

Семен Абрамович

ВИБРАНЕ

літературознавство

теологія та релігієзнавство

культурологія



Київ

Видавничий дім Дмитра Бураго

2016

УДК 82.0
ББК 83.3 (0)
A-16

*Друкується за постановою Вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*

(протокол № 1 від 28.01.2016 р.)

Рецензенти:

В. Я. Звизняк
доктор філологічних наук, професор
(Київ)

О. В. Кеба,
доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України
(Кам'янець-Подільський)

М. Ю. Чікарькова,
доктор філософських наук, кандидат філологічних наук, професор.
(Чернівці)

A-16

Абрамович С. Вибрані праці / Семен Абрамович. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – 568 с.

ISBN 978-966-489-343-2

Книга відомого українського вченого С. Д. Абрамовича складається зі створених протягом багатьох років наукових статей, присвячених важливим теоретичним та історико-культурним аспектам вітчизняної та світової літератури, маловідомим або не вирішеним остаточно й досі актуальним науковим проблемам теології та релігієзнавства й культурології. Попри очевидну різноаспектність та різноракурсність авторського підходу, книга будується на певній послідовно дотриманій точці зору, оскільки в ній величезний за обсягом матеріал розглянуто в силовому полі зміни й боротьби духовно-аксіологічних первнів від епохи формування сакральних текстів на кшталт Біблії до доби Постмодерну.

Деякі статті підлягли певній корекції, переважно – скороченню й технічному редагуванню. У дослідженнях минулих років знято нав'язані «літературним етикетом» радянської епохи ідеологічні кліше, які зазвичай являли собою чужерідну текстові інкрустацію.

Рекомендовано науковцям-гуманітаріям, у першу чергу – дослідникам літератури, культури та релігії, аспірантам, студентам-філологам.

ISBN 978-966-489-343-2

УДК 82.0
ББК 83.3 (0)

© С. Д. Абрамович, 2016



АВТОПОРТРЕТ

CURRICULUM VITÆ

Семен Дмитрович Абрамович, доктор філологічних наук, професор; як значив журнал «Всесвітня література та культура в навчальних закладах України», – «визначний фахівець у галузі філології, богослов'я, культурознавства, українознавства, риторики» (2001. – № 4. – С. 11).

Він розпочав свій трудовий шлях масовиком у Житомирському палаці піонерів, працював також вчителем малювання в сш № 23 м. Житомира. Навчався в Житомирському державному педагогічному інституті імені Івана Франка та в аспірантурі Львівського державного університету імені Івана Франка. По отриманні диплома викладав літературу в Коростишівському педучилищі імені Івана Франка (Житомирська обл.), а з 1973 року працював старшим викладачем, згодом доцентом у Кам'янець-Подільському педагогічному інституті. З 1988 року – доцент, згодом професор та завідувач кафедри російської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, в. о. завідувача кафедри суспільних дисциплін Буковинської медичної академії (за сумісництвом); у 1989 р. – завідувач кафедри гуманітарних наук Чернівецького торговельно-економічного інституту КНТЕУ. З 1998 р. проф. С. Д. Абрамович – завідувач кафедри слов'янської філології, згодом – слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Як літературознавець, С. Д. Абрамович досліджує російську та зарубіжну літературу, зокрема проблеми вивчення Біблії та її рецепції в художньому тексті, творчість А. П. Чехова та М. В. Гоголя, питання компаративістики та інтертекстуального аналізу літератури. Його перу належать і численні наукові та науково-методичні праці з гострих проблем багатьох гуманітарних наук. Доробок С. Д. Абрамовича нараховує на сьогодні бл. 400 наукових та науково-методичних праць, серед яких – 8 одноосібних монографій та інших наукових розвідок – статей, тез і рецензій; 5 підручників та 35 навчальних і методичних посібників, створених одноосібно та в співавторстві. Професор – активний учасник більш ніж півтора ста закордонних, міжнародних, всеукраїнських та регіональних наукових конференцій. С. Д. Абрамович здійснює наукове редагування монографій вітчизняних та зарубіжних вчених, входить до складу редколегій наукових збірників та видань, є членом Міжнародного консорціуму дослідників релігії різних країн світу (Польща, Ягеллонський університет). Професор багато років керує науковою роботою аспірантів, очолює наукову школу «Літературний текст у контексті культури: проблеми рецепції та інтерпретації»; під його керівництвом захищено 12 кандидатських дисертацій. Він широко публікується в співавторстві зі своїми учнями.

Проф. С. Д. Абрамович виступив ініціатором і провідним автором концептуальних підручників «Релігієзнавство» (К., 2004) та «Мовленнєва комунікація»

(К., 2004; К., 2013) і навчальних посібників «Риторика загальна та судова» (К., 2002), «Культурологія» (К., 2004) й «Українська та зарубіжна культура» (Л., 2004) та ін., написаних у співавторстві з учнями й виданих друком під грифом МО. Деякі створені професором навчальні посібники активно відновлюють зруйновані в минулому традиції вітчизняної освіти й відкривають певні нові перспективи: «Веди, Авеста, Біблія, Коран у шкільному вивченні» (Харків, 2003), «Церковне мистецтво» (К., 2005), «Гомілетика» (Чернівці, 2009), «Біблія як інтертекст європейської філологічної культури» (Кам'янець-Подільський, 2010) та ін.

Проф. С. Д. Абрамович віддав щедрю данину й художній творчості. Його вірші друкувалися у київських періодичних виданнях («Радуга», «Collegium», «Соты») та опубліковані окремими книжками у «Видавничому домі Дмитра Бураго» (Київ) під назвами «Consecutio temporum» (2008) та «Fecit» (2015); у другій книжці подано ще й низку цікавих оповідань-мемуарів; відобразилося тут і захоплення професора малярством та графікою. Останнім часом він звертається й до масштабної прози (роман «Антіохійський триптих» та ін.). С. Д. Абрамович активно займається іконописом: виконані ним образи прикрашають собори Чернівців, сільські та монастирські храми Західної України; одна ікона представлена у Лурді.



ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ ДЛЯ НЕ ЧИТАВШИХ «РАЯ»

– А чи не хотів би ти пристати до наших антиохійських теологів? Ці люди, як і ти, – християни з еллінів, і хочуть долучити до віри й досвід з філософії. Як на мене, то досить чистого серця. Я філософії тієї вашої не дуже знаю. Але що вам, учням Платона та цього... як його? Арефотеля? – обов'язково треба ще й доказів розуму...

Щось наче перемкнуло в мені: я раптом зрозумів, що моя стара шкільна наука ще може знадобитися – особливо ж нашій молоді.

Семен Абрамович. *«Антиохійський триптих»*

О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает.
Мне бледное небо чудес обещает,
Оно обещает.

Но плачу без слез о неверном обете,
О неверном обете...
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете.

Зинаида Гиппиус. *«Песня»*

Посвятив Кан Гранде делла Скала, правителю веронскому, свой «Рай» и объяснив смысл сего творения в длинном посвящении и еще более длинном письме, Данте Алигьери всё же в конце концов отсоветовал своему высокопоставленному другу – хорошему воину, но плохому философу – читать собственно текст третьей части своей «Комедии», впоследствии удостоенной звания «Божественной». Почему? Да потому, невнятно объяснял поэт, что не всякому, дескать, по зубам «хлеб ангельский».

Под «хлебом ангельским» дантоведы условились понимать богословие, коему отдал щедрую дань автор книги, которую читатель держит в руках. А еще автор книги, Абрамович Семен Дмитриевич, – поэт, прозаик, художник и даже иконописец. Мне же он главным образом известен и интересен как литературовед.

Имея уважение к воле автора и не считая себя ни богословом, ни философом в большей мере, нежели был ими Кан Гранде делла Скала, я из принципа не читал «Рая» и всегда честно советовал не делать этого как украинским школьникам (а государство требует от нас познакомить их с творчеством Данте уже в 8-м классе!), так и студентам, аспирантам и т.д. И если жертвы моей контрпропаганды и контрагитации всё же решились прочесть эту книгу моего друга Семена Дмитриевича – к ним обращаю я мое смиренное слово.

Филолог, боящийся богословия, подобен физику, боящемуся метафизики. Что ж, многие вполне приличные физики обошлись без метафизики, и это

внушает мне надежду, что и мы, не читавшие «Рая», остаемся вполне приличными филологами. Если только мы не дантоведы...

«Выврять живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья» – вот подлинный смысл искусства, гениально сформулированный тем же Данте в письме к тому же Кан Гранде делла Скала. Пушкин, отметивший, что «единый план (Дантова) «Ада» есть уже плод высокого гения», не уточнил, в каком смысле он понимал здесь слово «единый». В смысле «непротиворечивый»? или в смысле «уже один только»? В последнем смысле – можно не читать и «Ада», достаточно знать его план. Этого, впрочем, я никому не советовал и не советую – но вот в чем мой вопрос: гений приводит ли нас к состоянию счастья в одно касание, одной случайной (или неслучайной) фразой, звуком, копией в интернете? Или его всё-таки надо полностью читать? Слушать полностью и в хорошем исполнении? Смотреть в оригинале? И, наконец, объяснять – что и делает искусствовед?..

У того же Пушкина в маленькой трагедии Моцарт одной «комплиментарной» репликой убивает Сальери – за минуту до того, как Сальери убивает Моцарта:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла...

Т.е. Моцарт объяснил Сальери, что его музыка – обыкновенная «попса», каковую мы снисходительно мурлычем в благодушном настроении... А подлинное, т.е. гениальное, искусство способно и из состояния бедствия привести к состоянию счастья – «дьявольская разница»! Мы реквием слушаем – и, пусть на какое-то мгновение, из состояния бедствия приходим к состоянию счастья. Что, на мгновение же, и происходит с Сальери – уже убийцей и уже раскаявшимся...

И как всё это объяснить без богословия? «Як на мене, то досить чистого сердца» – да где же его взять? Если бы богословие и оказалось той «алгеброй», которой можно «поверить гармонию» изучаемой нами художественной литературы, – я давно бы уже отравил Абрамовича (тем более, что, отмечая наше знакомство длинных тридцать лет тому назад, мы оба едва не отравились в кабачке-подвальчике на Игоревской улице). Но человеку более всего нужно именно то, чего нет на свете (как точно цитирует в одной своей статье Семен Дмитриевич З.Гиппиус), а богословие на свете есть...

Вот почему более всего я люблю «чисто филологические» опусы Абрамовича. В них, как и вообще по жизни, он, вопреки фамилии (вспоминается советский анекдот: «С такой фамилией мы лучше возьмем еврея»), являет собой

пример классически украинского литературоведа, со всем, что присуще этому типу филолога: неожиданностью сближений, поразительным (барочным) бесстрашием перед той гранью, где «кончается искусство», и, не в последнюю очередь, барочным же плетением словес. Статьи Семена Дмитриевича – чтение не только захватывающее, но и воистину поучительное. Если уж на то пошло, я признаюсь, что скорее буду читать их не «когда я счастлив», а в «состоянии бедствия» – верный признак неформальной близости литературоведа к изучаемой им «первостатейной» литературе.

Ассонансы и диссонансы в пределах эпохи, десятилетия, года – тут есть над чем задуматься. Что я имею в виду? Ну, например: в 1893 г., когда З.Гиппиус так легко и непринужденно высказала заветное стремление к тому, чего точно нет на свете, А.Чехов писал столь любимого нами с Семеном Дмитриевичем «Черного монаха»...

Однако не буду портить читателю удовольствие, пересказывая помещенные в этой книге чеховедческие и прочие литературоведческие статьи. Еще одно только слово: по-моему, эти статьи, кроме всего прочего, дают представление о некоем секрете Абрамовича-педагога, всегда окруженного вдумчивыми студентами и аспирантами. И где он только в наше время их берет? Кажется, романтический Каменец-Подольский, где уж скоро полвека как Семен Дмитриевич преподает, – единственный оставшийся в нашей бедной циничной стране заповедник вдумчивых юношей и задумчивых дев. Невже наша стара шкільна наука ще може знадобитися – особливо ж нашій молоді?

Владимир Звinyaцковский, доктор филологических наук

11 марта 2016 г.

ПРОФЕСОР С. Д. АБРАМОВИЧ: УЧЕНИЙ, МИТЕЦЬ, ЛЮДИНА

Ім'я професора Семена Дмитровича Абрамовича добре відоме українській і зарубіжній гуманітарно-науковій громадськості. У розлогій статті в україномовній Вікіпедії про вченого мовиться, що він знаний завдяки «дослідженню Біблії та її рецепції, творчості Антона Чехова, викладанню культурології, теології, релігієзнавства, риторики» [1]. Втім, цей перелік можна було б значно розширити, – для цього достатньо лише побіжно глянути на список наукових і навчально-методичних публікацій професора, академіка Академії наук вищої освіти України С.Д. Абрамовича. На час написання цих рядків професор С.Д. Абрамович успішно поєднує творчу і наукову діяльність: працює як викладач і завідувач кафедри, керує підготовкою наукових кадрів (під його керівництвом захищено 12 кандидатських дисертацій). Його наукова школа «Літературний текст у контексті культури: проблеми рецепції та інтерпретації» нараховує у своєму активі більш як 1600 праць. Він активно спілкується з колегами і друзями, з юнацьким запалом відстоюючи свої громадські й художньо-естетичні переконання, наче й немає за плечима сімдесяти літ непростого життя і сорока років наукового й викладацького досвіду.

А розпочинався життєвий шлях майбутнього академіка у важкі повоєнні роки в місті Житомирі. Власне, народився він 29 червня 1945 року, коли на звільнених від фашистів землях люди плакали і сльозами радості від перемоги, і сльозами болю від непоправного горя. Саме за таких умов у сім'ї скромних житомирських бухгалтерів зростав малий Семенко. Окрім батька, Дмитра Семеновича, старого партійця, більшовика з 1918 року, вихідця із надр мінського єврейства, та матері Тетяни Леонтіївни, яка походила з української міщансько-селянської родини, сильний духовний вплив на майбутнього вченого справила бабуся Ганна Федорівна Лудченко, за словами Семена Дмитровича, неписьменна «мужичка» і щира християнка. Саме вона навчила його засадам християнської віри [4].

Паралельно з сімейною освітою-вихованням і власним «вченим» зростанням завдяки постійно сверблячому «чому» відбувалося й навчання в житомирській середній школі № 3. Через норовливий характер і вічне зацікавлення чимось своїм, поза шкільною програмою, особливою любов'ю вчителів не користувався. В інтерв'ю, яке наразі готується до друку, Семен Дмитрович згадує: «Єдиний, хто таки вплинув на формування мого я, був історик, Соломон Мойсейович Бенімовіч, контужений на війні; попередив, що іноді він буде знічев'я щиритися, але ми того не помічали – заслуховувалися. Не побоявся розповісти нам історію Христа...» [4]. Маючи колосальну ерудицію, цей від Бога Учитель був ще й винятково принциповою і мужньою людиною. Після

закінчення школи мріяв вступити на історичний факультет до Житомирського педагогічного інституту імені Івана Франка, але факультет на той час якраз розформували, до того ж родину вразило горе – передчасна смерть батька. Відтак змушений був вступити на вечірнє відділення філологічного факультету, а паралельно працював у Житомирському палаці піонерів масовиком та вчителем малювання у міській середній школі № 23. Згодом перейшов на денну форму навчання й повністю віддався науці. Серед його вишівських викладачів вирізнявся Леонід Маркович Венгеров, єдиний тоді на ціле місто доктор наук і професор, інтелігент, заглиблений у вищі матерії, чемний і високопорядний; за участь у нібито контрреволюційній організації йому з 1918 року заборонили жити в Києві, але у роки Другої світової він, безпартійний, був членом підпільного обкому ВКП (б).

Інститут закінчив 1968 року з відзнакою за спеціальністю «Вчитель російської мови та літератури середньої школи» [2] і відразу почав викладати літературу в Коростишівському педагогічному училищі. Навчальний заклад сподобався молодому вчителеві і своєю історією (училище було засноване 1869 року Іваном Посядою, соратником Тараса Шевченка та активним діячем Кирило-Мефодіївського братства), й сучасною організацією навчального процесу. Директором училища декілька повоєнних десятиліть був колишній фронтовик Леонід Лукич Макаренко – справжній інтелігент, син заслужених учителів України, сам удостоєний численних нагород. В училищі почалося формування педагогічного і наукового таланту Семена Абрамовича. Склалася й гарні стосунки з усім колективом училища, а особливо близькі й довірливі – з директором та його сім'єю. Згодом одруження з донькою Л.Л. Макаренка, Надією, стане важливою віхою на життєвому шляху.

Працюючи в училищі, Семен Абрамович вступив до аспірантури за заочною формою навчання при Львівському державному університеті імені Івана Франка, яку закінчив 1973 року. Того ж року захистив кандидатську дисертацію на тему «Історична проза Валерія Брюсова» [5, с.52].

1974 року родина Абрамовичів переїздить до Кам'яця-Подільського, куди випускник аспірантури був прийнятий за конкурсом на місце старшого викладача кафедри російської та зарубіжної літератури державного педагогічного інституту імені В.П. Затонського. За підтримки тодішнього завідувача кафедри професора В.І. Тищенка Семен Дмитрович швидко влився у колектив і почав інтенсивно зростати як учений і викладач. У 1980 р. рішенням Вищої Атестаційної комісії при Раді Міністрів СРСР йому було присвоєно вчене звання доцента. Неабияка активність молодого науковця скоро склала йому славу не лише в інституті, але й далеко за його межами. Він зголошувався на участь у найрізноманітніших наукових конференціях, що проводилися на теренах всього колишнього Радянського Союзу – від Чернівців і Києва до Москви, Ставрополя і Єревана, став постійним автором таких престижних літературознавчих

видань, як «Гоголівські читання» (Ніжин), «Брюсовські читання (Єрван), «Вопросы русской литературы» (Львів – Чернівці); публікувався також у «солідних» літературно-художніх журналах – «Всесвіт», «Жовтень», «Дніпро». У цих та інших збірках і журналах упродовж 19170-1980-х років Семен Абрамович опублікував понад 50 статей. З-поміж численних інтересів і уподобань у літературі виокремився і найбільш цікавий та значущий – проза Антона Чехова. Попри те, що про цього автора вже тоді було написано чимало, Семен Дмитрович віднайшов новий і на той час надзвичайно актуальний аспект – дослідження своєрідності чеховської концепції світу й людини. Цьому сприяло і читання на філологічному факультеті в Кам'янець-Подільському педагогічному інституті навчальних курсів з теорії літератури та історії російської літератури XIX – XX ст. Автор цих рядків прекрасно пам'ятає ті лекції і з гордістю числить себе серед тих щасливців, на життєвому шляху яких трапився істинний Учитель – той, хто відкриває нові світи, дарує радість творчого натхнення, спонукає до пошуку і просто щирою дружньою бесідою навіює краще й надихає на добре.

Мабуть, важко й підрахувати кількість тих, для кого таким Учителем виявився Семен Дмитрович Абрамович. Для мене ж зустріч із ним була справді доленосною. Вона відбулася незабутнього дня, тому вже майже 35 років, коли юний абітурієнт Кам'янець-Подільського педагогічного інституту, вчорашній випускник районної середньої школи, з іспитовим листком у тремтливих руках намагався відстояти свої претензії бути студентом-філологом. На його щастя, екзаменатором був саме той Учитель.

А першого вересня із радістю впізнав його на лекції зі вступу до літературознавства, і дуже скоро «страшний і недосяжний Викладач Інституту» Семен Дмитрович Абрамович, «не-автор» підручника, за яким ми маємо вчитися, – так він іронічно представився (йшлося про популярний тоді й ідеологічно вивірений підручник «Введение в литературоведение» Григорія Львовича Абрамовича), перетворився на доброго й мудрого романтика П'єра Безухова – такою разючою була схожість з героєм Сергія Бондарчука з фільму за відомим романом Льва Толстого. Друге ім'я міцно закріпилося за улюбленим викладачем першокурсників, а фраза П'єра Безухова «сопрягать надо» сприймалася як credo самого нашого кумира, який блискуче демонстрував численні прояви своєї багато обдарованої особистості.

