

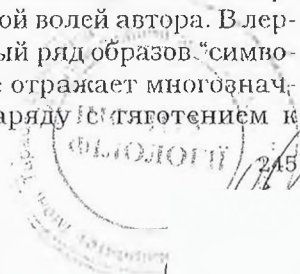
ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Хайдеггер. Время и бытие. М., 1993.
- ² Вирролайн М. Н. Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине.— Спб., 1995.
- ³ Ходасевич Вл. Колеблемый треножник // Пушкинист. Сборник Пушкинской комиссии ИМЛИ им А. М. Горького. (Вып. I).— М., 1989.
- ⁴ Терц Абрам (Андрей Снявский). Собр. Соч.: В 2 т.— М., 1992.— Т. 1.
- ⁵ Ницше Ф. К генеалогии морали. Соч. в 2 т.— М., 1990.— Т. 2.
- ⁶ Лосев А. Ф. Словарь античной философии. М., 1995.
- ⁷ Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида.— М., 1971.
- ⁸ Библихин В. В. Узнай себя.— М., 1998.
- ⁹ Померанц Григорий. Страстная односторонность и бесстрастие духа.— М.— СПб., 1998.

ХАРИТОНЕНКО Е. А.
(Киев)

ЭМБЛЕМАТИКА ОБРАЗА И ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА В ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Как отмечают исследователи от В. Белинского до Б. Эйхенбаума, Л. Гинзбург, Д. Максимова, в лирике Лермонтова функционирование эмблематических образов имеет свою специфику. Избегая аллегорической однозначности, лермонтовская эмблема неизменно стремится к полисемии, к обретению "сверхсмыслов". Так, "меч", "кинжал", "листок", "Север", "Восток" — все эти эмблемы, зарожда-ясь как развернутое сравнение с аллегорическим подтекстом, впоследствии приобретают символическое звучание. В поэтическом мире Лермонтова, воспринимаемом как некая целостность, зачастую просто невозможно установить четкие границы между аллегорией, сравнением, символом, эмблемой, метафорой, олицетворением. Но есть случаи, когда парадоксальное сопряжение разных видов иносказательной образности обусловлено не логикой творческой эволюции поэта в целом, а причудливой волей автора. В лермонтовской лирике мы можем выделить целый ряд образов "символично-эмблематических". Такое определение отражает многозначность их символического иносказания наряду с стягиванием к



эмблематической изобразительности и наглядности. В лирике Лермонтова можно выделить ряд произведений¹, в которых перед взором лирического героя открывается зачастую сложная символическая картина. Ее значение в тексте не расшифровывается, и она, как и была, остается загадочной. Такое стихотворение неизменно направляет читательское сознание к рефлексии, к попытке разрушить единство образа путем "навязывания" ему понятийно-логических рамок высказывания, перевести из сферы чистой эстетики в область этики. Речь, таким образом, пойдет о явлении, которое вслед за А. Белым мы обозначим как "эмблематику смысла".²

Проанализируем наиболее показательное в данном случае стихотворение: "Сон (Я видел сон: прохладный гаснул день)".

*Я видел деву; как последний сон
Души, на небо призванной, она
Сидела тут пленительна, грустна;
Хоть, может быть, притворная печаль
Блестела в этом взоре, но едва ль.
Ее рука так прелепна была,
И грудь ее младая так тепла;
У ног ее (ребенок, может быть)
Сидел... ах! Рано начал он любить,
Во цвете лет, с привязчивой душой,
Зачем ты здесь, страдалец молодой?
И он сидел и с страхом руку жгал,
И глаз ее движенья провожал.
И не прочел он в них судьбы завет,
Мучение, заботы многих лет,
Болезнь души, потоки горьких слез,
Все, что оставил, все, что перенес;
И дорожил он взглядом тех очей,
Причиною погибели своей...*

Перед нами ярчайший пример романтического жанра сна, со всеми присущими ему особенностями: фантазмагоричностью, фрагментарностью, пространственно-временными смещениями, эмоциональной напряженностью. Попытаемся восстановить событийный ряд, представленный в стихотворении лишь аллюзийно. Возможно, речь идет о некоей любовной драме, которая по вине де-

