые у Пастернака приобретает образ дождя, относится и такой, как “воплощение или замещение человека” (терминология П.П. Червинского [7: 12]).

Дождь-лицо — заместитель либо защитник, собрат, второе “я” субъекта:

Мой ангел, Ты будешь спать: мне обещала ночь.

Мой друг, мой дождь, нам некуда спешить.

(“Белые стихи” [4: I: 272]).

Следует упомянуть также о том, что рассматриваемый образ динамичен, то есть передает семантику движения и изменения: “теки эпиграфом” [4: I: 119], “прошли дожди событий” [4: I: 364] и др.

Таким образом, в индивидуально-художественной модели мира Бориса Пастернака образ дождя переосмыслен по широкому спектру кодов и реализует мотивы, изоморфные значениям: “движение (переход)”; “средство связи неба и земли”; “источник (носитель) силы (в т.ч. оплодотворяющей), потенциального блага либо вреда, возмездия”; “средство достижения скрытого знания, причастности сакральному”; “средство воплощения или замещения человека (защитник, собрат, второе “я” субъекта)”.

Литература

1. Библейская энциклопедия. [Труд и издание Архимандрита Никифора]. Репринтное изд. М., 1990.
2. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. Т.1. М., 1987.
4. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5-ти т. Т.1. Стихотворения и поэмы. 1912-1931. М., 1989; Т.2. Стихотворения. 1931-1959. Переводы. М., 1989.
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х ыт. Т.1. М., 1986.
6. Цветаева М. Световой ливень // Знание-сила. 1990. №2.
7. Червинский П.П. Семантический язык фольклорной традиции. Ростов-на-Дону, 1989.

М. П. Сподарець

Поетика *потойбіччя* (міфологічні моделі в романі І. Багряного “Сад Гетсиманський”)

Виносячи в назву метафору “поетика *потойбіччя*”, ми мали на увазі передусім ту особливість т. зв. табірної прози, що зображує тюрму та зону як *потойбічний* світ, котрий знаходиться поза межею життя. *Потойбічний* світ у таких творах виступає як основа художньої композиції: “Факт смерті передує початку сюжету, [...] сам художній час тут – час небуття” [12: 182]. “Якщо існує *той світ*” по думці всіх смертних, то оце він і є. Світ по той бік таємничої брами, що розділила життя на відоме й невідоме, на просте й загадкове” [1: 53].

Такий погляд не є новим в літературі. Можна хоча б згадати навіть за назвами “Записки з Мертвого дому” Ф. Достоєвського або “У колі першому” О. Солженіцина. У такому аспекті розглядалися літературознавцями твори

інших письменників, зокрема цикл "Колимські оповідання" В. Шаламова [12]. У даній статті ми спробуємо простежити що своєрідність як міфологічну модель на матеріалі роману "Сад Гетсиманський" відомого українського письменника І. Багряного. На жаль, усвідомлюючи неможливість у невеличкій статті запропонувати наскрізний аналіз міфологічних функцій і мотивів всієї сюжетної структури майже п'ятисотсторінкового роману, доведеться обмежитися окремими зауваженнями з цього приводу.

Про роль християнської символіки в романі "Сад Гетсиманський" вже не раз писали критики [5; 6; 9]. Тяжіння до християнської містики в творчості І. Багряного символізує пограничність між буттям земним і потойбічним, що з особливою силою підкреслюється мотивом видіння, за яким оживають традиції християнської оповідно-дидактичної літератури: "Перекинувши через плече рушницю, людина вийшла геть з карцеру й з мрійливим смутком іде навмання, навпростець, ген, немов світ за очі. Все забути. Від всього утекти, бути самим собою..." [1: 252]. "Однієї ночі Андрієві приснився дивний сон..." [1: 349]. На нашу думку, біблійна образність в художній структурі роману зумовлена ідеологічною позицією автора, тими ідеологічними концептами, що закладені в творі і артикулюються головним персонажем Андрієм Чумаком. Залишаючись в традиціях естетики 20-х рр., І. Багряний використовує біблійно-християнську символіку в нових умовах задля пропаганди своїх ідей.

Вічні образи (Авель – Каїн, Христос – Юда) потрапляють у контекст сучасності, стають актуальними для суспільної свідомості, іконічними знаками нових відносин. Відбувається ототожнення зображувальних явищ з уже відомими стереотипами мислення (популярними топосами і мотивами, усталеними сюжетними схемами, вічними образами тощо). Тому настанова на дидактизм у творчості І. Багряного має підкріплюватись непохитними авторитетами (Біблія, Євангеліє). Наприклад, образ занедбаної "провінційної столиці" – Харкова, має символізувати зруйнований Єрусалим, що перетворився на "містоповію", та руйнацію сподівань на новий шлях розвиток України: "А були ж перші роки по великій революції, роки злету, коли це місто кипіло й гуло, а ця площа привокзальна мерехтіла новизною, сліпила блиском машин, реклам, транспарантів, глушила сміхом і веселим гамомом молодості – коли весна бурхала через місто повинно... То був час великих надій, час початку бурхливого ренесансу воскреслої після трьохсотлітнього сну нації, час могутнього старту й романтики боротьби, час невисловлених до краю сподівань, палких мрій, вже от-от недалеких до здійснення великих намірів" [1: 50]. Водночас наявність у поезії І. Багряного християнських мотивів і символів не свідчить про стовідсотково релігійну концепцію твору [10: 73–77; 11].

Видається цікавим розглянути сюжетну структуру роману в співставленні із системою казкових функцій і мотивів. На доцільність такої інтерпретації вказує вже фольклорний зачин: "Умираючи, старий Чумак, старий коваль, наказав був усіх синів своїх до себе мерцій згукати, телеграму вдарити, щоб мерцій поспішали, поки він ще живий. Хотів перед смертю сам заповіт їм батьківський дати" [1: 7]. Отримавши цей наказ, герой вирушає

в путь, щоб в кінці отримати винагороду – життя. Арешт і шлях через Охтирку та Харків до в'язниці є символічною переправою, а наступні допити – випробуваннями та боротьбою зі змісм. Навіть така деталь, як вистоювання багатодобового безсонного допиту на “конвейєрі”, може мати символічне вилучення: “У казці сон, що знаходить на героя напередодні поєдинку, є марою, спокусою, якій герой ніколи не піддається” [8: 273]. “Місячну сонату” Бетховена в фіналі твору [1: 492] цілком можна розуміти як рух до світла, духовний заповіт самого І. Багряного. Мотив місяця також пов'язаний з міфологічним мотивом смерті та постійного відродження. В романі “Сад Гетсиманський” образ місяця через народну легенду, що пояснює виникнення на ньому плям і входить до циклу лунарних міфів [4: 80], поєднується з мотивом братовбивства Каїном Авеля: “*На щиті вогненному, на щиті золотому Каїн підняв Авеля на вила і так держить його... Вічна легенда про двох братів, вирізьблена на далекому місяці, бентежить душу, як і завжди...*” [1: 20].

Щодо мотиву смерті, то можна цілком погодитися з твердженнями, що провідний стиль радянської літератури 20 – поч. 30-х рр. ХХ ст. (в українській літературі того часу він отримав назву “романтики вітаїзму”) був виявом своєрідної некрофільії: “20-ті роки – час експансії філософії смерті” [14: 31]. Митці рефлектують (або творять) на ту культурну парадигму періоду “нового середньовіччя”, що постає з відкидання традиційних іудео-християнських цінностей і призводить до “тотального руйнування, тотального торжества смерті” [14: 35]. Художні тексти “модельювали танатологічний ландшафт” [14: 9]. Центральними знаками цього культу мерців у суспільному житті стали Мавзолей, кремлівський мур, вічний вогонь тощо. Отже, життя людини перетворюється на існування у царстві мертвих з усіма обов'язковими ритуалами, а в'язниця сприймається як прообраз усього радянського суспільства. З часу арешту немов скасовується вся попередня історія, а людина опиняється в “постійній теперішності” [16: 89].

Постійна повторюваність як свідчення міфологічного часу властива для змалюваної І. Багряним сталінської тюрми, коли єдиним виміром часу для в'язнів є доба (тому таку увагу приділяє письменник описові першої доби у тюрмі Андрія Чумака [1: 53–96]). Циклічність також виявляється у зміні слідчих та постійних колах страждань героя. Зображення страждань безлічі переважно невинних жертв пов'язане з широко розповсюдженим у міфології мотивом смерті як ложної вісті, коли люди приречені вмирати, оскільки проспали обіцяне їм безсмертя [13: 457]. Даний мотив, що також поєднується з аналогією сну як смерті, несе безумовно ідеологічне навантаження. Колишній герой громадянської війни, червоний партизан А. Васильченко-Драшман кається в камері: “*Я проклинаю той день і час... Коли я підпорядкувався приказові Льва Троцького... а не пішов з Симоном Петлюрою... Може б, ця мерзость не панувала...*” [1: 122].

Мотив смерті та “пекла” пов'язаний з мотивом страшного суду, коли саме сили пекла мусять покарати грішників. В цьому аспекті функції казкового змія (слідчі НКВС) мають амбівалентний характер: він не лише коїть зло.

вбиваючи людей, він водночас і справедливо карає винних: “І, мабуть, для того винайдено конвейєр, щоб поставити все на своє місце. Може, на цьому позначився перст Божий, щоб узнати, чого варті ті, що створені по образу і подобию Божому? Тоді який же парадокс криється в тім, що за провідників Божої волі вибрано тих, які давно той образ і подобу втратили? А втім, тяжко Андрієві визначити, хто саме образ і подобу втратив і що в дійсності є на цім світі парадоксом. Як і тяжко визначити, що таке в дійсності є конвейєр і яке його призначення універсальне” [1: 225]. Таке ставлення до дійсності суголосно із Шевченковою концепцією “національного гріха, котрий перетворює історичне буття провинного народу на різновид земної покути” [3: 121]. Отже, “міф українського національного пекла”, квінтесенцією чого стала сталінська тюрма, “фабрика-кухня”, як її називають в’язні, є лише випробуванням для всього народу, яке обов’язково слід здолати на шляху до майбутнього життя: “Андрієві починало здаватися, що вся ця сатанинська фабрика-кухня не є такою одноцільною і простою, як здається на перший погляд, що скриті пружини в ній різнодіючі й страшенно переплутані, і годі в тому розібратися” [1: 414].

Подолати ж це випробування, перетворити хаос на космос мусить головний герой твору Андрій Чумак, функції якого інтенціонально відповідають функціям міфологічного “культурного героя” як фундатора певної соціальної та релігійної організації суспільства, вчителя і наставника в різних галузях людської життєдіяльності, борця з хтонічними силами, які в процесі трансформації “часто поєднуються з образами іноплеменників” [7: 25]. Центральний персонаж романістики І. Багряного є і творцем і носієм досить широкого комплексу ідей – від соціальних до релігійних. На таку спорідненість натякає сам І. Багряний у авторському “Слові до читача” в романі “Людина біжить над прірвою”: “Вона, ця людина, – це не легендарний герой легендарних часів людської історії, оспіваний поетами й трубадурами всіх епох і народів, – ані Ахілл, ані Зігфрід, ані Микита Кожум’яка, ані якийсь там інший велетень, що стає на прю з усіма темними силами...” [2: 40–41]. Формальне ніби заперечення причетності своїх персонажів до цієї культурологічної парадигми в такий спосіб тільки стверджує їхню спроможність боротися зі злом.

В образі і поведінці таких героїв наявні інколи і елементи архетипу трикстера – “блязня-пустуна”, який “часто вдається до хитрих трюків задля досягнення успіху у найсерйозніших справах” [7: 26]. М. Еліаде підкреслював: “Трикстер відповідає за виникнення смерті і за сучасний стан світу, але водночас він є реформатором і культурним героєм, оскільки кажуть, що він викрав вогонь та інші корисні речі та знищив страховищ, які розбійничали на землі” [16: 230]. К.Г. Юнг називає такі основні риси трикстера: “Трикстер – предтеча Спасителя, і подібно до останнього є Богом, людиною і твариною в одній особі. Він – і нелюдина, і надлюдина, і тварина, і божественна істота, головною ознакою якої, що найбільш лякає, є її несвідоме” [15: 347].

Впадає в око, що в поведінці головного героя роману невмотивовані дії, “хитрі трюки” та несвідоме посідають помітне місце. Так, наприклад, Андрій

Чумак спочатку “вербує” Донця, а потім сам же його реабілітує, заробивши “на цій усій “комерції” додаткову статтю” [1: 420]; знушається зі слідчого Гордого, створюючи фальшиву “шпигунсько-терористичну організацію” письменників [1: 441-443] тощо. Цікаво, що Андрій Чумак, відмовившись від помсти слідчому Донцеві, долає той самий “параліч волі”, притаманний Шевченковим “месникам-визволителям” (маємо на увазі образи Гонти і Яреми з поеми “Гайдамаки”): “В герці з інфернальним злом метод (убивство) непомітно, але неминуче підміняє собою ціль (визволення), зло породжує зло, [...] його (лицаря-месника) вчинками керує інерція злотворення, котра в кінцевому підсумку, й перероджує його на трагічного (бо мимовільного!) упиря” [3: 110].

Тому шлях головного героя Андрія Чумака через царство мертвих, “пекло”, можна розуміти як шаманську ініціацію задля набуття певного статусу, можливості промовляти до всього народу, донести авторську концепцію шляхів визволення України. Аксиологічна функція головного персонажа роману І. Багряного в цьому потойбічному світі співвідноситься з моделлю космогонічного процесу вічного становлення космосу із хаосу, аналогом якого є становлення людини. В такій ситуації головному персонажеві забезпечена героїчна перспектива, бо саме він і мусить взяти на себе функції культурного героя, аби забезпечити цей процес відновлення життя. Тому вистояти, вижити в цьому ворожому просторі і часі є рівнозначним забезпеченню майбутнього життя, перемозі добра, відновленню порушеного космосу та світопорядку.

Отже, аналіз міфологічних моделей в романі І. Багряного “Сад Гетсиманський” дозволяє простежити тенденцію підпорядкування міфопоетичних моделей головному надзавданню – створенню досконалих захисних та життєстверджуючих художніх моделей. Головний герой твору має функції культурного героя та розглядається як функціональна модель духовної опозиції до системи тотального нищення особистісного й національного начал.

Література

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. К., 1991.
2. Багрянний І. Людина біжить над прірвою. К., 1992.
3. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. К., 1997.
4. Иванов В. Лунарные мифы // Мифы народов мира: В 2-х т. Т.2. М., 1988.
5. Качуровський І. “...і четвертий вимір сюжету” (Про творчість Івана Багряного) // Літературна Україна. 1995. 16 листопада.
6. Ковальчук О. Новітній українець у саду страждань (Образ героя роману І. Багряного “Сад Гетсиманський”) // Дивослово. 1996. № 7.
7. Мелетинский Е. Культурный герой // Мифы народов мира: В 2-х т. М., Т.2. 1988.
8. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
9. Савченко З. Біблійно-християнські мотиви та образи в романі “Сад Гетсиманський” // Слово і час. 1996. № 10.
10. Сподарець М. Іван Багрянний – письменник і громадянин (До дев’яносторіччя з дня народження). Харків, 1996.
11. Сподарець М. Філософські аспекти світоглядної концепції І. Багряного в структурі образу головного героя // Вісник ХДУ. №394. Філософські перипетії.

12. Тимофеев Л. Поэтика лагерной прозы (Первое чтение "Кольмских рассказов" В. Шаламова) // Октябрь. 1991. № 3.
13. Ткачев С. Смерть // Мифы народов мира: В 2-х т. М., Т.2.
14. Хоменко Г. Юрій Яновський: танатологічна версія ранньої творчості. Харків, 1998.
15. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. К., 1996.
16. Элиаде М. Космос и история. М., 1987.

Т. Филипчук

Міфопоетичні елементи у новелістиці В. Підмогильного: особливості функціонування жовтого кольору

В українській літературі 20-30-х років поміж відомих нам зразків прози психологічного реалізму провідне місце посідає творчість Валер'яна Підмогильного. Ранні новели письменника вже переконливо свідчать, що їх автор "... неухильно виходив на шлях психологічного реалізму" [3: 9].

Пропонована стаття є спробою визначення тих міфопоетичних елементів, присутніх у малій прозі письменника, що лежать поза емпіричним рівнем досліджування творів безпосередньо в "універсальних модусах буття у знакові" [6: 4]. "Відношення художньо-літературних текстів... до цих модусів, принаймні, двояке: тексти мають "пасивну" функцію джерел, з огляду на які можна розмірковувати про присутність у них даних модусів, але ті ж тексти здатні виступати і в "активній" функції, і тоді вони самі формують і "розігрують" міфологічне й символічне і відкривають архетипічному шлях із темних глибин підсвідомості до світла свідомості" [6: 4].

Однією з можливостей виокремлення присутніх у художньому текстові міфопоетичних елементів є дослідження даного тексту шляхом аналізу його колористики. У даній роботі увага буде зосереджена на визначенні семантики та функцій жовтого кольору і його відтінків у новелах Підмогильного. Використання цього кольору має реалістичну мотивацію, але в оціночному плані створює негативну атмосферу, в якій викристалізовується протиставлення *життя—смерть*. Це також характерно і для міфологічних текстів, де жовтий колір вживається на означення потойбічної сутності речей, що доводять у своїх працях В.Я. Пропп, Б.А. Успенський [5; 8]. Жовтий колір у Підмогильного залучається до характеристики смерті в її онтологічному розумінні. Таким чином, жовтий колір та його відтінки мають негативне семантичне забарвлення навіть за відсутністю у контексті прямого зв'язку зі смертю: "...він починав... дивиться на себе з ненавистю і презирством, не минаючи ні одного клептика своєї *жовтої шкiри*" [1: 44]; "виходили на вулицю жінки, показували під ліхтарями своє *жовте*, слизке тіло та нашивку запродували і себе, і тих людей, що могли б родити [1: 75]; "... скупчилась над селом пошесть та знала до ненависного всім барака брiчки з *жовтими* тремтячими людьми» [1: 95]; «миришаві *жовтяки*» [1: 97]; "Він несподіва-

но з'являвся в степу на шляху, чи сийшовши з-за могили ... високий ... руоні, із настобурченою бородою ...» [1: 131]; "... ми як бур'ян при дорозі ... Ростемо собі, поки дощ іде, а сонце впеche – жовкнемо, гинемо» [1: 141]; «На його глянули байдужі загусклі очі з жовтого, аж синього обличчя ...» [1: 146]; «... навкруги все скошено й жовто. Похмура одноманітність походить нестому. Сонце пече» [1: 125]; «Жовтий, мертвий степ розлігся поперед ним скільки сягало око ... Без края палюча жовтизна різала очі» [1: 140]; «... вкриті поруділою травою поле...» [1: 262]; «... голодний, без грошей, без харчів, я сиджу під жовтими деревами, й на мене стелиться їхній мертвий лист» [1: 125]; «... листя жовтіше на деревах...» [1: 221]; «... знову він був мов лист осінній, в'ялий, жовтий і безпорадний» [1: 154]; «Жучка не було: замість його лежав безформений рудо-сірий шматок м'яса» [1: 63]; «На місці Жучка був уже не сіро-жовтуватий шматок м'яса а важко тхнув чорний обгризок» [1: 68]; «Без жалю бив жовте, аж руе бруду, дрантя об камінь» [1: 148]; «розсипались, як миші руді» [1: 150]; «рудого кольору сухе зілля» [1: 289]; «жовтавим блиском осіннього сонця» [1: 227]; «Електрична лампа нерухомо й жовтаво дивилася згори на вузькі лави попід стіною» [1: 232] і т. п.