Як зараз розумієш, то були справді бездоганні в професійному відношенні лекції, а тоді студенти-початківці просто на півтори години забували про навколишній світ, зачаровані потоком могутньої і переконливої еманції Слова, захоплення непроминуцими, вічними цінностями творчого духу. Воістину, як сказано у Святому Письмі, «з думки пізнається мудрість, а освіта – з мови язика». А згодом пішли семінари, де можна було вільно висловлюватися, в міру першокурсних здібностей навіть дискутувати, не вповні усвідомлюючи звужені обставинами 1970-х можливості такої форми навчальних занять і певні

ризики викладача, який спокійно й невимушено, мало не навіюванням стверджував безумовний пріоритет художнього слова.

Не менш «заразливою» стала спільна (як це не голосно сказано) робота над підготовкою факультетської стіннівки – «Літературної газети», що була на той час окрасою філологічного факультету. Семен Дмитрович як її редактор запросив бути його помічником, і декілька ентузіастів після занять захоплено писали, клеїли, добирали те, що остаточно під рукою Майстра перетворювалося на шедевр свого жанру, повз який не соромно було потім пройти інститутським коридором. А як забути відвідини гуртожитської кімнати по Ленінградській, 52, де мешкав тоді наш П'єр? Вона справляла враження кімнати-музею, стіни якої доверху закладені книжками і завішені картинами – як світовими шедеврами, так і власноруч написаними хазяїном. І довгі розмови про літературу і мистецтво.

Все це здобуло особисто наді мною вирішальний вплив, визначивши вибір життєвий і професійний. І коли після низки вчительських, аспірантських, армійських років збулася мрія повернутися в рідний інститут викладачем, був засмучений, дізнавшись, що Семен Дмитрович переїхав до Чернівців працювати в тамтешньому університеті. Однак знайомство скоро відновилося, і вже 1988-го року Учитель люб'язно погодився виступити опонентом на захисті моєї кандидатської дисертації. Згадуючи зараз цю, вже доволі давню подію, з великою приємністю можу констатувати, що мені поталанило стати одним із перших представників тієї наукової школи, яку сьогодні очолює професор С.Д. Абрамович в Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка. Її назва – «Літературний текст у контексті культури: проблеми рецепції та інтерпретації» – охоплює широке коло інтересів самого професора Абрамовича та його численних учнів.

Важливою подією в житті С.Д. Абрамовича став переїзд у 1988 році до Чернівців і початок роботи в Чернівецькому державному університеті імені Юрія Федьковича. Працюючи доцентом чернівецької кафедри, С.Д. Абрамович друкує цілу низку статей, посібників, дві монографії про творчий доробок Антона Чехова, видані на початку 1990-х: «Концепция личности у Чехова-повествователя в контексте идейно-эстетических исканий русского реализма» (К., 1990), ««Живая» и «мертвая» душа в художественном мире Чехова-повествователя: Романтический тип поведения в изображении Чехова» (К., 1991). Закономірним результатом цих студій став захист дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за темою «Концепція особистості у Чехова-розповідача в контексті ідейно-естетичних шукань російського реалізму». Захист відбувся 1991 року в Києві у центральній науковій установі країни – в Інституті літератури імені Т.Г. Шевченка Академії наук України і викликав велике зацікавлення серед представників наукової громадськості. Один із опонентів на захисті, професор М.В. Теплінський, добре знава в літературознавстві людина,

пізніше згадував про те, як оригінальна була написана ця праця і як він ніяк не міг віднайти привід, щоб хоч до чогось «придертися» [6, с. 9].

Після захисту докторської дисертації й отримання вченого звання професора С. Д. Абрамович працював професором та завідувачем кафедри російської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Одним із найважливіших напрямків роботи у цей час була реалізація амбітного проекту чернівецьких учених-літературознавців – створення унікального енциклопедичного словника – «Лексикону порівняльного та загального літературознавства». У цьому виданні, що побачило світ 2001 року і мало силу-силенну позитивних відгуків, С. Д. Абрамовичу належить 60 статей, багато з яких були присвячені малодослідженим питанням своєрідності літератур народів Сходу. По суті, ці статті стали переломними у дуже важливому для національного (та й усього пострадянського) літературознавства процесі подолання європоцентричного розуміння літературно-художнього процесу. В роки роботи над «Лексиконом» чітко виокремився ще один постійний науковий інтерес професора – Біблія як інтертекст європейської культури.

Та зрештою – через певні причини, про які довго розповідати, – відбувається повернення С. Д. Абрамовича до Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. В останні роки він працює тут завідувачем кафедри слов'янської філології та загального мовознавства, і в ці роки знову й по-новому розкрився його талент – не лише як ученого й умілого організатора наукової діяльності колективу, але й як прекрасного викладача. Колеги й студенти захоплено й одноставно говорять про його потужний інтелект, надзвичайну ерудицію, витончену шляхетність і неймовірну працездатність. Він читає класичні літературознавчі курси не як «відрафіновані» збірки енциклопедичних знань, а робить героїв своїх студій нашими «сучасниками», жодною мірою не принижуючи і не спрощуючи їхніх характеристик. А ще – він доброзичливий колега, вдумливий і цікавий співрозмовник, чуйна і добра людина, що не заважає йому відстоювати свою позицію у професійних дискусіях принципово, але завжди дуже спокійно й тактовно.

Неможливо двома словами сказати й водночас неможливо обійти те, що Семен Дмитрович – блискучий художник і графік, оригінальний поет, душа дружніх вечірок, прекрасний виконавець незліченої кількості пісень і романсів. Вірші складав відколи себе пам'ятає, але лише 2008-го року вперше, не рахуючи спорадичних публікацій, оприлюднив свої, за власним визначенням, поетичні екзерсиси, у добірці довершених текстів «Consecutio temporum», викликавши загальне захоплення. Рецензент цієї поетичної збірки, учениця С. Д. Абрамовича й співавтор багатьох підручників та навчальних посібників, доктор філософських наук Марія Чікарькова зазначає: «Небольшая по объему книга стихотворений имеет внутреннюю логику развития. Это, говоря словами Верлена, «пейзаж души» автора, который демонстрирует огромную эволюцию

души автора на протяжении многих лет – от первых стихотворений, что воспевают язычески-прекрасный мир со всеми его чувственными радостями и соблазнами, до последних, с их четким осознанием хрупкости и бренности всего сущего...» [7, с. 141].

У житті Семена Дмитровича були й трагічні події, і ми, його учні й друзі, намагалися тоді стати поруч, схиляючись перед стражданням від втрати найдорожчої людини, доньки Маші, талановитої поетеси Марії Тіллó, авторки чотирьох поетичних книг. Як мужньо він тоді тримався, і тільки незвична скутість слова, а почасти й фізична неспроможність щось вимовити видавали ту трагічну істину, що лише малий смуток говорить, а великий мовчить. Єдиним порятунком була віра й глибока впевненість, що Світло і в темряві світить, і темрява не обгорнула його. Марії Тіллó, судилося недовге, але змістовне та яскраве життя. Про її творчість сьогодні пишуть серйозні вчені, а пам'ять про неї вшановано у Чернівцях меморіальною дошкою.

Немає жодного сумніву, що творчі й наукові здобутки професора С.Д. Абрамовича насажено вічним Кастаньєльським джерелом, чистими і плідними водами якого він щедро ділиться зі своїми читачами, і збірка «Вибране» – ще один яскравий і переконливий взірєць талановитого й відкритого діалогу Слова зі Словом...

Розмова про здобутки С.Д. Абрамовича – Вченого і Людини – неминує буде неповною і недостатньою. Він завжди залишається тим, хто випереджає час, Spiritus Movens – духом, що рухає. Тож нехай дорога його завжди буде легкою і світлою.

О. В. Кеба,

доктор філологічних наук, професор

ПРИМІТКИ

1. https://uk.wikipedia.org/wiki/Абрамович_Семен_Дмитрович.
2. Абрамович Семен Дмитрович // Житомирський державний університет імені Івана Франка. – К.: Логос Україна, 2009. – С. 132.
3. Літературний текст у контексті культури: проблеми рецепції та інтерпретації (наукова школа [С. Д. Абрамовича]) : бібліографічний покажчик / [уклад.: І. М. Конет, В. Прокопчук та ін.]. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – 70 с.
4. Одинська Ж.О. [Інтерв'ю з професором С.Д. Абрамовичем] // Жанна Одинська. Життя і доля. І знову зустрічі: інтерв'ю. Ч. 2. Чернівці: Букрек, 2016. – с. 7-32.

5. Прокопчук В. С. Абрамович Семен Дмитрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства // Доктори наук, професори Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. І. Огієнка. – Кам'янець-Подільський: Абетка-Світ, 2013. – С. 51–61.
6. Семен Дмитрович Абрамович. Науковець Митець. Особистість. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2010. – 60 с.
7. Чикарькова М. «Я слышу времени звенящий бег...» // Радуга. – 2009. – № 7. – С. 141-143. – Рец. на кн. : Абрамович С. Consecutio temporum. Стихи. – К. : Издат. Дмитрия Бураго, 2008.

НАЙВАЖЛИВІШІ ПУБЛІКАЦІЇ С. Д. АБРАМОВИЧА

Монографії та збірки статей

1. Концепция личности у Чехова-повествователя в контексте идейно-эстетических исканий русского реализма. – К., 1990.
2. «Живая» и «мертвая» душа в художественном мире Чехова-повествователя. – К., 1991.
3. Біблія як форманта філологічної культури. – К. – Чернівці, 2002.
4. В поисках утраченного рая: духовное самоопределение русского писателя XIX–начала XX ст. – К., 2009.
5. Біблія та сьгоднішня культура: актуальні проблеми української духовної розбудови. – Кам'янець-Подільський, 2009.
6. Біблія та формування сакрального простору європейської митецької культури. – К., 2011.
7. Біблія як інтертекст світової літератури / Абрамович С.Д. Загальне редагування та авторські розділи колективної монографії. – Кам'янець-Подільський, 2011. – Сс.: 5–34, 44–103, 225-242, 263–297.
8. Двоемирие Гоголя. – Каменец-Подольский, 2014.
9. Статті про літературу. – Кам'янець-Подільський, 2015.
10. Библейская метаистория в нарративной прозе Чехова. – К., 2016.

Підручники та навчальні посібники

1. Риторика / С. Д. Абрамович, М. Ю. Чикарькова – Львів, 2001.
2. Риторика загальна та судова / С.Д. Абрамович, В.В. Молдован, М.Ю. Чикарькова. – К., 2002.
3. Веди, Авеста, Біблія, Коран у шкільному вивченні. – Харків, 2003.
4. Культурологія / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чикарькова. – К., 2003.

5. Релігієзнавство / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чікарькова – К., 2004.
6. Зарубіжна і українська культура / С. Д. Абрамович, М. Ю. Чікарькова. – Львів, 2004.
7. Церковне мистецтво. – К., 2005.
8. Гомілетика. – Чернівці, 2009.
9. Біблія як інтертекст європейської філологічної культури. – Кам'янець-Подільський, 2010.
10. Мовленнєва комунікація / С. Д. Абрамович, М. Ю. Чікарькова. – К., 2013.

Літературно-художні твори

1. Consecutio temporum. Стихи. – К., 2008.
2. Fecit. Поет. Прозаик. Художник. – К., 2015.
3. Антіохійський триптих. Роман. – К., 2015.

Література про С.Д. Абрамовича

1. Абрамович Семен Дмитрович // Житомирський державний університет імені Івана Франка. – К. : Логос Україна, 2009. – С. 132.
2. Гаврищук А. Знаменитий земляк // Студентський меридіан (Кам'янець-Подільський). –2 002. – 30 грудня. – С. 2.
3. Інтерв'ю з доктором філологічних наук, професором Чернівецького університету ім. Ю. Федьковича Абрамовичем Семеном Дмитровичем // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. –2001. – № 4. – С. 11—12.
4. Гусар Ю. Доктор-філолог Семен Абрамович / Юхим Гусар // Буковинське віче. – 2010. – 2 червня (№ 40). – С. 4.
5. Кто есть кто в русском литературоведении?: Справочник. – Москва: АН СССР. –1991. – Ч. 1. – С. 9.
6. Літературний текст у контексті культури: проблеми рецепції та інтерпретації (наукова школа [С. Д. Абрамовича]) : біобібліографічний покажчик / [уклад.: І. М. Конет та ін.]. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – 70 с. : іл. – (Серія: Наукові школи університету; вип. 9).
7. Літературний текст у контексті культури: проблеми рецепції та інтерпретації (наукова школа [С. Д. Абрамовича]) : біобібліографічний покажчик / [уклад.: І. М. Конет та ін.]. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2015. – 140 с. : іл. – (Серія: Наукові школи університету ; вип. 14).
8. Науковий вісник Чернівецького торговельно-економічного інституту КНТЕУ. Гуманітарні науки : Філологія : зб. наук. пр. – Вип. 2 – 3. – Чер-

- нівці : ЧТЕІ КНТЕУ, 2005. – 228 с. (Присвяч. 60-річчю від дня народження С. Д. Абрамовича).
9. Прокопчук В. С. Абрамович Семен Дмитрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства // Доктори наук, професори Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. І. Огієнка. – Кам'янець-Подільський: Абетка-Світ, 2013. – С. 51–61.
 10. Прокопчук В. С. Житомирянин професор С. Д. Абрамович – науковець, поет, художник // Культурний простір Житомирщини – Волині ХІХ-ХХ ст.: Матеріали Всеукраїнської науково-практ. конференції (24 квітня 2012 р.). – Житомир: Л. Г. Косенко, 2012. – т. 1. – С. 302–309.
 11. Семен Дмитрович Абрамович. Науковець Митець. Особистість. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2010. –60 с.
 12. Сушицька О. Л. Науковець, митець, особистість (С. Д. Абрамович) / Ольга Леонідівна Сушицька // Коростишівський педагогічний коледж імені І. Я. Франка: 145 років історії та традицій. – Житомир: Волинь, 2014. – С. 248–252.
 13. Тевтуль Я. Ю. Мистецькі здобутки «фізиків» та «ліриків» ЧНУ // Буковинське віче. – 2000. – 4 листопада. – С. 3.
 14. Токменко Т. В. Півстоліття в педагогічному училищі // Актуальні проблеми історії і літератури Волині та Київщини. –Житомир, 1999. – Ч. 1. – С. 91–92.
 15. Чикарькова М. Ю. Абрамович Семен Дмитрович // Енциклопедія Сучасної України. – Т. 1. – К., 2001. – С. 39.

С. Д. АБРАМОВИЧ: МНОГОГРАННОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДАРОВАНИЙ

Писать о Семене Дмитриевиче очень сложно, ибо, с одной стороны, это человек, о котором и хочется, и стоит писать, а с другой – все, что ни было бы написано – будет неполно и недостаточно. Еще сложнее понять, с чего следует начать. И тут вот что первое приходит в голову: это настоящее воплощение *self-made man* – тип, ставший воплощением американской мечты и столь редкий на просторах Украины. Ведь в самом деле – если посмотреть на исходные данные то, как говорится, ничто не предвещало...

Профессор и академик, сегодня он известен не только в литературоведческих кругах, так как составил себе имя и в сфере культурологии, и риторики, и религиоведения. Да и сложно найти сферу общественно-гуманитарных наук, которой он так или иначе бы не интересовался, не соприкасался в глубинных ориентациях своих научных интересов: история, политология, искусствоведение, украинистика, иудаика... В то же время если мы заглянем в далекие первые послевоенные годы, то увидим тихого, полноватого мальчика, держащегося обыкновенно на отшибе, завсегдатая житомирских библиотек и усердного посетителя местного музея с его замечательной картинной галереей; мальчика, который был рожден в довольно обычной советской семье (не номенклатурной, как можно было бы ожидать, глядя на его сегодняшние заслуги). Он не посещал элитных школ, не получил, конечно же, заграничного образования, и всем, что он сегодня имеет, обязан лишь самому себе, своей настойчивости, умению не сдаваться ни при каких обстоятельствах.

Вообще говоря, С. Д. являет собою уникальный пример не только многосторонне одаренной личности, но и личности, которая сумела воспользоваться своими талантами, сама обнаружила и развила их. Конечно, это не значит, что не было и нет в его жизни людей, которые бы формировали его, подталкивали к новым горизонтам. Он умеет и любит учиться у других, и, очевидно, умел это делать с детства. По сей день он, улыбаясь, говорит, что своим упорством и несгибаемой волей обязан маме (до войны переполошила земляков, прыгнув с вышки с парашютом; в пожилом уже возрасте убежала из-за стола, когда передали сообщение о полете Терешковой – *ну отчего, отчего не я?!*), а умению ощущать близость Бога – неграмотной бабушке, которую повзрослевший внук считает «непрославленной святой». Отец-бухгалтер, приохотивший к чтению классики... Часто с благодарностью вспоминает он и своего бывшего учителя литературы профессора Л. М. Венгерова, который знакомил его с азами литературоведения и был не только примером высокого мастерства и профессионализма, но и моральным авторитетом – невзирая на то, что погубили его в свое время именно за расхождение с официальной советской моралью.

С. Д. фактически самостоятельно выучился рисовать, и рисует посегодня – причем в разных жанрах и техниках, в том числе и выполняя изумительные копии классических шедевров, вызывающие восхищение профессиональных художников. Самостоятельно же выучил он и языки – польский (ибо польские журналы были единственной отдушиной в советских реалиях) и английский (как же можно всерьез заниматься наукой без хотя бы элементарного знания английского?)

Удивительно, однако, что и сегодня С. Д. не останавливается на достигнутом, а постоянно ищет все новых и новых горизонтов. Так, со странным энтузиазмом он каждый год неизменно берется за разработку новых курсов, которые подчас не всегда хотят брать намного более молодые коллеги – им это сложно и хлопотно, а ему всегда любопытно заглянуть в новые сферы. Более того, он имеет здоровое нахальство, или, выражаясь старинным слогом, дерзновенность, браться за трудные, сложновыполнимые задачи – например, прочесть курс английской литературы по-английски. Скажем прямо, не так уж и хорош его английский, выученный когда-то молодым русским филологом по советским пособиям. Но – ему интересно... Да и его слушатели, магистранты английского отделения, не имеют претензий... Он углублен в библейские тексты – ну как же не написать статью о гебрайских ключевых словах Писания¹? А отчего бы, в самом деле, не выучить «Отче наш» на языке Христа – арамейском, языке вавилонян...

Это не может не восхищать или даже вызывать толику белой зависти. И это, конечно, удивляет, ибо у нас принято в этом возрасте (и при таком статусе!) просто «почивать на лаврах» и «собирать дань благоговейного уважения» (если повезет). С. Д. же, похоже, никогда не успокоится на достигнутом.

Итак, для начала взглянем на его литературоведческие заслуги, ибо это именно та сфера, с которой начинался его профессиональный рост и в которой возникли его первые научные работы.

Во-первых, нельзя не согласиться с проф. В. Звоняцковским: «Я не знаю, к какой «школе» принадлежит С. Д., и не знаю, к какой принадлежу я сам, но мне хотелось бы принадлежать к той же «школе», что и автор книги «Библия как объект литературоведческого исследования» (Черновцы, 2000). Там на стр. 27 – 28 можно встретить такой пассаж: «Похоже, что лишь немногие способны сегодня воспринять надлежащим образом следующие строки Мандельштама:

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади.

¹ Абрамович С. Д. Ключові слова Старого Завіту як вираз біблійної концепції людини й світу / Семен Дмитрович Абрамович // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Сер.: Філологія. – В. 16. – Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2015. – С. 4–7.