вушки для обоих закончилась трагически. Фрагментарное представление об этой истории читатель получает, "расшифровывая" "картину", которая открывается перед его взором. Следует оговорить также, что "картина" эта особого свойства. Во-первых, сам автор видит ее как бы неясно: "ребенок, может быть, Сидел". Во-вторых, образы девы и ребенка, объединенные общей для них драматической коллизией (история их любви) и рамками единого для двоих пространства (ребенок сидит у ног девы и вместе они представляют как бы цельную скульптурную композицию), парадоксальным образом разъединены во времени: они будто выхвачены из разных временных слоев (она, "сон души, на небо призванной", пребывает во времени уже постсобытийном, а юноша представлен еще ребенком, который не то предугадывает, не то вспоминает "все, что оставил, все, что перенес"). В-третьих, образы обладают провиденциальной значимостью, они должны пророчествовать. Ребенок пытается что-то прочесть на лице девы, но не может ("И не прочел он в них судьбы завет"). Таким образом, уже в рамках "нового временного среза", в рамках "картины" формируется новый событийный ряд, а именно: если бы ребенку удалось прочесть свою судьбу в глазах девы, возможно, никакая любовная трагедия уже не имела бы места в истории, но он не смог и, следовательно, трагедия неизбежна. Третий событийный ряд, точнее назвать его лирическим сюжетом стихотворения в целом, состоит в том, что все это снится лирическому герою, именно он видит эту "картину", причем, как уже было сказано, не совсем отчетливо, именно он является медиатором между первым и вторым событийным рядом. И вопрос теперь заключается в том, зачем ему дано увидеть эту картину, что должен он понять, предугадать? На наш взгляд, перед лирическим героем во всей полноте раскрывается трагичность мироздания, и, вместе с тем, не перспектива, но сама возможность преодолеть эту трагичность путем прозрения, предвидения, пророчества. Истина в этой цепи дана человеку изначально в непонятных для него знаках, символах, образах. Задача идущего дорогой жизни их прочесть, расшифровать. Героем четвертого событийного ряда становится уже сам читатель. Ведь именно ему необходимо найти ключ к произведению, на первый взгляд, весьма загадочному, понять содержание мысли, скрытой за причудливым миром образов фантазии автора.

Теперь обозначим круг проблем, связанных с анализом данного стихотворения. Прежде всего, это специфика хронотопа, затем тема романтического “невыразимого”, а также мотивы предсказания-пророчества, знания-познавания, сна-смерти и др.

Особенности пространственно-временных отношений в лирике Лермонтова привлекали внимание многих исследователей. Загадочное “Спит земля в сияньи голубом” в стихотворении “Выхожу один я на дорогу” и вопрос, откуда этот взгляд на землю, интересовал многих лермонтоведов. Вплоть до пятой строки стихотворения взгляд читателя вслед за взглядом лирического героя скользит снизу вверх. Что же происходит дальше? Для того, чтобы сообщить земному пейзажу поистине космическую широту, необходимо ведь кардинально поменять угол зрения. С. Ломинадзе, а позже и Л. Сенчина, М. Пиршман, в свое время пришли к выводу, что такое нарушение “нормальной” логики пространственно-временных отношений, характерное для многих стихотворений поэта, таких как “Парус”, “И скучно и грустно”, “Сон (В полдневный жар)”, “Поэт (Когда Рафаэль вдохновенный)”, “По небу полночи”, “Поцелуями прежде считал”, “Мой дом”, является определяющей чертой лермонтовской поэтики в целом.³ Для нас важно выяснить, имеют ли вообще место какие-либо “нарушения” в рамках хронотопа? Если нет, то можно предположить, что лирический герой стихотворения видит в небесах планету, на которой он, собственно говоря, сам и находится. Но в таком случае справедливо возникает вопрос, как это может происходить? В стихотворении “Мой дом” Лермонтов частично отвечает на этот вопрос: “Есть чувство правды в сердце человека, /Святое вечности зерно: /Пространство без границ, течение века /Объемлет в краткий миг оно”. С. Ломинадзе в своей статье “Я счет своих лет потерял. (Некоторые проблемы поэтики Лермонтова)” лишь вскользь замечает, что в данном случае правомерна аналогия с живописью: “Так у домика с трубой на детском рисунке,— отмечает исследователь,— можно увидеть сразу два боковых фасада (доступных “нормальному” зрению лишь в разные моменты времени), а на старой новгородской иконе — отрубленную голову Иоанна Предтечи рядом с ним же живым и невредимым, только еще готовящимся склонить ее под меч”⁴. Эта мысль, не получившая, к сожалению, дальнейшего развития в вышеуказанной статье является глубоким проникновением в самую суть поэтики Лермонтова⁵.

Опора на зримый, "телесный" образ, противопоставленный словесно-описательным построениям, "разлагающим" единство универсума, данное в символе, обусловлена установкой на принципиальную невозможность адекватно отразить мысль в слове. Как известно, профанным словам и звукам в поэтическом мире Лермонтова противопоставляется сакральное слово или звук⁶. Однако точно так же профанному звуку может противопоставляться и сакральный образ. Так, в стихотворении "Звуки и взор" читаем: "Мне каждый звук опять *приносит* / Печали пролетевших дней. / Нет, лучше с трепетом любви / Свой взор на мне останови, / Чтоб роковое воспоминанье / Я в настоящем утопил / И все свое существованье / В *единый миг переселил*". Вместе с тем и сакральный звук, и сакральный образ осознаются Лермонтовым как вполне равноправные универсалии. В стихотворении "Оставленная пустынь предо мною" читаем: "И любопытный посетитель / В развалинах людей искать / Напрасно станет, чтоб узнать, / Где *образ божеской могилы* / Между золотых колонн стоял, / Где теплились паникадилы, / Где *лик отшельников звучал*". Этот "звучащий лик" и был, по-видимому, той потусторонней реальностью, которую всегда стремился увидеть-услышать художник-поэт Лермонтов.