У наведених прикладах семантика жовтого кольору близька до його функціональних властивостей, притаманних слов'янській фольклорній традиції (наприклад, похідні від слова *жовтий* слов'янськ. “желтея” як назва лихоманки; “желтея – одна з лихоманок, “дочок Іродових”; “желтея ж наче жовтий цвіт у полі”, тобто “жовтить”, висушує людину” [2: 148]).

На противагу жовтому степові, випаленому сонцем, що символізує спеку, задуху, смерть, автор подас ніч як жадану прохолоду і заспокоєння: “синя ніч прихильно зазірала у вікно” [1: 76]; “ніч прийшла із степів принесла з собою їх стародавню волю, спокій та мовчазність... синім туманом розляглась по підлозі” [1: 84]; “А ночі короткі – зішло сонце, пахнуло жаром, напекло землю; дихати нічим, паморочиться голова” [1: 154]; “ніч синішала й холоднішала перед світом” [1: 168] і т. п.

Цікаво порівняти функціонування жовтого кольору в текстах Підмогильного з колористикою “Блакитного роману” Г. Михайличенка. Так, у Михайличенка “динаміка рефлексії життя і смерті супроводжується опозицією жовтого і блакитного кольору. Її знаходимо у розділі “Коли пожовкне листя”, де змодельовано протистояння “розмаїто-жовтого серпанку осені” та “блакитної безвісті”. Незважаючи на те, що жовтий колір у тексті пройнятий містичним духом смерті [7], він суттєво відрізняється від блакитного. Скориставшись “Теорією кольорів” Гете, що відмінність легко встановити: “жовтий” – колір прагнення, “блакитний” – колір споглядання; крім того, “жовтий”, як найближчий до світла колір, завжди приводить за собою темряву, це тип енергії негативного змісту, це “збуджуюче Ніщо. Це – певне протиріччя і спокій у погляді” [7: 105].

Зважаючи на міфопоетичну інтерпретацію жовтого кольору в прозі Підмогильного, структурний аналіз новели “Ваня” дозволяє виокремити в тексті твору

бінарні протиставлення, що зумовлюють його композицію. В слов'янських фольклорних текстах "світ описувався системою основних змістових двійчатих протиставлень (бінарних опозицій), що визначали просторові, часові, соціальні і т. п. його характеристики" [4: 451]. Жовтий колір у новелі використовується при змалюванні степу та рівчака: "Трава в степу була не зелена, а жовто-сіра, немов хто злий висмоктав із неї соки життя" [1: 58]; "Серед рівного степу він знаєцька крутими прірвами спадав униз, жовтіючи своїми глиняними стінками. Немов навмисне був вирваний шматок степу, щоб показати, що всередині степ жовтіший, ніж на поверхні" [1: 58]; "На дні рівчака яскраво палали сонячні проміння, відбиваючись від жовтих стін його... Всю вогкість висмоктало сонце із глини" [1: 58]; "міцним магнітом тягли Ваню в рівчак ті тасмиці, котрі ретельно ховались між його жовтими сипучими стінами" [1: 59]; "Трохи далі від страшного місця на жовтизні глини звертав на себе увагу клаптик чорної землі. Тут зеленіли два куцики баклажків" [1: 59]. "Жовто-сірий" степ та "жовтий" рівчак подаються як ворожі головному героєві: "Ваня боявся степу... Тут не було жодних шляхів і стежок, того сюди не їздили й не ходили... Коли Ваня в перший раз побачив рівчак, то довго, здригаючись від жаху, дивився на його страшно мовчазного й загадково тасмного. Вачі здавалось, що це роозступилась земля й чекає, щоб хтось заліз у її глибочинь. Тоді почнуть сходитись стінки рівчака й задушать свою необачну офіру й знову розійдуться, щоб манити людей" [1: 58]. Рівчак "населений" міфологічними істотами типу "людожера", котрі є цілком реальними для семирічного хлопчика. При зображенні рівчака Підмогильний підкреслено часто використовує жовтий колір (7 разів на двох сторінках тексту). Треба зауважити, що це досить нетиповий прийом для письменника, чиї образи у більшості випадків практично позбавлені будь-якої кольористичної характеристики. Така надмірність вживання жовтого кольору виразно підкреслює потойбічну сутність даного образу. Рівчак, де відбувається "поєдинок" Вані з людоджером, є складовою опозиції 'верх – низ', яка "в ко-мічному плані трактується як протиставлення неба й землі, верхів'я й коріння світового дерева, різних царств... У пеклі перебувають істоти, пов'язані зі смертю" [4: 452]. На структуру простору (по горизонталі) і часу вказує протиставлення 'близький – далекий' в конкретному варіанті опозиції 'будинок – ліс'. Ліс сприймається героєм як "інший світ. За стіною дерев по один бік було життя, сонце, день, а по другий – смерть, холодний вечір... ноги шаруділи по сіро-жовтому торішньому листі... дерева мовчазно підносили догори свої сірі стовбури, вкриті плісінню й мохом" [1: 62]. В лісі Ваня сподівається на зустріч з "потойбічним" міфічним "чарівником з золотим костюмом", що володіє тасмицею життя і смерті. Вертикальна організація простору тексту семантично близька горизонтальній, але якщо на початку новели відбувається уявний поєдинок героя з міфічним персонажем у рівчаку, то в лісі хлопчик реально вбиває живу істоту, відчуває страхітливую сутність смерті, через що сам себе карає, переживаючи у власній свідомості пекельні муки. Дитячий "перед-

смертний жах" [1: 59] перед "людоджером" трансформується в недитяче "зітхання людини напередодні смерті" [1: 64].

Окреслені принципи аналізу дозволяють визначити характерні особливості структури творів В. Підмогильного, що зумовлюють "певну загальну сутність (принаймні на початкових стадіях її фомування), котра народжується з факту семантичної зв'язаності окремих елементів тексту" [6: 193]. Таким чином, в окремих міфологічних елементах актуалізуються міфопоетичні опозиції та схеми, які відчутно впливають на сугестивний рівень сприйняття художнього тексту.

Література

1. Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Романи. К., 1991.
2. Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. СПб., 1995.
3. Мельник В.О. Валер'ян Підмогильний: До 90-річчя від дня народження. К., 1991.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. Т.2. М., 1992.
5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996.
6. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
7. Хоменко Г. Філософія смерті в "Блакитному романі" Гната Михайличенка // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Т.2. Харків. 1994.
8. Успенский В.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.

Г. Кудря

До питання про архетипну структуру ситуації в художньому тексті: архетипні ідеї у романах "Місто" і "Невеличка драма" В. Підмогильного

Поняття "архетип" було введено в науковий обіг К.Г. Юнгом як психологічний термін на позначення певних символічних схем "колективного підсвідомого", наявного у психіці кожної людини: "підсвідоме як сукупність архетипів є залишком усього, що було пережито людством, аж до його найтемніших начал. Але не мертвим залишком, не кинутим полем руїн, а живою системою реакцій і диспозицій, яка невидимим, а тому й більш дієвим способом визначає індивідуальне життя. Однак це не просто якийсь величезний історичний забобон, але джерело інстинктів, оскільки архетипи – це не що інше, як форми прояву інстинктів" [8: 17].

Поділивши підсвідоме на особисте й колективне, К. Юнг таким чином іде далі З. Фрейда, який хоч і не був першовідкривачем підсвідомого, але завдяки йому воно міцно увійшло в психологічну науку. Особисте підсвідоме, за К.Г. Юнгом, – це частина психіки, яка містить ті елементи, що можуть бути усвідомленими [8: 64]. Колективне підсвідоме – це більш глибинний рівень людської психіки, найтемніше її ядро: "змісти колективного підсвідомого не контролюються волею і поводять себе так, ніби ніколи в нас не існували – й

можна виявити у інших, але тільки не в самому собі" [8: 65]. Саме ці змісти і є архетипами, частиною успадкованої структури психічного буття, які проявляють себе спонтанно скрізь і в будь-який час з допомогою "архетипних ідей" – певних стійких мотивів міфів, казок, художніх творів, певних типових образів і асоціацій [8: 201].

Під впливом ідей Юнга все більше науковців усвідомлюють, що культура не підлягає лінійному розгортанню, тобто в ній існують базові, інваріантні щодо часу структури, які здебільшого характеризуються як архетипи: "найвищі здобутки людства вкорінені в усій історії. Це стосується і науки (наприклад, ідей атомізму, симетрії та гармонії тощо), і культури загалом, де наскрізними є архетипи Істини, Добра та Краси. Більше того, можна твердити про універсальні архетипні символи як науки, так і культури загалом. До них належать, приміром, формула триєдності буття, символіка протилежностей (світла і тіні, верху і низу, солярного та хтонічного, плоті і духу тощо), символи проєкцій та відображень, розумного порядку (софійності) та хаосу, довершеності кола та невизначеності лабіринту тощо" [1: 78]. Досить цікаво і, можливо, дещо несподівано буде простежити з цих позицій місце архетипних ідей (символів) у романах В. Підмогильного "Місто" (1927) і "Невеличка драма" (1930).

Валер'ян Підмогильний високо цінував вчення З. Фрейда, вважав, що "психоаналіз є аналіз глибин, болюче відкриття всього схованого в темряві джерел людського ества" [3: 295]. Занурившись у дослідження психології людини, у глибини підсвідомості, письменник натрапив на архетипні ідеї, які й стали основою його романів, хоча сам В. Підмогильний не був обізнаний з науковими працями К. Юнга.

Антропоцентризм творчості В. Підмогильного, на який звертали увагу всі поціновувачі його творів (як на недолік у 1920-х рр. і як на позитив нині), допоміг письменнику усвідомити і покласти в основу своїх романів архетипну символіку протилежностей людського буття, таку як дуалізм плоті і духу, розумного порядку (раціонального) та хаосу (ірраціонального), чоловічого і жіночого тощо.

Роман містить дві основоположні опозиції, які простежуються крізь усю сюжетно-композиційну будову роману: *місто – село*; *дух – плоть*.

Головний герой роману, селяк Степан Радченко, який приїздить до міста на навчання, стає в центрі опозиції *місто – село*. Спочатку він ставиться до міста з острахом, але поступово стає справжньою частиною колись йому ворожого урбаністичного світу і досягає певних успіхів у своїй письменницькій кар'єрі. Та все це Степан робить не в ім'я села і не для того, щоб ствердити село. Юрій Шерех справедливо наголошує: "Єдиним переможцем у книзі є місто, і перемога Степана завдячена тому, що він позбувся всього сільського в собі" [7: 86]. Степан Радченко у романі поступово віддаляється від села і стає справжнім мешканцем міста. Чому В. Підмогильний урбанізує селяка Радченка? Про це сам письменник говорив так: "Написав "Місто", бо люблю місто і не мислю поза ним ні себе, ні своєї роботи. Написав ще й тому,

щоб наблизити, в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконкретизувати його в ній” [виділ. наше – Г.К.] [5: 45].

Таким чином, В. Підмогильний у романі “Місто” не просто використовує архетипну опозицію *місто – село*, а намагається подолати вельми шкідливий архетип, що був почав вкорінюватися в свідомість українця у ХІХ ст. – стереотип хуторянської української культури на противагу російській урбаністичній.

Інша архетипна ідея роману “Місто” виражена опозицією *плоть – дух*. Проте, що цій опозиції автор приділяє велику увагу, свідчать епіграфи до роману: 1) “Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п’є; як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священою мовою розмовляє” (Талмуд. Трактат Авот); 2) “Як можна бути вільним, Еврїте, коли маси тіло?” (А. Франс, Таїс) [4: 308].

Автор створив суперечливий художній образ Степана Радченка, на прикладі якого спробував продемонструвати складність людської особистості, яка до того ж перебуває у постійному розвитку. Причому думки і вчинки такої особистості не завжди контролюються свідомістю (*духом*), існують також підсвідомі й ірраціональні чинники (*тіло*), які штовхають героя на здійснення необдуманих вчинків, про які потім доводиться шкодувати. М. Ласло-Куцок, говорячи про Степана Радченка, справедливо зауважила: “еволюція Радченка є конкретним прикладом розвитку людського характеру. Несподівані іноді для самого героя зміни його ставлення і поведінки, бурхливий розвиток його життя... мають на меті показати, якою є справді людина: і не дуже добра, не “ідеальна” і не дуже погана” [2: 152]. Таким чином, архетипна ідея, виражена в опозиції *плоть – дух*, простежується крізь увесь роман В. Підмогильного і найбільше проявляється в поведінці головного героя – Степана Радченка.

Розвиток опозиції *плоть – дух* знаходимо в іншому романі В. Підмогильного “Невеличка драма” (1930). Ю. Шерех справедливо зауважує, що головний конфлікт цього роману – це “конфлікт раціонального і ірраціонального, байдуже чи це останнє буде коханням, мистецтвом чи відчуттям приналежності до нації” [6: 119]. Отже, опозиція *дух – плоть* трансформувалася в опозицію *розум (раціональне) – почуття (ірраціональне)*, яка теж є архетипною ідеєю. Композиційно роман побудований таким чином, що в його основу покладена любовна інтрига – кохання Юрія Славенка і Марти Висоцької. Але уважний читач відразу постерігає, що “Невеличка драма” – це роман не тільки про кохання, бо в ньому дуже багато філософствування. Доктор біології Юрій Славенко має раціоналістичний світогляд, він переконаний у можливості і доцільності раціонального облаштування світу, причому всілякі почуття лише шкодять, бо затуманюють розум. Його антиподом є Марта Висоцька, яка мріє про справжнє кохання і вірить у нього, тобто повернується у своєму житті насамперед почуттями (ірраціональне). Валер’ян Підмогильний уособленням раціонального зробив чоловіка, Юрія Славенка, а уособленням ірраціонального – жінку, Марту Висоцьку, що відповідає ар-

архетипному поділу статей: чоловік асоціюється з розумом, а жінка – з почуттями. Таким чином, на архетипну ідею дуалізму раціонального і ірраціонального накладається архетип взаємодії чоловічого і жіночого начал. Юрій Славенко закохується у Марту, забуваючи про свої попередні погляди і навіть про свою роботу, що, правда, це триває не дуже довго, але саме можливість цього підкреслює поразку жорстокої світоглядної позиції Юрія Славенка. Марта Висоцька, попавши в полон розумних сентенцій Юрія, теж зазнає поразки, марно шукаючи спростування думки Юрія про неновість кохання і про його банальність. Її спроба оригінально завершити своє кохання (зрештою свого щастя, коли воно ще в розквіті, або зберегти його назавжди) завершується поразкою: по-перше, таке розв'язання проблеми вона знаходить в літературі (“Комедія любові” Ібсена), а по-друге, вона згодом довідується, що Юрій вже тоді її не любив. Причини такої поразки містяться в природі людини, у надрах її підсвідомості. Тут слід згадати такі важливі архетипи, як аніма (втілення жіночого начала у чоловічому підсвідомому) і анімус (втілення чоловічого начала у жіночому підсвідомому), які найбільш типово втілюються, на думку К. Юнга, “в ірраціональності чоловічого почуття і жіночого міркування” [8: 199]. Саме ці архетипи є визначальними у стосунках Марти і Юрія, адже анімус “полюбляє себе проектувати на інтелектуалів”, а “аніма має пристрасть до всього, що підсвідоме, темне, двозначне і перебуває в хаотичному стані в жінці” [8: 200].

Отже, зображуючи людину, аналізуючи її думки і поведінку, В. Підмогильний виявив архетипні ідеї і архетипи, які глибоко заховані у підсвідомості людини, і поклав їх в основу своїх романів.

Література

1. Кримський С. Архетипи української культури // Вісник НАН України. 1998. № 7–8.
2. Ласло-Куцук М. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ ст. Бухарест, 1980.
3. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй: Спроба психоаналізу творчості // Життя й революція. 1927. №9.
4. Підмогильний В. Місто // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. К., 1991.
5. Підмогильний В. Несподівано // Універсальний журнал. 1929. № 1.
6. Шерех Ю. Друга черга: Література. Театр. Ідеологія. М., 1978.
7. Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. Мюнхен, 1964.
8. Юнг К.Г. Аналитическая психология: ее теория и практика: Тавистокские лекции: Глоссарий. Спб., 1998.

Т. А. Шеховцова

Миф о городе и город-миф (по роману Л. Добычина “Город Эн”)

Роман Л. Добычина “Город Эн” написан в форме монолога-исповеди подрастающего героя. Рассказывая об увиденном и пережитом, герой создает хро-

нику жизни своей семьи и своего города. В финале выясняется, что рассказчик близорук и поэтому все “видел неправильно”. Эта фраза заставляет пересмотреть и по-новому оценить предшествующее повествование. Какими же представлял себе город и мир этот маленький провинциальный летописец? Чем он восполнял недостаточность своего видения? Какие ориентиры находил?

Пытаясь закрепить и освоиться в жизни, герой Добычина опирается на готовые мнения, цитаты, образы. В его повествовании все время просматриваются некие первообразы, прототипы. Их источники указывает сам рассказчик: “закон” (имеется в виду Закон Божий) и “словесность”. Мифологические события и герои используются для характеристики и объяснения происходящего, но выбираются нередко весьма произвольно, по принципу внешнего сходства. Танец Софи, падчерицы инженера Карманова, напоминает пляску Иродиады; понравившийся герою ученик ассоциируется с любимым учеником Иисуса; учитель чистописания, из-за которого рассказчик попал в карцер, – с Иудой. Ассоциации могут быть множественными и более глубокими, выходить за пределы сознания рассказчика: обожаемая Натали сближается с Богородицей на церковной иконе и Сикстинской мадонной, у нее румяные щеки Марии Магдалины, имя пушкинской Натальи Николаевны (тоже Мадонны) и фамилия, представляющая собой анаграмму имени Христа (Сиу – Иисус; на сакральный подтекст фамилии обратил внимание А. Арьев [1: 207]). Натали оказывается, таким образом, олицетворением не просто вечной женственности, но всего сакрального.

Дешифрующая функция мифологем обычно проявляется только в контексте всего произведения. Слова Христа, обращенные к Марии Магдалине (“*Не тронь меня!*”) становятся лейтмотивом жизни героя. Понравившаяся мальчику “Тайная вечеря” символизирует его мечту о всеобщей гармонии и согласии и вместе с тем отражает тоску замкнутого пространства, узкого существования, скованного условностями и предрассудками: возвращаясь мыслями к картине, рассказчик вспоминает не участников трапезы, а окно у них за спиной, в которое видно небо.