С. Аверинцев, анализируя этот текст, очень точно подмечает, что перед нами – смятение человека, нарушившего... заповедь, всеу обмолвившегося именем Божиим, и это вызывает ощущение опустошенности и утраты. Добавим, что с учетом сложной семантики образов птицы и тумана ситуация особенно драматизируется, ведь по-еврейски птица – роах – то же, что и дух, душа, веяние, а Бог в Библии в виде облака ведет Израиль из египетского плена к свободе. Человек, утративший имя Божие, – «пустая клетка», если не устремляется вслед за утраченным» <...> Сама наша профессия вынуждает нас говорить много и, неизбежно, всеу – но и учит, при правильном к ней отношении, «устремляться вслед за утраченным» – и тому же учить других»².

Я, пожалуй, попробую подступить к вопросу о «школе», к которой принадлежит С. Д., хотя не так уж это и просто. На моих глазах некий качественный скачок в уровне его исследовательской работы совершился после окончания им, в уже весьма зрелом возрасте, заочного Израильского университета по специальности «Устная Тора». Нет, он не пришел к иудаизму в религиозном смысле, но если до сих пор Библия присутствовала в его работах как бы где-то «на горизонте», то теперь он вдруг стал обнаруживать ее дыхание там, где, казалось бы, Слово Божие никак не гнездилося:

«Я хочу напомнить читателю такую сцену. Юная Соня Мармеладова вынужденно, чтобы спасти от голода своих близких, идет на панель; выйдя из дому в шесть часов, она возвращается в девять, с тридцатью целковыми. Молча положив их на стол, она падает на кровать и – «только плечики вздрагивают». Если воспринимать эту сцену единственно в плоскости реалистического бытописания, то остается впасть в отчаяние от крайней униженности человека. Но все дело в том, что с шестого по девятый час умирал на кресте Христос, чья невинная кровь была оплачена тридцатью сребрениками. Это Его вечные раны горят в растерзанной плоти девушки, повторившей подвиг Спасителя без всякой надежды на понимание и прославление. Без этой символики роман Достоевского был бы плосок и ужасен <...> И найти отсвет лика Христа в растоптанной петербургской блуднице мог только художник, прозревающий под грязной плотью реальности некие скрытые силовые линии бытия. Можно ли обнаружить этот – главный – смысл произведения Достоевского, используя привычный инструментарий социологического подхода?»³

² Семен Дмитриевич Абрамович. Науковець. Митець. Особистість. До 65-річчя від дня народження. Наукова та митецька творчість (бібліографія). Привітання колег. Літературно-художня творчість: Вибрані вірші. Вибрані картини та малюнки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2010. – С. 74.

³ Абрамович С. Статті про літературу / Семен Абрамович. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – С. 111.

У нас роль Библии в культуре принято рассматривать в ключе просветительно-марксистской инерции: *ну да, была такая книга... оттуда в старину бралось много сюжетов и мотивов, но ведь самое интересное – переосмысление Вечной Книги, вплоть по полемики и пародии! аффтор жэжот!* А С. Д. – как будто вне своей насквозь секуляризированной эпохи. Он сожалеет о том, что в индийской культуре есть понятие *веданты* – позднейших художественных произведений, подробно и образно истолковывающих мудрость Вед, а в нашей культуре понятия типа *библенты* нет. Много лет отстаивая, в противовес суетливой и поверхностной компаративистике⁴, взгляд на Библию как на живой интертекст нашей культуры⁵, он является одним из немногих наших гуманитариев, не только всю Библию прочитавших, но и имеющих серьезные представления о ее теологических истолкованиях.

Мне лично представляется (сужу и по публикациям, и по частным беседам), что С. Д., не слишком о том распространяясь, примыкает к древней традиции александрийской экзегетики, начало которой положил знаменитый Филон Иудей, и которая была с апостольских времен весьма развита александрийской филологией. В своем романе «Антиохійський триптих» (да-да, в его активе есть не только стихи и рассказы, но и роман тоже имеется⁶) С. Д. обнаруживает серьезное знание глубинных расхождений между александрийской и антиохийской богословскими школами. Да и в своих исследованиях и учебниках о Филоне он то и дело упоминает, как бы между прочим. Конечно, как он любит говорить, вздыхая, в таких ситуациях: *и языки они, конечно, знали... и вообще...*

⁴ Компаративистике, впрочем, тоже отдана щедрая дань – чего стоят принадлежащие перу С. Д. полсотни статей в «Лексиконіпорівняльного та загальнолітературознавства» (Чернівці: Золоті литаври, 2001), многие из которых заново и целеустремленно открывают украинскому филологу мир литератур Востока, как исламского, так и индо-буддийского, с их сакральными основаниями культуры. Помню, что ему не без труда пришлось протискивать все это в привычный для коллег европоцентристский формат; зато теперь соавторы гордятся – в нашем труде и Восток глубинно представлен!

⁵ Помимо нескольких десятков публикаций, касающихся вопроса «Библия и литература» (в их числе – книги: 1. Абрамович С. Д. Біблія як форманта філологічної культури / С. Д. Абрамович. – К.; Чернівці: Рута, 2002. – 230 с. 2. Абрамович С. В поєсах утраченого рая: духовне самоопределення руського писателя ХІХ–начала ХХ ст./ С. Д. Абрамович. – К.: Издат. дом Дмитрия Бурого, 2009. – 264 с. 3. Абрамович С. Біблія та сьгоднішня культура: актуальні проблеми української духовної розбудови / С. Д. Абрамович. – Кам'янець-Подільський : Абетка-Нова, 2009. – 134 с. 4. Абрамович С. Біблія та формування сакрального простору європейської митецької культури: монографія / С. Д. Абрамович. – К.: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2011. – 150 с.), С. Д. редактировал солиднейшую коллективную монографию «Біблія як інтертекст світової літератури» (Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2011), а также издал фундаментальное учебное пособие «Біблія як інтертекст європейської філологічної культури». – Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О. В. – Абетка, 2010. – 204 с.).

⁶ Абрамович С. Антиохійський триптих. Роман / Семен Абрамович. – К: Видавничий дім Д. Бурого, 2015. – 75 с.

Но даже в этом редуцированном виде, обусловленном тисками советских и постсоветских представлений о культуре, энциклопедическая эрудиция С. Д. впечатляет, равно как и диапазон его исследовательских интересов. Иные самозванные дирижеры нашего литературоведения долго пытались запихнуть его в рамки диплома: как это так! русский филолог не только сам занимается зарубежной литературой, но еще и практически ежегодно представляет к защите подготовленные под его руководством диссертации по этой специальности?! Было немало недоброжелательства, придинок, попыток прямого унижения. Но все же из двенадцати защищенных под его руководством кандидатских диссертаций – примерно половина именно по зарубежной литературе, с прямой опорой на английские тексты. С. Д. возглавляет научную школу «Литературный текст в контексте культуры: проблемы рецепции и интерпретации».

Созданное в науке С. Д. Абрамовичем насчитывает около 400-т научных и научно-методических работ, среди которых – 9 монографий и масса других научных исследований – статей, тезисов и рецензий; 5 учебников и 35 учебных и методических пособий, написанных единолично и в соавторстве с учениками. Он редактирует монографии отечественных и зарубежных ученых, входит в редколлегии нескольких научных сборников и журналов.

А начинал он когда-то с углубления в русский символизм и не побоялся в своей кандидатской диссертации предложить – еще в начале 70-х гг. прошлого века – взглянуть в скрытый мистический смысл романов Брюсова, тщательно обходимый вниманием тогдашних советских брусоседов. Он – известный гоголевед и многолетний участник Гоголевских чтений, считающихся одним из интеллектуальных бестселлеров современной Украины. С. Д. сумел взглянуть на Гоголя по-новому, в чем-то рискуя, – в том числе, и с точки зрения (нео)фрейдизма; им исследуются не только известные тексты, но и фрагменты, наброски⁷ и даже юношеский рисунок классика⁸. Его работы вызывают полемику, однако это и есть показатель состоявшегося научнооткрытия. Также известен С. Д. и как многолетний исследователь Чехова, о творчестве которого им была написана докторская диссертация. Тут он выступил как не только как один из исследователей, заново открывшихзатопленный было континент «Чехов и библейский мир»⁹, но и как довольно задиристый поле-

⁷ Абрамович С. Двоемирие Гоголя / С. Абрамович. – Каменец-Подольский : КПНУ имени Ивана Огиенко, 2014. – 125 с.

⁸ Абрамович С. Малюнок Гоголя як когнітивний вираз сексуальної самоідентифікації / Семен Абрамович // Гоголезнавчистудії. – Вип. V (22). – Ніжин: Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, 2015. – С. 5–11.

⁹ См. его книги: Абрамович С. Д. Концепция личности у Чехова-повествователя в контексте идейно-эстетических исканий русского реализма / С. Д. Абрамович. – К.: УМКДВО, 1990. – 88 с. Абрамович С. Д. «Живая» и «мертвая» душа в художественном мире Чехова-повествователя: Романтический тип поведения в изображении Чехова / С. Д. Абрамович. – К.: УМКДВО, 1991. – 88 с.

мист, без излишних церемоний разоблачающий поверхностность и прямую некомпетентность иных корифеев советского чеховедения¹⁰. Нельзя не отметить и его взноса в методологические и общетеоретические вопросы литературоведения, которым в его работах также уделяется немалое внимание. Так, во многом благодаря ему сложилось понятие «паралитература», в рамки которого де-факто подчас недальновидно зачисляются слишком многое, в т.ч. и сакральные тексты разных религиозных систем. В общем-то, строго дистанцируясь от постмодернизма в философии, С. Д. ряд положений постмодернизма в научной практике принимает, считая, например, литературой «все написанное», в том числе риторические и просто утилитарные тексты.

Если мы взглянем на его исследования в сфере религиоведения, то тут также сделано немало. Он всегда умеет находить интересные объекты для исследования и интерпретировать их в совершенно новом ракурсе. Наверное, во многом это благодаря его близкому знакомству с теологией: много лет он работал на философско-теологическом факультете Черновицкого национального университета им. Ю. Федьковича, читая такие курсы, как «Основное богословие», «Текстология Нового Завета», «Церковное искусство», «Гомилетика», и др. Сам будучи глубоко верующим человеком, он отстаивает принцип: как литературовед обязан уметь писать стихи, а искусствовед – владеть карандашом и кистью, религиовед не может заниматься изучением религии, сам будучи внутренне отстранённым от предмета своего исследования, не имея собственного духовно-религиозного опыта. Сам-то С. Д. и йогой когда-то всерьез занимался (и ныне любит порассуждать о змее-Кундалини, выпрямляющейся внутри нас во время выполнения асан, о тысячелепестковом лотосе, вырастающем из темени в момент *самадхи* – взлета освобожденного сознания и пр.); да и буддизму, по его собственным словам, он весьма многим обязан – это точно, Дхаммападу он перечитывает с 1961 года. Эта методологическая проблема не решена в религиоведении до сих пор, однако мне видится, что это – вторая фундаментальная основа, которая придает настоящую глубину его научным разработкам в этой области. Во всяком случае, С. Д. – убежденный противник общепринятой идеи непреодолимой стены между религиоведением и теологией, указывая, что современный религиовед не сидит в кабинете, а отправляется в джунгли, проходит инициацию у туземцев, проникает в запретные для чужака секреты племени, переживает бытие как те, чьи верования он изучает, и пр.

Культурология, которую, ко всеобщей растерянности, вдруг предложили читать в украинских вузах с сентября 2002 г., предлагая в качестве госстандарта

¹⁰ Абрамович С. Модернизация экзистенциальной позиции Чехова в советском и постсоветском литературоведении (на примере рассказа «Архиерей») / Семен Абрамович // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Вип. 49. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2015. – С. 5–11.

страничкус фразами типа «Аполлоническое и дионисийское начала культуры» (ни программы, ни учебника, ни захудалой методички!), была им воспринята как новый, желанный вызов. Тут же возникает и печатается в Черновцах наше учебное пособие «Культурология», вскоре переизданное в Киеве¹¹, которое теперь возглавляет, в силу магии алфавита, рекомендованные списки литературы по этому курсу во всеукраинском масштабе. Ситуация позволила С. Д. проявить себя не только в качестве необыкновенно эрудированного ученого и блестящего популяризатора (вспоминаю, как один из его студентов отозвался об учебнике, автором которого был С. Д.: «Это просто бомба!»), но и человека, обосновавшего новую концепцию культуры. Так, именно он предложил включать в культуру не только искусство, что было принято по умолчанию с советских времен, но также и политику, и религию, и право, и образовательно-воспитательную систему. Сегодня большинство учебников, издающихся в Украине, придерживаются такой схемы рассмотрения культуры, однако пионерской в этом плане была именно наша книга по культурологии, строящаяся на концепции С. Д.

В книге, которая сейчас лежит перед читателем, в общем, собраны наиболее значительные и эксклюзивные статьи С. Д. – по литературоведению, теологии и религиоведению, культурологии. А получилась некая ретроспективная панорама мирового духовного поиска в некоторых вершинных его моментах. Сакральные книги древности, в первую очередь Библия (в частности – новое, по сути, прочтение сотериологической концепции Экклезиаста; бытование литературного рода в Библии и пр.); проекция библейской этики и эстетики в позднейшую светскую литературу; художественные миры Шекспира, Диккенса, Мелвилла, Гессе; русские духовные titаны масштаба Чаадаева; малоизученные и проблемные страницы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, русских символистов; неповторимый и жгучий Иван Жданов; значительность научного наследия С. Б. Бураго и яркость поэтического творчества Д. С. Бураго; пронзительная статья о стихах покойной дочери М. Тилло; украинистика в ее силовых линиях – от Мелетия Смотрицкого до Шевченко и современного поэта Виталия Колодия; SACRUM в культуре; различие христианского и светского гуманизма, Шоа и теодицея (написано в категориях иудаистской теологии!), резонанс культурологических идей митр. Шептицкого в живописи О. Новакивського, проблемы изучения христианской этики в нашей школе... арабо-мусульманская культура «в полный рост» – статья для новой украинской Энциклопедии... слагаю перо... Пусть говорят сами за себя его тексты.

*Мария Чикарькова,
доктор философских наук,
кандидат филологических наук, профессор.*

¹¹ Абрамович С. Д. Культурология : навч. посіб. / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чікарькова. – К. : Кондор, 2003. – 320 с.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



ЗМІСТ І СКЛАДОВІ ПОНЯТТЯ «ЛІТЕРАТУРА» ЯК АКТУАЛЬНА НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Науковий вісник Чернівецького торговельно-економічного інституту
КНТЕУ. Збірник наукових праць. – Чернівці: Зелена Буковина, 2005. –
Вип. 2. Гуманітарні науки: Філологія. – С. 6–15.

Предметом нашого зацікавлення є співвідношення й діяхронія літератури сакральної і не-сакральної – ситуація, яка вимагає врахування ракурсу того релігієзнавства в широкому сенсі слова, про яке говорить сучасний польський дослідник Г. Гоффман: за його думкою, це наука, «яка використовує міждисциплінарні підходи, методи, техніку і дослідницький інструментарій багатьох інших навчальних дисциплін, що є для неї допоміжними науками» [17, с. 51]. Очевидно, що без священних книг немає ані розвиненої релігії, ані розвиненої культури в широкому розумінні. Водночас їхній авторитет не залишається навіки стабільним, і в літературному процесі вони з часом перестають домінувати. Тому розгляд проблеми сакральних книг в суто «літературознавчому» аспекті видається тут цілком закономірним.

Слово «література» походить від франц. *littérature*, що народилося з лат. *littera* – буква. Отож, літературою, строго кажучи, слід називати «усе написане» (це відрізняє *літературу* від усного *фольклору*), включаючи не лише поетичні, а й риторичні тексти. Проте поруч з ужиттям дефініції «література» в широкому сенсі слова (релігійна, наукова, технічна, пропагандистська тощо) існує мовчазна згода на ужиття терміну в дуже вузькому значенні: *художня література*. Візьмемо, наприклад, поняття *Польська література*, у тому ракурсі, в якому воно фігурує в різноманітних довідниках. Ми побачимо, тут череду історико-синхронічних зрізів: Середньовіччя, Ренесанс, Бароко, Просвітництво, Романтизм, позитивізм і реалізм, *Młoda Polska* тощо; йдеться виключно про словесну художню творчість.

Повчально прослідкувати, наприклад, історію встановлення такого погляду в радянській та пострадянській науці. Як було несхвально

відзначено в «Літературній енциклопедії» 30-х рр., «...протягом багатьох століть під <літературою> розуміли у с і пам'ятки усної [?] й писемної творчості людини...» [9, с. 402]. Згодом акцентується вже виключно «художність»: література – «в широкому смислі, вся писемність <...> у вузькому й більш уживаному смислі – скорочене означення х у д о ж н ь о ї л і т е р а т у р и, що якісно відрізняється від інших видів літератури: наукової, філософської, інформаційної і т. п.» [11, с. 219; див. також: 14, 15, 16]. Характерно, що у виданому 1967 р. англomовному еквіваленті шкільного словника ««English Literary Terms» [8] поняття «літератури як такої» й зовсім знято. Пострадянська наука вже й начебто непорушно дотримується погляду на літературу як виключно на красне письменство – достатньо взяти видану 2001 р. у Києві «Теорію літератури», у якій виклад розпочинається з тези: художня література є одним із багатьох видів мистецтва і, отож, нерозривно пов'язана з естетикою [3], і – парадокс! – при цьому ідеї літературного твору все ж таки надається чільне місце. У літературознавчому енциклопедичному словнику для юнацтва (Росія, 2001) поняття «література» немає, але переважну увагу приділено так само «образній природі» літератури та її ідейно-виховному плану [6].

Зрозуміло, що літературою в різні епохи називали різні речі. Ми часто зараховуємо до корпусу «художніх» текстів те, що колись ніяк на «художність» не претендувало – напр., «Теогонію» Гесіода, що встановлювала генеалогію богів. Література виникає найперше з утилітарних потреб запису господарських, історичних або релігійних відомостей, і зазвичай не включає на цій стадії установки на художність. Як і у фольклорі, художньо-поетичні моменти виникають тут спонтанно.

Позаяк найдавніші літератури постають у лоні великих цивілізацій Середземномор'я та Сходу, які були проникнуті релігійним символізмом, то й найперші літературні здобутки людства набувають форми сакральних книг (Веди, Авеста, Біблія тощо), які кодифікують народну міфологію. Для шумерів, вавилонян, стародавніх індусів і китайців літературою були записи їхньої священної міфології та витлумачення її. Усе, що створювалося на цьому фундаменті, було лише коментарем до священних текстів (наприклад, великі епоси Стародавньої Індії «Махабхарата» і «Рамаяна» розглядалися як *веданта* – розгорнутий у художній формі коментар до Вед). У стародавньому єврействі Біблія, отримавши статус Священного Писання, істини істин, стала стрижнем усього, що тут згодом писалося: останнє врешті-решт явило собою теологічно-юридичний коментар до Біблії – Талмуд, у якому дидактично-юридична основа примхливо доповнюється фантастично-художнім елементом – Агадою. Потребою в збереженні й передачі цих текстів прийдешнім поколінням значною мірою зумовлюється становлення філології в різних її аспектах (граматика, риторика, поезика, текстологія). Книга в цю пору є рукописом, річчю сакралізованою, рідкісною й дуже коштовною.

Але в Стародавній Греції, цивілізація якої виникла пізніше, ніж на Стародавньому Сході, літературою вважалася творчість, що виникла на руїнах античної міфології й була, по суті, вільна від справжньої релігійності, – вона являла собою самовираження людини, для якої слово перестало бути сакральним знаряддям і стало інструментом самопізнання. Аморфність і теологічна невизначеність народної й навіть олімпійської релігії спричинилася до ранньої емансипації науки, філософії та мистецтва слова від сакральних первнів. Святого Письма як такого в греків і римлян просто не було. Про богів розповідають поети, і релігійні мислителі цим вкрай невдоволені. «Гомер і Гесіод приписали богам усе те, що є ганебним та осудним для людей – злодійство, перелюбство і взаємне ошукання», – писав філософ Ксенофан [цит. за: 7, с. 260]. Платон пропонував вивести геть Гомера, нехай і уквітчаного, за кордони ідеального поліса. Саме за таких умов могла народитися повноцінна поетика (Аристотеля), яка, на відміну від поетик східних (Дхваньялока та ін.), не обмежувалася лише описом певних способів творення художнього слова, а розгорнуто обґрунтовувала концепцію красного письменства. Непряме свідoctво цього – формування тим само Аристотелем вчення про риторику як теорію словесності не-художньої, утилітарної.