Мотив предсказания-пророчества в анализируемом нами стихотворении "Сон (Я видел сон: прохладный гаснул день)" раскрывает провиденциальную значимость образа девы с ребенком: "И он сидел и с страхом руку жал, / И глаз ее движенья провожал. / И не прочел он в них судьбы завет". Лермонтовский герой по преимуществу герой "читающий", причем наиболее значимым для него текстом всегда является лицо человека. Вспомним страдания Демона: "Не смел он приподнять чела, Страшася в ней увидеть бога!", умертвленность "медитации" "Когда волнуется желтеющая нива": "Тогда смиряется души моей тревога, / Тогда расходятся морщины на челе,— / И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу бога..." в противовес демоническому "И на челе его высоком / Не отразилось ничего". Здесь лик универсума и лик человека зеркально отражаются один в другом. Вспомним путь Печорина, прошедшего путь от полной беспомощности что-либо прочитать на лице слепого мальчика до способности видеть знак неизбежной судьбы на лице Вулича. Уже в рамках рассмотрения мотива предсказания-пророчества мы подходим к мотиву пути, завершающим

этапом которого, как правило, и являлась зарождающаяся в человеке способность прозревать.

Подчеркнуть значимость мотива пути в связи с рассмотрением проблемы “эмблематики смысла” в творчестве Лермонтова представляется целесообразным по нескольким причинам. По сути, в этой статье мы пытаемся определить функции сложного, фантазмагоричного образа в стихотворении поэта. В эстетике романтизма сформировалось, на наш взгляд, два противоположных течения, предлагающих разную мотивировку для одного и того же приема. В рамках данной работы невозможно рассмотреть этот вопрос детально, поэтому ограничимся беглым замечанием. Стоит сравнить пеструю фантазмагоричность гофмановских рассказов с фантастической экспансией причудливых явлений во второй части “Генриха фон Офтердингена” Новалиса или “Сказки” Гете. Если в первом случае читатель сталкивается с насильственным вторжением потустороннего мира в узкий мирок маленького человека, не претендующего на осмысление разумного порядка мироздания, то во втором случае картина складывается прямо противоположная: герой преодолевает длинный путь для того, чтобы получить возможность проникнуться запредельным. Лирический герой “Сна” Лермонтова видит загадочный образ, в котором он провидит потрясающую открытость универсума. Ребенок не прочитывает в глазах девы “судьбы завет”, но ведь сама эта возможность “прочитать”, существующая вне времени, т. е. всегда, — это уже большой шаг к открытию истины.

Принципиально важными являются аналогии в эстетике и литературе того времени.

В эстетике одним из наиболее значимых произведений в начале XIX века был “Лаокоон”, в котором Лессинг предпринял попытку размежевать сферы живописи и поэзии. “Щит Гомера” и “щит Вергилия” — примеры, с помощью которых он обосновывал свою теорию. Гомер показывает щит не как вещь готовую, а как вещь создающуюся. Следовательно, он пользуется своим прославленным художественным приемом: превращает сосуществующее в пространстве в раскрывающееся во времени. У Вергилия все наоборот: Венера передает Энею уже приготовленный для него щит. Она прислоняет его к стволу дуба, а после того, как герой успевает налюбоваться им, начинается описание щита Энея, с вечными “здесь”, “там”, “вблизи

от этого", "недалеко от этого", "видно" и т. д.⁷ Вот как Лессинг, критикуя, характеризует такой стиль. А) Образы, изображенные на щите, призваны были стать пророчествами: "Римский поэт или не мог понять всей тонкости приемов своего предшественника, или те знаки, которые он хотел нанести на свой щит, были такого рода, что они не могли выполняться на наших глазах. Действительно, это были пророчества, которые, понятно, было бы не совсем прилично богу совершать перед нами так же ясно, как их толкует потом поэт"⁸ Б) Описание ведется от автора. В) Эней любит, но ничего не понимает. Г) Венера понимает, но молчит. Д) Действия как такового нет. Е) Ни одно из выведенных лиц и образов не принимает участия в связанных с описанием щита картинах, и даже для последующего действия решительно все равно, изображено ли на щите то или другое. Для нас этот пример важен, поскольку он с очевидностью демонстрирует, что Лессинг, критикуя в целом описательный стиль в литературе как таковой, вместе с тем, указывает на символическую функцию "живописания" в произведении.⁹

В литературе романтизма произведениями, в которых наиболее полно изложена и задействована "техника" эмблематики смысла, были, на наш взгляд, "О необходимых пределах применения художественных форм" Шиллера, "Генрих фон Офтердинген" Новалиса, "Сказка" Гете¹⁰.