В ряду литературных прообразов главное место занимают герои “Мертвых душ”. Роман Гоголя играет в жизни героя особую роль: это книга книг. Главная книга. “Мертвые души” не воспринимаются как произведение сатирическое. Гоголевский Город Эн для маленького рассказчика – воплощение идеала, золотой век человеческих отношений. С реалиями Главной книги герой соотносит все явления действительности. Город духовный и город материальный, в котором живет мальчик, объединены общим названием и отражены друг в друге, как два значения гоголевского Миргорода – град земной и град небесный, Город Мира, синоним небесного Иерусалима [2: 215]. Город-миф доминирует в духовном пространстве героя, но и материальное пространство тоже субъективируется. Вначале обозримая часть родного города ограничена для ребенка двумя-тремя улицами и церковью, затем в поле его зрения попадают другие улицы и храмы, река, дамба, лес, деревня на курляндском берегу. Граница города осознается подростком достаточно четко, но и Шавские Дрожки.

и Севастополь, и Евпатория, и Свента Гура в его видении почти неотличимы от города Эн. Исключение составит только Рига, напомнившая рассказчику реальный, их заслоняют возы с пенькой и вывески типа "Чайная лавка и двор для извозчиков". В финале "московской" главки примитивное, казалось бы, восприятие оказывается индивидуальным и трогательно возвышенным: герой, не сумевший или не захотевший разглядеть Москву, смотрит на звездное небо, и Большая Медведица кажется ему похожей на фиалку в волосах любимой девочки. Этот городской мальчик с завидным постоянством замечает облака, закаты и звезды, тоскует в одиночестве, мечтает о дружбе и любви. В окружающей действительности он пытается найти приметы любимого Города, и даже закат напоминает ему цвет чичиковского фрака.

Кризис переходного возраста, который переживает рассказчик, проявляется прежде всего в смене жизненных ориентиров, в разрушении мифов. Гоголя сменяют Толстой и Достоевский, Закон Божий вытесняет ренановская "Жизнь Иисуса", поразившая мальчика отрицанием божественности Иисуса Христа. Город Эн сохраняет свое аксиологическое значение, но перестает быть для героя реальностью. В последних шести главах он вообще не упоминается.

Вырастая из своей мечты, герой остается один на один с действительностью. Стал ли описываемый мир другим благодаря его "прозрению"? Переоценка ценностей состоялась, но вполне вероятно, что новое видение рассказчика – очередная иллюзия. Читателю этого узнать не дано, как не дано узнать имя героя или его дальнейшую судьбу. Перед нами господин Эн, человек города Эн, и расстаться с этим городом он не может. Это не только центр его мира, но и весь мир. Город окружает героя повсюду, а "небесный град" заменяет теперь просто небо, ставшее еще более звездным ("Я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи" [3: 124]).

В хроникальном повествовании героя проступает монтажное видение автора, его логика. Земной город Эн обыкновенен лишь с точки зрения рассказчика. Жизнь в нем чревата неожиданностями и полна странных сближений, которые подросток не замечает. Смерть отца предвьяется появлением бесшумных дрожек. В полном звуков и шумов городе эти дрожки на резинных шинах возникают из темноты как колесница смерти, Летучий Голландец, знак другого мира, и жители замолкают при виде их.

Город Эн таит в себе, под покровом обыденности, искру фантазмагии и загадочности, скрытую насмешку над людьми, не ожидающими подвоха. Золоченый окорок сияет над головами влюбленной парочки, встречающейся у входа в колбасную лавку. Затем медный окорок вдруг обрывается и убивает возлюбленную капельмейстера у него на глазах. Погибшая – жена колбасника, но ее фамилия Штраус, что так подходит капельмейстеру...

Разорванность, пунктирность повествования, в котором причинно-следственные связи порою вовсе отсутствуют или же обнаруживаются не сразу, приобретает концептуальный смысл, воплощая авторское представление о

мире. Моделью этого мира становится Город. В Городе Эн таятся свои скрытые силы, он сложен, парадоксален, изменчив. Сближение случайных людей, предметов, явлений может оказаться катастрофическим, а может – счастливым, хотя тот или иной результат вовсе не обязателен. Мир природы существует как будто независимо от человека, но это неотъемлемая часть Города. Главными природными стихиями являются вода и огонь. Огонь представлен в языческих и христианских, природных и культурных воплощениях, но всегда безопасен: ритуальные огни накануне Ивана Купала – и церковные лампадки, бесшумные молнии – и огни на путях и т.д. Страшными и опасными могут быть только люди и предметы. Даже водная стихия, столь значимая для Добычина, начало всех вещей и их финал [4: 240], в “Городе Эн” более благосклонна к человеку, чем в других произведениях писателя. Дождь моросит, реки и моря спокойны, несчастные случаи и самоубийства не связаны с водой. Вода преобразует и очищает, подводит к первому прозрению героя: *“На взморье, очутясь без штанов и без курток, в воде, все вдруг стали другими, чем были в училище. С этого дня я чаще стал думать о них”* [3: 109]. Одна из последних зарисовок-наблюдений в романе – человек, бегущий к воде, – приобретает символический оттенок. Водное начало порою иронически очеловечивается, проникая в номинацию: *“Александра Львовна Лей”*, *“писатель Лейкин”*. Влажный мягкий “эль” – одна из главных аллитераций романа. В заключительной фразе имя Натали тоже окружено “водяными” звуками: *“Натали далеко была. Лето она в этом году проводила в Одессе”* [3: 124].

Люди, вещи, явления природы в мире Добычина существуют дискретно, неорганизованно, в непрерывном хаотическом движении. Этот Хаос признает только одну, очень условную, границу – границу Города Эн. Заглавие романа можно считать синонимом жизни в ее авторском понимании – обозначением универсальной и неопознанной сущности бытия.

При горизонтальной неоформленности и текучести Город Эн имеет выраженную вертикальную структуру. Здесь есть положенные три уровня: небо с Большой Медведицей, подземный мир – подвал и кладбище, земля, где на могилах цветут цветы, а из луж пьют воробьи. [Е]е же уровни просматриваются в городской панораме: *“На мосту уже горело электричество. Попыхивая, маневрировал внизу товарный поезд, мастерские..., темные от копоти, толпились. На горе стояла кирха с петухом на колокольне”* [3: 39]. Вертикаль обозначена достаточно четко, голова героя чаще запрокинута к небу, чем опущена вниз. Чтобы найти на тротуаре пятак, ему нужно споткнуться. Устремленность вверх становится таким же постоянным качеством рассказчика, как тоска по общению или застенчивость. Осваиваясь с новым для него четким видением, он разглядывает лица и вьески, людей за рекой и узор из гвоздей на калитке, но при этом не забывает посмотреть на звезды. Город тоже тянется вверх. Его дамбы и мосты поднимаются над землей, соборы, башни и шпили устремлены к небу. Даже кладбищенский ангел, стоя одной ногой на подставке, как будто собирается взлететь. В этом стремлении

верх — типологическая особенность Города Эн, недаром идеальный Город ассоциируется у героя с Адмиралтейством и готическими силуэтами Риги.

Как сложится дальнейшая жизнь мальчика — неизвестно. Степень недоговоренности в финале возрастает, но в податливом и зыбком характере героя сохранены стабильные черты. Для Добычина важно не обретение истины, а верно выбранный путь к ней: отказ от мифов, порожденных как коллективным, так и индивидуальным сознанием, переход от веры к опыту, стремление избавиться от ярлыков и привычных представлений, самому выбрать себе дорогу: *“Я спрашивал, есть ли такое местечко, куда принимали бы не экзаменам и не гонясь за отметками по математике, и оказалось, что есть”* [3: 122]. Где находится это местечко, герой не сообщает, но ясно, что повсюду он останется “небесным обывателем” (А. Блок), человеком Города Эн, Города, сочетающего в себе органику жизни и тягу к горнему миру. Город-миф, созданный героем, исчезает, но его место занимает авторский миф о Городе. В этом Городе смешались веры, языки и обычаи, его жители — толпа, образ жизни — “броуновское” движение. Но сквозь текучий облик нового Вавилона проступает силуэт идеального “бездомного” града — Небесного Иерусалима, вечной точки отсчета.

Литература

1. Арьев А. Встречи с Л. // Новый мир. 1996. №12.
2. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
3. Добычин Л. Город Эн. Рассказы. М., 1989.
4. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х т. Т.1. М., 1991.

Л. Р. Савченко

Категория ‘целого’ в мифопоэтике Андрея Платонова

Мифопоэтичность художественного мира Андрея Платонова очевидна и, казалось бы, не требует специального обоснования. Творчество этого удивительного художника в последние годы рассматривается в разных его составляющих: онтологизм и субстанциональность его мира, своеобразная философия времени, религиозные и атеистические аспекты мировоззрения, эмоционально-чувственная доминанта мироощущения, вовлеченность в философские парадигмы русского космизма и европейского интуитивизма и многое другое не обойдены вниманием исследователей. И все же способ, каким разворачивает свой художественный мир А. Платонов, всегда оставляет возможность для дополнительных интерпретаций и осмыслений, поскольку одни смыслы его мира “становятся частицами, сколками, продолжениями других, а последние, в свою очередь, вырастая в значимости, но уменьшаясь числом, сливаются в единое первоощущение, из которого текст вырастает и живет текст” [4: 123]. В произведениях А. Платонова много сквозных тем и сквозных образов, кото-

рые являются не столько образами отдельных персонажей, сколько образами отдельных смыслов ('жизнь – смерть', 'живое – неживое', 'человек – вещь', 'человек – животное', 'человек – люди', 'вода – камень', 'свет – тьма', 'день – ночь', 'наполненность – пустота' и мн. др.). Поскольку эти своеобразные категории, формирующие экзистенциальную структуру его мира, не столько противопоставлены, сколько сопоставлены, ограничим этот ряд одной лишь смысловой категорией, условно определив ее как категорию 'целого'.

По Платонову, жизнь как целое есть непрерывный процесс раз-деления/со-единения, поэтому большинство его экзистенциальных образов-смыслов амбивалентно. Так, жизнь есть некоторое единство, объемлющее в качестве своих составляющих рождение и смерть. *Рождение* разделяет ребенка с матерью, что определяет трагизм мироощущения основных героев Платонова, которые сохраняют чувство детства до последних дней своей жизни. Ср.: "*Сколько ни жил Захар Петрович, он с удивлением видел, что он не меняется и не умнеет – остается таким, каким был в десять или пятнадцать лет*" ("Чевенгур"). Покинув *тесную и темную* утробу матери, дети-люди попадают в огромное *пустое* пространство мира, ощущая горе и мучение предстоящей им *смертной жизни*: "...у матери в утробе лежишь – себя не помнишь, наружу вышел – гнетет тебя горе и судьба, живешь в избе, как в каземате, и света не видать, а помер – лежи тихо в гробу и забудь, что ты был. Повсюду нам тесное место... – утроба, каземат да могила – одно беспамятство" ("Афродита"). Страх смерти как страх беспамятства ("*ветер развеет тело человека в ничто*"), одиночество и тоска побуждают оставить свой "след" в жизни, либо сберечь "следы" жизни другого. Женщины продляют себя в ребенке, мужчины в мастерстве и дружбе, любви к женщине. Отсюда столь важные для Андрея Платонова образы-смыслы '*соития*', '*зачатия*', '*рождения*'.

В целомудренном и незротическом мире Платонова смыслообраз '*соития*' предстает в различных мифопоэтических вариациях, доминантой которых является '*соитие*', '*совокупление*' с землей, в котором человек переживает чувство давно утраченного единства с природой. Ср.: "*Пухов шел, плотно ступая подошвами. Но через кожу он все-таки чувствовал землю всей голдой ногой, тесно совокупляясь с ней при каждом шаге. Это даровое удовольствие, знакомое всем странникам, Пухов тоже ощущал не в первый раз. Поэтому движение по земле всегда доставляло ему телесную прелесть – он шагал со сладострастием и воображал, что от каждого нажатия его ноги образуется тесная дырка, и поэтому оглядывался: целы ли они? Ветер тормозил Пухова, как живые руки большого неизвестного тела, открывающего страннику свою девственность и не дающего ее, и Пухов шумел своей кровью от такого счастья*" ("Сокровенный человек"). Архетип земли является важным элементом в мифопоэтической семантике '*целого*'. Как отмечает В.Н. Топоров, "Земля всегда о собѣ, обособлена, одна, как всякая "познанная" женщина, готовящаяся стать матерью... Но покинутая всеми на себя самое, она единственная носительница цельности, полноты и совершенства в чреде поколений ее детей; она по-собница жизни, обра-

шающаяся сама на себя бесконечное число раз, чтобы творить жизнь из самого себя... Поэтому Земля – вечная мать... И поскольку она родит и родит, она вновь и вновь познает себя в своих детях, ее образах. Собственно рождение и есть одна из форм знания” [8: 78, 97]. Такая интерпретация образа матери-земли, отражая изоморфизм человека и природы, характерный для мифологического сознания, как нельзя лучше объясняет ту исключительную роль, которую играет женское начало в мире Платонова.

Обращает на себя внимание, что способ, которым автор выстраивает и именуется свой мир, тяготеет к способу конструирования “пространства собственных имен”. Именуя тот или иной объект в пределах отдельных фрагментов текста (будь то предложение, группа предложений или абзац), Платонов оперирует не одним словом, а лексико-семантической группой, выстраивая своеобразные смысловые парадигмы. Так, описывая женщину, случайно встреченную героем в прошлом, автор задает такую парадигму смысла “женщина”: ‘неизвестное существо’ – ‘женщина’ – ‘мать’ – ‘старая женщина’ – ‘остывшая мать’ – ‘погибшая женщина’. Этот ряд дополняется памятью прошлого, в которой она была чьей-то ‘дочерью’, и действительностью настоящего, в котором она идентифицируется как ‘бывшая девушка’. Смысловая парадигма, таким образом, как единая функция замыкает кольцо женской жизни-смерти, которое по спирали будет продолжено в будущем ребенка, дочери – ‘маленького существа’, “последнего жалкого остатка погибшей ‘женщины’, ‘маленького человека’, “жителя социализма”, “предназначенного стать всемирным элементом”. В таком способе номинации слова не являются синонимами и демонстрируют мифологическое отождествление имен, “обозначающих различные ипостаси изменяющейся вещи” [2: 449].

Архетип ‘земли’ представлен в поэтике Платонова еще в одной модификации – ‘пища’. Такая модификация тоже имеет глубокие мифопоэтические корни. По свидетельству В.Н. Топорова, “мифопоэтическая концепция еды, пищи осознает единство и замкнутость друг на друге еды и того, кто ее ест, пищи и питающегося, питаемого, вскармливаемого... Земля не только творит еду, но и сама ею является... ср. в загадках о земле – Что на свете всех сытнее? Что на свете всех жирнее?...” [8: 96–97]. Один из самозванных “богов”, которые встречаются в произведениях Платонова, “питался непосредственно почвой”, рассуждая так: “раз хлеб из почвы, то в почве есть самостоятельная сытость – надо лишь приучить к ней желудок”. Следует отметить, что платоновские люди, лишенные жизненных сил и претерпевающие муки “смертной” жизни, либо едят редко, либо претерпевают мучения от съеденного: их тело возвращает случайный “прибыток жизни”, они худы и несут в себе “смертный элемент” – измученные кости (“кости да волос – то, что в могиле долго лежит”).

Страдания тела и телесные муки человека, выразительность их описания Платоновым могут быть сопоставлены с образом страдающего тела в Ветхом Завете. Как отмечает С.С. Аверинцев, “Ветхий Завет – это книга, в которой никто не стыдится страдать и кричать о своей боли. Никакой плач в греческой трагедии не знает таких “чревных” образов и метафор страдания: у человека в

груди тает сердце и выливается в его утробу, его кости сотрясены и плоть прилипает к кости..." [1: 64]. Но если в Ветхом Завете о муках и боли вопиют, то в мире Платонова к боли притерпелись, потому что люди давно утратили душу или она пуста. Ср.: "...чем-нибудь надо наполнить свою душу, и если ничего нет, то сердце алчно жует свою кровь"; "у нас душа занемела от жизни, ... кости ссохлись и согнулись, жилы сморщились: они потянутся захотели, пускай их дождь помочит, ветер посушит, черви пожуют, а то им мешаю..." "странные звуки или из тела матери; сухие кости ее скелета с трудом и болью преодолевали трение друг о друга" ("Джан"); "Лихтечберг спокойно понимал свою боль и не жалел об исчезающих органах жизни, потому что они одновременно были средствами для его страдания, злостными участниками движения в этой всемирной духоте. Кроме того, он давно признавал, что прошло время теплого, любимого, цельного тела человека: каждому необходимо быть вечным инвалидом" ("Мусорный ветер").

Как и в мифологических текстах, которые не содержат тропических средств, у Платонова символические смыслы приобретают конкретную реализацию. Так, отмечавшееся ранее единство "еды и едящего", характерное для мифопоэтической традиции ("Земля землю ест"), получает страшную реализацию в рассказе "Мусорный ветер", герой которого, доведенный истязаниями до животного состояния, убивает и съедает крысу, отгрызшую часть его тела, "желая получить назад свое собственное мясо и кровь, накопленные на протяжении тридцати лет из скудных доходов бедности", а чтобы накормить обезумевшую от смерти детей женщину, варит ей мясо, отрезанное от собственной ноги. Проекцию этой смысловой возвратной модели находим на ином уровне в повести "Ювенильное море", героиня которой произносит абсурдную с точки зрения логики фразу: "Мы нарожаем миллионы телят и вы не успеете поесть наше мясо". Двусмысленность фразы является здесь не столько знаком просторечного косноязычия, сколько выведением рефлексивных отношений с образного на логико-дискурсивный уровень. То, что во фразе является противоречием на логическом уровне (референты личного и притяжательного местоимений не тождественны друг другу), снимается на смысловом уровне единого целого всех текстов Платонова, в котором декларируется тождество живого: человека, животного, растения. Амбивалентность этого отношения не только выявляется, но и декларируется, вот почему у зайца "милое лицо", а скот "тоже человек, просто от векового угнетения скотина отстала от человека", который совершает "смертельное убийство", используя мясо в пищу. Животное, таким образом, поднимается до уровня человека, а человек нередко опускается до уровня животного: один из персонажей со знаменательной фамилией Бессмертный "подрался с коровой и убил ее", но тут же принял смерть от руки другого человека.

Внутреннее единство живого в оппозиции 'человек/животное' обуславливает метаморфозы поведения животных (лошадь "Богатырская сила" несет в зубах мертвого Чепурного – "Чевенгур"; обобществленные в колхозе лошади по пучку сносят сено в общую кучу и только потом начинают есть; Медведь

(Мелведев Мишка – в детском восприятии) работает помощником кузнеца – “Котлован”). Сложные смыслы, связанные с нейтрализацией оппозиции ‘живое/неживое’, получают типично мифологическую реализацию в эпизодах, когда чевенгурцы вырывают из “глубокой почвы” деревянные дома, пустившие в нее корни, когда они сидят на лопухах, пишут лозунги на грибах или пришивают их к плетням и т.п. (“Чевенгур”, “Котлован”, “Ювенильное море”).