Але вже в добу еллінізму в античній культурі поширюються – як зворотна течія в Гольфстрімі – азійські впливи; вінцем цього процесу стає, з перемогою християнства, утвердження, як і в юдеїв, в статусі Книги Книг – Біблії, у якій, по-перше, домінує етичний, а не естетичний критерій, дидактика, а не красне письменство; по-друге – духовне, «невидиме» (дискурс) бере гору над пластично-наочним зображенням.

Біблія стає у європейському Середньовіччі *інтертекстом*, конкретним кафоном, який визначає норми словесної творчості, подібно до того, як постанови Вселенських Соборів визначали норми іконопису. Суб'єктивно-креативні моменти зводяться до мінімуму. Середньовічна література – за типом стародавніх східних літератур – перетворюється на коментар до Біблії (за винятком окремих моментів лицарської та народної літератур, які не займають пануючого положення; у Візантії й цього практично не спостерігається). Типологічно близькі до такої моделі літератури ісламського Сходу, визначені в своїх ідеях та стилістиці Кораном, та індо-буддійська середньовічна традиція. Відтак греко-римська спадщина практично нехтується, а окремі моменти її розчиняються в релігійній проповіді, хроніці, агіографії та інших риторичних жанрах.

Авторитет даного літературного комплексу починає хитатися лише в Європі на зламі Середньовіччя, коли поступово відроджується цікавість до призабутої античної спадщини, що йде паралельно з поширенням вільнодумства й книгодруку. У річищі цього процесу розкріпачення людського «я» заново емансипуються від релігії наука, філософія та вільні мистецтва. Західна свідомість в епоху Ренесансу рефлексивно розширюється, зводиться до двох антагоністичних

за своїм походженням первнів: людина водночас усвідомлює себе й «християнином», і спадкоємцем греко-римської культури. Та ця «шизоїдна» ситуація стомлювала. Ренесансні тенденції на певний час ускладнюються в річищі Контрреформації (бароко з його прагненням дуалістично поєднувати спіритуальне й тілесне), але врешті-решт гору бере класицизм, який ставить на меті очистити ренесансне начало від домішок середньовічного християнського спіритуалізму. Змінюється жанровий склад літератури, і класицисти дуже заклопотані тим, як розподілити творче поривання за ієрархією почерпнутих з античної поетики логічно-жанрових рамок. Античність перетворюється начебто на «захисний вал» Європи проти «азійських» (релігійних) впливів. Класицизм переодягає в античні шати всіх і все – аж до героїв національної історії включно. Піднесення класицизму в культурі Європи збігається в часі зі всесвітньою колоніальною експансією європейців, які водночас захищаються від психологічного тиску з боку культур підкорених народів, часто дуже потужного, зневагою і агресією (саме тоді, до речі, формується й расизм). У цілому ж у культурі Європи запановує европоцентризм, який знайшов свою остаточну формулу у відомій тезі Кіплінга про Захід і Схід, яким ніколи, мовляв, не зійтися.

Саме класицизм, проти християнської релігії формально не виступаючи, тим не менш розпочав той процес відлучення релігії від сучасної культури, який отримує назву секуляризації. Християнська культура (передусім Біблія й побудована на ній література), починаючи від Буало й філософів-просвітників і закінчуючи лібералами та марксистами, піддаються дедалі більш агресивному остракізму.

Врешті-решт, наприкінці XVIII ст., паралельно з формуванням такої науки, як естетика, література починає послідовно розумітися в античному дусі – як суто художня творчість, мистецтво серед інших мистецтв (Лессинг, Дідро та ін.). Саме від часів Просвітництва, яке знаменує собою початок ери «пострелігійної культури» [10], стало неписаним правилом базуватися на нормах, введених класицизмом; отож, під словом «література» у сфері наук про дух, найперше в літературознавстві, почали розуміти виключно ту художню літературу, теорію якої викладено в «Поетиці» Аристотеля. Пафос французьких енциклопедистів полягав у тому, аби якнайшвидше звільнити сучасну людину від усього середньовічного, що видавалося їм варварством; тому середньовічна літературна творчість, яка ґрунтувалася на Біблії, була відтоді практично викреслена з історії духовного досвіду людства.

Але водночас європейська література дедалі інтенсивніше втрачає й ознаки античної інерції (спокій духу, споглядальність, схильність до віршування, панування художніх жанрів тощо). В епоху піднесення русоїстського культу «щасливого й мудрого дикуна», який оголошується носієм «природної моральності», та, з іншого боку, появи шокуючих романів де Сада, в яких «природа» цілком втрачає морально-нормативний вимір і демонізується не гірше від Босха, класицизм починає видаватися не менш обтяжливим, ніж середньовічні

літературні норми; утверджується геній, творець, що знаходиться начебто «поза мораллю». Апогею культ креативного «я» досягає в романтизмі, і дуже характерно, що, звільнившись від класицистичних нормативів, митець мусить шукати нової опори, і вже не в ідеалізованій літературою античності, а в зневаженому класицизмом рідному язичницькому фольклорі; формується розуміння національних коренів літератури. Від нищівної критики таким авторитетом, як Буало, казок Перро до апології фольклору в романтизмі – часова дистанція не така вже й велика. Та національна самоідентифікація в нових літературах Європи не відбувається, поки за новий канон правлять митецькі правила позаісторично трактованої античності. Класицизм усе ще тримав інерцію доцентрового руху – створити на основі античної спадщини єдину космополітичну систему, яка б замінила вселенську літературну систему, побудовану на Біблії. Але якщо класицизм являв собою начебто відлуння тієї цивілізаційної місії, яка колись була взята на себе римлянами, що завойовували напівдику Європу, то романтизм, відкидаючи нормативи своїх попередників, звертає свій погляд якраз на «варварські» корені власних національних культур народів Європи, нехтуючи античністю вже з не меншою енергією заперечення, ніж класицисти – Біблією.

У східнослов'янському культурному просторі після секуляризаторських реформ Петра I всі ці ідеї мали величезний резонанс. Для В. Белінського, наприклад, все, що належить до словесної творчості віддалених епох – недоługa «словесність», і марксистсько-ленінська наука ХХ ст. плідно попрацювала над тим, аби розробити й утвердити цей погляд. При цьому – ось де парадокс! – в національних літературах Східної Європи, передусім – східнослов'янських, середовічно-дидактична основа імпліцитно превалює, що дає ґрунт для дивних і неочікуваних модифікацій. Скажімо, у ХХ ст., коли дух «вивільнення людини» від усього, що обтяжує її свободу, «теоретично» взяв гору, в догматиці «соціалістичного реалізму» виразно відчувається чисто середньовічна схема літератури Московії, що пожертвувала християнською ідеєю духовної свободи особистості на користь ідеї Третього Риму. Тільки що комплекс християнських ідей майже механічно замінився на комплекс ідей «державницьких». Це зовсім не було утвердженням вільного мистецтва. «Перша десакралізація» російської й української літератури після Петра I об'єктивно передувала наступній хвилі цунамі – «другій», більшовицькій десекуляризації, яка остаточно утвердила псевдосакральну схему – культ держави, генеза якого – у політичній культурі язичницького Риму. Але творці цієї псевдосакральної схеми непомітно для себе скористалися зі зруйнованого канону: копіювання сакральних зразків християнської культури тут очевидне (суперідеологізація творчості, канонічність кола тем і жанрових вирішень, свій варіант Спасителя – неосяжна Ленініана, свої мученики й житія – ціла псевдоагіографічна традиція тощо). Є досить серйозні проблеми в потрактуванні, скажімо, спадщини класичної російської літератури, яка завжди була фатально розп'ята у

своєму пориванні до вільної творчості на хресті сакрального або псевдосакрального понадзавдання¹. При цьому канони соцреалізму наївно мислилися як майбутній шлях усієї світової літератури.

Водночас XIX–XX ст. – епоха складної взаємодії двох протилежних тенденцій: з одного боку технологічно-інженерна цивілізація дійсно створює ґрунт для «об'єднання світу», глобалізації, і літератури різних народів та регіонів все більше зближуються, наслідують одна одну, що формулюється у Гьоте як «світова література» (ідея – без посилань – запозичена «Комуністичним маніфестом»). Але ця концепція працює в обмеженому режимі: остання спроба створити «вселенський великий стиль» – «соціалістичний реалізм» – не реалізувалася, так само, як і сподівання на відмирання національних мов.

У масштабі зрушень Нового часу література суто «регіональна» вже неможлива; скажімо, при всій специфічності національних модифікацій байронізму в творчості Міцкевича, Пушкіна чи Шевченка, вплив Байрона – глобальний. Утім ніколи ще не спостерігалось й такої відчайдушної боротьби за внесення до вселенської скарбниці культури абсолютно всього, що створено власним народом². Ідеологія, хоча вже не релігійна, а політична, тут знову грає першу скрипку.

У такому контексті «вільної творчості», не-ангажованого письменника – в античному сенсі слова – просто не існує. Адже концепція літератури як виключно художнього акту мала б логічно призвести до піднесення кантіанської ідеї «чистого мистецтва». Але у посттоталітарному просторі вчені старшого покоління добре пам'ятають, яким жупелом був цей вираз. Зокрема керманічі радянської освіти, стихійно відчуючи, що вивчати самі лише ямби й хореї – замало, намагалися перетворити літературу на «підручник життя», немилосердно насичуючи викладання цього предмета соціологізмом та пропагандою. Фактично це призвело до моральної загибелі авторитету літератури в школі: на крилатому Пегасі орати землю не можна, він ламає крила...

«Підручником життя» покликані бути усе ж таки не вірш чи роман, не суб'єктивний твір нехай найталановитішого митця, а визнані поколіннями Біблія, Коран чи священні Веди. Дидактична функція споконвіку притаманна літературі утилітарній, риторичній, а не поетичній, – остання ніколи не буде нічим більшим, ніж рафінованою культурною розвагою. Бажання обов'язково навантажити художню літературу етично-виховною функцією могло виникнути лише в людей, внутрішньо байдужих і до літератури, і до морального виховання. Сьогодні вже очевидно, що художня література виникає на ґрунті поступової десакралізації й повчати за своєю природою не в змозі³.

Отож, наші сьгоднішні спроби розглядати літературу лише як «мистецтво», водночас прагнучи видобути з неї максимум «повчальності» й «ідейності», є механічним поєднанням різнорідних підходів, які формувалися в різні епохи і в різних контекстах, але безпринципно змішалися в еkleктичній свідомості

«прогресистських» літературознавців ХІХ–ХХ ст. Проте відомо, що генія судять лише за тими законами, які він сам для себе встановлює. І якщо вивчати світову літературу в належному обсязі, то й інструментарій має бути в кожному випадку різний. Біблію не варто розпинати на кроснах Аристотелевої поетики, а Овідія не слід судити за моральним імперативом Біблії.

Абсолютизуючи в душі просвітницько-марксистського підходу літературу художню, що є продуктом індивідуальної митецької свідомості і йде до дедалі більш радикальної руйнації традицій (а в кінцевій перспективі – до постмодернізму, який вільно «грає» уламками культурної спадщини), ми сьогодні мало враховуємо роль літератури риторико-дидактичної – на зразок історичної прози, афористики, публіцистики тощо. Від часів Верлена панує красивий догмат: усе це шкодить художності, «зламати шию красномовству!» І вже майже зовсім не приділяється увага специфіці літератури сакральної, яка канонізує фольклорно-міфологічну спадщину в теологічно-соборній інтерпретації, існує протягом століть у стабільних формах, живить собою риторику й дидактику, коригує – на рівні сумління – суб'єктивний пошук митця. Характерно, що цю сакральну літературу спадкоємці радянського способу мислення огульно записують у розряд «міфології» (хоча в тій само Біблії спостерігається витіснення архаїчно-язичницького міфологічного способу мислення й перехід до повчального опису реальної історії). Це свідчить про безнадійну застарілість у даній сфері позитивістського підходу в душі ХІХ ст., який дозволяє описати лише зовнішній механізм запозичення тих чи інших сюжетів, мотивів та образів. Очевидно, що без усвідомлення теологічного (богословського) змісту священних книг давнини нема чого до них і приступатися. Зокрема літературознавцеві, що береться аналізувати сакральні книги старожитності, слід враховувати цей зміст не меншою мірою, ніж філософські концепції античності або ж Нового часу. Неприпустимо також, коли давньосхідна чи середньовічна літератури або відсутні в навчальних програмах філологічних факультетів вишів, або подаються в тенденційному й перекрученому вигляді (мусування мотивів соціальної боротьби, антиклерикальної сатири, вишукування крихт художніх вирішень тощо).

Цілком закономірним є підхід до сакральної літератури як до важливої складової частини літературного процесу, зокрема національного, який, завдяки дослідженням Н. Фрая, широко практикується на Заході [19–30]⁴ й починає потроху застосовуватися і в пострадянському вивченні літератури [2].

Крім того, вже не можна ігнорувати ту обставину, що в сучасній західній науці плідно працюють поняття метамови (metalanguage) й метакритики (metacriticism), що розмикають кордони художнього тексту, абсолютизовані структуралістами, і сучасна метапоетика повертає поняттю «література» споконвічне значення: усе, що написано літерами [18, с. 4]. Отож такі книги, як Біблія, слід розглядати не як скриню з мотлохом для полемічних або глузливих інтерпретацій, а як живий і плідний інтертекст культури.

Адже «досвід» у широкому філософському сенсі не зводиться до індивідуального «прориву» навіть найбільш досвідченого й талановитого митця. Дидактична функція літератури від початку була фундаментальним утилітарно-риторичним елементом релігійної освіти, «художнє» ж начало, як досвід суб'єктивний і непевний, не стільки генерувало ідеї, скільки інтерпретувало їх. Натомість цивілізаційний проект Просвітництва був скерований на побудову культури нового типу, в якій центром уваги є індивідуальність на кшталт Гурона з повісті Вольтера, не «зіпсована» традиційною цивілізацією і християнською мораллю. Апогеєм такого культу творчого «Я», піком антропоцентризму, став романтизм з його титанічним бунтом проти Бога і справжнім обоженням людини. Сьогодні очевидно, що «елітні» поривання на зразок байронізму спустилися в широкі маси й вульгаризувалися. У сучасній масовій культурі за вірець життя правлять ексцентричні й підозрілі віщуни нових релігій, політичні кандидати в Наполеони або естрадні ідоли, часто незрозумілі з погляду життєвого досвіду (не кажучи вже про досвід метафізичний чи моральний). Наші діти виховуються на біографіях людей, які, як правило, є насправді глибоко нещасливими – згадаймо реальне життя новітнього чаклуна і «воскресителя з мертвих» Лонго. І тотальне виродження літератури як однієї з форм духовного пошуку людини, відсування її на другий чи третій план – порівняно хоча б з сучасною демонізованою музикою в дусі hard rock, стає дедалі більш очевидним фактом: письменницька індивідуальність не може, як Брахма, «народитися сама з себе», і створити власну потужну концепцію буття й людини. Ігнорування Біблії чи подібних до неї сакральних текстів в якості інтертекстів культури є не просто виразом досить старосвітського європоцентризму [1, с. 13], і навіть вже не спробою обґрунтування потужної контркультури (як у казусах комуністичного чи фашистського тоталітаризму), а просто виразом елементарної антикультури.

Усе це – вираз тих глибоких протиріч, які закладено в основу внутрішньо конфліктної європейської свідомості, що сформувалася з двох протилежних чинників – біблійної та античної традицій. Утім ці протиріччя не лише надають європейській культурі рис шизоїдності, а й забезпечують виняткову енергію та динаміку духовного пошуку.

ПРИМІТКИ

¹ Так, характерний підхід А. Глотова, що правильно розглядає Біблію як визначальний момент становлення всієї російської літератури – аж до радянської включно, але трактує цей вплив як щось однозначно негативне, навіть як духовні корені тоталітаризму [4]. Сюди ж слід віднести російські дослідження останніх років під гучними рубриками типу «соборність» або «пасхальність» [російської літератури] – при ближчому розгляді ці категорії виявляються добре нам знайомим «колективізмом» чисто соціологічного гатунку [5 та ін.].

² Часом, проте, здається, що ця любов до батьківських гробів дещо надмірна, і кути таки передається меду. Це стосується насамперед спроб за будь-яку ціну піднести авторитет втраченого колись слов'янами язичництва, «укрупнити» його культурну спадщину, в ході чого апологети неопанізму, на жаль, не гребують відвертими фальсифікаціями.

³ Ця ситуація призводить до того, що сучасний ідеолог російського неофашизму О. Дугін ладен взагалі оголосити художню літературу «змовою» [темних сил], хоча й, так би мовити, не позбавленою цікавості.

⁴ Візьмемо врозкид деякі достатньо репрезентативні напрями досліджень Біблії останнього століття, і ми побачимо, що Книгу Книг зовсім не розглядають як щось «мертве»; зокрема акцентується плідність її для більш пізньої літератури. Так, вивчають переклади Біблії та їхню роль в національній культурі, причому трансплантована Біблія постає як базова частина національної літератури і форманта англійського прозового стилю [Cook, 1892; Gardiner, 1906 (King James Version); Sypherd, 1938]; у книзі Ch. A. Dinsmore [Dinsmore, 1931] розглянуто Біблію не лише як прояв «національного генію», а й як «пошук правди» й інтерпретацію життя в епічних формах (з моментами переходу в драму), що має виняткову цінність й для англо-саксонського світу; Біблія розглядається як різноманітна жанрова інтерпретація античного життя, вивчається в культурному та історичному контексті [Morgan R., Barton J, 1988]; досліджено типи літератури, представлені в обох Завітах [Wild, 1928]; текст Біблії як розвиток наративної традиції [McConnell, 1991]; становлення Діалогу в Біблії – в річищі концепції М. Бахтіна [Reed, 1993]; проблеми біблійного канону та апокрифу [Brenneman, 2001]; концепцію історії та принципи побудови історичної прози в біблійному тексті [Brettler, 1996]; здійснюється цілісна інтерпретація Біблії в дусі герменевтики [Вайс, 2001]. При цьому в науці вільно циркулюють серйозні твори клерикальних авторів (напр.: bp. Romaniuk тощо).

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. Спроби подолати європоцентризм у викладанні зарубіжної літератури закінчилися? // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2001. – № 1. – С. 8–9.
2. Абрамович С. Біблія як форманта філологічної культури. – К. – Чернівці, 2002.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти. – К., 2001.
4. Глотов А. «Иже еси в Марксе». – Зелена Гура, 1995.
5. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
6. Энциклопедический словарь для юношества. Литературоведение от «А» до «Я». Составители В. И. Новиков и Е. А. Шкловский. – М., 2001.