Новалис подчеркнул прием введения такого образа. В его романе "Генрих фон Офтердинген" герой находит в пещере старинную книгу со средневековыми миниатюрами. Во многих картинках, нарисованных сотни лет назад, герой прочитывает свою судьбу. "Сокровищница короля" — вариация того же мотива. Это набор предметов и явлений, образов, ландшафтов, похожий на ящик с кулами в театре марионеток. В определенный момент все оживает, действует, изменяется. Прошло время смещений — и горы, долины, корабли, люди, ангелы — все картинно раскладывается по своим местам. Бесконечные, как и в щите Вергилия, "тут", "в глубине", "вперед", "там", "на переднем плане" подчеркивают статичность, картинность и вместе с тем, символичность изображаемого. Вспомним, в своих "Фрагментах" Новалис разделяет слово и тело: "Есть только один храм в мире: это человеческое тело; нет ничего священнее этой высокой формы. Поклоняться телу значит оказывать почести откровению во плоти".¹¹

Шиллер в статье "О необходимых пределах применения художественных форм" разграничивает сферы функционирования образа и понятия. Воображение требует, чтобы речь имела материальную оболочку, тело. Усекается имя со всеми его понятийными и ассоциативными признаками. А "чистые" образы, накапливаясь в произведении, создают свой особый текст: "<1.> Чтобы удовлетворить воображение, речь должна иметь материальную оболочку или тело, и его составляют конкретные образы, от которых рассудок отвлекает отдельные признаки или понятия; ибо как бы мы абстрактно ни мыслили, в основе нашего мышления все-таки лежит всегда нечто конкретное. Воображение, однако, стремится свободно и необузданно перелетать от образа к образу, не зная никакой иной связи, кроме последовательности во времени. Если поэтому образы, составляющие материальный элемент речи, не находятся ни в какой действительной связи между собой, если подобно независимым членам... они как бы довлеют сами себе, если они обнаруживают весь беспорядок играющего и лишь себе самому повинующегося воображения, то форма получает эстетическую свободу и потребности фантазии удовлетворены. Такое изложение, можно сказать, есть органический продукт, в котором не только живет целое, но и отдельные части имеют свою самобытную жизнь... 2. Чтобы, с другой стороны, удовлетворить рассудок и создать познание, речь должна иметь духовную сторону — смысл, и она получает его в тех понятиях, посредством которых связываются друг с другом и объединяются в одно целое эти образы. Если между этими понятиями, как духовным элементом речи, установлена точнейшая взаимосвязь, между тем, как соответствующие им образы, как чувственные элементы речи, с виду лишь объединяются произвольной игрой фантазии, то задача разрешена, и рассудок удовлетворен закономерностью, между тем как воображение наслаждается ее отсутствием"¹².

Огромное влияние идеи Шиллера оказали на Гете, который в "Разговорах немецких беженцев" задавался тем же вопросом: способна ли человеческая душа освободиться от представлений, обусловленных лишь чувственным восприятием и отдаться духовному созерцанию мира. В завершающей "Разговору" "Сказке", с ее специфическим миром фантастических образов, Гете стремится к разрешению этой же проблемы.

Т. о., в представлении теоретиков романтизма прием эмблематики смысла предполагает следующее: художник должен видеть образ

внутренним взором, этот образ должен быть предельно статичным (т. е. находиться в определенном моменте на определенном месте, при этом его семантика наполняется сакральным содержанием), он должен запечатлеваться в памяти подобно статуе или монументу, он должен быть “зримым, вещественным”, образ всегда связан с пророчеством, которое герой не понимает или понимает в конце своего пути, в этой ситуации может находиться кто-то, кто расшифровывает пророчество, но молчит, образ прочитывается как текст, обладающий морализаторским свойством. Такой образ всегда выделен в произведении, поскольку противопоставлен другим образам и находится на стыке пространственно-временных смещений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ “Сон (Я видел сон: прохладный гаснул день)”, “Русская мелодия”, к ним при-мыкают “Поэт (Когда Рафаэль вдохновенный)”, “Наполеон (Дума)”, “Воздуш-ный корабль”, “Портрет (Взгляни на этот лик; искусством он...”, “Мой дом”, “Бой”, “Парус”, “Сон (В полдневный жар, в долине Дагестана)”, “Когда волну-ется желтеющая нива”, “Выхожу один я на дорогу” и др.
- ² “Эмблематика смысла” — термин А. Белого (Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание.— М.: Республика, 1994). На наш взгляд, он наиболее полно отражает суть исследуемого нами предмета. Хотя сам этот предмет в истории литературы не нов, его терминологический ста-тус еще не определен. Так, например, мы испытываем затруднения относи-тельно того, как корректнее было бы обозначить прием введения “загадочно-го образа”, предлагаемого лирическому герою или читателю для истолкова-ния: эмблема, символ, “чистый образ” (в терминологии Шиллера), “картинная техника” или “мнемотехника” (термины риторического искусства), “образ-миниатюра” (наш термин, отчасти спровоцированный емкой и многознач-ной аналогией из романа Новалиса, отчасти потому, что его функции не-сколько сродни функциям книжных миниатюр, которые: а) находятся в ак-тивном отношении к тексту, объясняют, комментируют, интерпретируют его, вовлекая читателей в процесс сотворчества, б) представляют в видимых образах умопостижимую идею, направляя воображение человека на усвое-ние тайных связей окружающего мира, в) всегда “шире”, чем текст, т. е. вы-полняют комплементарную функцию). Столь же непросто и обозначение призма “расшифровки” этого “образа”. Шиллер говорит об обязательном в произведении искусства переходе от свободной игры “чистых образов” к притчевому осмыслению и, как результат, снова к игре, но уже на качественно ином уровне. А. В. Михайлов, исследуя все нюансы теоретического осмысле-ния взаимопроникновения поэзии и живописи в XVIII—XIX вв., определя-ющим считает спор между “символически-скульптурным” (т. е. таким, которое не допускает “разложения” символа путем истолкования) и “живописно-теат-