Признак ‘живой’, по которому устанавливается единство человека и животного, таким образом, вступает в дополнительные отношения ‘живые/мертвые’ и ‘живое/неживое’ (вещь). Первая оппозиция, как и другие, снимается на уровне мироощущения, поскольку для героев Платонова “мертвые тоже люди”, в силу чего живые не целуют мертвых, а целуются с ними (Вермо, “Ювенильное море”), ложатся между мертвыми спать (Вошев, “Котлован”), спят и хранят детские игрушки в гробах (Настя, “Котлован”) и каждый собирается откапывать из могилы своих матерей (Захар Петрович, “Чевенгур”), добровольно уходят из жизни, чтобы соединиться с умершими родителями (Дванов, “Чевенгур”), стараются хоронить покойных в сухих песчаных могилах (Кемаль, “Ювенильное море”) и глубоких каменных пещерах-гробах, чтобы они подольше полежали целыми (Чиклин, “Котлован”). Перед собственной смертью или перед лицом смерти другого люди обязательно прикасаются к чему-либо, будь то “ветхий киртич” или “уничтожаемый враг”. В целовании-прикосновении, которое Платонов описывает детально и с особой тщательностью, люди как бы соединяются с целым миром, а само целование приобретает символический характер. Как отмечает В.Н. Топоров, целование – знак возврата после обособления к **цельности, к целостности**, к постоянному органическому процветанию и здоровью (ср. *цел телом, цел умом* как формулы), которое присуще земле (ср. также **целина**)” [8: 97]. Само слово ‘целый’ – одно из самых активных в словаре А. Платонова. После сна, который в платоновском мире подобен смерти, что также характерно для мифологического сознания, люди в первую очередь ощупывают свое тело, проверяя, “целы ли они”, в минуты телесного волнения чувствуют себя “целиком – от ног до губ – как твердое тело”, надеются, что мертвые лежат в могилах “целыми и одинаковыми” и т. п.

‘Целостность’ амбивалентна, в силу чего она, с одной стороны, предполагает замкнутость, закрытость, потаенность, а с другой, – открывание, испускание, разверзание. Этой амбивалентностью ‘целого’ объясняется то внимание, которое в платоновских текстах уделяется различным *отверстиям, дырам, скважинам*, как в земле, так и в теле человека, а также всем потаенным местам – *утробе, нутру, могилам, недрам земли* и т. п. Все эти отверстия и укрытия, источники и захоронения характеризуются по признакам ‘заполненности–пустоты’. Утробу заполняет либо ребенок, либо иное тело, нутро – еда, сердце и другие органы. Переход от закрытости к открытости – всегда определяется как узкое место; характерно, что место души ощущается в *горле*. Заполненное пространство – признак *жизни, добра*, пустое – *болезни и смерти*. В этом ряду особенно важным является архетипичный образ ‘воды’, который коррелирует у Платонова не только с землей как материнским началом, рождающей утробой, но и источником мысли, чувства и

смысла (ср. “озеро чувств”, “влага фантазии”, “освежающая вода сознания”), а также проявляет свою амбивалентность как символ смерти. Неслучайно, по-видимому, что на пороге смерти человек у Платонова либо испускает семя, либо ощущает в пренатальной памяти “горячие соки” рождающей материнской утробы, либо находит смерть в воде.

Демонстрацию развертывания и свертывания оппозиций, формирующей категорию “целого”, и тех дополнительных отношений, в которые вступают одни оппозиции с рядами других, можно было бы продолжить, но мы обратимся к другой составляющей, формирующей целое текста – языку А. Платонова. Пожалуй, ни один автор, когда-либо писавший об А. Платонове, не обошел вниманием особенности его языка, отчасти темного и тяжелого, отчасти легкого и прозрачного, последовательно непоследовательного и непременно странного. Этот язык удивительным образом соответствует тому видению мира, которое предстает в мироощущении героев Платонова. Ранее мы отмечали, что у Платонова не язык задает картину мира, а мир являет себя через язык, но это не физический мир, а ментальный, и что язык Платонова представляет собой систему иконическую и идеографическую [9: 404].

Известный алогизм способов выражения А. Платонова приводит к переосмыслению логико-семантической структуры языка, в котором то и дело снимается противопоставление между субъектом и объектом, действительным залогом и страдательным, возвратностью – невозвратностью, переходностью – непереходностью, между объектом ближайшим и дальнейшим и т.п. Эта равнообратимость большинства языковых категорий, которая в естественном языке блокируется логико-дискурсивными структурами и нормой языка, превращает язык текста в образование, изоморфное его смыслу; слова перестают быть условными знаками, а логические структуры отражают не дискурсивную логику мысли, а “вероятностную” логику смысла. Тем самым вербальные знаки приобретают иконический характер, что в ряде случаев отражает то состояние языка-мысли, которое сокрыто его современной структурой. Взаимообусловленность и свободная взаимозаменимость смыслов позволяет Платонову выстраивать нечто невозможное в естественном языке, типа – “на улице вскочил конный всадник”. В данном примере снимается противопоставление прошлого и настоящего языкового и вводится время мифологическое, в силу чего события прошлого включаются в план настоящего, выбор падежной формы детерминатива обусловлен не семантикой глагола, а характером ситуации и положением вездесущего наблюдателя; явный плеоназм “конный всадник” вскрывает внутреннюю форму слова, мотивируя семантику глагола и в то же время снимая противопоставление предметного и признакового имени. В результате в одной фразе контаминируются две ситуации: “вскочил на коня” и “всадник появился на улице”. Происходит как бы “выворачивание смысла”, переводящее языковую семантику в область чистого смысла, образом которой французские деконструктивисты считают плоскость в том виде, в котором она предстает на ленте Мебиуса [3]. Интересно, что А.А. Потемня усмотрел в способе, которым в русском языке снималось различие ближайших и дальнейших объектов

особенности восприятия людей, "для которых не существует перспективы при графическом изображении видимых предметов. Старинные памятники русского языка представляют много следов такого состояния мысли..." [7: 296]. Отсутствие перспективы в восприятии объектов в том виде, в котором оно отражено в истории русского языка, и обратная перспектива, используемая в иконописи, по-видимому, отражают одни и те же явления, относимые к области чистого смысла. Если в мифе плоскость чистого смысла иконического знака представлена в объеме скульптурно-выразительной формы вещи, то в языке она может быть явлена в нейтрализации грамматических и семантических оппозиций на всех уровнях. Обе эти формы мы и находим в том способе, которым А. Платонов разворачивает свой мир.

Литература

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
2. Апресян Ю.М., Успенский Б.А. Миф - имя - культура // Успенский Б.А. Избранные труды. Т.2. М., 1996.
3. Делез Ж. Логика смысла. Екатеринбург, 1998.
4. Карасев Л.В. Движение по склону (пустота и вещество в мире А. Платонова) // Вопросы философии. 1995. №4.
5. Платонов А. Избранные произведения. М., 1983.
6. Платонов А. Чевенгур. М., 1998.
7. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. М., 1958.
8. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т.1. М., 1995.
9. Савченко Л.Р. Научные представления Д.Н. Овсяннико-Куликовского и художественные прозрения А. Платонова о природе умственного творчества // Вісник ХДУ. 1998. №411.

А. В. Тарлева

Система мифопоэтических символов в рассказе А. Платонова "Река Потудань"

В организации рассказов А. Платонова последовательно можно проследить мифопоэтическую направленность, связь его творчества с архаическими схемами мышления и отображения действительности. Пунктирно ее можно обозначить следующими точками соприкосновения: свойственное А. Платонову циклическое, природное восприятие времени и связанное с этим эпическое отношение к смерти как завершающему этапу рождения - роста - деградации; с последовательной сменой прошедшего круга последующим; хронотопичность [1: 235], специализация, втягивание окружающего пространства в ход времени [9: 232]. Типично для А. Платонова и архаическое понимание прошедшего времени как отрезка жизни видимого, находящегося перед глазами, т.е. впереди, а будущего как невидимого, находящегося сзади [5: 127].

Подобный взгляд на природу времени объясняет тот факт, что будущее не является целью жизни героев Платонова, они живут сегодня и больше вспоминают. "Образ жизненной полноты человеку, охваченному отчаянием, является через воспоминание, память, которые противостоят темной и

косной стихии забвения. Жизнь и память, так понимаемые, составляют высшие ценности... для мифологического мышления" [7: 624]. Свойственный А. Платонову антропоморфизм также является одним из существенных свойств "с точки зрения отражения древнейшей мифопоэтической концепции тождества макрокосма и микрокосма" [7: 115].

Рассказы А. Платонова, как правило, не просто наполнены культурологическими символами, имеющими "своим источником не личное бессознательное поэта, но область бессознательной мифологии", "коллективного бессознательного", но структурированы архетипами, "которые постоянно возрождаются в ходе истории и возникают там, где творческая фантазия свободно себя выражает" [12: 25].

Взросший интерес к мифопоэтическому аспекту семантики художественного текста становится закономерным явлением времени, когда "в области языковой семантики многими (и справедливо) отрицается глобальная значимость понятия "единого лексического архетипа", однако... тем более возрастает значимость "мифологического архетипа" (хотя бы в смысле К.Г. Юнга) [6: 14]. "Наиболее общий архетип, значимый в семантической реконструкции, является двусоставным или "двуслойным": в нем доминирует некоторое общее концептуальное содержание (мифологическое, культурное и т.п.), которое на более низком, или более конкретном, уровне воплощается в двух видах – с одной стороны, в лексическом архетипе..., с другой стороны – в уникальных концептах в некоторых ареалах или даже в каком-либо одном из них; эти уникальные концепты... восходят к одному и тому же концептуальному (мифологическому, культурному и т.п.) архетипу" [6: 18].

Проведем семантический анализ символов, отражающих важнейшие компоненты архаической модели мира в их системных связях и отношениях. Аналитическим материалом послужит рассказ А. Платонова "Река Потудань".

Краткое содержание рассказа: красноармеец Никита Фирсов, 25 лет от роду, возвращается к отцу после империалистической войны. В родном городке встречает свою давнюю любовь – Любу Кузнецову, студентку медицинских курсов. Молодые люди женятся, официально брак зарегистрирован, но фактически не состоялся: Никита не может перешагнуть рубеж, за которым соединяется физическое и духовное, он не в состоянии "мучить Любу ради своего удовольствия". Люба внешне примиряется с таким положением, но в душе ситуация очень мучает ее. Никита уходит из дому в дальнюю деревню, где ведет образ жизни глухонемого получеловека – уборщика "отхожих мест". Люба идет топиться в реку Потудань, но ее спасают. Узнав о случившемся, Никита возвращается назад, к жене, и находит в себе силы вести обычную жизнь.

С точки зрения структурно-семантической рассказ организован такими мифологемами, как 'река', 'вода', 'дом', 'огонь', 'свет', 'печь', 'палевое животное', архетипом 'матери', важнейшими мифологическими оппозициями: 'свой – чужой', 'дух – тело', 'живой – мертвый', 'мужской – женский', 'центр – периферия' и, в конечном счете, 'сакральный – профанный'.

Пространственно-временная организация рассказа оформлена темой пути-перемещения: в горизонтальной плоскости – движение к дому (символическое выражение ‘своего’ пространства); в вертикальной плоскости – переход мужского персонажа рассказа от жизненной стадии детства-юности к стадии зрелости. Антропоморфным двойником героев, символически проходящим этапы их пути, становится река Потудань. Перемещение Никиты – движение к дому как к прошлому (см. выше: прошлое – впереди) – обращается в трагедию и ведет к удалению от дома, а затем, после пережитой духовной инициации, к возвращению назад, т.е. в будущее, к обретению истинного дома.

Детство Никиты, прерванное империалистической войной физически, в реальном временном плане, субъективно было просто приостановлено. Мир, оставленный Никитой, запомнился домами, которые “казались большими и богатыми, населенными таинственными умными людьми, ... улицы были длинными, лопухи – высокими, бурьян... представлялся... лесною, жуткой чащей” [2: 181].

Возвращение выросшего (внешне) Никиты домой было фактически возвращением в область непрожитого. Однако все, что теперь видит Никита, похоже на подштанники его отца: “от долгой носки и стирки они сели и сузились, поэтому приходилось ему только до колен” [2: 180]. В семантике окружающего пространства преобладают признаки усталости и старости: “опечаленное лицо”; “угрюмое напряжение”; “уставшая трава”; “глухое место”; “неясный и слабый небесный свет”; “смутная ночь”; “отец старый, худой человек”; “небольшой и тощий, как мальчик”; “старая комната”; “сотлевший забор”; “устаревшие дома”; “дома жалкие”; “обветшалый дом” Любы. В доме “обои на стенах выцвели и ободрались, пол истерся”. Все материальные предметы утратили свою живую силу и сохранились лишь как напоминание. Они уже мертвы, как бледное платье Любы: Никита “видел такие же платья на женщинах в гробах”. Прошлое превращается в прах и как бы указывает Никите на необходимость перемен.

Символической готовностью подсознания к переходу на следующий жизненный этап, к обретению целостности становится “страшный сон” Никиты у истока реки Потудань, в котором он видит, “что его душит своею горячей шерстью маленькое, упитанное животное, вроде полевого зверька... Это животное, взмокая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло, стараясь пробраться цепкими лапками в самую середину его души, чтобы сжечь его дыхание. Задохнувшись во сне, Фирсов хотел вскрикнуть, побежать, но зверек самостоятельно вырвался из него, слепой, жалкий, сам испуганный и дрожащий, и скрылся в темноте своей ночи” [2: 179]. Подобные животные, исходящие из глубин Матери-Земли, олицетворяют инстинктивную сущность человека. Здесь обнаруживается мифопоэтическая метафора: зверек пытается “сжечь дыхание”, т.е. забрать жизнь у Никиты.

Жизнь – дыхание, которое наполняет “самую середину его души”, по сути является “материнским дыханием”, “памятью о покойной матери”, о “запахе материнского подола”.

Мужчины-мальчики А. Платонова часто не в состоянии духовно оторваться от своей матери. По мнению К.Г. Юнга, архетип *'матери'* является одним из наиболее существенных в процессе формирования личности, для мужчины же он становится источником формирования анимы (женской стороны личности), и в этом заключается его положительная роль; однако со временем он же может стать "тюрьмой души", оборачиваясь неодолимым препятствием на пути развития мужской самости – индивидуальности [10]. Предположительно, именно эта "привязанность" к архетипу, сформированному образом односторонним, смутно различимым, скорее ощущаемым, а не видимым, поскольку в сознании он закреплен лишь детскими воспоминаниями, и становится основной причиной некоей возвышенности чувства, лишённого инстинктивного начала. В данном случае можно говорить о взаимно коррелирующей паре: жизненные силы Никиты Фирсова – материнское дыхание.

'Духовное – инстинктивное' как семантическая оппозиция организует основную проблему сюжета рассказа и формирует семантические поля, делящие модель мира на два подпространства. С одной стороны, беспомощная слабая любовь, которая живет в сердце: "у него вся сила бьется в сердце"; "его сердце радовалось и болело от вида ее глаз"; "у меня сердце сильно заболело"; "Никита ходил к Любе, ... чтобы получить питание для наслаждения сердца"; "сердце его продрогло от долгого терпения и неуверенности"; "биение любящего его сердца"; "сжавшееся кроткое сердце"; "сердце, отвыкшее от чувства"; "и опять его сердце наполнялось горем и силой". С другой стороны – остальное тело, инстинкт – "зверек... слепой, жадный, испуганный и дрожащий", который живет в "темноте ночи"; "бедное тело"; "жестокая, жадная сила".

Внутренний конфликт Никиты Фирсова заключается в невозможности сочетать воедино эти два начала и, следовательно, в отсутствии гармонии окружающего мира. Все предметы и явления, организующие пространство рассказа, выстраиваются как антагонисты по отношению к основной линии, которой в символическом плане становится река Потудань.

Подобными "антагонистами" становятся два предмета в квартире Любы, несущие большую семантическую нагрузку: это кровать и печь. С кроватью связано все, что происходит нехорошего и тяжелого в жизни героев; с печью наоборот, только светлое и доброе. Дух и инстинкт не уживаются вместе, кровать и печь принадлежат не только разным подпространствам, но и разным временам.

На кровати Люба спала, чтобы забыться от голода, плакала, когда умерла ее подруга Женя ("Люба легла в одежде на кровать... и плакала там сама для себя" [2: 184]). На этой же кровати тяжело болел Никита. После удавшейся ночи женитьбы Никита "лег вниз лицом на кровать и стал считать, сколько времени осталось до вскрытия рек, чтобы утопиться в Потудани". На кровати он "поздно ночью заплакал во сне" [2: 196]. Здесь же страдала Люба. "Она накрылась с головой и там мучилась одна, сдвигая свое горе, чтобы оно умерло беззвучно" [2: 198]. Кровать – место одиночества.

Прямо противоположную символику имеет печь, которая в мифологии "является одним из сакральных центров дома" [4: 308]. В связи с печью, где горит *огонь*, очень важным оказывается противопоставление *'живой – мертвый'*. В семантическом пространстве рассказа "Река Потудань" реализуется функция огня как "стихии очищающего пламени, несущего свет и тепло, воплощающего творческое, активное начало" [4: 284]. Место возле печи – самое *светлое* – не только в прямом, но и в переносном, символическом смысле. Ср.: "*Мы печку зажигаем, мы на полу садимся и видим от огня*". "*Видим*" – здесь не только физическое зрение, но и "внутренний глаз", который проникает в душу близкого человека. "*Никита... разжег железную печку, стараясь, чтоб было... света побольше. Никита только следил за правильным горением огня и лишь время от времени смотрел в лицо Любы*" [2: 204]. В день свадьбы "*Никита хотел затопить печку для освещения, но Люба сказала: "Не надо, я ведь уже кончила учиться, и сегодня наша свадьба"*" [2: 195].

На полу, возле печки, молодожены проводили свои самые счастливые часы: Никита "*лепил из глины фигурки, [...] нечаянно, блаженно улыбаясь во время своей глиняной работы, а Люба сидела тут же рядом, зашивая белье, напевала песенки, что слышала когда-то, и между своим делом ласкала Никиту одною рукой*" [2: 197]. Свет огня, как символ обретенного дома окончательно возвратившегося Никиты, завершает повествование. "*Когда огонь прогрелся, Никита отворил печную дверцу, чтобы свет выходил наружу*" [2: 204].

Свет живого, творческого огня; любовь, сущность которой заложена в имени главной героини Любы (в фольклоре оно часто ассоциируется с "огнем"), могут быть включены в триаду *'любовь – огонь – вода'*, где, как заметил А.А. Потебня, "законная связь между водою и любовью установится тогда, когда... в сознании будет находиться связь света, как одного из элементов воды, с любовью" [3: 25]. Вода как стихия, к которой явно равнодушен А. Платонов в рассказе приобретает особую значимость, о чем свидетельствует название. Тем самым река становится главным героем второго плана и семантически неразрывно связана с главными персонажами Никитой и Любой.