7. Мифология древнего мира. – М., 1977.
8. Мосткова С. Я., Смыкалова Л. А., Чернявская С. П. English Literary Terms. – Ленинград, 1967.
9. Нусинов И. Литература // Литературная энциклопедия. – В 11 т. – Т. 6. – М., 1932.
10. Порус В. Конец субъекта или пост-религиозная культура? // Религия. Магия. Миф. Современные философские исследования. – М., 1997.
11. Рунин Б. М. Литература // Краткая литературная энциклопедия. – В 9 т. – Т. 4. – М., 1967.
12. Страйзик М. Метамова // Енциклопедія постмодернізму. – К., 2003. – С. 259.
13. Султанов Ю. Литература мусульманського Ренесансу // Зарубіжна література. – 2000. – 25–28 липня (185–189). – Кн. 9. – (Бібліотека тижневика «Зарубіжна література»).
14. Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М., 1958.
15. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Художественная литература // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974.
16. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Литература художественная // Краткий словарь литературоведческих терминов. – М., 1978.
17. Хоффман Х. О религии и религиоведении. – Севастополь, 2006. – 124 с.
18. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000.
19. Brenneeman J. E. Canons in Conflict: Negotiating Texts in True and False Prophecy. – Oxford, 2001.
20. Brettler M. Z. The Creation of History in Ancient Israel. – London – NY, 1996.
21. Dinsmore Ch. A. The English Bible as Literature. – Boston, 1931.
22. Gardiner H. Bible as English Literature. – NY, 1906.
23. McConnell F. The Bible and the Narrative Tradition. – Oxford, 1991.
24. Cook A. S. The Bible and English Prose Style: Selections and Comments. – Boston, 1892.
25. Morgan R., Barton J. Biblical Interpretation. – Oxford, 1988.
26. Romaniuk K., bp. Ascetyczna lektura Nowego Testamentu. – Poznań, 2007.
27. Sypherd W. O. The Literature of the English Bible. – NY – Oxford, 1938 (1979).
28. Reed W. L. Dialogues of the word: The Bible as Literature. According to Bakhtin. – NY – Oxford, 1993.
29. Weiss M. The Bible from within: The Method of total interpretation. – Jerusalem, 5762. (Я працював з російським перекладом: Вайс М. Библия и современное литературоведение: Метод целостной интерпретации. – Иерусалим, 5762. – М., 2001).
30. Wild L. H. Literary Guide to the Bible: A Study of the Types of Literature present in the Old and New Testaments. – NY, 1928.

ТРАНСФОРМАЦИЯ БИБЛЕИЗМОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ, ИЛИ ОТЛИЧИЕ РЕЛИГИОЗНОГО ТРАНСА ОТ ВДОХНОВЕНИЯ

Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Вип. 33. – Кам'янець-
Подільський: Аксіома, 2013. – С. 3–10.

«Кто есть поэт? Искусный лжец».

В. А. Жуковский

Трактовка истоков психологического экстаза – дело сложное. Существует *религиозный транс* – т. н. измененное состояние сознания¹, ощущение выхода за пределы собственного «я» и слияния с божеством, обычно ощущаемым как нечто «отдельное» (лат. *religia* и означает «обновление связи»). Но так же непреложно существует и *поэтическое вдохновение*, которое трактуется, наоборот, как удивительная способность генерировать, – вроде бы из ничего, – благодаря свободной субъективной фантазии, целые образные миры. Платон указывал, что хорошие поэты слагают стихи не благодаря знанию техники, а в состоянии исступления и одержимости (*Ион*, 533 d – 534; *Федр*, 245 a).

Отношение к этим двум ситуациям очень разное. Так, ситуацию богообщения материалистически мыслящие ученые-позитивисты трактуют просто как патологию – см., напр. статью американских медиков Салвера и Рабина [15], а также п. 2 в «Примечаниях»². А поэтов материалисты, в частности – те же медики, наоборот, воспринимают очень даже всерьез, иногда даже почитают настолько экстатически, что это как бы и не подлежит суду разума³.

От естественников не отстают и скептики-гуманитарии, которые сводят богообщение человека к «бегству от действительности», «эмоциональной разрядке», самоутверждению или даже «социальному надзору»; они уверены, что молитва в принципе не получает ответа [2 213]. Но вот для религиозного христианина художественное слово, в принципе, нечто не менее фантомное – пустая фантазия, соблазн; очень характерно, что поздний Лев Толстой, все больше углубляющийся в религиозные переживания, отрекается от своего художественного наследия, признав, что ему уже как-то совестно писать о «выдуманных людях».

При этом подавляющее большинство населения Земли все же религиозно, и это заставляет задуматься. Иными словами, есть некая объективная дифференциация двух типов духовного трансa, в которой стоит попытаться разобраться.

Возьмем в качестве характерного примера, от которого можно отталкиваться, ситуацию в русской классической литературе, где дифференциация транса и вдохновения спутана и искажена благодаря непростым перипетиям, вызванным секуляризационным «культурным шоком» XVIII века. Здесь, как в капле воды, отражается показательное для культуры Модерна разрушение границы между традиционным, христиански трактуемым сакральным и профанным. Возникают новые представления и вводятся новые термины, и, вместе с тем, активно насыщаются новым содержанием старые, средневековые церковные понятия.

В средневековой литературе Московии, как, в общем, во всей христианской литературе, писатель мыслился как богослов, учитель и проповедник, а не «баснослов»; восхититься здесь можно было только Духом Святым: библейское «быть в Духе» еще не означало тогда, как сегодня, просто «быть в хорошем настроении». Это означало услышать призывание Неба, подняться над реальностью в молитвенном трансе: «**«Бы'хъ в дсѣ вь де'нь недѣ'льный: и' слы'шахъ за' сово'ю гла'съ ве'лій га'ко трѣвы', глаго'лющїа: а'зъ е'смь а'лфа и Ѡме'га, пе'рвый и после'дній»** (Откр. 1:10). Это настроение ежедневно культивировалось в литургии, когда молящиеся проникались в момент Евхаристии призывом «**И'же херувим'и та'йно образъ'юще»** («мы, в Херувимов тайно пресуществляясь...») и возвышались до ощущения близости Царства Небесного: «**сердца' има'мы горе'**» («вверх воздымаем сердца»). В этой системе не было места для субъективного поэтического вдохновения, не было и словесного определения для него. Прекрасное здесь гнездилось в глубинах смутно обозначенного в Библии не-материального архетипа: как говорил византийский теолог Михаил Пселл, в религиозном искусстве поражает несказанная красота, которая определяется *небесным прообразом изображения*. Все телесное в таком искусстве неизбежно угасало, как умирала любовь к земной жизни в герое жития. Свободной поэзии в такой системе практически не существовало, и даже лирическая гимнография была издавна строго вписана в канон, не предполагавший никакой собственной интерпретации. Культура Средневековья стремилась к обожению человека, и мир человеческого, повседневных житейских ценностей, в том числе и привычное для античного человека наслаждение искусством, этим повторением форм окружающей реальности (мимезис, который превознес Аристотель), здесь понимались как нечто «профанное». Христианская эпоха пыталась вознести человека до ангельского уровня.

Однако эпоха Модерна начала, наоборот, испытывать глубочайший интерес ко всему, что отрицалось церковью. Возобладал дух протеста и отрицания, стали обычными циничный скепсис, эрос без границ, убийство и садизм, оккультные полеты в неизвестную темную даль и еще много того, что высвободилось

из недр человеческой души после падения церковного авторитета. То, что культивировалось угнетенным в средние века язычеством, снова победно поднимается на щит. При этом Модерн, как отмечает сегодняшний российский философ, активно конструирует, вопреки реальному положению вещей, концепцию «низменности» человеческой природы [10, 54]. Впрочем, это мнение несколько корректируется известным тезисом Августина об изначальной испорченности человеческой природы первородным грехом. Но дело в другом: как бы компенсируя низменную реальность, в эпоху Модерна сакральное пробуют заменить, в духе господствующей тогда системы классицизма, Прекрасным (это имело свою ретроспекцию, а именно – сакрализацию Поэта в языческие времена, о чем подробно далее). Именно со времен Просвещения, которое воспринимается многими как начало эры «пост-религиозной культуры» [11], стало неписанным правилом базироваться на нормативах, введенных классицизмом. Так, под словом «литература» в области наук о духе начали понимать исключительно ту художественную литературу, теория которой изложена в «Поэтике» Аристотеля: за пределы греко-римского мира просветительская мысль практически не выходила. Пафос просветителей состоял в том, чтобы как можно быстрее освободить современного человека от всего средневекового, что представлялось варварством, и средневековое литературное творчество, основанное на Библии, оказывается с тех пор практически вычеркнуто из истории духовного опыта человечества. Характерно, что понятие эстетического, которое теснит привычное для прошлых веков доминирование этических критериев, рождается как раз на рубеже XVIII–XIX вв., когда борьба с христианской культурным наследием ведется уже вполне открыто. Кант видит специфику искусства уже исключительно в блестящей внешней форме, безотносительно к тому смыслу, который вкладывает в свое произведение художник. Просветители, опираясь на древнегреческое понятие *αἰσθητικὸς*, легитимизируют те поднятые на щит в Ренессансе дохристианские культуротворческие импульсы, которые были подавлены средневековым европейским христианством. И поэтизируется отныне лишь то, что, грубо говоря, «можно потрогать», то, что К. Маркс восторженно называл «чувственным блеском вещей». В Европе наступает эпоха тотальной очарованности материей, ее гламурными переливами; благодаря простой умственной рокировке, *материя* (или – *природа*) в конечном итоге выступает как замена понятия *Бог*: и в науке, и в художественном творчестве, и – все шире – в массовом сознании. А преимущественным предметом интереса поэта искони является именно «наш, земной мир» – природа, любовь, общественная жизнь и т. п. вещи.

Новая, светская литература России, оторванная в XVIII веке от привычных христианских духовных корней, должна была искать определения поэтического вдохновения в чужом доселе опыте Западной Европы, где именно в это время активно рушился духовный диктат церкви. Так, В. Тредиаковский

употреблял для обозначения креативной энергии поэта слово «жень» – из-за отсутствия собственного понятия, он писал русскими буквами франц. *génie* – гений (от лат. *ingenium*). Поэтическое вдохновение стало отныне для светского человека единственным «окном в виртуальность», вытеснив средневековую идею молитвы и богообщения или, по крайней мере, поставив ее в один ряд с чувствами обычного земного человека. «И божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь» – эта строка Пушкина сконцентрировала в себе ту принципиальную не-дифференциацию *любого* психологического трансa, взлета над привычной обыденностью, которая характерна для сознания Модерна⁵. Смешение «божьего дара» с пьянящим человеческим самовозвеличением наблюдается и в известном стихотворении Пушкина «Пророк», в котором библейский текст Исаии послужил уже только материалом для укрупнения образа Поэта, претендующего на роль глашатая Божества. Текст Пушкина, тем не менее, воспринимается некоторыми серьезными людьми как довольно-таки рискованный: скажем, И. Бродский от такого переодевания поэта в сакральные ризы резко отстранялся: «Превратить» поэта в «пророка», как это сделал Пушкин, Бродский не может и не хочет: для него Бог – вне хитростей риторики и поэтики» [12]. А стилистика «Пророка», построенная на доминации церковнославянского элемента, нашим не-религиозным современникам уже и вовсе чужда; ее прекрасно характеризует старинное слово «выспренность».

Однако церковно-славянское **вы'спренность** означало когда-то именно религиозный экстаз, «полет»: у М. Фасмера слово *выспрь* (др.-русск., ц.-слав.) выводится из *выс-окъ* и *перѣ* – «лечу». Но уже в середине XIX века четко разделились те, для кого это слово было живым и волнующим, и те, для кого оно безнадежно устарело: «О жизни искренней, о цели выспренной там мысль смешна ...» (Н. Некрасов). Сейчас это слово русскими людьми воспринимается как безнадежно устаревшее и употребляется обычно в ироническом ключе; более того, его подлинный смысл забыт и трактуется превратно – как «торжество» (торжественность) [см.: 3].

Зато прочно вросло в новую систему ценностей другое церковнославянское слово – **восхище'ніе**. Уже у русских писателей середины XIX века «восхищение» означает ощущение необычайной радости, очарованности, но относительно незадолго перед этим его этимология еще хорошо ощущалась: опять же, по М. Фасмеру, это слово происходит от древнерусского *хытати*, *хычу* («хватать», «украсть») и, в свою очередь, от ст.-слав. *хытити*, *хытитѣ*, *въсхытити* («вырвать», «потянуть за собой»). В языке славянской Библии оно имеет еще вполне ощутимый оттенок ужаса перед непостижимой высшей волей: «и' **восхище'но бы'сть ча'до ед'къ б'гъ**» (Откр. 12:5). Но в XVIII в. слово это было адаптировано классицистической поэзией для определения иной, вполне мажорной ситуации «вознесения поэта Музой в эмпиреи» – известная строка М. Ломоносова «Восторгъ внезапный ум пленил...» является вариацией именно

на эту тему. Далее слово «восхищение» начинает в русском языке идентифицироваться со словом «воодушевление», оно перестает означать духовный полет в заоблачное пространство; теперь можно уже вполне непринужденно сказать: «восхищенный тобою, мой друг».

Это отражает смену ориентиров: на место святого подвижника, бегущего от мира в небесные дали, пришли раскрепощенные и вольнодумные Политик, Поэт или Актер (часто – в одном лице). Но преломление в русской литературе идей секуляризации XVIII–XIX вв. было лишь продолжением очень старого конфликта, развернувшегося во времена, когда и самой России еще не существовало.

А именно – во время, которое К. Ясперс назвал «осевым», когда, с формированием Библии, меняется архаическая, фольклорно-мифологическая политеистическая парадигма. Языческие духовно-культурные системы согласно исходят из той позиции, что о богах знают только вещие поэты. Так, индуистские Веды начал создавать человек – легендарный поэт Вальмики, и основной корпус Вед продолжали творить поэты-риши, эти кобзари индоарийского мира. Подобная картина наблюдается и в Авесте: здесь Заратуштра недвусмысленно именуется поэтом (Ясна, 50, 6). С миром богов и поэтов неразрывно связано понятие красоты. В Ведах, например, есть понятие *Гандхарваведа*, охватывающее художественное творчество и эстетику; существует и учение о *Бхакти-Канда*, посвященное эстетической самореализации личности. Даже среди грубых скандинавских викингов встречались скальды, которые рассказывали о героях, богах и чудищах (вспомним «Младшую Эдду»). Эстетический момент здесь определенно превалирует над этическим. Очень характерно, что те же зороастрийцы, в своем стремлении видеть исключительно «красивый» и «очищенный» мир, яростно уничтожали *храфстра* – животных, считавшихся отвратительными творениями Ангро-Манью: лягушек, скорпионов, хищников и т. д. Поэт-язычник любит ужасной мощью богов, даже если она разрушительна и направлена против человека. Чего стоит хотя бы ведическая категория *лила* – танец богов, который символизирует течение жизни и смерти, смену добра и зла и т. д. Вместе с тем, поэтическое вдохновение определенно ощущалось как соприкосновение с миром божеств, а поэзия – как язык богов.

И в древнегреческом мире, который столь много значит для европейца, поэт искони мыслился как прорицатель: Гесиод в «Теогонии» рассказывает, что его вдохновили донести до людей информацию о происхождении богов Музы. Это позже сочетается с осмыслением Аполлона как Музагета – предводителя Муз, которые в античном сознании эволюционировали до ранга аллегории вдохновения [5, статья «Музы». И не случайно в античной культуре задолго до Гомера возвышается культ Орфея (сына Аполлона, по некоторым версиям). Орфей, по

М. Элиаде, «стоит в одном ряду с другими мифическими персонажами <...> которым также свойствен экстатический опыт шаманистического или парашаманистического типа», и относится к «волшебному времени начала», причем «с самого начала фигура Орфея возникла под двойным знаком Аполлона и Диониса. Орфизм будет развиваться в том же направлении» [14, § 180]; он превратится у пифагорейцев в настоящую религию, которая утверждала божественность человека. И тут, вопреки известной дихотомии, сформулированной Ф. Ницше, аполлоническое начало вовсе не исключало элемента дионисийского неистовства: достаточно вспомнить Платона: вдохновение, дарованное музами поэту, представляет собой разновидность «божественного безумия» («Федр»). Пророчества пифий постоянно сообщались в стихах (Плутарх сочинил свой трактат «О том, что Пифия более не прорицает стихами» предположительно в 117 г., на излете древней традиции).

Но сомнения насчет истинности поэтического вдохновения столь же древни, как и верa в него. Уже в архаической мифологии древних греков различались «вещие сны», которые вылетают из царства Аида сквозь простые ворота из рога, и сны обманные, вылетающие сквозь другие ворота, из слоновой кости (башня из слоновой кости, как известно, станет в XIX в. эмблемой «чистого искусства»). Очень симптоматично, что представитель золотого века римской литературы Гораций спрашивает у себя: «An me ludit amabilis insania?» («Не обманывает ли меня мое отрадное безумие?»); этим вопросом поэт интересовался, похоже, глубоко – откуда-то, хотя и вряд ли из первоисточника, он знает, например, суждение Демокрита о поэтическом вдохновении [6 297]. В античности встречались и весьма трезвые суждения насчет поэтов, повествующих о богах: как ядовито заметил Ксенофан, «Гомер и Гесиод приписали богам все те, что является позорным и предосудительным для людей, – воровство, прелюбодеяние и взаимный обман» [цит. по: 9 260].

Эта девальвация этического начала энергично компенсировалась в эпоху эллинизма нарастающим восторгом перед «чувственным блеском вещей», поэтизацией цветущей плоти, пьянящим эротизмом. На всю эту духовную смуту наслаивается со временем сформированное в римском сознании понятие гения (*ingenium*) как загадочной творческой силы, которая по своей природе не принадлежит ни добру, ни злу. То есть, античность оставляет грядущим европейцам, вместе с разочарованием в своих божествах, достаточно смутное представление о природе поэтического вдохновения, которое столь воодушевленно интерпретируется в Новое время и положено в основу культа личностной креативности; *гений* ныне – ключевое слово искусства.

Совсем другая концепция Слова сложилась в русле ревелационистских религий («религий Откровения»): иудаизма, христианства и ислама, которые базируются не столько на архаическом устном мифе, сколько на «Писании» и комментариях к нему, что является свидетельством эволюции сознания от

мифа к Логосу. Как отмечал Г. Майоров [7 26], как раз в Библии формируются основы того будущего схоластического рационализма, который станет основой для мощных философских систем нового времени (Гегеля и др.). Майорову же принадлежит и лапидарная формула: «Для любой ревелационистской религии, будь то христианство, иудаизм или ислам, характерно благоговейное преклонение перед словом, книгой, особого рода литературой, и это, между прочим, указывает на то, что ревелационистские религии могут возникнуть только в достаточно развитых в культурном плане сообществах» [там же].

Итак, сакральные книги единобожных религий – это уже настоящая, хотя и принципиально отличная от других священных книг Древнего мира, литература. Она только отчасти удерживает из фольклорной эпохи некоторые черты вроде инерции символично-мифологического обобщения или, скажем, анонимности текста, да и то весьма относительной (многих библейских авторов мы уже четко знаем, довольно вспомнить ряд имен – от Давида-псалмопевца до евангелистов Нового Завета). Библия, в отличие от традиционалистского фольклора, – книга креативных идей, книга дискуссионная, ведущая полемику с мудростью языческих народов, окружавших Израиль; она впервые устанавливает принципиально новую для Древнего мира аксиологию и революционную, не-релятивистскую этику. Здесь считается, что не человек составляет, по своему разумению, мифы о богах, а, наоборот, Единственное и Истинное Божество обращается к человеку, и сакральные книги этих религий и есть «объявленное» Слово Божье. Это слово – Сама Истина; оно, как свидетельствует начало книги Бытия, творит из ничего – *ex nihilo* – материальный мир (לָבָשׁ – шиболёт). Адаму в раю дана власть давать имена вещам; развитая речь отличает человека от животного и делает его носителем образа Божия. Более того, в Новом Завете Иисус Христос осмыслен как это предвечное Слово Божие, которое создавало мир и воплотилось в человеческое естество ради его спасения. Но, при всей креативности своей, это – не художественное слово, основанное на чувстве красоты материального мира, субъективное и недостоверное. Мифологически-поэтический элемент в Библии основательно редуцирован, царит рационалистическая идея монотеизма. Именно поэтому библейские авторы-«священнописатели» вовсе не похожи на античного или современного поэта, который говорит от себя и подчас сомневается в собственных фантазиях. Они говорят от имени Бога, и их слово воспринимается и ими самими, и их читателями как П р а в д а, как Откровение. Не станем дискутировать по этому поводу и ограничимся только фиксацией факта радикальной перемены литературной установки.