ральным" типами творчества. В этой цепочке как раз термин А. Белого "Эмблематика смысла" представляется наиболее емким.

В истории символа А. Белого есть два принципиально важных для нашего исследования момента. Первый заключается в утверждении символического единства как единства формы и содержания, "слова" и "плоти": "эмблемами ценности в искусстве окажутся образы сверхчеловеков и богов. Такова Беатриче у Данте, таковы образы Христа, Будды; искусство переходит здесь в мифологию и религию; в центре искусства должен стать живой образ Логоса, т. е. Лик" (выделено мной — Е. Х.). "Школа символистов, — подытоживал А. Белый в "Эмблематике смысла", — лишь сводит к единству заявления художников и поэтов о том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа: символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть" (81). Второй момент заключается в попытке А. Белого проанализировать механизм "разложения" этого символического единства в процессе познания. "Как только мы попытаемся эмблематически представить единство в ряде познаний и в ряде творчества, оно уже является нам двойственным; самое выражение "Слово, ставшее плотью" обрекает вас на двойственность; всякое вообще суждение о единстве невозможно; всякое суждение состоит из субъекта и предиката. В суждении "Слово есть Плоть" глагол "есть" оказывается связью: двойственность предполагает единство; и потому-то единство, распадаясь на двойственность, являет первую триаду единства; триадность есть первое определение единства; она — символ этого единства; потому-то мы символическое единство и называем Символом, что изображаем его как триаду.

Эта триада (Есть, Слово, Плоть) — Символ. То, что утверждается символом, есть единство Слова и плоти; отсюда метафизически понятно, что во всяком суждении мы встречаемся, по Риккерту, с четырьмя элементами: 1) субъектом, 2) предикатом, 3) связью, 4) категорическим императивом (утверждением). Суждение "Слово есть Плоть" в сущности принимает следующую форму: "Да будет Слово — Плотью". Символическое обозначение первоначального единства именно в "Да будет"; а потом уже единство распадается на двойственность: "Слово — Плотью".

Все же суждение есть эмблема как символического единства ("Да будет"), так и двойственности ("Слово — Плотью"), и тройственности ("Слово будет Плотью"), и четверичности ("Да: — Слово будет Плотью"); и четверичности ("Да: — Слово будет Плотью"); в последнем суждении связь "есть" есть связь между единством ("Да") и двойственностью (Слово — Плоть). "Есть" одинаково отношению и к "Да" ("Да — есть") и к "Слово — Плоть" (Слово есть Плоть).

Есть почему со стороны метафизики единства становится понятным, что теория знания Риккерта отмечает три конструктивных формы познания: норму (Да), категорию данности (есть) и трансцендентальную форму (Слово — Плоть); и понятно, почему трансцендентальными формами являются и данные нам формы познания (слово, принцип); и данные нам образы действительностей (плоть). Норма, категория данности и трансцендентальные фор-

мы суть только необходимые эмблемы теории знания, в которых символизируется единство, двойственность и тройственность; но это — символы”. (53).

³ Ломинадзе С. В. Я счет своих лет потерял (Некоторые проблемы поэтики Лермонтова) // Вопросы литературы.— 1975.— № 3.— С. 113—152; Сенчина Л. Г., Пиршман М. М. Лирический сюжет стихотворения Лермонтова “Парус” // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.— С. 114—121.

⁴ Ломинадзе С. В. Там же. С. 117.