В рассказе можно проследить мифологически обусловленную амбивалентную сущность воды: вода живая и мертвая; творческая, активная и нетворческая, отработавшая [3: 193]. Разные сущности символа воды соприкасаются с жизнью героев. Путь Никиты начинается в устье Потудани и до определенного момента совпадает с "дорогой" реки; это обнаруживается в их последующих встречах, когда Никита еще находится "во сне" прошлого, а река течет подо льдом, т.е., по сути, остается мертвой водой, которая не дает жизни природе, не питает ее своими благотворными соками, "*стит*". Антропоморфизм природы обозначен семантическими параллелями из жизни человека. "*Рек: Потудань [...] всю зиму таила подо льдом, и озимые хлеба [ср.: колос как один из важнейших символов жизни – прим. авт.] дремали под снегом, – эти явления природы успокаивали и даже утешали Никиту Фирсова: не одно его сердце лежит в погребении перед весной*" [2: 192].

Река, Люба и Никита томимы *“предчувствием своего близкого будущего счастья”*, и в этом смысле образуют союз, который позже, однако, распадается. Женщина олицетворяет начало, несущее стихийную инстинктивную волю природы. *“Живая вода пробуждает землю к жизни, от нее просыпаются и начинают зеленеть деревья, кустарники, травы и цветы”* [5: 193]. Оплодотворяющая сила воды и оплодотворяющая сила любви, как результат – лоно земли с живой растительностью и чрево матери – женщины с продолжающейся жизнью. Эта параллель Первоматерии бытия и материнства сближает реку Потудань с Любой и, в то же самое время, отделяет Никиту, который сближается с *“высшим миром”* – миром духа, являющимся здесь стихией Воздуха. То, что пути Никиты и реки разошлись, можно проследить по тексту. Никита встречается лишь с мертвой водой реки, которая *“сгоняет лед и снег, но еще не дает жизни”* [5: 193]. С рекой, дающей жизнь, живой водой, встречается Люба. Поскольку материальная сущность воды чужда Никите, он бежит от нее. Поскольку опустошенность, *“плость”* чужда Любе как будущей матери, она идет топиться, чтобы заполнить себя *“веществом природы”*, *“бессмертным напитком”* и встретиться с душой Никиты, т.к. вода издревле считалась местом обитания душ умерших. В сложившейся ситуации подобный шаг стал закономерным для Любы сочетанием физического и духовного начал в любви.

Проследим, как семантическая организация пространства высвечивает основной конфликт. Жизнь героев потеряла свой смысл, и стала похожа на *“смутное прозябание”*, как в ту последнюю ночь перед уходом Никиты – *“медленное оголение пустого пространства”* (созвучное обнажению истины существования: *“жизнь... еще интереснее, сильнее и дороже в другом, недоступном... человеке”*). Конфликт в сознании Никиты достиг своей высшей точки, он увидел, что *“все вещи в комнате и новая детская мебель ... после прожитой темной ночи... казались жалкими и утомленными, точно призывая к себе на помощь”* [2: 198]. Детская мебель, сделанная для будущего ребенка, определенно относится к семантическому полю прошлого (*“жалкое и утомленное”*) и к области неодушевленного (неодухотворенного) инстинкта (*“жалкая сила”*).

Никита уходит из дома, возвращаясь вглубь своего прошлого, как бы растворяясь в природе, чтобы, промучившись и позабыв все человеческое (*“отвыкнув сначала говорить, он и думать, вспоминать и мучиться стал меньше”* [2: 201]), приняв почти животный облик, собрать в себе и разбудить инстинктивное чувство любви. Никита возвращается назад из этой удаленной в глубокое прошлое точки, т. е. навстречу будущему, к Любе, в дом, который теперь должен стать для него *“своим”*, живым пространством. Происходит это в сакрально отмеченное переломное время, *“на отдании лета”*. Когда Никита вернулся, *“двери были не заперты”*, т.е. проницаемость пространства дома была максимальной, *“детская мебель [...] была цела”*.

Две силы – сила духа и сила тела – соединились воедино. Никита *“почувствовал, что сердце его теперь господствует во всем его теле и делится своей кровью с бедным, но необходимым наслаждением”* [2: 204]. *“– Тебе*

...чего сейчас, не жалко со мной жить? — спросила она [Люба]. — Нет, — ответил Никита. — Я уже привык быть счастливым с тобой" [2: 204].

Из жалкой, бедной, испуганной силы, с одной стороны, и жестокой — с другой, любовь превращается в привычку, но не в равнодушие, а в то состояние, которое наиболее типично для героев А. Платонова: "чтобы быть счастливым, нужно жить обыкновенно". "Обыкновенно" здесь — "в согласии с собой и миром, спокойно и тихо".

Герой рассказа обрел дом, что ценностно оформилось в замене чувства жалости гармонией-покоем.

Литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Платонов А.П. Собр.соч.: В 3-х т. Т.2. М., 1984.
3. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990.
4. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.
5. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.
6. Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., 1993.
7. Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией "мирового дерева" // Из работ Московского семиотического круга. М., 1997.
8. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. "Преступление и наказание" // Из работ Московского семиотического круга. М., 1997.
9. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1984.
10. Человек и его символы. Под ред. Л.Г. Юнга. СПб., 1996.
11. Мирча Элиаде. Священное и мирское. М., 1994.
12. Днг К.Г., Нойман Э. Психианализ и искусство. Закарп., 1998.

О. В. Дорошенко

"Мольеровский миф" как интегрирующее начало творчества М.А. Булгакова

С необходимостью явленный в художественном тексте синкретизм автора, героя и читателя [3: 9] может становиться предметом особенного переживания писателя, включающем его "биографическую" ипостась в полноту взаимодействия этих начал. Художественный текст при этом оказывается соразмерным "циклическому мифологическому устройству", где "упоминаемые на различных уровнях... персонажи и предметы суть различные имена одного. Мифологический текст в силу своей исключительной способности подвергаться типологическим трансформациям, с поразительной смелостью объявляет одним и тем же сущности, сближение которых представляло бы для нас значительные трудности" [6: 10-11]. Типологически вхождение в сферу таких отношений тождественно сформулированному П. Тиллихом понятию "сломанно-го мифа". В противовес идее освобождения заключенного в "мифе" провозве-

ствия от его мифологической оболочки (Р. Бультман) Тиллих обосновывал органическую обусловленность смысловой полноты провозвестия языком мифа, который, однако, для адекватного понимания провозвестия должен быть осознан в качестве мифа, иными словами, воспринят извне мифологического сознания [9: 165-166]. Мифовосприятие оказывается, таким образом, длящимся вхождением в мифологическую парадигму. В этом многонаправленном взаимодействии текста и мифа “структурность” и “целостность” выступают взаимодополняющими аспектами раскрытия единой *системности* (в догегелевском смысле как “*со-становления*”), в которой сущность каждого элемента составляет совокупность его отношений с другими элементами, и в которой снимается его самость и элементарность, и он начинает выступать как “целое”, формирующее “целостность”.

Образцом воплощения “сломанного мифа” в творчестве служит, на наш взгляд, становление мольеровской темы в произведениях М. Булгакова. Ставшее уже “общим местом” признание автобиографичности булгаковского Мольера и определение его в качестве культурного символа-ориентира, сознательно выстраиваемого автором в качестве определенной модели писательского поведения [4: 177-178], оставляют недопонятым мифологемный характер мольерианы в художественном мире Булгакова.

А. Смелянский находит в “Жизни господина де Мольера” отзвуки “анти-турбинской” кампании, завершившейся в 1928 году пародией мхатовцев И. Чекина и В. Боголюбова “Белый дом” и своеобразным ответом Булгакова – “Багровым островом” [7: 148-149], но интерпретирует их как ретроспективное (из 30-х годов) осмысление авторского опыта, преломленного в биографии Мольера. Сопоставляя позже образы “советского халтурщика Дымогацкого” и “обольстительного галла, автора запрещенного “Тартюфа” [8: 4], исследователь по-прежнему не задается вопросом о собственно мольеровских истоках самого “Багрового острова”. Между тем фабульная и композиционная схема “внешнего” действия “Багрового острова” почти буквально воспроизводит элементы фабулы “Версальского экспромта”, написанного Мольером в связи с полемикой вокруг “Школы жен”. Вводится Булгаковым как прием “театр в театре”, что обнажает мировоззренчески значимую для него глубинную связь изображаемого события и изображения как события. В чистом виде этот прием будет представлен лишь в двух “мольеровских” пьесах писателя (“Кабала святош” и “Полоумный Журден”), где он станет важнейшим концептуальным компонентом.

Связи внешнего действия “Багрового острова” и “Версальского экспромта”, а также “Критики “Школы жен”, соответствует сложная интертекстуальная соотношенность самого играемого спектакля. Булгаков искусственно репродуцирует в своем фельетоне 1924 года “Багровый остров” опыт работы над “Белой гвардией”, – как трансформацию прозаической формы в драматическую, так и (во “внешнем действии” самой комедии) вынужденную идеологическую доработку “сменовеховской пьесы” путем вымученных доводов к финалу. С другой стороны, в “Багровом острове” фельетон бурлескно

солопожен с мотивами произведений Жюль Верна, "Вампуки" М. Волконского и штампами национал-большевистской публицистики. Тема Мольера (который, по свидетельству Булгакова, "имел большое влияние" на формирование его как писателя [2: III: 565]) органически входит в эту систему ассоциативных планов композиционными аналогиями, мольеровскими интонациями и полемическими приемами.

Для Булгакова-автора "Багрового острова" Мольер выступает еще в традиционном для русской литературы качестве культурно-идеологического ориентира, углубляющего и обобщающего писательскую позицию. Драматург Булгаков "играет" Мольера почти так же, как драматург Дымогацкий – Жюль Верна. Но, вступая во взаимодействие не просто с идеями, но с **текстами** Мольера в их семантической многомерности и неисчерпаемости, он по сути воспринимает их не на понятийном и идеологическом уровне, а образно, мифологически, диалогически. В биографическом тексте Булгакова Мольер начинает играть его самого... Осень "года катастрофы", во многом ставшая для Булгакова временем подведения итогов и переосмысления, по-новому актуализировала этот образ. Мольер, идущий на унижения и конформизм "из-за Тартюфа", действительно стал в 30-е годы для Булгакова единственно возможной моделью писательского и гражданского поведения. Однако как не было "беспочвенным" обращение автора к мольеровской теме осенью 1929 года, его концепция Мольера не были окончательными. Начав освоение мольерианы в "Багровом острове", Булгаков ориентировался на Мольера-полемиста "Критики" и "Экспромта".

Трагикомические ноты, неожиданно появляющиеся в финале "Багрового острова" образ Дымогацкого, предстают в "Кабале святош" в осмыслении конформизма как глубоко трагического явления, губительность которого для художника прямо пропорциональна силе его таланта. "Проходимец при дворе", образ, драматизм которого лишь отчасти усилен во фрагменте "Тайному другу", окончательно становится трагическим персонажем, конкретизируясь в лице Мольера. Субъект и объект сатиры "Багрового острова" сливаются воедино, Мольер еще на дотекстовой стадии оформляется как сложный и противоречивый феномен, что усиливает диалогизм отношений Булгаков-Мольер. Узлами биографических параллелей становятся произведения обоих драматургов – в роковом значении для их судеб и в разомкнутости своих миров в их биографическую реальность. Аналогия "Багрового острова" "Версальскому экспромту" в пьесе о Мольере усиливается соотнесением не только опальных "Дней Турбиных" и запрещенного "Тартюфа", но и самой "Кабалы святош" и "Дон Жуана". Последовавший запрет "Кабалы святош", письмо Правительству и звонок Сталина явились вполне закономерным (для Булгакова) биографическим продолжением и развязкой этой параллели. Мольер был осмыслен автором как исторический прецедент свободы выбора, свободы писательского самоопределения. Прибегая, к различным способам деконтекстуализации и "остранения" имени Жан Батист, упоминаемая плаху, обезглавливание и т. п... он словно проецирует судьбу "королевского

комедианта” на житие древнего обличителя “бессудной тирании” Иоанна Крестителя. Отсюда значимость в булгаковской мольериане пресловутого мотива возможного кровосмешения (частично купированного редакторами “Кабалы святош” и “Жизни господина де Мольера” еще в 60-80 годы): нося имя пророка, ценою жизни обличавшего тетрарха Ирода в кровосмесительстве, Мольер сам становится жертвой подобного обвинения. Булгаков, вопреки биографическим фактам, делает это обвинение роковым для своего героя, вкладывая его в уста самого короля. Иоанн Креститель как неосуществленный вариант судьбы Жана Батиста Поклена – таков парадокс века, превращающего бескомпромиссного пророка в “блюдолиза”.

Во взаимоотражении жизни и театра, литературного и биографического текстов и миров становится возможным и художественно мотивированным осмысление “ложности” самой биографической реальности как “не сущего”, “не информативного”, как профанации своей расчлененностью эзотерического смысла целостного бытия. Ученики – Лагранж в “Кабале святош” и Левий Матвей в “Мастере и Маргарите” – невольно предают учителей, выступая как хроникеры. Их записи, на фабульном уровне послужившие в обоих произведениях материалом для доносов, в метатекстовой реальности репрезентируют “официальную” историю.

Мольер, таким образом, утверждается в двуединстве художественного и жизнеповеденческого “текста” Булгакова не просто как модель писательской позиции, но как модель динамическая, обладающая собственной логикой движения и развития, с одной стороны, и мифологически объемлющая, с другой. Это отражается и в мотивах всего творчества писателя, генетически или типологически связанных с темой Мольера. Сместив в “Кабале святош” центр взаимодействия с текстами Мольера как вехами осмысления конфликта “художник-власть”, писатель к середине 30-х годов возвращается к “литературной гражданской войне” XVII века. К этому этапу биографии героя сходятся в “Жизни господина де Мольера” все нити повествования, а пьесы, связанные с полемикой вокруг “Школы жен”, становятся фоном композиционной и концептуальной организации действия “Полоумного Журдена”.

“Мольеровские” мотивы пронизывают и впредь драматургию и прозу писателя. Самореализация как лицедейство-“второрождение”, жизненное следование фиксированному символу-архетипу, обоюдность и многоуровневость взаимодействия “жизнь-театр” как глубинного тождества различных миров, и разрушение их в акте такого взаимодействия; романтическое двоемирие, накладывающееся на мифологизированно заостренную концепцию личности в классицизме – все это так или иначе влечет за собой “мольеровский” подтекст, включает его в систему ассоциативных планов.

Особая семиотичность “мольеровских мотивов” у Булгакова позволяет, таким образом, рассматривать их как жестко определенную, хотя и открытую систему. Ее содержание не сводится к определенному набору формулировок или положений и не ограничено отдельными произведениями, темами

и периодами, но обнаруживает тенденцию к предельному обобщению, формируя "мольеровский миф" в творческой системе Булгакова.

Литература

1. Барт Р. Избранные работы. М., 1989.
2. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1990.
3. Гиршман М.М. Избранные статьи. Донецк, 1996.
4. Золотонос М. "Родись второрожденным тайным..." М. Булгаков: позиция писателя и движение времени // Вопросы литературы. 1989. №4.
5. Кожевникова Н.А. О сквозных мотивах в пьесах М. Булгакова // Вопросы стилистики. Вып. 12. 1977.
6. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973.
7. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986.
8. Смелянский А.М. Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы // Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994.
9. Тиллих П. Избранное. Теология культуры. М., 1995.

Е. Ю. Олейникова

Архетипическая ситуация в сюжете "Театрального романа" М.А. Булгакова

Исследуя, изучая или открывая для себя архетипическую ситуацию в художественном произведении, мы отталкиваемся, прежде всего, от того, что истолкование или интерпретация прозаического или художественного текстаживляет его смыслы благодаря соединению трех важнейших компонентов: макрокосма (социокультурной, исторической ситуации автора, героя и читателя-соавтора), микрокосма (автора с его внутренним миром, сознанием и подсознанием) и интенциональности человека, воспринимающего произведение на основе собственных интеллектуально-духовных жизненных наработок и ассоциативного потенциала. Мифоритуальные архетипы театрализованной эпохи, аффектированного XX века, связаны с социокультурным распределением ролей в политической сфере, сфере искусства и, без сомнения, в театральной. Сквозь призму архетипической семантики мы видим картину трагического исхода борьбы творца за высокие идеалы искусства и за свое место в нем. М.Булгаков, как и многие деятели культуры 20-30 годов, предвидел исход своей роли, отображал трагедию своей жизни и жизни не принимаемых и гонимых властью творцов, магов искусства, продолжал отстаивать свою жизненную позицию.

Драматическая ситуация в булгаковском романе имеет одну немаловажную особенность: она приближается к природе подтекста или дискурса как необходимой опоры для контрастного сопоставления точек зрения действующих лиц с точкой зрения героя. К. Станиславский теоретически обосновал понятие подтекста как психологического инструмента, информирующего о внутреннем состоянии персонажа, сближающегося с понятием дискурса обстановки и воздействия за пределами слов. Дискурс в "Театральном романе"

формируется ритуальностью речевого и неречевого поведения и сопровождающих его жестов, обстоятельств и всей системы знаков в целом, что дает нам возможность обнаружить внутри драматической ситуации ряд вторичных ситуаций; в том числе психологическую (психология соотношения автор-герой и ролевая психология второстепенных персонажей), языковую, которая возникает из дискурса и отсылает не к внешней реальности, а к ее собственной языковой форме, застывшей в тисках предшествующих языковых употреблений, визионерской (сновидения, ночные страхи и жуткие предчувствия души).

На наш взгляд, наиболее многогранной и интересной из вторичных ситуаций является психологическая, в которой комплементарная оппозиция *творец – герой* представляет бытие личностное, которое фомируется странством различных цитаций, традиций, интерпретаций, представляя в итоге самосознание главного героя, которое действенно выявляется и имеет перспективную глубинность. В человеке, постоянно пребывающем в стрессовой, кризисной ситуации выбора между своим “я” и образом этого “я”, которое прогнозируется окружением, просыпаются архетипические, архаические и типичные для всех эпох и народов реакции на опасность, агрессию, вопиющую несправедливость действительности. Эти реакции как элементы всеведения и способы выживания характерны для актерской парадигмы мышления XX века. Архетипы составляют ядро личности Максудова – главного героя “Театрального романа” М. Булгакова. Будучи врожденными психическими структурами, они на фоне переменчивых акциденций (перемещений героя в литературных кругах и магическом мире театра) создают ситуацию трагического конфликта двух планов в сознании героя: плана таинственного, пугающего, связанного с уходящими в глубь веков первопереживаниями и плана еще более пугающей конкретно-исторической реальности. Эти факторы и вызывают стрессовую реакцию, приводят героя к абсурдному самокопанию и самоистязанию. В итоге мечтательная личность трансформируется в шизотимическую, аутентичную, агрессивно настроенную против себя и совершающую нравственный суд над собой. Этот второй план открывает имя героя: Максудов – “Маг” искусства, владеющий тайной истинного, прекрасного творчества, который “судит” со всей строгостью и категоричным максимализмом не только все внешнее, но и то, что есть он сам. Герой углубляется в познание себя самого и сосредоточивается на своей, большей частью придуманной ущербности.