Библейские книги – преимущественно дидактически-риторические по своей природе, они свидетельствуют о доминировании рассудочно-интеллектуального начала, однако авторы этих текстов вовсе не избегают и художественно-образного выражения. Приведем лишь некоторые примеры, показывающие

со всей очевидностью, что древнееврейский писатель совсем не обделен был изобразительным талантом. Вот характеристика Вениамина, одного из братьев Иосифа, в Бытии: «Вениамин хищный волк, утром будет есть ловитву и вечером будет делить добычу» (Быт 49:27) [*здесь и далее библейские тексты в русском переводе цитируются по изданию: 1*]. Ярко и лирично изображение человеческой «жажды Бога» в Псалтири: «Как лань жаждет к потокам воды, так жаждет душа моя к Тебе, Боже! <...> Слезы мои были для меня хлебом день и ночь, когда говорили мне всякий день: «где Бог твой?» (Пс. 42[41]:2,4). Высокохудожественно описание красоты возлюбленной в Песни Песней: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои – как стадо коз, сходящих с горы Галаадской <...> Два сосца твои – как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями» (Пес. П. 4:1,5). Иисус в Новом Завете чаще прибегает к художественным «притчам», чем к теологическим силлогизмам: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут? Ни трудятся, ни прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Мф.:28-29). Но элементы художественного слова здесь никогда не приобретают самодовлеющего характера. Правда, в западной теологической традиции выделяются и как бы чисто «поэтические» тексты; это книги: Руфь, Эстер, Песнь Песней, Иова и др., но здесь имеется в виду не столько их образная структура, сколько то, что данный текст является не прямым описанием реальности, а именно «литературой», сочинением благочестивого и вдохновенного Богом человека.

И, естественно, особенно сильное впечатление производит в Библии пророческое слово, прямой Глас Неба, обращенный к человеку. Пророки, выступающие как бы непосредственными «трансляторами» этого Божьего Гласа, также не избегают образности. Вот Исаия видит: Сам Бог в окружении шестикрылых серафимов заполняет пространство Храма, и ужасается. Но образ-видение – это лишь прелюдия к торжеству Слова: один из серафимов прикоснулся пылающим углем к устам пророка, и у того открылся дар передавать «новыми устами» истину Божию (Ис. 6: 5–7)⁵. При этом пророческое слово – принципиально «темное», оно алогично и даже несколько аморфно. Ведь тут несовершенный человек пытается выразить «тяжкими устами» то, что жжет, как «расплавленное серебро» (Пс. 12 (11):7); экспрессия и сила здесь заключаются не в казуистических ухищрениях разума, а в освобождении духа, в самоотождествлении автора с «уста́ми Бога»: «Слова пророков рвутся с неудержимой силой, способной разрушить любые формы. Словно удары молота, падают строки ... » [8 21].

Многое здесь определялось традициями устной народной поэзии. Но главная особенность, пожалуй, заключается в том, что здесь изобразительное начало изначально мыслится как нечто подчиненное задаче постижения Божества. Такое подчинение «наивного» поэтическо-изобразительного порыва литературно-философской рефлексии свидетельствует о значительной духовной

искушенности библейских авторов, о необычной для древнего мира духовной дисциплине. Не «радость жизни», присущая античным художникам, вдохновляла творчество народа Библии, а, наоборот, чувство временности, непрочности этой жизни, ощущение постоянного присутствия в нем Всевидящего Ока, неизбежности перехода к вечности. Это был неповторимый эстетический космос, теоцентрической космос, вращающийся вокруг Яхвэ. И, наконец, это была с п и р и т у а л и з и р о в а н н а я эстетика, в которой телесная красота и чувственный блеск вещей воспринимались как мимолетный и изменчивый отблеск Божественного.

Дела временных лет, мимолетный «чувственный блеск вещей» никак не могли быть предметом восхищения авторов книги, которая последовательно проводит идею пребывания Бога вне материального мира (характерно, что греч. αἰσθητικὸς означает «воспринимаемый чувственно»). Восхищает библейских авторов не столько красота материального, сколько Божественный план космоса. Премудрость Господня прекраснее светил небесных, ибо это она творит мир (מִן – амон). Данный взгляд несколько схож с платонизмом, но Платона авторы Библии не знали, и церковь адаптировала этого философа не потому, что он – Платон, а потому, что его идеи шли как бы навстречу идеям, которые возникли в другой области Средиземноморья. Кроме того, платонизм все же исходил из точки зрения Космос как на прекрасную застывшую гармонию материальных объектов, а в Библии прекрасно только движение мира к Богу (עֹלָם – олам), и восхищение чувственным блеском вещей как чем-то самоценным является, по сути, бунтом творения против Творца, сатанинским наваждением. Это представление о прекрасном перелилось, вместе с основами вероучения, и в духовные системы средневекового христианства и ислама, в которых оно занимает очень значительное место. Христианская эстетика, как уже говорилось, предельно спиритуализирована в учении Отцов Церкви о Божественном Пробразе красоты, и, похоже, т. н. аполлоническое начало европейской культуры, в целом верно выделенное Ницше, определяется все же не только древнегреческим культом Аполлона, но еще и библейским форматом.

То же отношение к поэтам и в другой ревелационистской религии – в исламе. Основатель ислама Мохаммед (VII в.) резко возражал против толкования Корана как продукта поэтического вдохновения и настаивал, что возвещенная им Книга является Откровением Аллаха. Основатель ислама активно отстранялся от языческих поэтов-прорицателей, которые кружили вокруг древней Мекки, предлагая свои пророчества паломникам, идущим поклониться кумирам, а поэты из родного племени Мохаммеда курейш особенно активно прославляли идолов доисламской Мекки, в которой это племя господствовало. При этом в тогдешней Аравии языческий провидец (*кахйн*), так же, как и всякий значительный поэт-язычник, имел, как считалось, собственного шайтана (непокорный дух, мятежный ангел; ср. *сатана*), который нашептывал

поэту-прорицателю его слова. В Коране прямо говорится, что колдуны – это сумасшедшие. В качестве примера называются египетские жрецы, которые пытались запугать Мусу перед Фирауном; с колдунами уравниваются и языческие поэты (Сура 26. Поэты). При этом исламское понимание прекрасного не менее изящно-духовно, чем иудео-христианское: «Аллах красив и любит красоту», – утверждает исламская мысль.

Это сказалось и на стиле Исламского Откровения. Хотя сам Мохаммед, был неграмотен и опирался на усвоенные в общении с ханифами (единобожниками) устные пересказы Библии, он создал, на грани фольклора и литературы, арабский литературный язык и экспрессивную, лишённую сковывающего жанрового канона структуру текста, которая ляжет в основу будущей арабо-исламской поэзии, письменной истории и вообще науки и образования. Но, отрицая «поэтическую» природу Корана, Пророк одновременно создает нечто вроде гигантского лирического стихотворения в прозе: здесь нет эпической сюжетности и описания событий Священной истории, как это было в Библии, а есть вдохновенная интерпретация того, что в данный момент привлекло внимание: об этом свидетельствуют названия сур Корана: Пчелы, Корова, Юсуф, Муса, Поэты и т. п., которые записывались под диктовку Мохаммеда по мере их создания. При этом известно, что автора утомляла строгая организация стихотворного текста, в частности рифмы; что, цитируя стихи, он пренебрегал ритмом. Это – ритмическая проза, сходная со стилем Псалтири.

Но все же Корану, прямо написанному от лица Аллаха, именуемого во множественном числе – «Мы», присуща и своеобразная поэтичность, хотя, конечно, она не является самоцелью: «Жизнь ближайшая подобна воде, которую Мы низвели с неба: смешались с нею растения земли, которыми питаются люди и животные, а когда земля приобрела свой блеск и разукрасилась и думали обитатели ее, что они властвуют над ней, пришло к ней Наше повеление ночью или днем, и Мы сделали ее пожатой, как будто бы и не была она богатой вчера. Так распределяем Мы знамения для людей, которые размышляют!» (Йунус, 25 [24]); [цит. по: 4]. Такая поэзия с воспеванием «земного» или с самолюбованием «человеческого» автора, как видим, не имеет ничего общего. Речь идет не о материальном и бренном, а о смысле бытия, и человеку над непрочностью этого прекрасного и брэнного мира следует задуматься. Под этим подписался бы любой иудей или христианин.

Иными словами, в Священных Писаниях ревелационистских религий обозначился новый тип духовного экстаза, который уже целиком строится на отдаче себя в волю Божества. Человек, говорящий от имени Бога, временно утрачивает собственную личность (столь важную для античного или современного светского поэта!), но с нею утрачивает и влечение к произвольному фантазированию, равно как и вообще вкус к любованию чувственным миром, ибо прекрасно лишь движение последнего к Богу – *אלוהים* (*olám*). Сходная ситуация

бывает в любви: любящий добровольно жертвует собственной свободой, растворяясь в объекте своего преклонения.

Именно установка Просвещения на уничтожение этого сознания, которое мыслилось как вредное безумие, и породила то смятение, в которое впали русские писатели в годину культурного шока, порожденного насильственной секуляризацией после петровских реформ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ранее это выражение относилось к локальному явлению – шаманской духовной практике, но с недавних пор его распространили на понятие религиозного транса вообще.

² «Религиозные заблуждения являются важным подтипом отклонений при шизофрении и зависящие от настроения религиозные заблуждения – типичной характеристикой маниакально-депрессивного психоза...» [15 498].

³ Чего стоит хотя бы пространный репортаж о радении, почему-то устроенном врачами сегодняшней Якутии в честь... 172-й годовщины со дня смерти Пушкина: «10 февраля в Якутске в коллективе Республиканской больницы № 2 вспоминали великого русского поэта Александра Пушкина, чье сердце перестало биться 172 года назад <...> В этот день в неврологическом отделении Республиканской больницы № 2–Центра экстренной медицинской помощи в недавно открытом холле имени А. С. Пушкина состоялись литературные чтения. Открыли вечер поэзии заведующая отделением неврологии Людмила Оконешникова и главный врач больницы Борис Андреев <...> У памятника А. С. Пушкину врачи отделения Татьяна Давыдова, Рея Лукачевская, врач-клинический ординатор Яна Мотовилова, врачи-интерны Светлана Плотникова, Александр Яковлев читали зрителям – пациентам и работникам больницы любимые стихи и отрывки из произведений поэта, а процедурная медсестра отделения Светлана Папина исполнила романсы на его стихи <...> «У каждого из нас свой Пушкин, на его произведениях мы выросли и растим своих детей, нет человека, который бы не знал русского гения», – сказала в своем выступлении отличник здравоохранения РФ и РС (Я) невролог Светлана Задонская. И это, правда, (*пунктуация оригинала сохранена; С А*) равнодушных в этот вечер не было. Мероприятие, проведенное силами коллектива неврологического отделения РБ№ 2–ЦЭМП с участием профкома больницы, вызвало живой интерес присутствующих зрителей, большинство которых – пациенты больницы <...> Можно только порадоваться тому, что наши медики лечат не только медикаментами, но и поэзией» [1sn.ru/29793.html].

⁴ Не случайно пушкинская позиция трактуется известным русским поэтом и критиком XX века В. Ходасевичем в сугубо позитивистском духе – как «отражение впечатлений» от реальной окружающей действительности и последующее

осмысление их: «...мы должны слово «вдохновение» понимать именно в том смысле, как определяет его сам автор <...> «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следовательно, и объяснению оных» <...> Из этого определения, сделанного так сухо и отчётливо, приходится сделать несколько важных выводов. Ближайший из них тот, что в слово «вдохновение» Пушкин влагал смысл, не только отличающийся от общераспространенного, но и прямо противоположный ему. В общепринятом понимании вдохновение является силой, выбрасывающей наружу готовые изделия поэтического духа, вырабатываемые из ничего или неизвестно из чего. Напротив того, для Пушкина вдохновение есть прежде всего способность души к принятию впечатлений, то есть к их собиранию, накоплению, всасыванию. Вторая функция, вызываемая в душе вдохновением, есть соображение и объяснение понятий, то есть сопоставление и осмысливание впечатлений, иначе сказать – обработка собранного материала. Если говорить о направлении, в котором действует вдохновение, то, несомненно, Пушкин определил бы вдохновение как силу центростремительную, а не центробежную, как обычно думают» [13 116].

⁵ Выхваченный пушкинским Поэтом из рук библейского серафима пылающий уголь несколько напоминает еще одну характерную ситуацию той бурлящей эпохи: Наполеон, заставивший Папу приехать короновать его в Париж, во время церемонии выхватил из рук понтифика корону и сам водрузил себе на голову, желая показать, что Бог тут ни при чем, и коронация – лишь традиционная условность. У Пушкина Бог тоже оказывается где-то на периферии, все сосредоточено на Поэте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В русском переводе с приложениями. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. – 2356 с.
2. Богачевська І. Християнська наративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу / Ірина Вікторівна Богачевська. – К. : Світ знань, 2005. – 236 с.
3. Викисловарь – Wiktionary. – Электронный ресурс. Режим доступа: ru.wiktionary.org/
4. Коран. Перевод академика И. Ю. Крачковского. – М.: ИКПА, 1990. – 511 с.
5. Лисовый И. А., Ревяко, К. А. Античный мир в терминах, именах и названиях: Словарь-справочник по истории и культуре Древней Греции и Рима / Науч. ред. А. И. Немировский. – 3-е изд. – Мн : Беларусь, 2001. – 253 с. [Статья «Музы»].
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. – В 8 т. – Т. 5. – Кн. 2: Эллинистически-римская эстетика I-II веков / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 2010. – 704 с.

7. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика / Геннадий Георгиевич Майоров. – М. : Книжный дом «Либроком», 2009. – 296 с.
8. Мень А. Ветхозаветные пророки / Александр Владимирович Мень. – Л. : Совместное издание общества «Библиотека «Звезды»» и ЛО издательства «Советский писатель», 1991. – 260 с.
9. Мифологии древнего мира / Пер. с англ. – М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. – 456 с.
10. Пигалев А. Н. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Николаевич Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50-60.
11. Порус В. «Конец субъекта» или пост-религиозная культура? / Владимир Натанович Порус // Полигнозис. – 1998. – № 1. – С. 100–116.
12. Тилло М. С. Художественный мир Иосифа Бродского: ментальность, приемы создания образа, жанрово-стилевой поиск. – Дисс. ... кандидата филологических наук. Спец. 10.01.02 – русская литература / Мария Семеновна Тилло. – Симферополь, 2002. – 190 с.
13. Ходасевич В. Ф. О чтении Пушкина (К 125-летию со дня рождения) / Владислав Фелицианович Ходасевич // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в 4-х т. – Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939 гг. – М. : Согласие, 1996. – С. 114–116.
14. Элиаде М. История веры и религиозных идей. – В 3-х т. – Т. 2-й : От Гаутамы Будды до триумфа христианства. Перев. с фр. / Мирча Элиаде. – М. : Критерион, 2002. – 512 с.

ПРИНЦИПИ ВИВЧЕННЯ ДУХОВНОЇ СПАДЩИНИ СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ В ВИЩІЙ ТА СЕРЕДНІЙ ШКОЛІ

Світова література на перехресті культур і цивілізацій : зб. наук. праць. –
Сімферополь: Кримський архів, 2008. – Вип. 1. – С. 358–366.

Очевидно, що вже заголовок даної праці є постановкою проблеми у загальному вигляді. Адже деякі грандіозні літературні явища, які визначають формат духовного пошуку людства, в наших програмах з літератури – як для школи, так і для ВНЗ, – або взагалі відсутні, або ж неадекватно інтерпретуються. Тому в якості основного наукового завдання тут висувається усе ще не визначена до кінця **проблема сакральних книг людства як об'єкта шкільного та вузівського вивчення**. У якості ж основного практичного завдання слід поставити питання про **основні принципи, які слід застосовувати при вивченні цих пам'яток**.

Мета цієї статті полягає в тому, аби пригорнути увагу науково-педагогічної громадськості до **основоположної ролі сакральних книг людства в культурі взагалі й у подальшій літературі зокрема**. Адже навіть Дж. Фрезер, який доклав чимало зусиль до десакралізації європейського духовного життя, мусив визнати: «вся культура зійшла зі сходинок храму».

Літературна спадщина століть виразно консолідується навколо кількох досить чітко визначених «джерел духовної енергії» – священних книг рангу Вед, Авести, Біблії, Корану тощо. Вони й досі справляють потужний вплив на мільйони людей у всьому світі. Література того чи іншого стародавнього народу (індусів, іранців, євреїв чи арабів) тощо розростається на догматично-релігійній основі, яка виступає в якості форманти, що рафінує та канонізує загальнолюдські архетипи в їх даній, національно забарвленій модифікації. Духовні ініціативи та здобутки якогось одного народу стають ґрунтом для духовного життя мільйонів людей; національні літератури формуються у просторі певної культурної зони – індуїстської, зороастрійської, християнської, мусульманської [див. детально: 1].

Сакральні книги, які стають базою теологічної думки, породжують величезну літературу, що поступово оформлюється і як художній пошук. В сукупності з чисто теологічним коментарем все це утворює певний масив, що формується в духовній орбіті першоджерела. Так, до *веданти* – літератури, що розуміється як коментар до Вед, – відносять не лише суто теологічні трактати Стародавньої Індії, а й високохудожні епоси Магабгарату та Рамаюну. Життя такої традиції триває тисячоліттями, й навіть установка на переосмислення, пародіювання чи повну руйнацію її в «декадентські» епохи не в змозі остаточно знищити авторитет

даного канону. Спроби вийти за його коло – на зразок тої, що її здійснили німецькі романтики початку XIX ст., які проголосили основним началом літературного пошуку власний національний фольклор, – призводять не лише до самого лише збагачення літературно-культурного пошуку. Не секрет, що захоплення фольклорними витоками в Німеччині XIX–XX ст. обернулося не лише пангерманізмом в культурі та суспільно-політичній практиці, але й нацизмом, який від націоналізму (як оборони власної нації та її культури) відрізняється агресивним самозвеличуванням свого й приниженням або й повним нищенням чужого².

Той європейський історико-культурний континуум, у якому перебуваємо ми починаючи з епохи Ренесансу і який – попри різноманітність його модифікацій (на зразок епох Реформації та Контрреформації, Просвітництва тощо) – можна визначити все ж таки як певний синхронічний зріз, є *ерою секуляризації культури*. Для неї характерна установка на руйнацію авторитету священних книг, найперше ж – Біблії та її духовного канону, а також «неопаганістська» тенденція: задовго до німецьких романтиків Буало забороняв письменникові спиратися на Святе Письмо й натомість всіляко підносили греко-римську античність. Атомізація суспільно-психологічного життя в Європі, безкрайня активність індивідуального начала й зростання відчуження людського *Я* призводять до абсолютизації суб'єктивізму, який стає домінуючою літературно-художнього пошуку в XIX–XX ст.; як результат, виникає постмодернізм з його іронічно-цинічним ставленням до спадщини віків. Це породжує серйозні духовно-психологічні конфлікти. Адже науково-технічний прогрес, спрямований в нашій цивілізації на підвищення добробуту людини й вивільнення її від рутинної боротьби за існування, дійсно відзначається фантастичними досягненнями. Але водночас спостерігається й виразне внутрішнє спустошення, огрубіння духовної природи людини. Ерозія духовно-культурних цінностей в епоху однобічної орієнтації на самі лише результати науково-технічної революції призвела до того, що людина починає дедалі частіше бути потрібною лише у своїй соціальній або ще якійсь функції. Недаремно релігійний письменник наших днів О. Шмеман говорить: «Людство, яке ми спостерігаємо і яким ми, власне, є, – людство зламане. Воно зламане перш за все в кожному із нас. Ми «догори ногами», і нема центру, який би все це замирив. Розділені всередині самих себе, ми розділені між собою. І ця розділена сама в собі людина є в сучасному світі «мірою всіх речей», і це парадоксально поєднується із зменшенням самої людини, вивищення спотворенням її покликання та Божого задуму про неї» [4]. Людиноцентризм, що утверджувався (принаймні, у свідомості європейця) протягом півтисячоліття, не стільки вивільнив людину, скільки зробив її рабом у себе самої. Наслідки секуляризації культури у XVIII–XX ст., що породила не стільки «вільну свідомість», скільки численні духовні драми, потребують особливої уваги й компетентності [див. детально: 2].