⁵ Не претендуя на целостный анализ стихотворения “Выхожу один я на дорогу”, обратим внимание на рассуждения Адама Мюллера о зыбкости границ между живописным и поэтическим восприятием действительности, высказанное им в статье “О пейзажной живописи” в 1808 году: “Где бы ни жил человек, куда бы ни ступала его нога, глаз всегда смотрит так, что *единым взглядом он схватывает и небесное, и земное*, — в этом указание для души, чтобы она всегда поступала так же. Все, что непосредственно окружает человека, его хижина, деревья в его саду, все это ясно и четко выступает на фоне бесформенного текучего эфира: *когда же взор человека поднимается от земли, чтобы охватить большое пространство*, то очертания земных вещей смягчаются, цвета делаются более нежными: *воздух и земля сливаются, они, действительно, словно меняются местами; в облаках земля словно переходит на сторону неба, в морях и реках небо — на сторону земли*, — а в самой дальней дали границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга, и уже нельзя больше сказать, что относится к небу, что — к земле. *Так, с отвесных утесов настоящего, видится человеку самая ранняя пора его детства: близкое родство земли и неба*” (все выделено нами — Е. Х. Цит. по: А. В. Михайлов “О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века” // Литература и живопись.— Л.: Наука, 1982). В стихотворении, таким образом, манифестируется скрытая театральность особого рода. Единственный зритель находится на сцене и перед ним открывается в скрытых символах таинство мировой истории и его личной судьбы. В этом отношении пастернаковский “Гамлет”, с его “Гул затих, я вышел на подмости” по своему внутреннему замыслу наиболее близок к лермонтовскому “Выхожу один я на дорогу”. В этой связи можно также вспомнить и раннее стихотворение поэта “Бой” (1832 года): “Сыны небес. Однажды *надо мною*, Слетелись воздушных два бойца”. На память приходит пример, почти уникальный в истории культуры: ренессансный Театр памяти Джулио Камилло, комнату, напоминающую библиотечный каталог, в которой человек, зритель и актер одновременно, мог проследить взглядом снизу доверху всю обширность мироздания. По воспоминаниям современника, Камилло был убежден, “что все постижимое человеческим разумением, но недоступное телесному взору, может быть собрано воедино путем сосредоточенного размышления, а затем представлено в определенных вещественных символах так, что зритель получит возможность увидеть все то, что в ином случае скрыто в глубинах человеческой мысли. Именно в силу этой телесной зримости он называет свое дегище Театром” (Йетс Ф. “Искусство памяти. СПб.: “Университетская книга”, 1997.— С. 171). Данная аналогия лишь на первый взгляд выглядит пара-

доксально, поскольку мысль о возможности описать законы мироздания и вместе с тем законы мышления, представив все это как систему упорядоченных знаков, не так уж и чужда была романтическому сознанию. Стоит вспомнить только лишь мечты иенцев о создании универсальной энциклопедии или метафизические исчисления М. Погодина в области истории.

⁶ Наиболее полно это соотношение проанализировано в книге: Эткинд Е. Г. "Внутренний человек" и внешняя речь. Очерки психоэстетики русской литературы XVIII—XIX вв.— М.: Школа. Языки русской культуры, 1999.— 448 с.

⁷ Лессинг Г. Э. Избранные произведения.— М.: Худ. лит., 1953.— С. 462.

⁸ Там же.— С. 461.

⁹ Воздействие эстетических идей Лессинга на современников и, в частности, на Гете детально проанализировано в статье А. В. Михайлова "О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века" (А. В. Михайлов, "О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века" // Литература и живопись.— Л.: Наука, 1982). Для нас наиболее интересен следующий его вывод: "Лессинговский "Лаокоон" призывал перестроить искусство, и формула этой перестройки могла быть такой: от аллегории к ее условности — к художественной самодостаточности и реалистической самооправданности символа. Эти две стороны "символа", который "значит сам себя" и который понятен сам себе, суждено было развить и углубить именно Гете в новую эпоху... Самодовлющее бытие... зримого и вещественного символа Гете... противопоставляет всякому вообще "значению"... "Значение", т. е. сам факт указания на что-то "иное" (что не есть сама эта вещь, этот символ, этот пластический облик)... для Гете-классициста есть в самом конечном счете своего рода зло, т. е. необходимое отступление от идеальности красоты". (230).

¹⁰ Шиллер Ф. Собрание сочинений. В 7 т. Статьи по эстетике.— М., 1957.— Т. 6. *Новалис Георг фон Офтердинген*. Фрагменты. Ученики в Саисе.— Сиб., 1995.

Гете И. В. Тайны. Сказка. Рудольф Штайнер о Гете.— М.: Энигма, 1996.

Высказывания других писателей-романтиков во многом созвучны данному кругу проблем (Цит. по: Литературные манифесты западно-европейских романтиков.— М.: Изд-во Москов. ун-та, 1980.— 640 с.).