Пьеса-мистерия “Черный снег”, написанная Максудовым, представляет собой своеобразную защитную реакцию интеллекта, его духовную реабилитацию, попытку сублимации трагического коммуникативного голода. Автор подвергает художественной обработке переживания героя, выявляет его естество, переносит читателя в бездну его души. Герой изначально наделен пугающим, демоническим первопереживанием, перед которым обычная человеческая природа бессильна. Такое переживание предстает как состояние помраченного духа, которое ведет в изначальные основы человеческой души или в будущность нерожденных поколений. Такие переживания можно най-

ти в произведениях Данте, второй части "Фауста"; таковы дионисийские переживания Ницше, они есть в "Кольце нибелунгов" и "Тристане" Вагнера, рисунках и стихотворениях Уильяма Блейка, "Золотом горшке" Гофмана, произведениях Лермонтова, музыке Рахманинова. Визионерское неразложимое переживание связано с дневной жизнью человека, оно оживляет сновидения, ночные страхи и жуткие предчувствия темных уголков души. В "Театральном романе" тип таких визионерских переживаний реализуется по принципу зеркального отражения. Первопереживания Максудова в осознании творчества создают иллюзию соприродных переживаний самого Булгакова. Герой превращается в со-автора, который не просто отражает, но и творит булгаковский "образ-о-себе", в котором истина, боль, страдание и бессознательное, странное видение хаоса слиты воедино. Такие переживания делают героя более чувствительным к окружающей обстановке, уязвимым, обуславливают депрессию, проявляющуюся в аффектации и самоистязании. Ситуация преодоления конфликта между создающим (Максудов) и создаваемым (пьеса) разрешается в пользу созданного, которое начинает диктовать автору ритм жизни, вторгается в интенциональную составляющую его личности, развивает раздражительность, острое чувство неприятия окружающего, состояние отчаяния и в результате приводит к состоянию полного отчуждения. Эта психологическая ситуация коррелирует с ситуацией в ее историко-культурной составляющей, формируя еще более драматические коллизии.

Такая ситуация представляет собой некое обнаружившееся в жизни или на сцене противоречие, которое нуждается в разрешении, устранении. Развитие ситуации осуществляется через конфликт, сюжет или перипетии, коллизии жизни героев. По мнению Л. Гольдмана, синтез психологии и литературоведения помогает объяснить, почему в определенной конкретной ситуации, когда данная группа выработала известное видение мира, некий конкретный индивид, в силу обстоятельств своей индивидуальной биографии, создает концептуальную или образную картину мира в той мере, в какой подобная картина явилась для него одним из способов "подавленного или сублимированного удовлетворения своих неосознанных влечений"; "тем самым культурное творчество позволяет компенсировать разного рода противоречия и компромиссы, которые действительность навязывает субъектам действия, и позволяет индивидам приспособиться к этой действительности" [2: 348].

В историко-культурном плане "Театральный роман" Булгакова можно охарактеризовать как произведение о театральном мире и созданное в том контексте его жизненной ситуации, в которой решалась не только судьба его пьес. В литературу и театр были перенесены приемы беспощадной политической борьбы, рассчитанной не просто на идейное подавление оппонентов, но на их истребление. Все интересы, связанные с искусством театра, стали чужды театральным деятелям, вопросы эстетики стали вопросами позорными, вопросы этики — раз и навсегда решенными. Ряд чисто художественных построений был подведен под рубрику мистики и запрещен. М. Чехов в письме к А.В. Луначарскому пишет о невозможности существования художника и са-

мого искусства театра в сложившихся условиях: “В распоряжении театра остались бытовые картины революционной жизни и грубо сколоченные вещи пропагандного характера. Актеру не на чем расти и развиваться, а публике нечего смотреть, нечем восторгаться, не над чем, как говорят, задуматься” [6: 197]. То, что “Театральный роман” отражает не просто булгаковское видение театра тех лет, но и трагическую ситуацию в искусстве того времени, вполне закономерно. Какова же структура ситуации в романе, и почему из ее “актантной конфигурации” [5: 312] нельзя устранить какой-нибудь персонаж, не расстроив ситуационную схему романа, это созвучие “голосов” эпохи? Во-первых, модель интенциональности героя основана на языке: “Человек рожден на страдание, как искры, чтоб устремляться вверх” [Иов. 5:7]. Реальность жизни Максудова побуждает его в каждый момент времени изобретать себя самого, творить себя заново, и его встреча с реальностью всегда выглядит как разрушение иллюзии. Герой не обладает от природы гибкостью, не может приспособливаться к обстановке. Его творческие возможности и интенциональность трагичны: как большинство творческих натур, Максудов моделирует мир, в котором смысл и трагичность – синонимы в силу исходного трагизма самого бытия.

Во-вторых, созданная героем пьеса “Черный снег” является сублимирующим избавлением от груза пережитого шока: вспышек картин кровавой бойни гражданской войны, самоубийств отчаявшихся людей. Так в силу самосохранения бессознательное выплескивается через процесс написания пьесы.

В-третьих, завершает структуру психологической ситуации непреодоления образ театра и жизни-театра, воспринимаемой Максудовым за масками окружающих. Существует мнение, что нормальное состояние хорошего актера – это экзальтация, истерика, желание покончить с собой. Герой осознает, что мир искусства и театр – последнее прибежище на земле – превращены в жреческую мистерию. Лабиринты театра, иерархия подручных, торжественность и язычество символизируют одну из тенденций времени: власть стремится к тому, чтобы обставить все вокруг себя в духе мистерии, чтобы подавить человека, поставить его на колени. Стремясь реализовать свое творческое “я” в мире театра, пытаясь там скрыться от пошлости жизни, Максудов вдруг прозревает, обнаруживает, что внутреннее устройство театра ничем не отличается от жизни за пределами театра. Оказывается, театр во многом рассчитан на подавление личности, при этом все в нем устроено по законам реальности, от которой хотел скрыться Максудов. Смерть Максудова символизирует жертвоприношение по собственной воле, регулируемой подсознательными импульсами.

Моноидейный тип героя, подобный Максудову, символизирует трагедию личности, сознанием которой овладела одна идея, ставшая страстью и смыслом жизни: если не удалась жизнь, то удастся смерть, по крайней мере, смерть лучше, чем зависимое от чьей-либо воли существование.

Итак, в “Театральном романе” М. Булгакова архетипические переживания героя есть составляющая его творческого процесса. Мы предполагаем, что в бинарном соотношении творца и героя разворачивается архетип мас-

ки, роли – плод індивідуальних першопереживань самого автора, нуждаю-
щогося в рефлексуючому героє-соавторі, на якого можна взвалити всю
ношу живої совокупності тексту і гри.

Рассмотрение архетипической ситуации в сюжете “Театрального рома-
на” М. Булгакова позволяет выстроить цепочку архетипов индивидуальной
творческой мифологии автора, каждый из которых обладает большей, по срав-
нению с предыдущим, обобщенностью в культурно-историческом отображе-
нии стиля эпохи. Вопрос своеобразия архетипов личностей булгаковских ге-
роев, художественной ситуации и способов их авторского выражения остае-
тся открытым и требует дальнейшего изучения для выявления пределов, за
которыми архетипические мыслительные парадигмы становятся опасными
для личности и угрожают ее психическому благополучию. И в то же время
необходимо освободиться от иллюзий, будто архетип возможно объяснить –
и тем самым с ним покончить. Мы лишь более или менее удачно переводим
архетип на другой язык, ведь сам по себе архетип есть априорная возмож-
ность формопредставления, а его подлинная природа не может быть осозна-
на, она трансцендентна и имеет психологическую природу.

Литература

1. Выготский А.С. Психология искусства. М., 1968.
2. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
3. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
4. Налимов В.В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М., 1989.
5. Патрис Пави. Словарь театра: Пер. с фр. М., 1991.
6. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.
7. Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990.
8. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
9. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. М.–Львов, 1998.

Ю. І. Зуєнко

Традиційна символіка *вóрона* в українській художній прозі другої половини XIX – початку XX століття

Письменники II половини XIX – початку XX століття збагачують худож-
ню палітру своїх творів, використовуючи символіку народнопісенних епіч-
них жанрів, яка наділяється різноплановими функціями.

Темагичною “універсальністю”, як виявляють наші спостереження, харак-
теризуються давні за походженням образи-символи метеорологічних явищ,
птахів та рослин, що притаманні народному віршованому епосові. Ці художні
образи зберігають своє усталене значення, але механізм їх уведення в мовну
тканину творів неоднаковий. Так, символ *вóрона* як вішого птаха може викону-
вати різні художні функції в багатьох прозових творах розглянутого періоду.

Він, зокрема, згадується в мові персонажів, наприклад, при передачі хворобливих видінь старого Кайдаша: “Уже чортів повна хата, а між ними здоові мухи літають та **чорні круки шугають**” [4: III: 404].; див. також розмову Михайла з батьком у повісті О. Кобилянської “Земля”: “І я виджу, що я покинув хату в недобрій годині. Недурно перелетів мені **чорний ворон** дорогу. Тут має бути або моя смерть, або я не витримаю” [2: II: 115–116].

У повісті І. Франка “Захар Беркут” символічний образ *ворона (крука)* виступає в реально-ситуативній конкретності, як і в народнопісенному епосі. Автор змальовує динамічну картину: “Ось нараз щезло сонце за чорною жовою хмарою. Се віщуні і невідступні товариші орди, **гайворони та круки, тягнуть незліченними стадами, чуючи поживу... Тухольські сумирні стріхи відразу вкрилися чорними гістьми...**” [6: XVI: 105]. Письменник художньо підсилює сприйняття образу, подавши спочатку семантично співзвучний образ *чорної хмари*, який водночас передає і значення великої кількості. З цією ж метою введені метафоричні сполуки – *товариші орди* і *чорні гості*, причому остання метафора викликає асоціативний зв’язок із символічним образом пиру (або бенкету).

Поліфункціональним є аналізований образ-символ у структурі індивідуально-авторського порівняння, створеного І. Нечуєм-Левицьким: “Коло самісінького порога [Дніпра] вода вкрилась неначе **чорними воронами**. Вітер ухопив судно і зніс трошки набік...” [4: II: 340]. Автор не тільки змальовує колір хвиль Дніпра перед бурею, а й викликає почуття тривоги за долю головного героя казки “Запорожці” Карпа Летючого.

Відтворюючи психологічний процес роздумів героїні повісті “Камінна душа” над своїм майбутнім, Г. Хоткевич також використовує своєрідне порівняння: “...і знов темно було доколя Марусі, знов **чорні думки сідали, як круки на пооране поле**, знов не знала, пощо жити, пощо мучитися” [7: 204]. Похмурість думок автор передає нагнітанням чорного кольору, який присутній не тільки безпосередньо в епітеті “чорні”, а й конотативно – в лексемі *кроки* та у словосполученні “пооране поле”. Порівняння експресивно відбиває стан, коли постійне очікування чогось недоброго панує в душі героїні.

Аналізований символічний образ може виступати опорним словом у перифрастичних виразах, що спостерігаємо в п’єсі Ю. Федьковича і в повісті І. Франка, які присвячено народному меснику Довбушеві, наприклад: “[Довбуш:] Бо відти або вільні повертаєм, **Або нам ворон пісню заспіває** *Вогробну...*” [5: II: 293]; “Шибениця най буде вашою смертною постелею, **круки най вам співають піснь похоронну**, ключи ваші тіла...” [6: XIV: 78].

Інколи образи-символи виконують важливі функції у побудові основних структурних елементів твору; у таких випадках вони є складниками сюжетно-композиційних частин художнього цілого. Можна навести ряд прикладів, коли поява його в експозиції твору передбачає нещасливу розв’язку подій у розвитку сюжету. Так, повість “Fata morgana” М. Коцюбинський починає таким реченням: “Коли Андрій Волик проходив повз головний будинок погорілої сахарні, зі стін руїни з галасом знялось **вороння**, а в середину з лускотом *посипались*...”

...ицьк і цегла" [3: III: 44]. Прочитавши твір, розуміємо, якою "віщою" була використана митцем художня деталь у відтворюваній картині. Для згаданого персонажа це "віщувало", по-перше, скалічення на гуральні, на яку він поклав великі надії, а по-друге, розстріл за участь у погромі цього підприємства.

Експозиція нарису О. Кобилянської "Під голим небом" починається пейзажем "глибокої" зими, та увага перш за все зосереджується на кружляючих зливіших птахах: "*Неначе з неба висипалась, так снувалася нечувана маса чорних кавок довгими рядами по білих межах... По годині розділились на три збори, знялись один по другім журливо вгору й поплили чорним хрестом пожежно в далечинь*" [2: I: 470]. Письменниця звертається до епічного числа "три", але воно проектується в цьому творі на реальну ситуацію, бо замерзає в полі родина, що складалася з чоловіка, дружини і маленької дитини. Автор художньо підсилює предчуття смерті, змальовуючи рух птахів у вигляді чорного хреста.

Своєрідним у цьому плані вважаємо творчий підхід М. Грушевського до художнього втілення відповідного символічного образу в оповіданні "Неробочий Грицько Кривий". Цей образ з'являється вже в перших рядках експозиційної частини в тісному переплетінні з образами "хмар" і "дощу", як-от: "*Сиві, важкі хмари облягали все небо... і дощ мов збирався щохвилини. Пташки розлетілись, поховались, і гучливий в'їдливий крик мокрого крука панував сам навколо...*" [1: 51]. Сполучення "гострий крик ворони" [1: 58], "ворони крякали по-весняному" [1: 71], "ворон закрякав над головою" [1: 76] (з використанням алітерації) як лейтмотив теми оповідання супроводжують розповідь до кульмінаційного моменту, коли Грицько втрачає сина і дружину. Автор інтенсивно впроваджує цей символ, навіть наділяючи Грицька іншим прізвиськом – **Крук**, яким той назвався в незнайомому селі.

На підставі аналізу прозових творів досліджуваного періоду простежуються такі тенденції у використанні традиційних символів, як їх художнє розкриття, контекстуальне розширення і ускладнення, введення до складу метафоричних виразів, де вони виступають основою образності; своєрідне уживання окремих символів у ролі провідних художніх деталей експозиції, кульмінації та інших сюжетно-композиційних частин творів, а також розгортання символів у реально-ситуативній картині. На тонкому відчутті реального і символічного ґрунтується введення письменниками образів-символів у контекст прозових творів, що відбивається на їх художньо-символічній організації.

Література

1. Грушевський М.С. Предок: Із белетристичної спадщини. К., 1990.
2. Кобилянська О. Твори: В 2-х т. К., 1983.
3. Коцюбинський М. Твори: В 7-ми т. Т. 1-4. К., 1973-1975.
4. Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: У 10-ти т. Т. 1-9. К., 1965-1967.
5. Федькович Ю. Твори: В 2-х т. Т.2. К., 1960.
6. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т.Т. 14-22. К., 1978-1979.
7. Хоткевич Г. Камінна душа. Повість. К., 1981.

Особливості використання фольклорних елементів у малій прозі Михайла Яцківа

Розглядаючи літературний процес рубежу ХІХ–ХХ століть, неможливо не звернути увагу на творчість Михайла Яцківа. Це митець, який пройшов складний шлях ідейно-естетичних пошуків, прагнучи зазирнути у внутрішній світ людини, показати динаміку її почуттів, зобразити найпотаємніші куточки душі. Михайло Яцків намагався поєднати у своїх творах нові європейські тенденції з народним світосприйняттям, що зумовило використання у його новелах та оповіданнях фольклорних елементів. М. Ільницький вдало підмітив, що в митця "...ми спостерігаємо перехід від насиченості творів фольклорним матеріалом до його творчого переосмислення, до поєднання елементів фольклору з досягненнями новітньої техніки художнього письма" [5: 83]. Цей аспект творчості письменника в українському літературознавстві досліджений недостатньо, окремі автори, розглядаючи його твори, наголошували на важливості використання М. Яцківом фольклорних елементів та засобів (О.К. Бабишкін [1], І.О. Денисюк [2], М.М. Ільницький [3; 4; 5], Ю.С. Мельничук [6]). Однак своєрідність засвоєння фольклорної традиції М. Яцківом не була об'єктом спеціального вивчення, чим і зумовлений інтерес до зазначеної проблеми.

У творах М. Яцківа можна умовно виділити кілька груп з різним ступенем використання елементів народної поетики. До першої належать новели та оповідання, в яких фольклорні мотиви та образи є невід'ємною частиною цілого ("У наймах", "Поєма долин", "Тихий світ", "Лісовий дзвін" та інші), до другої – ті, в яких немає прямого апелювання до фольклору ("Де правда?", "Горобці", "Гермес Праксітеля"), в третій групі фольклорні елементи вживаються у вигляді тропів, сприяючи поглибленню психологізації характерів героїв ("Благословення", "Хлоп'я", "Повернення" тощо).

В художньому доробку М. Яцківа спостерігаємо різноманітне використання фольклорних прийомів. Принцип побудови сюжету казки застосовано у новелі "Гермес Праксітеля". Твір побудовано за принципом контрастності протистояння двох персонажів, які є втіленням добра і зла. Носієм добра виступає вродливий молодий офіцер, який не приймає війни і вважає її злом людства. Його опонент – товстий панок – виправдовує існування війни тим, що людство протягом століть за допомогою зброї досягло поставлених цілей і змагалось за право владарювати над іншими. Розв'язання цього конфлікту також близьке до фольклорного: каліцтво юнака є красномовним доказом протиприродності війни і найвагомим аргументом моральної перемоги офіцера над пихатим панком, іншими словами – добро перемагає зло.

Для українських народних казок характерний такий прийом, як зустріч живих людей з мерцями, запросини померлих родичів на весілля, відвідини брата у могилі. Цей фольклорний елемент знаходимо і в творах М. Яцківа, зокрема в оповіданні "Де правда?". Мартин Гробман після прогулянки за

місто повертається додому і не впізнає навколишнього світу. Герой прагне втекти від реальності, хоче повернути щасливе минуле, і в результаті цього його уява створює інший світ, де він може зустріти найдорожчу людину – першу дружину, яка завжди його підтримувала. Цей світ наповнений містичними елементами: Мартин іде, не дотикаючись землі, не впізнає навколишнього світу; вулиця, будинки, перехожі здаються йому зовсім незнайомими. Запросини померлого батька на весілля зустрічаємо у новелі “За горою”. Вони подаються у вигляді української народної пісні:

Стукнули ангели в небі,
Збудили батенька в гробі;
Вставай батеньку, до суду,
Іде твоє дитятко до шлюбу [7: 186].