Веди, Біблія та Коран займали хоча б якийсь час належне місце у шкільних програмах України. Але в навчальних планах філологічних факультетів ВНЗ домінував й домінує класицистично-просвітницько-марксистський погляд на сакральну літературу як недолугу «словесність»; тут вона, за звичаєм, ігнорується. Чомусь нав'язана колись класицизмом схема – обов'язково й ретельно вивчати старогрецькі міфи! – і досі вважається каноном філологічної освіти, а вивчення Біблії (не кажу вже про Веди, Авесту чи Коран) презирливо ігнорується. Священні книги людства усе ще мають статус якоїсь *паралітератури*³, яка чомусь розглядається переважно або з погляду «художніх якостей» окремих уривків, або як «вихідний матеріал» для більш пізніх національних або корпоративних (і, як гадають зазвичай, безумовно, більш цінних – бо ж «сучасних») інтерпретацій. Але це вже *руйнація сакральної книги як інтертексту*, а не збереження і розвиток її алгоритму як основи даної культури.

Нам варто зосередитись на найбільш близькому для нас біблійному матеріалі, бо статус Біблії та біблійних начал в літературі – репрезентативний при визначенні статусу сакральних книг в сучасному світі взагалі.

З погляду політкоректності, жодну з існуючих релігій не можна підвищувати або принижувати, але ж книги, на яких ґрунтуються ці віровчення, усе ж таки нерівноцінні з висоти нашого сьогоденішнього духовного досвіду: існує чітка межа між монотеїстичною концепцією Біблії та Корану з одного боку і політеїстичними релігіями, в яких суцільно обожаються – без прискіпливого поділу на добро й зло – усі без винятку природні явища та демонічні сили. Проте симптоматично, що в основах своїх згадані сакральні книги одноставно тяжіють – більшою чи меншою мірою – до подолання грубого політеїзму й міфопоетичного потрактування світу на користь раціонально-теологічного пошуку універсальних начал (Брагман у Ведах, Нірвана в Трипітаці, Агура-Мазда та Ангрманью в Авесті, Небо й Дао в конфуціанській та даосистській літературі – усе це дещо нагадує функцію Ягве у Біблії або Аллаха у Корані).

Отож, Книга Книг є традиційним форпостом духовності як послідовний маніфест монотеїзму і нової, не-релятивної моралі, яка виникає на його основі. І, на відміну від більшості міфологічних за своєю природою священних текстів язичників, Біблія продовжує зберігати свою особливу позицію в цивілізованих суспільствах.

Експансія екзотичних релігій Сходу, «до-біблійних» за своїм поглядом на світ і людину, сьогодні в очах багатьох наших людей, як і взагалі філософія New Age, набуває характеру «духовної революції». Але за природою своєю це така ж само неязичницька реакція на тотальну християнізацію світу, як і європейський Ренесанс. Тим не менше, саме Біблія починає у нас сьогодні заново привертати увагу і широкої читацької громадськості, і наукових кіл. Свідчення тому – небувале зростання числа публікацій на теми, пов'язані з біблійною спадщиною.

Водночас це дещо несподіваний феномен для суспільства, яке насправді продовжує залишатися атеїстичним. Адже відповідно до сучасної статистики, справжню релігійність виявляють ті ж само 10 % населення, що склали стійко віруючу частину жителів СРСР у роки найжорстокіших гонінь на релігію. Але в цілому ситуація сприймається як свідчення певного духовного голоду, який відчуває суспільство, що опинилося в тому самому моральному вакуумі, передбаченому півстоліття тому проникливим Іоанном XXIII, тодішнім Папою Римським, у годину, здавалося б, непорушного панування в СРСР комуністичної доктрини.

Звідси завдання – ретельно враховувати при вивченні ідейного змісту цих пам'яток дані теології. Звичайно, теологія не буває нейтральною: є теологія православна, католицька, протестантська, ісламська і т. д. Школа не може перетворити вивчення літератури на теологічну студію на догоду тій чи іншій конфесії. Але слід знати твердо загальнохристиянські чи загальноісламські теологічні положення, загальні теологічні положення індуїзму чи зороастризму, які визнають численних богів і практикують іншу мораль, донести до учня або майбутнього вчителя не лише знання сюжетів священних книг та аналіз художніх якостей окремих фрагментів, але й їхню концепцію світу та людини¹.

Проте повернення Біблії (як, зрештою, й інших великих сакральних книг Сходу) в наш духовний світ виражається, на жаль, не лише в інтенсивному вивченні самої пам'ятки та її рецепції у сфері духовного життя, а й справжнім «дев'ятим валом» публікацій, написаних на дуже різному рівні. Тим не менше, завдяки вміло поставленій рекламі й саморекламі, всякого роду лобіюванню, деякі не найбільш значні книги, статті й методичні розробки занадто часто активно й безконтрольно впроваджуються якщо не в науковий обіг, то хоча б у сферу вищої школи (філологічні факультети) або шкільного навчання. Це можливе лише за умови панування погляду, немов у Біблії розуміється всякий, хто б тільки до неї не звернувся. Усе це лише дезорієнтує студента і учня, так само, як і викладача, часом навіть дуже досвідченого.

Отож, хочу окреслити деякі типові «проблемні моменти» ситуації, які вимагають нашої нагальної уваги.

По-перше, наше літературознавство і викладання літератури у своєму ставленні до сакральних первенів духовності формувалося в річищі просвітницьких тенденцій, які заперечували значущість літератури, що виникає поза межами, окресленими в «Поетиці» Аристотеля. **Тобто критерієм для літературознавця стала сама лише художність твору**, що має своє підґрунтя в естетиці Канта, який був найбільш послідовним в утвердженні ідеї «чистоти мистецтва». Проте найбільш вагомими і резонансними духовними фундаціями зроблено було саме в сфері сакральної словесності, яка звертається до художніх прийомів лише спорадично й жанрова система яких аж ніяк не зводиться до звичних нам епосу, лірики та драми (історична проза чи дидактика, наприклад, важать

тут значно більше). Чисте ж мистецтво, за Кантом, зводиться в решті-решт до проблем естетичної форми й ігнорує ідейність. Утім, Біблія зовсім не чужа художності слова як такої, але вона виникає в біблійному тексті так само невимушено й спорадично, як формується цукор у фрукті. Чисто художня література і є отой рафінований цукор, який у великій кількості уживати в повсякденну їжу не варто. Та й язичницькі «книги мудрості» розраховано виключно на вузьке коло «обраних». А Біблія спрямована якраз до масового читача і орієнтована на моральне виховання народу. Спроби роздерти біблійний текст на клапті й виділити найбільш «художні» з них ведуть, природно, лише до руйнації пам'ятника як величній концепції Священної Історії: лише доки народ з Богом, доки зберігає моральність, – він процвітає. Коли у нас спробували поставити на місце Біблії у ВНЗ та школі художню літературу, яка не стільки формує, скільки «відбиває» реальність, вийшло лише одне – крилатий Пегас виявився не в змозі тягнути того «утилітарного» воза, у який його запрягли – крила заважали... І скільки ті крила не підрізали, нічого так і не вийшло.

Наступний характерний момент «гіперкритичного» ставлення – **спроба звести Біблію до фольклорно-міфологічного начала**. Пам'ятка навіть не завжди трактується як література, якою, безперечно, є. Але погляд на Біблію як виключно «міфологію» достатньо дилетантський – адже ж якраз Біблія виживає міфологічну свідомість (форма міфу ужита лише в найбільш ранніх, «фольклорних» її частинах) і встановлює раціонально-історичний погляд на світ. Феномен Біблії ґрунтується на тому, що людині пропонується брати за основу життя дану Богом реальність: тут абсолютно вартісні лише реальні *справи днів* – на відміну від суєтного *ловлення вітру* – фантазій; натомість в основі язичницьких книг на зразок Вед, які започаткував поет Вальмікі, лежить саме фантазія: адже сам матеріальний світ є тут маріою-Майєю, всеохоплюючею ілюзією, *лілою* – танком богів.

Іншою характерною аномалією є **беззастережна апологетика, яка прийшла на зміну гіперкритицизму минулих років**. Від однієї крайності вчений і викладач кидаються до іншої. Характерним моментом є, наприклад, прочитання Біблії крізь призму вчення тієї чи іншої конфесії, що найчастіше пов'язується з патетичною апологією. Достатньо уважно переглянути збірку, що вийшла друком у Московському університеті «Русская литература XIX века и христианство», аби моментами відчувати себе якщо не в Московії XVII-го століття, то, принаймні, в Росії середини XIX-го, начебто під пильним оком Священного Синоду.

Поза увагою вченого і викладача літератури часто лишаються **текстологія Біблії, її переклади на різні національні мови** – все це проблеми дуже складні, що потребують спеціальної наукової кваліфікації. Достатньо сказати, що вивчається пам'ятка у нас (як взагалі вся зарубіжна література) на основі перекладів, які не завжди точно передають значення. Так, усі ми знаємо, що жінку

було створено з *ребра* Адамового (Бт. 3: 21-22). Проте в гебрайській мові ужито слова *целем* (צלם), і це, власне, означає, що Творець повторив «ідею Адама» в новому тілі.

Нарешті, наші дослідники і викладачі літератури значно **більш охоче, ніж самою Біблією, займаються аспектом «рецепція Біблії в літературі»**; характерно також, що про вивчення Біблії пишеться значно менше, ніж про її рецепцію. Але той, хто хоче на належному рівні дослідити цю проблему, повинен уважно прочитати тисячі книг, ще й різними мовами. Отож, у часи тоталітаризму прагнення до повноцінного літературознавчого потрактування рецепції Біблії виявлялося вкрай нечасто – у цій галузі виступали лише окремі вчені гатунку С. Аверінцева. Утім, в сучасному українському літературознавстві існує своя й досить значна традиція в даній галузі (праці М. Сагарди, Г. Сивоконя, В. Кречотня, В. Шевчука та ін.). Останнім часом в Україні спостерігаються досить активні спроби літературознавців розкрити проблему літературного резонансу Біблії на широкому українському та світовому матеріалі (С. Абрамович, В. Антофійчук, І. Бетко, Ю. Клим'юк, О. Ніколенко, А. Нямцу, Н. Поплавська, В. Сулима, О. Троцик, М. Чикарькова та ін.). Але при цьому дуже часто ігнорується теологічний зміст пам'ятки. Адже Біблія породила величезну коментаторську (теологічну) літературу, без урахування якої ми не зрозуміємо шляхів розвитку культури взагалі. Натомість у цій дідині у нас чомусь незвано запанував *компаративізм*, який абсолютно ігнорує теологічний ментальний план сакральної літератури, зосереджуючись на «мандрівці сакрального сюжету». Але компаративістика – дітище позитивізму ХІХ ст., про який вірно сказано: «Банкрутство позитивізму не вимагає підтвердження конкретними прикладами, оскільки вже його противники з ідеалістів довели в ході полеміки, що позитивізм не вміє зберігати спадщини минулого саме тому, що не здатен зрозуміти сьогоdnішнього життя» [3]. Звичайно, порівняльно-історичний метод як такий далеко ще не вичерпав своїх можливостей, але його обмеженість особливо яскраво виступає саме в справі вивчення рецепції Біблії, коли порівняти його можливості з сучасним інтертекстуальним підходом, який враховує життя й філіацію як художньої форми, так і ідеї. Сьогodнішні компаративістичні дослідження в цій галузі часом втрачають смак до серйозної духовної проблемності: автоматичне повторювання вже на рівні заголовку праці формул «новозавітні мотиви» (сюжети) або «євангельські сюжети» (мотиви), «загальнокультурна традиція» (?) тощо сигніфікує одноманітність описової моделі, зведення дослідження до переліку імен і назв творів та елементарної фіксації наявності того чи іншого біблійного сюжету або мотиву, причому основна увага чомусь приділяється єретичним перекрученням біблійного тексту, суб'єктивній трансформації його сучасним письменником і особливо ж пародії – здається, саме остання дає дослідникові найбільшу втіху. Механіцизм та гонитва за кількістю, властиві позитивістській свідомості, роблять усі ці дослідження досить

сумнівним компендіумом: занадто часто тут «біблійні сюжети» стають важливішими від Біблії – як казав чеховський професор, важливий не Шекспір, а примітки до Шекспіра³. Водночас секуляризована література Нового часу, яка подекуди прагне з сакральним першоджерелом полемізувати, навіть пародіювати її, саме в цьому виявляє свою внутрішню залежність. Цінності християнства, відповідно переакцентовані, лежать в основі навіть «соціалістичного реалізму». Компаративістичний підхід, зосереджений виключно на сюжетно-мотивному скелеті твору, практично ігнорує також і вивчення мови оригіналу й інтерпретатора, тобто – проблему імагологічного вивчення літератури. Особливо архаїчно виглядає він поруч з сучасним інтертекстуальним підходом, який, на думку проф. А. Жолковського, щасливо уникає компаративістичного човгання по поверхні алюзій та запозичень.

Нарешті, просто **ігноруються деякі явища літератур Середньовіччя** на зразок житій, повчань, молитов, які виникають безпосередньо в духовній орбіті Біблії. Але ж у нас не було власної повноцінної античності, яка б піднеслася, процвіла і зав'язала на базі розвиненої язичницької міфології (що б там не казали сучасні міфологізатори проблеми). Нашою античністю стали Біблія і церковна словесність (остання, до речі, утримала вагомі рудименти грекоримської спадщини). **Ця традиція певною мірою живе й у новій літературі** (пізня творчість Гоголя, Льва Толстого; романістика Достоевського; воскресіння «повчальності» в соціалістичному реалізмі й навіть, почасти, в сучасних східнослов'янських літературах).

Висновок з даного дослідження, мабуть, має бути такий: тема «Біблія і світова література», або, ширше – «Сакральні книги як підґрунтя світової літератури», настільки значна, що дослідження її, звичайно, мало б стати завданням якогось потужного наукового колективу. Проте сьогодні значно більше одчайдушних, але й сумнівних ініціатив окремих конквістадорів духу, які пропагують усілякий синкретизм, рівновартість усіх релігій тощо. Це може свідчити про можливу нівеляцію уваги до Біблії та підвалин християнської цивілізації взагалі. Може виникнути якась, за словом О. Шпенглера, псевдоморфоза: речовина, так би мовити, біблійної свідомості заміниться на щось чуже й протилежне її суті – як оті скам'янілі дерева, де жива плоть замінилася на мінерали, і збереглася лише зовнішня подоба рослини.

ПРИМІТКИ

¹ Свого часу я спробував створити для вищої і середньої школи якісь праці, що, принаймні, означали б наукову постановку проблеми: 1) Абрамович С. Д. Біблія як історико-літературна пам'ятка. Старий і Новий Завіт. Проект програми та методичні рекомендації для студентів філологічного та історичного факультетів. – Чернівці: Рута, 1993. – 68 с. 2) Абрамович С. Д. Історія релігії

в початковій школі. Проект програми // Початкова школа, 1995.– № 12. – С. 53 – 58. 3) Абрамович С. Д. Релігії Давнього світу. – Чернівці: Рута, 1998. – 222 с. 4) Абрамович С. Д. (у співавторстві з Ю. Ткачовим). Библия и древняя русская литература. Рекомендовано МОНУ в качестве учебного пособия.– Черновцы: Рута, 1999.– 78 с. 5) Абрамович С. Д. Библия як об'єкт літературознавчого вивчення. Рекомендовано МОНУ в качестве учебного пособия. – Черновцы: Рута, 2000.– 55 с. 6) Абрамович С. Д. Спроби подолати європоцентризм у викладанні зарубіжної літератури закінчилися?// Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2001.– № 1.– С. 8–9. 7) Абрамович С. Д. Специфика Библии как сакральной книги// Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2001.– № 9.– С. 48–50. 8) Абрамович С. Д. Библия як форманта філологічної культури.– К.– Чернівці, 2000.– 230 с. 9) Абрамович С. Д., Тілло О. Є. Вивчення Біблії як пам'ятки зарубіжної літератури в школі та вузі // Актуальні проблеми науково-методичного забезпечення викладання зарубіжної літератури. Зб. матеріалів конф. – К.: Київський міжрегіональний інститут удосконалення вчителів ім. Б. Грінченка.– 2001.– С. 5–9. Та вивчення цього матеріалу, по суті, лише розпочинається. Літератури, яка б допомогла досягнути ці питання, явно замало. Проте в Україні цю справу вже започатковано (зокрема слід відзначити розробки Ю. І. Султанова (Веди, Біблія, Коран як пам'ятки світової літератури. – Всесвітня література. – 1999. – № 6; Коран як пам'ятка класичної арабської літератури. Методичні поради до його оглядового вивчення та культурологічний коментар // Відродження. – 1995. – №№ 7–9). Може допомогти і «Лексикон порівняльного та загального літературознавства» (Чернівці, 2002), в якому зроблено спробу відірватися від звичного європоцентризму, подати явища літературного життя світу, зокрема – Стародавнього Сходу, з максимальною повнотою. Зокрема тут немає звичного ігнорування сакральної літератури – Біблії, Корану, Авести тощо.

² Утім, відомо, що Гітлер зневажав «рідне» давньогерманське поганство за його, як він вважав, убогість, і шукав «справжнього арійства» в Індії та Тибеті (не здогадуючись про те, що основи цих культур закладено було якраз «чорною Індією» до завоювання її аріями).

³ Назву з цього приводу низку монографій проф. А. Є. Нямцу, виданих друком у Чернівецькому університеті: *Новый Завет и мировая литература* (1993), *Общекультурная традиция в мировой литературе* (1993), *Мир Нового Завета в литературе* (1998), *Евангельская тема в литературе XX века* (1998), *Идеи и образы нового Завета в мировой литературе* (1999), *Евангельские образы и мотивы в мировой литературе* (1999) та числ. ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Веди. Авеста, Біблія, Коран у шкільному вивченні. – Харків: Ранок, 2003. – 220 с.
2. Богданова О. А. Процесс секуляризации и кризис личности в западной культуре XX в. – Ростов н/Д, 2001. – 157 с.
3. Вейман Р. История литературы и мифология. – М.: Наука, 1975. – С. 31.
4. Шмеман А. Можно ли верить, будучи цивилизованным? // Вестник РСХД. – Париж. 1974. – № 107. – С. 145–152.

ИЗУЧЕНИЕ БИБЛЕЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

Nomos. Czasopismo religioznawcze. – Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
Instytut Religioznawstwa. Zakład Wydawniczy Nomos. – 2012. – № 78. –
S. 5 – 23.

Когда мы говорим о Библии, то она обычно воспринимается как нечто внутренне чуждое новейшему секуляризованному сознанию, хотя в серьезных трудах рассматривается как раз ее основополагающая роль в мировой культуре. Рассматривают Библию в рамках секуляризированной мысли чаще всего гуманитарии – религиоведы, историки и литературоведы.

Первые видят в ней собрание книг, в которых изложено вероучение иудаизма и христианства, почитаемых последователями этих религий как сакральные тексты. В целом тут господствует интонация известного скепсиса по отношению к библейским ценностям. При этом обычно акцентируется жанровый состав памятника – с упором на такие специфические жанры, как *миф*, *легенда*, *хроника* и пр.; т. е., неким ключом к пониманию Библии служит не в последнюю очередь «литературоведческий» аспект, хотя об эстетике Библии в религиоведческом исследовании речь обычно не заходит.

А вот историки, еще недавно исполненные гиперкритического отношения к памятнику (с XVIII века Библию принято было считать сборником фантастических историй, будто бы то и дело переписываемых корыстными иудейскими жрецами) и считавшие, скажем, Вавилон и Ассирию «вымыслом», после археологических открытий XIX–XX веков, особенно же после Кумранских находок, перешли к взгляду на Книгу книг как на один из наиболее достоверных источников по Древнему Востоку: однако тут эстетико-поэтический элемент Библии вообще мало берется в расчет.