"Отчего, скажите,— писал Гёфман в "Серапионовых братьях",— иногда поэтическое произведение, вполне хорошее по форме и изложению, не производит на нас никакого впечатления? Причина проста; поэт не видел сам образов, о которых говорит... Напрасен будет труд поэта заставить нас верить тому, чему он и сам не верит, и притом не может верить, потому что не видел внутренним взором тех картин, о которых рассказывает. Такой поэт... никогда не будет пророком..." (Гёфман; 195)

Л. Уланд в статье "О романтическом" отмечал: "...дух человека, хорошо чувствуя, что он никогда не сможет постигнуть бесконечное во всей полноте... соединяет вскоре свои страстные желания с земными картинами, в которых

ему все же чудится отблеск сверхъестественного... Это мистическое прощление нашего глубочайшего духа в образе, это вторжение мирового духа. Это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое". (Л. Уланд, 169).

А. де Виньи в рамках своей концепции мифотворчества, размышляя о принципах изображения истории, приходит к следующим выводам. Первое. "...примеры, которые являет медленное чередование событий, рассеяны и непонятны, им всегда не достает осязаемой и очевидной связи, которая могла бы привести с несомненностью к какому-либо моральному выводу" (А. де Виньи, 167) Второе, такая связь обнаруживается тогда, когда философская мысль находит для себя достаточно емкую форму в сюжете или образе. "Найти и разработать философскую мысль, обнаружить среди человеческих поступков такой, который был бы наиболее очевидным ее доказательством, привести его к такому акту, который смог бы запечатлеться в памяти и стать в воображении людей чем-то вроде *статуи*, грандиозного *монумента* — вот к чему должна стремиться поэзия" ... (А. де Виньи, 175).

Рассуждения такого типа встречаем и в работе Ф. Д. Шлейермахера "О религии": "Не тот является религиозным, кто верит в священное писание, а тот, кто не нуждается в нем и сам может создать такое... Представьте себе гения человечества как самого совершенного и самого универсального художника. Он не может делать ничего такого, что не имело бы своеобразного бытия... Он создает бесчисленное множество фигур и образов... Вы ничего не должны воспринимать вне связи с окружающим, но возрадуйтесь каждому на том месте, где он стоит. Все то, что может быть воспринято одновременно и как бы нарисовано на одном месте, составляет в своей совокупности великую историческую картину, которая изображает один лишь момент универсума". (Ф. Д. Шлейермахер, 147).

Принцип, демонстрируемый В. Пого в "Соборе Парижской Богоматери", — это принцип, согласно которому действие является как бы производным топографических реалий, обуславливает ряд особенностей поэтики: "Роман, — утверждает Рейзов, — можно было бы сравнить с иллюстрациями, вставленными в текст огромного исторического повествования" (Рейзов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. — Л.: Художественная литература, 1958. — С. 540).

В. Вакенродер в статье "О двух удивительных языках и их таинственной силе" утверждал: "...в человеческом образе показано нам незримое — я имею в виду все благородное, великое, божественное... Могу сказать, что многие картины, изображающие страсти Господни, или нашу пресвятую деву, или сцены из житий святых, более очистили мою душу и внушили мне более добродетельные помыслы, чем моральные истины и духовные размышления". (В. Вакенродер, 76—77).

¹¹ Новалис. *Георх фон Офтердинген*. Фрагменты. Ученики в Саисс. — Спб., 1995.

¹² Шиллер Ф. Там же. С. 365.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО
РОССИЙСКИЙ ЦЕНТР
МЕЖДУНАРОДНОГО НАУЧНОГО И КУЛЬТУРНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА
ПРИ ПРАВИТЕЛЬСТВЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(Представительство в Украине)

- РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
- ИССЛЕДОВАНИЯ
- СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАКАНУНЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

Итоги развития и проблемы изучения

Выпуск III

Киев — Логос — 2002



ББК 83.34РОС6я5

Р89

Р89 Русская литература накануне третьего тысячелетия: Итоги развития и проблемы изучения / Редкол.: Корзов Ю. И. (гл. ред.) и др.— К.: Логос.

Вып. 3.— 2002.— 340 с.

ISBN 966-581-336-6

Печатается по решению Ученого совета Института филологии КНУ имени Тараса Шевченко от 24 декабря 2001 г., протокол № 2.

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. **КОРЗОВ Ю. И.** (главный редактор)
чл.-кор. НАН Украины, д-р филол. наук, проф. **КРУТИКОВА Н. Е.**
д-р филол. наук, проф. **МАЗЕПА Н. Р.**
д-р филол. наук, проф. **ПОДДУБНАЯ Р. Н.**
д-р филол. наук, проф. **ШЕВЧЕНКО Л. И.**

Ответственный за выпуск — д-р филол. наук, проф. **КОРЗОВ Ю. И.**

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. **ГУСЕВ В. А.** (зав. кафедрой русского литературоведения Днепрпетровского государственного университета);
д-р филол. наук, проф. **МОСКОВКИНА И. И.** (зав. кафедрой русской литературы Харьковского государственного университета).

Подп. в печать 12.06.2002. Формат 60 × 84 ¹/₁₆.