Розмова хворої Олени та її батька Федя з померлою Палагнуєю зображена в оповіданні “У наймах”. У зазначених творах померлі набувають символічних рис захисника, радника, рятівника, і саме за допомогою фольклорного прийому – зустрічі живих з померлими – автор наголошує на складності, безвихідності, трагічності ситуацій, в яких опиняються персонажі.

Доречним у новеліста є й використання фрагментів казок та легенд, які найчастіше подаються у вигляді одного або кількох речень. Наприклад, у “Тихому світі” уривок казки є ключовим для всього змісту твору: “*Був цар, що цілий свій вік дбав про добро краю, а коли воно не вдалося, він одним махом пера касує все*” [7: 201]. У новелі “Поєма долин” початок казки, виголошений старим, являє собою модель ідеального світу: “*На краю світа, там, де небо сходиться з землею, живуть люди, що не знають ненависті, ні війни, ні горя, ні ніякого гріху!?*” [7: 91]. Невід’ємною частиною твору стає легенда в оповіданні “У наймах”: “*Небіжка мати оповідала їй про трьох голубів-віщунів, що знають долю чоловіка... Місяць ховається за ліс, голуби летять, граються в сріблястих хвилях. Вкінці залопотіли крильцями і пропали*” [7: 31]. Із розвитком подій голуби доростають до образу-символу. Символічні образи трьох голубів-віщунів у поєднанні із спогадами про померлу матір створюють відчуття трагізму, приреченості.

У новелах М. Яцківа ми можемо знайти і зображення народних звичаїв, які передавалися з покоління в покоління і свято виконувалися. Кожна подія у житті людини супроводжувалась цілою низкою обрядових дій. Наприклад, елементи весільного обряду М. Яцків використовує у новелі “За горою” (настановна матері молодій дружині, збереження косички, передавання худоби через полу одягу тощо).

З давніх-давен українці були хліборобами, і для них земля мала дуже велике значення, адже від урожаю залежало, чи буде що родині їсти взимку, чи доведеться голодувати. Тому селяни сприймали землю як живу істоту і свою годувальницю. Це ставлення вони переносили і в усну народну творчість. З такою ж повагою ставляться до землі і герої творів М. Яцківа. У новелі “Тихий світ” дід перед смертю звертається саме до землі, дякуючи їй за те,

що вона була його годувальницею. Сліпа Палагна (“Повернення”) найперше піклується про своїх дітей, яким не зможе бути повноцінною матір’ю, та про свою ниву, яку не здатна обробити.

В художню тканину окремих творів М. Яцків вводить елементи українських народних пісень (“За горою”, “У наймах”, “Поема долин” та інші). У кожному творі цей уривок народної пісні виконує свою функцію: у “Поемі долин” за допомогою пісні передається внутрішній стан героя: *“Гей-гей-то-то це раз судний день. Дзвони залунають, кров ріками – білі сорочки як би калиною – чорні димове сонце вкриють – ох, матінко, – танець сумний...”* [7: 93], а в оповіданні “У наймах” жартівлива пісня про багату і бідну створює атмосферу оптимізму, додає надії на щасливу долю:

Ой, затну я раз дуба, дубом поколишу,

Бідну собі візьму в танець, а багату лишу.

Бідну собі візьму в танець, багацькій дивно,

Вона її заступила – аби ї не видно [7: 31].

Неповторний стиль письменника Михайла Яцківа виявляється саме у символіці цих творів. Використання фольклорних символів у митця відбувається в двох напрямках. Перший напрямок – вживання традиційних фольклорних символів – небесних світил: *сонця* (“Горобці”), *зірки* (“За горою”); *птахів*: образ *гозулі*, яка найчастіше виступає провісницею нещастя (“У наймах”); *рослин*: *барвінок* (“У наймах”), *напороть* (“Лісовий дзвін”). *Барвінок* у фольклорі виступає і весільним атрибутом, символом урочистості шлюбу, і квіткою, яку садять на могилах, а в оповіданні “У наймах” М. Яцківа ці два значення поєднуються: *“Вінок з барвінку у неї на голові – як до шлюбу”* [7: 46].

Друга тенденція – використання фольклорних образів, які в художньому тексті переосмислюються, трансформуються, набувають індивідуальних рис. Часто ці образи-символи стають стрижнем твору. У новелі “Поема долин” Дідьчий яр є символом суті людського буття, він оповитий легендами та повір’ями. В ставленні до нього розкриваються характери кожного з героїв твору.

Символічною є новела “Смерека”, вона являє собою гімн життю. М. Яцків опіває основний закон природи: все на землі прагне жити – як людина, так і природа. Центральним образом є смерека, яка, незважаючи ні на які перешкоди (старий дубовий пень, вітри, люди, що намагаються її зрубати), росте, тягнеться до сонця і пізнає життя. У творі відчувається прозорий натяк на спорідненість долі смереки і людини, а смерека постає символом жагучої волі до життя. Цікавим є образ *Тихого світу* в одноіменній новелі, він символізує смерть, спокій, забуття. Старий дід звертається до *Тихого світу* з проханням: *“Світе тихий, прийми мене до себе”* [7: 201], бо не може змиритися з руйнуванням результатів усього свого життя. І його бажання здійснюється: *“Тихий світ вислухав ту молитву і на другий вечір покликав мужика до себе”* [7: 201].

У “Лісовому дзвоні” передається атмосфера Купальської ночі, яка в народі була оповита таємницями, незвичайними подіями. Саме в цю ніч герої твору Ксеня та Іван стикаються з *Лісовим дзвоном*, який є символом щастя.

...ідеалу, він то з'являється, то зникає: "Далеко-далеко гуде дзвін. Гуде, дзвонить та йде ближче та й ближче... дорогою йде Іван і двигас величезний папороті в руках перед собою, двигас, аж почервонів, аж сопить... Але він перешов попри них далі дорогою, і дзвін став поволі затихати, вкінці зашумів цілком" [7: 165]. У цій же новелі присутній і мотив пошуку цвіту папороті (свого щастя, істини, ідеалу), який є характерним для легенд та переказів: "А блудила вона по папоротних полянках, по горбках, як по городах, і по барвінкових урочищах, яких ні в казці нема, і такі там дива були, як у соні..." [7: 166].

Мотив пошуку істини, сенсу людського буття ми знаходимо і в оповіданні "Де правда?" Мартин усвідомлює, що більша частина життя вже позаду і намагається зрозуміти, що ж його чекає далі, чи існує життя після смерті.

У творах М. Яцківа знаходимо й елементи язичеського світовідчуття. В уяві героїв його творів ("Поєма долин", "У наймах", "Лісовий дзвін" та інші) оточуючий світ наповнений фантастичними істотами: "Бородаті діди трясуться по кущах, русалка похитує буйним волоссям, а за срібним гребнем світяться іскри. Вужі піднялись, як свічки, і тримають на головах самочвіти. Зелень папороті роз'яснилася..." ("У наймах" [7: 34-35]); "В листі весна цілується з місяцем крізь сон, придурює й чарує, як та дівчина, що нібито спить, а з-поза пальців дивиться на тебе. І повно тих палких очей у тіні, з кожного корчика, з кожного листа моргають чорні брови, вихляються гарячі уста і дихають та шепотять, аж серце в'яне..." ("Лісовий дзвін" [7: 16]).

Не залишилися поза увагою письменника й українські прислів'я та приказки, вони органічно вплітаються в тканину твору і є влучним доповненням. Можна виділити кілька найбільш вживаних тематичних груп прислів'їв та приказок: такі, що супроводжують трудовий процес ("У наймах", "Тихий світ"); що стосуються людських якостей ("Тихий світ", "Поєма долин"); що виражають міру, ступінь дії чи явища ("У наймах") тощо.

Народнопоетичне підгрунття відчувається і в тропях М. Яцківа. Виразністю та розмаїтістю характеризується метафорика: "хлопчина глядів на них святим смутком" ("Поєма долин"); "небесний дзвін гомонить тихо у просторі – ледве чуши його" ("У наймах") та інші. Найчастіше у творах письменника зустрічається персоніфікація: оживлення оточуючої природи ("У наймах", "Хлопець"), персоніфікація людських почуттів, емоцій ("Тихий світ", "Гермес Праксітеля", "Поєма долин" та інші). Стійкі порівняння є невід'ємною частиною фольклору. Присутні вони і у М. Яцківа ("Тихий світ", "Хлоп'я", "Лісовий дзвін"). Зв'язок творчого доробку митця з фольклором підкреслює і використання постійних епітетів: ясноволосі голівки [дітей], синій кінь, бідний сирота, орлине око, щедра рука тощо.

Засоби фольклору допомагають М. Яцківу не лише точніше зобразити те середовище, в якому живуть герої його творів, а й проникнути в світ думок та почуттів галицьких селян, бо фольклор довгий час був єдиним способом реалізації творчого потенціалу простого люду.

Література

1. Бабишкін О.К. Михайло Яцків // Радянське літературознавство. 1994. № 2.
2. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ-ХХ ст. К., 1981.
3. Ільницький М.М. Поетична концепція з музичним і малярським тлом // Яцків М. Муза на чорному коні. К., 1989.
4. Ільницький М.М. Творча палітра митця // Дніпро. 1971. № 10.
5. Ільницький М.М. Фольклору творчості М.Яцківа // Народна творчість та етнографія. 1971. № 4.
6. Мельничук Ю.С. Михайло Яцків // Мельничук Ю.С. Вибране. К., 1965.
7. Яцків М. Муза на чорному коні. К., 1989.

О. В. Сучалкин

Миф у Катулла

Создавая собственную литературу греческого типа, латинские поэты, следуя своим учителям, нередко обращались в своих произведениях к мифу. В античной литературе миф лежал в основе сюжета, композиции, являлся основой и оправданием самого творчества.

По мнению многих исследователей, в произведениях римских авторов мифологический образ является поэтическим символом, утратившим прежнюю нормативность священной истории. По-видимому, это не совсем верно: миф – это сложная форма освоения мира, обладающая не только эстетической стогоной, но и духовной, и практической.

Римские авторы учились у греков, но использовали миф “по-римски”. Первый лирический поэт Древнего Рима Гай Валерий Катулл (ок. 84 г. до н.э. – ок. 54 г. до н.э.) обращается к мифологии крайне редко. Эти обращения сводятся, в основном, к “ученым” намекам, в соответствии с поэтикой александрийских поэтов и подражавших им неотериков. Катулл – поэт нового типа, своего рода “новоевропейский” поэт, волею судеб живший в античные времена. Этот “новоевропеизм” принес Катуллу непонимание современников, но устойчивую популярность в Новое время. Катулл пишет “на злобу дня”, его больше интересует современность, взаимоотношения между современниками. Однако в своем центральном произведении, 64-ом стихотворении, им chosen условное название “Свадьба Пелея и Фетиды”, Катулл единственный раз обращается к мифу (66-е стихотворение – “Волосы Вероники” – это, во-первых, поздний мифологический сюжет, а во-вторых, это перевод поэмы Каллимаха, 63-е стихотворение – “Аттис” – можно отнести к произведениям мифологическим лишь с оговорками). В чем же причина обращения “новоевропейского” поэта Катулла к греческому мифу?

Александрийский образец, который использовал Катулл, нам неизвестен. Впрочем, возможно, что такового и не существовало. Во всяком случае, ничто не мешает рассматривать этот эпиллий как оригинальное произведение римского поэта. В пользу гипотезы “оригинальности” говорит и сам сюжет – достаточно известный и популярный уже в античности. Александрий-

... же разрабатывали сюжеты редкие, предпочитали писать о второстепенных мифологических персонажах (Каллимах осудил поэму "Аргонавтика" Аполлония Родосского не только за объемность ("большая книга – большое зло"), но и, возможно, за "обычность" сюжета).

Как же Катулл разрабатывает "свадебный" миф? Простота сюжета (Пелей и Фетида полюбили друг друга, Юпитер благословил их брак, отпраздновать их свадьбу приходят две группы гостей – смертные и боги) восполняется сложностью композиции эпиллия. Во вступлении (ст. 1-30) Катулл рассказывает о встрече Пелея и Фетиды и вводит важный для него мотив любви с первого взгляда. В ст. 31-51 описан приход первой группы гостей (смертных) во дворец Пелея. Ст. 52-264 (212 стихов из 408!) – это история Ариадны, покинутой Тесеем на острове Дия. Этот сюжет изображен на ткани, украшающей брачное ложе Фетиды. Ст. 265-322 описывают приход божественных гостей. Ст. 323-381 – песнь Парок, повествующая о рождении и смерти Ахилла, сына Пелея и Фетиды. Ст. 382-408 – "злободневное" катулловское заключение о современном ему падении нравов в сравнении с жизнью древних героев, общавшихся с богами. Итак, не считая "ученых" намеков, эпиллий включает три мифологических сюжета: свадьбу Пелея и Фетиды, историю Ариадны и Тесея и жизнь и смерть Ахилла.

Первый сюжет практически не разработан. Это рамка, включающая в себя два остальных сюжета. Второй сюжет – история Ахилла – представлен как пророческая песнь Парок. История Ариадны и Тесея (третий сюжет) разработана более тщательно и занимает около половины всего текста эпиллия. Рассмотрим ее подробнее.

Исследователи обычно считают историю Ариадны сюжетным центром 64 стихотворения в силу соотнесенности истории любви Пелея и Фетиды с историей любви Ариадны и Тесея, а также учитывая впечатляющий объем (половина эпиллия – это история Ариадны). По нашему мнению, эпиллий Катулла построен симметрично: первая часть – приход гостей-смертных и история Ариадны – соотносится со второй частью – приходом гостей-богов и историей Ахилла. История Ахилла облечена в форму пророческой песни Парок. История Ариадны выткана "с чудесным искусством" (*mira arte*) на брачном покрывале. Это действительно "удивительное" покрывало: на нем представлена *вся* история Тесея и Ариадны, и представлена она не как *рисунок*, а как словесное произведение, поэма или *песня*. (Для сравнения можно вспомнить описание щита Ахилла в "Илиаде" Гомера, которое дано как описание *рисунка*. Нарисовать щит Ахилла можно, нарисовать брачное покрывало Фетиды – нельзя.) Иными словами, *песня* об Ариадне соотносится с *песней* об Ахилле. Что же это за песня?

В 53 стихе Тесея, бросив Ариадну, бежит на кораблях, однако в самом начале эпиллия (ст. 11) Катулл пишет о том, что корабль аргонавтов, на котором плыл Пелей, встретивший Фетиду, был первым (*primus*) кораблем, спущенным на воду. Исследователи обычно характеризуют этот факт как один из примеров непоследовательности мифологической хронологии: Пелей пла-

вал на первом корабле, а древние герои, жившие до Пелея, именно на кораблях убегали от своих любовниц. Эта “непоследовательность” у Катулла, “ученого” поэта, не может не настораживать. Трудно поверить, что “ученый” поэт допустил такую оплошность. Не вернее ли будет предположить, что Катулл сознательно обыгрывает эту “несовместимость”; а если так, то с какой целью? Здесь возможны два ответа. Во-первых, это может быть пародированием эпоса. Вспомним, что у Гомера таких “несовместимостей” более чем достаточно, а многие стихотворения Катулла – пародии. Во-вторых, возможно здесь вовсе нет несовместимости. История Ариадны и Тесея произошла после свадьбы Пелея и Фетиды. Если мы обратимся к мифологии, то увидим, что история Тесея и история аргонавтов (среди которых был Пелей) действительно пересекаются: когда Тесей явился в Афины к своему отцу Эгею, то он встретил Медею, жившую там уже после своего разрыва с предводителем аргонавтов Ясоном. То есть встреча Пелея и Фетиды произошла раньше плавания Тесея на Крит, где он встретил Ариадну. Тогда брачное покрывало, с дивным искусством изображающее страдания Ариадны, предстает как пророчество.

Таким образом, пророческая песня Парок соотносится с пророческим изображением на покрывале. Что же это за пророчество? Что оно предсказывает? История Ариадны и Тесея включает в себя комплекс мифов: здесь переплетены история Миноса и его братьев, история Эгея и Тесея, рождение Минотавра, строительство Лабиринта на Крите, история Тесея и Федры, сестры Ариадны, история Федры и Ипполита и многие другие. Этот комплекс мифов пророчествует о грядущей судьбе Пелея и Фетиды (Фетида оставит Пелея и вернется в море) и о времени Катулла. История Ариадны – это начало того состояния “злого безумия” (*malo furore*), которое переживает Катулл. Это некое переходное звено между архаической моделью мира (“золотой век”) и современной жизнью (“железный век”). Это предсказание и обоснование современной Катуллу жизни. Именно поэтому история Ариадны играет такую значительную роль в эпиллии.

В последней части эпиллии, где рисуется безрадостная картина всеобщего “злого безумия”, каждая строка соотносима с комплексом мифов о Тесее и Ариадне. Например, ст. 399 (“*perfundere manus fraterno sanguine fratres*” – “братья руки свои обагрят братскою кровью”) соотносим с историей Минотавра, преданного своей сестрой Ариадной; ст. 400 (“*destitit extinctos natus lugere parentes*” – “перестал уже сын скорбеть о родительской смерти”) – с историей Тесея, забывшего в безумии об обещании поднять белый парус, что привело к гибели отца Эгея, и т. д.

Сделаем некоторые выводы. Во-первых, “Свадьба Пелея и Фетиды” имеет симметричное построение: приход гостей-богов и пророческая песня Парок об Ахилле соотносится с приходом гостей-смертных и пророческим изображением истории Ариадны и Тесея. Во-вторых, история Ариадны и Тесея – это пророчество: предсказание разлуки Пелея и Фетиды и обоснование грядущих несчастий для человечества.

Ітак, для римського поета Катулла миф являється не тільки основою сюжету, а також і поетическим символом, а також і обоснованим сучасної життя.

Литература

1. Аверинцев С.С. Римский этап античной литературы // Поэтика древнеримской литературы. М., 1989.
2. Гаспаров М.Л. Поэзия Катулла // Катулл. Книга стихотворений. М., 1986.
3. Шталь И.В. Поэзия Гая Валерия Катулла. М., 1977.
4. Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная лирика. М., 1967.
5. Clausen W. Ariadne's Leave-taking: Catullus 64. 116-120. *CS* 2 (1977).
6. Courtney E. Moral Judgement in Catullus 64. *CS* 17 (1990).
7. Crabbe A.M. Catullus 64 and the Fourth Georgic. *CQ* 27 (1977).
8. Deroux C. Some Remarks on the Handling of Ekphrasis in Catullus 64. In ders. (Hg.): *Studies in Latin Literature and Roman History IV*. Bruxelles 1986 (Collection Latomus 196).
9. Forsyth P. Catullus 64, 400-402: Transposition, or Emendation? *EMC* 31 (1987) 329ff.
10. Hunter R. Breast is Best: Catullus 64, 18. *CQ* 41 (1991) 254-255.
11. Klinger F. Catullus Peleus-Epos. Muenchen, 1956.
12. Macleod C. A Use of Myth in Ancient Poetry (Cat. 68; *Hor. Od.* 3,27; *Theoc.* 7; *Prop.* 3,15) // *Collected Essays*. Oxford 1974.
13. Pavlock B. Epos, Imitation, and the Epic Tradition. Ithaca, London, 1990.

О. Ю. Волох, Н. Г. Корж

Критика язичництва

в філософсько-теологічних трактатах Цицерона

За 70 років офіційного атеїзму було зроблено чимало в напрямку руйнації релігійної свідомості як однієї з основ духовно-ментальної організації населення України. Сучасна релігійна ситуація в Україні, зокрема на Слобожанщині, пов'язана з експансією чужородних духовних систем, діяльністю різних Ньюджерських сект. В цих умовах з особливою гостротою постає проблема повернення до підвалин власної релігійної свідомості і культури. Проте, тривале панування богоборчеського режиму не пройшло безслідно. Втрачена зв'язку з вищою субстанцією спричинила стан духовного вакууму багатьох наших співвітчизників. Знайдення Бога для них можливе лише після певних внутрішніх зусиль. Окрім того, справа ускладнюється поширенням впливу на суспільну свідомість різноманітних забобонів, масовим захопленням магії, астрологією тощо.

За цих обставин, на наш погляд, досить корисним і повчальним було б звернення до античної спадщини, зокрема до досвіду осмислення теологічних і соціокультурних проблем релігії найвидатнішим римським політичним діячем, оратором і філософом Марком Туллієм Цицероном. Таке звернення до Цицерона було б цікавим в умовах, ще й тому, що його життя і

творчість проходили в умовах багато в чому схожих на нашу сучасність (складна політична ситуація, кризовий духовний стан суспільства, неоднозначне ставлення до релігії, поширення забобонів і культів іноземного походження).

До того моменту, коли Ціцерон почав писати свій трактат “Про природу богів” (45 р. до н.е.), в Римі вже існували досить різноманітні підходи до релігії. Спільним для всіх них був особливий римський раціоналізм, який виявлявся або в скептичному та іронічному ставленні до міфології, або в спробах фізіоморфічної інтерпретації міфів, або в суто утилітарному, політичному обґрунтуванні віри, або, як у Лукреція, у повній її дискредитації. Культурний бік язичництва (окрім кількох випадів Лукреція) серйозної критики не зазнав. У своєму трактаті “Про природу богів” Ціцерон, виходячи з раціоналістичних позицій, виявив більше радикалізму в критиці міфології, ніж його попередники, а в трактаті “Про дивінацію” піддав рішучій критиці культурний бік язичництва.

На відміну від Лукреція, Ціцерон не ототожнював поняття “релігія” (religio) і “забобон” (superstitio). Згідно з переконанням Ціцерона, релігія – це розумне і просвітлене шанування богів, забобон – нерозумне і непросвітлене. Ціцерон навіть намагався встановити зв’язок своєї трактовки (втім, він говорить, що вже пращури розрізняли ці поняття) з етимологією відповідних термінів, пов’язуючи термін “religio” з “relegere” – ‘перечитувати’, ‘читати розмірковуючи’ (про все, що стосується культа богів), а термін “superstitio” з “superstare” – ‘продовжувати існування’, ‘пережити когось небудь’ і при цьому пояснюючи, що людей, які шанували богів “думками і словом”, тобто розумно і просвічено, стали називати релігійними, а тих, хто тільки безперервно молився їм та приносив жертви заради того, щоб їхні діти їх пережили, стали називати “забобонними” (superstitiosi). Незважаючи на тенденційність і штучність цієї етимології, заслуговує на увагу саме розуміння Ціцероном даних понять. На думку філософа, релігією слід називати щось позитивне, а забобоном – негативне. Тому Ціцерон завжди виступає проти забобонів, але водночас він засуджує і невіру іррелігійність, критикуючи при цьому філософів-атеїстів, зокрема Діагора і Феодора та софіста Протагора, який вважав питання про існування богів таким, що не має вирішення. Критикує він і Епікура за те, що той “вирвав з кореня релігію з людських душ”.

Таким чином, Ціцерон схвалює релігію як “благочестиве шанування богів” і засуджує забобони і невіру. До забобонів Ціцерон відносить види антропо- і соціоморфізму в уявленнях про богів. Тому він ставиться до міфології греків як до “бабусиних казок”, вважаючи їх до того ж соціально й морально шкідливими вигадками. Критика міфології Ціцерона має морально-етичне і соціально-політичне підґрунтя. Світ антропоморфних богів, на-ділених людськими пристрастями, з їхніми постійними сварками, війнами, подружньою невірністю, проявами неприборканості, співжиття зі смертними, результатом якого є народження смертного потомства від безсмертних, не міг, на думку Ціцерона, слугувати достойним при-

кладом людині і позитивно впливати на виховання римського громадянина. Якщо бог для людини – взірць і ціль і якщо уподібнення богу є вищий для античності моральний ідеал, то можна собі уявити, які наслідки для людської моральності мало б уподібнення богам міфології, наслідування їм як взірцю. Цицерон добре це розуміє і тому відносить всю міфологію до розділу забобонів. До забобонів він відносить також вигадки магів, уявлення темного плебсу, загалом всі найпоширеніші в його часи уявлення про богів. У цьому його погляди повністю ототожнюються з поглядами епікурейців. Але епікурейські погляди щодо богів він теж прирівнює до забобонів, тому що боги Епікура, які не воюють і не погрязли в розпусті, все ж таки не дуже відрізняються від вигаданих богів міфології. Вони теж наділені людськими рисами, до того ж не найкращими, до яких зокрема можна віднести байдужість, що уподібнює епікурейських богів до нероб, позбавлених будь яких моральних чеснот, яким немає ніякого діла до того що відбувається в світі. Але Цицерон не обмежується критикою міфологічного антропоморфізму. Одним із найбільших забобонів він вважає сам політеїзм, який був найхарактернішою ознакою римської релігії. Не виступаючи прямо проти політеїзму, Цицерон іронічно говорить про безглуздя багатобожжя, про обожнення різних явищ природи або людського життя різними народами, і це викриває його як прихованого монотеїста, або навіть атеїста. Численні аргументи проти політеїзму, запропоновані в трактаті “Про природу богів” від імені академіка Котти, широко використовувалися потім християнськими авторами, такими як Тертулліан, Лактанцій, Августин. Як би там не було, Цицерон, який заявив про себе як про захисника релігії батьків, своєю книгою “Про природу богів” теоретично підготував крах античного язичництва.

Ідейною непослідовністю відрізняється також його трактат “Про дивінацію”. Трактат майже повністю присвячено критиці та спростуванню культових забобонів, особливо обрядів ауспіцій та гаруспіцій, а також забобонного шанування оракулів, тобто саме того, що складало разом з жертвопринесеннями основу державного релігійного культу. Навіть жертвопринесення, практику яких він безпосередньо не відносить до забобонів, Цицерон непрямо за-діває, коли висміює пов’язані з ними гарусніції. В трактаті “Про дивінацію” Цицерон висміює людське легковір’я, яке він називає такою ж вадюю, як і невіру. Філософ знущається з кричущого безглуздя здавна поширеної у Римі ворожби по птахих та знаменнях (ауспіції), та дурості і варварства запозиченої в етрусків ворожби по нутрошак жертвних тварин, насміхається з віщувань сивілл, з астрологів, тлумачів снів, ворожбитів по жеребу, з віри в чудеса.

Разом з тим, трактат “Про дивінацію” – твір досить серйозний, а стосовно батьківської релігії, – дуже сміливий. В ньому з абсолютною впевненістю Цицерон заявляє про те, що ніяких чудес, нічого надприродного в світі бути не може: все, яким би незвичним воно не здавалося, є природним і підпорядковується законам природи (*rationes naturales*). Це означає, що всі види віщу-

вань і угадування майбутнього, які не припускають природного пояснення, за словами Цицерона, є або свідомий обман, або невігластво та забобони.

Таким чином, проголошуючи себе в попередньому трактаті захисником культового боку римської релігії, Цицерон третє суттєві елементи культової обрядності як грубі забобони і обман. Але при цьому він не пропонує скасувати державний релігійний культ або відмовитися від практики ауспцій і гаруспцій. Він навіть закликає поширювати, підтримувати і пропагувати релігію. Але ці заклики Цицерона майже повністю знецінюються декількома зізнаннями. З одного зізнання стає зрозумілим, що філософ керується не тільки пошаною до традицій, але й звичайним страхом перед покаранням. У попередньому трактаті Цицерон говорив, що серед філософів минулого було чимало атеїстів, але вони не ризикнули відкрито заявити про свої погляди, оскільки один тільки сумнів з приводу існування богів, висловлений Протагором, призвів до вигнання останнього з Афіні і спалення його творів.

Особливу увагу слід звернути ще на одне зізнання Цицерона, посилено чись на яке можна стверджувати, що у своєму внутрішньому, прихованому ставленні до релігії він може вважатися попередником Вольтера, який його високо цінував. Спільність поглядів Цицерона і Вольтера щодо релігії полягає передусім у розумінні її соціокультурних функцій. Цицерон прямо стверджує, що в інтересах держави необхідно підтримувати і звичаї (*mores*), і релігію, і права авгурів. Це твердження зближує концепцію Цицерона щодо релігії з поглядами Вольтера, який свого часу сказав, що якби Бога не існувало, його слід було б вигадати. Цицерон розуміє, що і вся міфологія, і культовий бік язичества репрезентує собою або суцільний забобон, або політичний обман. Але усе ж таки він постійно запевняє, що усунення забобонів не веде до усунення самої релігії, що гармонія, яка панує в небесах, спонукає людей визнати існування одвічної вищої природи і поклонятися їй. Він вважає, що визнання релігії має поєднуватися з пізнанням природи, а забобони неодмінно треба викорінювати.

На наш погляд, Цицерон мав ідею якоїсь іншої "справжньої релігії", "природної", яка б виходила з самої природи, істинно благочестивої і моральної, заснованої на вірі в Бога-творця природи, який є началом всіх благ, а також на вірі в безсмертя душі, на вірі, позбавленій страху і водночас такої, що дає людині надію не перетворитися в ніщо разом з загибеллю тіла і не лишитися без винагороди за ті муки, які вона мусила витерпіти в цьому житті заради торжества чесноти.

Література

1. Цицерон. Философские трактаты. М., 1985.
2. Майоров Г. Г. Цицерон как философ. Вступ. ст. // Цицерон. Философские трактаты. М., 1985.
3. Богомолов А. С. Античная философия. М., 1985.
4. Чаньшев А. Н. Курс лекций по древней и средневековой философии. М., 1991.

Мифологическая рецепция в творчестве вагантов

Долгое время в филологических исследованиях культура средневековья воспринималась как противостоящая античности или Возрождению. Рядом со светлым и жизнелюбивым миром античности духовная культура средневековья представляла мрачной и аскетической, что давало повод считать этот период регрессом в развитии европейской цивилизации. Конечно, такие рассуждения далеки от истины. М.Л. Гаспаров в статье, посвященной творчеству вагантов, отмечает, что “средневековье не было бесчеловечным провалом в истории духовного развития человечества” [1: 424] и для этого периода характерно свое представление о гуманизме. Оно заключается в восприятии мира как стройной, соразмеренной системы, неотъемлемой частью которой является человек, способный познавать этот мир и радоваться ему. Для средневекового гуманизма характерно “уважение к человеку и к его месту в мире” [1: 424]. Поэзия вагантов и является одним из проявлений средневекового гуманизма.

Так называемое вагантство “высокого средневековья” включало в себя культурные верхи общества. Это были в основном молодые клирики, получившие образование в соборной школе, и выпускники университета, т.е. люди, хорошо знающие античную литературу, основы поэтики, риторики, владеющие правилами стихосложения. Одним из источников вагантской поэзии является античная литература. Образцом обличительной темы стал Ювенал и другие римские сатирики, а любовной – Овидий (XII век получил условное название “Овидианского возрождения”). Античные реминисценции привносили в поэзию вагантов ученость, которая проявляется в использовании образов и сюжетов из античной мифологии, из которой выросла вся греческая и римская литература.

Миф в литературе – это бесконечная символика, открывающая безграничные области реальности и инобытия. Как отмечает А.Ф. Лосев, “мифологические методы литературы необходимо считать чрезвычайно живучими, чрезвычайно различными и всегда претендующими на безусловно реалистическое отражение жизни” [2: 444]. Каждый автор использует тот или иной мифологический образ в зависимости от мировоззренческих установок, настроений, расширяя таким образом рамки традиционного понимания данного образа.

В поэзию вагантов античная мифопоэтическая лексика вошла уже с установленной литературной традицией символикой, причем мифологические образы в этой поэзии всегда соответствуют традиционной трактовке.

Такой образ может доставлять чисто эстетическое удовольствие, радовать сам по себе, т.е. выступать исключительно в качестве художественной детали. Так, например, в песне “Призрак возлюбленного” описывается приближение вечера с использованием образа Феба, символизирующего солнце, и образа Дианы, олицетворения луны: “Феб покидал уже небо наклонное, / В беге последуем светлой Дианою...”.

В античной мифологии ваганты находят образы, символизирующие различные стороны человеческих взаимоотношений. Идеалом верной дружбы по-прежнему остаются отношения Ореста и Пилада. Во "Втором разговоре с епископом" Примас Орлеанский использует образы, подчеркивающие ироническое начало песни, написанной в духе попрошайки Гиппонакта: *"Дай мне плащ сей, уместный / к защите от стужи небесной, / Чтоб породнились мы тесной / дружбой пиладно-орестной!"* Олицетворением женской чести, достоинства и верности выступает жена Одиссея, Пенелопа. В "Письмовнике" Матвей Вандомского девушка отвечает на недвусмысленные притязания клирика следующим образом: *"Я не Таидою быть, Пенелопою быть я желаю, / Я не в блуднице рвусь, а в Гименеев чертог. / Лгать не хочу, скрывать не хочу лица под личиной: / Ты в Пенелопе не льстись сердце Таиды найти"*. Таида — имя блудниц в античной комедии. В том же "Письмовнике" находим послание родителя клирику, в котором он предостерегает сына от общения с ними. Матвей Вандомский вводит ряд ярких мифологических образов для характеристики блудницы: *"Ежели гарпии есть над людьми, то это — / блудницы: / ... Люком — жена Одиссея, пороком — супруга Ясона, / Грабит — Сциллы жадней, губит — Харибды / страшней"*.

Автор использует прием антитезы, противопоставляя "жену Одиссея" Пенелопу, образец примерной супруги, Медее, "супруге Ясона", ревнивице и распутнице. Некоторые мифологические образы играют иную роль в поэзии, будучи выражением идеологии вагантов. В первую очередь это образы Венеры и Бахуса. Всю поэзию вагантов можно охарактеризовать как стремление к радости и свободе. Радость и свободу обеспечивает вагантам любовь и вино. Архиепископ Кельнский в "Исповеди" заявляет: *"Знаю лишь Венерину над собой державу — / В каждом сердце доблестном место ей по праву"*.

Параллельно теме любви разрабатывается тема вина. Вино — третий грех, в котором исповедуется Архиепископ Кельнский наряду с любовью и *"горячкою игорной"*. Лучше всего о "боге Бахусе" сказано в стихотворении "Стих о Вакхе", в основу которого положен миф о пленении и освобождении Вакха, известный по "Метаморфозам" Овидия: *"Вакх, ты нас разоряешь, и ты же опять одаряешь, / Учишь болтливых молчать, а молчаливых болтать. / Ты застольников ссоришь, и ты их опять примиряешь... / Вакх, ты — истинный бог, все ты умеешь создать"*.

Как видим, ваганты полностью восприняли античную традицию, по которой Дионис славился как Лизей (Освободитель). Он расковывает людей, освобождает их от житейских забот.

Ваганты мастерски используют античную мифологию и для отражения современных им реалий. Профессор Кембриджского университета Э.М. Дронк в статье "Функции классических заимствований в средневековой латинской поэзии" отмечает способность латинских поэтов расширять контекст заимствуемого стиха или темы. Он анализирует хвалебное послание Архиепископа Кельнского Фридриху Барбароссе, где современным лицам и событиям соответствуют выбранные, казалось бы, наугад античные мифологические прототипы: ма

важные ломбардцы, строящие свои оборонительные сооружения, уподобляются гигантам, громоздящим Пелион на Оссу. Наказывает их у Архипииты, одна-ко не Юпитер, но “циклоповы молнии”, что придает их борьбе “сниженный” характер. Когда же Архипиита сравнивает Милан, враждебный Фридриху, с Троей, а миланцев – с троянцами, ясно, что поэт считает противников Фридриха все-таки героями, а не обычными преступниками. Классические аллюзии, заключает Э. Дронке, превращают официальный панегирик в “двусмысленный исторический комментарий” [3: 29].

Не обходится без античных образов и обличительная поэзия вагантов. Объектом нападок сатириков становится Рим и главный его порок: симония (раздача церковных должностей за взятки) и nepотизм (раздача церковных должностей по родству). Мифологические образы усиливают сатирическую напряженность произведений, осуждающих нравы папской курии. Вальтер Шатильонский в сатире “Для Сиона не смолчу я...” перечисляет “все инстанции вымогательства” [1:501]: от постоянного двора до папских привратников. Рим автор представляет так: “Там лютует Сциллы злоба, / Там Ха-рибидина утроба / Емлет все даяния...”.

Продолжая эту тему в “Обличении Рима”, Вальтер Шатильонский сравнивает папскую казну с “печенью Тития”: “Словно печень Тития, деньги нарастают: / Расточатся, явятся и опять растают... / В Риме все навыворот к папской их потребе: / Здесь Юпитер под землей, а Плутон – на небе”. Плутон здесь – бог богатства. Автор демонстрирует всевластие денег в Риме (характерно, что в средние века смешивали имена подземного бога Плутона и бога богатства Плутоса).

Часто ваганты обращаются к метафорике ветхозаветных пророков, это приносило в их сатиры элемент патетики. Реминисценции же из античной мифологии усиливают язвительность и дерзкость вагантской поэзии. В основе какой-либо мифе (о Трое, о Дидоне, об Орфее), ваганты достаточно вольно разрабатывают избранную тему, выделяя наиболее яркие, по их мнению, элементы сюжета. В результате читатель сталкивается с “нагромождением неразвернутых намеков и необъясненных имен” [1: 488]. Смысл такого повествования могут понять только посвященные. В этом заключается главная особенность таких песен – они “обращены не к простонародной, а к просвещенной публике, способной оценить “высокие” сюжеты и изысканную их разработку” [1: 489].

Античная мифология, таким образом, украсила и разнообразила поэзию вагантов, выступая и при этом не застывшей формой, не вариацией бесконечного множества разработанных сюжетов. Будучи превосходным стилистическим образцом, она служит, прежде всего, отражением современной вагантам эпохи.

Литература

1. Гаспаров М.Л. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М., 1975.
2. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982.
3. Гусейнов Т.Ч. Римский эпос и эпический герой в средневековой литературе (новые исследования) // Современные исследования в литературе средних веков и Возрождения. М., 1979.