Бумага офс. Гарнитура Книжная. Печать офс.

Усл. печ. л. 18,8. Уч.-изд. л. 21,2. Тираж 300. Зак. 118.

Издательство "ЛОГОС"

Свидетельство ДК № 201 от 27.09.2000 г.

01030, Киев-30, ул. Богдана Хмельницкого, 10, тел. 235-60-03

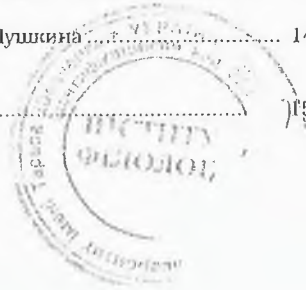
ББК 83.34РОС6я5

ISBN 966-581-336-6

© **КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**
им. ТАРАСА ШЕВЧЕНКО, 2002

СОДЕРЖАНИЕ

Крутикова Н. Е. В. Винниченко и товарищество "Знание"	4
Мережkinская А. Ю. Концепция человека в прозе 80—90-х годов	15
Киселева Л. А. Поэтические диалоги серебряного века: К. Д. Бальмонт и Н. А. Клюев	28
Корзев Ю. И. Художественная функции невербальных средств выразительности в современной русской драме	41
Шевченко Л. И. Категория "отражение" в экзистенциальном романе И. Полинской "Прохождение тени"	50
Заярная И. С. Метафизическая поэзия Елены Шварц: традиции эстетики барокко	65
Звизначковский В. Я. Чехов на рубеже тысячелетий	72
Колосова Н. А. Диалог культур в исторических романах Д. С. Мережковского и В. Я. Брюсова	83
Оляндэр Л. К. Мир в художественно-эстетической концепции В. Пеллвина и структура романа "Чапаев и пустота"	89
Кравець В. В. В. П. Некрасов. Поэзия та проза. Війна та мир	94
Каминская Н. А. Романистика Константина Вагинова как этап развития пегербургского текста ...	103
Грузин Ю. В. Элементы волшебной сказки в новейшей русской массовой литературе (на материале "романа ужасов")	109
Мапиошенко Т. М. Художественное своеобразие жанра новеллы в творчестве А. М. Ремизова	116
Савилова М. А. Драма "Федра" в контексте лирики М. Цветаевой	124
Росовецкий С. К. Русская беллетристика XVII в. и проза XIX в.: О некоторых подсудных факторах развития литературы	131
Бенько Н. А. К проблеме развития духовного стиха в России и Украине	136
Кузьманенко А. В. "Дон Жуан" Байрона в творческом восприятии А. С. Пушкина	141
Пасичнюк И. Н. Использование фольклорного жанра приметы в лирике А. С. Пушкина	152



Баширова О. А. Образ статуи у О. С. Пушкина та Ліни Костенко	159
Назаренко М. И. Виблейский контекст "Господ Головлевых"	165
Сухомлинова Н. А. Компаративный анализ одной мифологема (на материале повести С. Есенина "Яр" и повести В. А. Шавчука "У пашу Дракона")	174
Кривченко Д. А. Типологические особенности урбанистической лирики в русской и украинской литературах начала XX в. (В. Маяковский и М. Семенко)	181
Гудзенко Е. П. Стилистические тенденции в драматургии 20-х годов XX столетия: украинско-русский контекст	187
Степанов Н. С. Михаил Бугаков — продолжатель традиций русской классической сатиры	193
Янковски Анджей "Почему нет рая на земле" как вариант мифа о прошлом Э. Севелы	200
Бедзир Н. П. "Пирамида" Л. Леонова в контексте русского философского романа XX века	208
Водолазья С. А. Постмодерністська ремісія розуму (на матеріалі творів А. Бітова та Е. Андєвської)	214
Храмова С. И. Категории "прекрасное" и "добро" в оценке художественности формы литературного произведения	225
Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени: постановка проблемы; терминология	232
Чебанова О. Е. Пушкин и эстетика вигилизма	240
Харитоненко Е. А. Эмблематика образа и эмблематика смысла в лирике М. Ю. Лермонтова	248
Литинова О. Ю. Символика полета в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Н. В. Гоголя	261
Тихомирнов В. Н. Проблема страсти и долга в романе И. А. Гончарова "Обрыв"	265
Нагорная Н. М. Эстетическая природа нарративных моделей в творчестве Ф. М. Достоевского: киническая традиция	269
Скибицкая А. В. Отношение герой — событие — повествование в структуре романов Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание" и "Братья Карамазовы"	279
Пахарева Т. А. Лимеизм как явление поэтики XX века	284
Краснова Л. В. Поэтика доминант в лирике Ивана Бунина	291
Лагунов А. И. Полемичен ли "подтекст" "Соловьиного сада"?	299
Новикова Е. В. Проблема критического метода литературной критики русской эмиграции 1920—30-х годов	307
Беляева Н. В. Трансформации готического хронотона в русской литературе	312