В литературоведении же, наиболее тесно связанном с эстетикой, наблюдается еще более сложная картина. Возьмем вразброс некоторые – достаточно репрезентативные – направления исследований Библии последнего столетия.

Огромную роль в возрождении интереса к проблеме «Библия как литература» сыграл Н. Фрай. Известный исследователь подчеркнул, во-первых, что долго игнорируемая литературоведением Книга книг определяет все мировоззрение западного человека, организуя кажущиеся хаотичными и неупорядоченными отражения и совпадения в мифо-метафорический космос. Она являет собой «код жизни», и это принципиально отличается от античного представления о космосе как о постоянно возобновляющейся сфере природы – φύσις; куда античные мыслители включали и божественные сущности. Во-вторых, Фрай, отдавая приоритет поэтическому началу библейского текста, поставил задачу

осознания соответствующей сферы «литературной космологии»¹. И внимание к связям Библии и светской литературы в целом значительно возросло (Рикер, Гадамер и др.)²; особо следует здесь отметить интегрирующую по своему характеру монографию тернопольской исследовательницы З. Лановик «Hermeneutica Sacra»³, которая осуществляет герменевтический анализ памятника и очерчивает влияние Библии на секулярную литературу.

Исследованы библейская концепция истории и принципы построения исторической прозы в библейском тексте; Библия трактуется как разнообразная жанровая интерпретация античной жизни в культурно-историческом контексте⁴. Изучены типы литературы, представленные в обоих Заветах⁵. Не обойдены вниманием и определенные противоречия в библейском каноне; характерно, например, исследование о книге Исаяи, автор которого предлагает поиск интегративного подхода к проблеме в постмодернистском ключе⁶.

Активно акцентируется и плодотворность Библии для более поздних национальных литератур. Так, глубоко изучались английские переводы Библии и их роль в национальной культуре, причем трансплантированная Библия предстает как базовая часть национальной литературы и фактор формирования английского прозаического стиля; в частности, она рассматривалась не только как проявление «национального гения», но и как манифестация понятия «правды», имеющего исключительную ценность для англо-саксонского мира⁷. Существуют исследования, посвященные роли Библии в становлении других национальных литератур, например – польской⁸, русской⁹, украинской¹⁰ и др. Рассмотрены такие методологические принципы интерпретации памятника, как историко-литературный и социально-научный подходы, закономерности соотношения рационального метода и теологии¹¹; осуществлена также целостная интерпретация Библии в духе герменевтики (в ракурсе иудаистской интерпретации)¹². Текст Библии изучался как развитие нарративной традиции¹³, как становление диалога (в русле концепции М. Бахтина)¹⁴. Сегодня также широко распространен компаративистский подход, понимаемый как изучение новой жизни библейских сюжетов в современной литературе.

Но, хотя литературоведами часто затрагиваются эстетические аспекты, обычно как-то остается вне поля зрения то важнейшее обстоятельство, что Библия писалась не по законам поэтики Аристотеля: это текст по преимуществу риторико-дидактический, а не поэтический. Прочитую лишь одного авторитетного библеиста: «The Bible is didactic literature; it wants to teach, not just to describe» (William Dever, который изучает Библию с 1955 года)¹⁵.

Лишь секуляризированное искусство Нового времени последовательно строится не столько на этике, сколько на категории Прекрасного. А в Библии художественные моменты по сравнению с нравованием второстепенны, эпизодичны. Можно сказать, что здесь они присутствуют, как сахар во фрукте, не-рафинированно, не отделяясь от общей дидактической задачи. В самой

Библии и в средневековом искусстве, на ее основе построенном, этика безоговорочно господствовала; икона, скажем, могла быть дурно написана, но если канон был соблюден, а изображение освящено – этого было довольно.

Однако еще Гердер, в атмосфере европоцентризма, определенного колониальной экспансией Европы и выпестованного классицизмом пиетета к греко-римской античности, выдвинул неожиданную задачу изучения специфики гебрайской поэзии. В отличие от многих адептов Просвещения, Гердер видел, что европейская культура сложилась не только на почве античного наследия, но и на основе Библии. Может, даже в большей степени. В эпоху Средневековья она была Великим Интертекстом культуры, а ведь сегодня, после таких исследований, как работы Ле Гоффа, отрицать значение этого этапа культуры легкомысленно: как утверждает сегодняшний французский исследователь А. Бульнуа, именно Средневековье поставило те основные вопросы, которые эпоха модерна и постмодерна лишь варьирует и перетасовывает¹⁶. Но и Гердер, собственно, говорил не об эстетическом моменте библейского текста как таковом; его выражение «гебрайская поэзия» есть всего лишь парафраз слова «Библия»¹⁷.

Увы, задача, поставленная Гердером, до сих пор не выполнена до конца, и не только потому, что мало знатоков древнееврейского языка. Дело тут, собственно, и не в «литературоведческой» задаче – анализировать мастерство словесно-художественных или сюжетных решений. Дело в уяснении специфики той неповторимой духовно-эстетической системы, которую представляет собой Библия, в *реконструкции ее картины мира*, которая воспринимается сегодняшним читателем с некоторым трудом. Соответственно возникает и вопрос: а что, собственно, в библейском мире считалось прекрасным, что – безобразным, что – ужасным? Что, скажем, красивого в обильных жертвоприношениях животных в Иерусалимском Храме, чьи священники подчас ходили по колену в крови? Но если вспомнить, что «до-библейский» человек, приносящий в жертву идолу собственного ребенка, бесконечно далек от израильтянина, заменяющего человеческую жертву искупительным умерщвлением животного, – чтобы грешник видел: это он должен бы так страдать! – и тем более от христианина, почитающего Бескровную Жертву, то ситуация ясна и без детального филологического анализа собственно гебрайского текста. А разве история жертвоприношения Авраама, знаменующая принципиальный отказ от детских жертвоприношений, характерных для всего Древнего мира, должна быть усвоена непременно с учетом языковых тонкостей оригинала? Поэтому мы избираем в данном исследовании не литературно-художественный и не исторический аспекты, а аспект *эстетический*, который для религиоведа должен представляться особо важным: именно здесь конденсируется «дух» данной религии, как бы освобожденный от «буквы». С гносеологической точки зрения, эстетическое есть та точка, в которой сходятся познание и эмоция, и недаром в религии так важен миф, эта поэтико-фантастическая структура и, вместе с тем,

«мягкая форма рациональности», подменяющая собой некоторые элементы рационального знания, важные лишь для ученого¹⁸.

А миф, созданный, скажем, в Средиземноморье, легко трансплантируется в любую национальную культуру – довольно вспомнить распространение христианства в мире или широчайшее внедрение античных мифов в национальные культуры Европы в рамках классицизма. Поэтому феномен Библии объективно оказывается не «привязан» к собственно еврейской почве – иначе она бы не била все рекорды по тиражам изданий на разных языках в мировом масштабе. Не случайно создание христианской церкви, ознаменовавшее выход библейского монотеизма в ойкумену, связывается с духом Пятидесятницы, говорения многими языками.

Национальная специфика в культуре существует не только на языковом, но и на других уровнях. Так, Египет, Вавилон, Индия, Иран или Китай создали в области культуры на протяжении тысячелетий несоизмеримо больше, нежели одна книга. А Библия – это именно *одна книга* (хотя греческое *tá βιβλία*, аналог древнееврейского ספרים, означает формально «книги» во множественном числе, сумма книг). Но иудейский вклад в мировую культуру оказался в каком-то смысле более прочным и жизнеспособным, чем достижения, скажем, богатейших цивилизаций Месопотамии или Египта. Функционирование этой книги первоначально не сопровождалось мощными резонаторами типа архитектуры, живописи и скульптуры, поэзии и пр., как это наблюдается в иных древних обществах, укреплявших воздействие идей своих сакральных книг художественными средствами. Напротив, слово тут воспринималось во всей его чистоте и простоте, и запрет Декалога создавать изображения был призван охранять незыблемый авторитет слова.

В Библии присутствует категорический запрет на изображение фигур людей или животных: *«Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли»* [Исх. 20:4]¹⁹. Ведь повторение форм окружающего мира в искусстве – тот самый мимезис, который осуждал Платон и превозносил Аристотель, – есть как бы соревнование с Творцом, грех. Особенно неприемлемы изображения как объект религиозного поклонения, ибо Бог не явил людям своего лица, и оттого изображения Божества категорически отринуты, табуированы: *«Твёрдо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на (горе) Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину, изображения какого-либо скота, который на земле, изображения какой-либо птицы крылатой, которая летает под небесами, изображения какого-либо гада, который ползает по земле, изображения какой-либо рыбы, которая в водах ниже земли»* [Вт. 4:15-18]. Именно превращение рукотворного изображения в идол, в объект ложного и бессмысленного поклонения, возмущало авторов Библии.

Сказанное не означает, впрочем, будто древние израильтяне вовсе не уважали художество как таковое, что создатели Библии выступают в истории как некий «народ-сектант», чуждый чувству красоты вообще и что в древнееврейской духовной системе этика абсолютно превалирует. Правда, уровень художества в израильском мире и в самом деле был относительно невысок. Например, «израильтяне не были так искусны в ювелирном деле, как иные из их соседей, особенно египтяне. Всё же ювелирные изделия в Израиле известны с древнейших времён. Драгоценности не только красивы, но и удобны: золотое ожерелье легче сумки с деньгами, и забот оно требует гораздо меньше, чем например, равное по стоимости стадо овец»²⁰. Сказанное свидетельствует, что доминировал в ситуации всё же не эстетический, а утилитарный момент. Ожерелье – не столько украшение, сколько «кошелёк на шее». Впрочем, евреи не были абсолютно чужды «миметическому» чувству: табу на изображения существовало лишь в определённые периоды развития еврейской культуры, и понятие прекрасного в жизни обогащалось переживанием прекрасного в искусстве. Так, в годину исхода из Египта Моисей, согласно Библии, убедился в необходимости введения художественно оформленного культа Ягве (история воздвижения золотого тельца, копирующего египетский культ Аписа, и сокрушения этого реликта язычества). Из народа избирается Веселеил, сын Урии, и Аголиав, сын Ахисамахов, – искусные мастера-художники, («осмыслители художественные»), которым поручено создать ковчег Завета, скинию и священные облачения для богослужения. Более того, Моисей прямо приказывает украсить ковчег Завета, в котором содержались скрижали с Декалогом, изображениями небожителей-херувимов. Эти же изображения повторятся в будущем Соломоновом Храме во впечатляющем, гигантском масштабе, хотя объектом поклонения точно так же не будут являться²¹. Библейский Моисей велит создать и «целительное» изображение Медного Змея во время нападения в пустыне на израильтян ядовитых гадов; эта скульптура долго стояла как реликвия в Иерусалимском Храме, но когда она превратилась в объект суеверного поклонения, пророк Иеремия уничтожил его. Запрет на изображение был в первую очередь запретом идолотворения, но не отрицанием полезности художества и творчества как таковых: *сквозь* изображение виден был горный мир, Царство Небесное.

Упомянут в Библии и Иувал, изобретатель музыкальных инструментов. Музыка вообще станет важнейшей частью израильской жизни; в Библии фигурирует ряд музыкальных инструментов, подчас нам совершенно не известных. Будущий царь Давид взят ко двору первого израильского царя Саула ещё мальчиком, прямо из пастухов. Он прекрасно играет на псалтири (род арфы), и его песня смягчает сердце Саула, когда тот впадает в ярость. Позже, став в свою очередь царём, Давид заложит основы израильского богослужения, в котором одну из центральных ролей будут играть музыка и пение. А написанные Давидом несколько десятков молитв-псалмов станут основой будущей книги

Псалтири, одного из опорных пунктов иудейско-христианской культуры. Вообще именно традиции храмового иерусалимского песнопения лягут в основу европейской классической музыки (начиная со Средневековья, и его литургического пения).

Доминирование вербального способа коммуникации и предпочтение слова и музыки пластическим искусствам свидетельствуют о преклонении перед «духом», а не «образом». Ведь рядом со словом или музыкой всякое изобразительное искусство выглядит достаточно грубо и тяжеловесно. Вот почему еврейство не могло воспринять эллинистической цивилизации, расценивая её эстетическо-художественные устремления как непростительную ошибку, снижение духовного полёта. Несмотря на наличие явлений изобразительного искусства, еврейская культура почти целиком строится на Библии, ее дух определяет характер музыкального творчества. Отсюда и «разреженная» по сравнению с культурами иных народов древности атмосфера – атмосфера слова, духовности, если угодно – выпренности.

Образы, создающиеся в нашем воображении при чтении литературного текста, связаны с писательским видением мира субъективно, свободно и трепетно. Когда между автором и писателем встает художник-иллюстратор, навязывающий читателю своё личное видение, это часто означает искажение такой связи, как бы ни был талантлив художник. Грубый диктат изобразительности в этом казусе особенно очевиден. Пусть и не бессмысленна поговорка, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать, – в этом случае она недействительна.

В древних обществах, в первую очередь – античном, господствовало пластическо-изобразительное начало; даже сама литература приобретала тут характер «живописи словом». Здесь эпический текст, щедро наполненный изобразительными деталями, являл собою очеловеченное, постижимое пространство и принципиально отличался от библейского повествования. Последнее напоминает скорее полотно Рембрандта, на котором «осязаемые» персонажи как бы выхвачены из глубокой тьмы: ведь в Библии человек взят лишь в моменты богообщения²². Своеобразие библейского письма состоит в «разрезании» осязаемой реальности, в создании ощущения брэнности, сиюминутности телесного; в расчет берется иное измерение – вечность.

Конечно, элементы художественного слова, изобразительности наличествуют и в тексте Библии, но никогда не приобретают самодовлеющего характера. Так, некогда известный советский атеист И. А. Кривелев, преодолев общий для его круга соблазн объявить Библию сбором вымыслов, выделяет некую «общую нить» памятника (богословско-учительную) – и очень немногочисленные явления, которые этой нитью не связываются; это как раз чисто «поэтические» тексты: книги Руфь, Эсфирь, Песнь песней, Иова и «новелла о Самсоне»²³. Данная ситуация давно изучена и описана, и нет нужды делать это заново.

Приведём лишь некоторые примеры, показывающие со всей очевидностью, что древнееврейский писатель вовсе не обделён был изобразительным талантом. Вот характеристика Вениамина, одного из братьев Иосифа, в Бытии: *«Вениамин хищный волк, утром будет есть ловитву, и вечером будет делить добычу»* (Бт. 49:27). Или – угроза наказания тем, кто не хочет слушать попечения Закона: *«Оставшимся из вас пошлю в сердца робость в земле врагов их, и шум колеблющегося листа погонит их, и побегут, как от меча, и падут, когда никто не преследует»* (Лев. 26: 36). А вот образное обличение пророкам Натаном Давида, отнявшего жену Урии: *«у богатого было очень много мелкого и крупного скота, а у бедного ничего, кроме одной овечки, которую он купил маленькую, и выкормил, и она выросла у него вместе с детьми его; от хлеба его ела, и из его чаши пила, и на груди у него спала, и была у него как дочь. И пришёл к богатому человеку странник и тот пожалел взять из своих овец или волов, чтобы приготовить обед для странника, который пришёл к нему, а взял овечку бедняка и приготовил её для человека, который пришёл к нему»* (2 кн. Царств, 12:2 – 4). Красноречиво также изображение человеческой «жажды Бога» в Псалтири: *«Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже! ... Слёзы мои были для меня хлебом день и ночь, когда говорили мне всякий день: «где Бог твой!»* (Пс. 42 [41]: 2, 4). Высокохудожественно описание красоты возлюбленной жениха в Песни песней: *«О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои – как стадо коз, сходящих с горы Галаадской... два сосца твои – как двойни молодой серны пасущиеся между лилиями»* (Пес. П. 4:1, 5). Примечательно также сокрушение пророка Иеремии о бедствиях народа, поражённого врагами: *«Сыны Сиона драгоценные, равноценные чистому золоту, как они сравнены с глиняною посудой, изделием рук горшечника!»* (Иер. 4:2).

Многое здесь определялось традициями устной народной поэзии. Главная особенность библейского слова, пожалуй, состоит в том, что здесь изобразительное начало изначально мыслится как подчинённое задаче осмысления Божества и его проявлений. Так, С. Аверинцев тонко подмечает, что дуновение Бога (*руах элохим*) «далеко не всегда есть только «дух» в спиритуалистическом понимании. В «Книге Чисел» <...> мы читаем, что это «дуновение» подхватывает стаю перепелов и несёт их от моря в пустыню, так что речь идёт о сильном порыве ветра. И все же это никоим образом не просто ветер, но и проявление «духа» Яхве, которое, выясняется чуть выше в той же главе «Книги Чисел», сообщает людям дар пророчества»²⁴.

Такое подчинение «наивного» поэтически-изобразительного порыва философской рефлексии свидетельствует о значительной духовной искущённости библейских авторов, о необычайной для древнего мира духовной дисциплине. Если языческие литературы вдохновлялись непосредственным переживанием

действительности, то библейские книги говорят о сильном участии в творческом акте рассудочно-интеллектуального начала, иными словами – о снятии того противоречия, которое Гете обозначил позже как противостояние «поэзии» и «правды».

С подобной установкой на «серьёзность» и вытекающую отсюда утилитарность и дидактичность связана такая черта Библии, как *каноничность текста*. Слово «канон» означает «правило», «образец». Достижения мысли библейских авторов, самыми ими переживаемые как откровение свыше, а также воспринятые как откровение слушателями и читателями данного текста, не могут восприниматься иначе как тексты *сакральные*, обязательные для сохранения и не подлежащие искажению. Отсюда стремление к канонизации Библии, отвечающее нравственному чувству израильского общества и его концепции Слова как Истины.

Библия строилась на фольклорных и литературных традициях – как собственно израильтян, так и соседних народов – египтян, вавилонян, иранцев. Но как раз диалогичность Библии по отношению к «чужой мудрости», её внутренняя полемичность в освоении языческого наследия и опыта собственного народа требовали канонизации текста, который в противоположном случае превратился бы в нечто родственное сегодняшнему постмодернизму, впадающему в бесплодную игру с «чужим словом».

Библия вовсе не сразу сложилась как канон. Напоминаем, что она писалась тысячу лет, и на протяжении этого периода бывало всякое. Бывали периоды, когда Писание в Израиле оказывалось в пренебрежении, а идолопоклонство процветало в самом Иерусалимском Храме. Было и такое, что царь Иоаким в гневе сжигал свиток с пророчествами Иеремии, отрезая прочитанные отрывки писцовым ножичком, – свиток пришлось восстанавливать по памяти. Случалось и то, что текст Библии вовсе бывал забыт; и благочестивый царь, нашедший его среди храмовой рухляди, отправлял жрецов читать Писание людям на площадях городов и сёл, а люди издевались над читавшими и комментировавшими. Была эпоха насильственной эллинизации, имевшей в Иудее немало сторонников. Особенно сокрушительно было для Библии вавилонское пленение иудеев: в чужой земле вера их преследовалась, возникли псевдобиблейские апокрифы, с сильной примесью языческого оккультизма (Книга Эноха, например, «восстанавливающая пробелы» в области истории отпадения ангелов от Бога). Но как раз вавилонское пленение и содействовало окончательному сложению канона. На волне национального возрождения Ездра в V в. до н.э. собрал все, что удалось сохранить в условиях плена из библейских книг, и создал канон Ветхого Завета, внося, по-видимому, в этот корпус текстов значительный личный литературный вклад.

К канону отнесены были книги, считавшиеся богодухновенными. Одним из критериев богодухновенности выступил чисто формальный момент: были отобраны книги исключительно на гебрайском языке. Именно на этом основании

еврейская традиция и наследующая ей протестантская сочли апокрифами книги, бытовавшие лишь на греческом языке (в составе Септуагинты).

Другим моментом выступает как раз «спорность» свободной художественной трактовки темы. Показательна ситуация, сложившаяся вокруг Песни Песней, книги о любви царя Соломона к пастушке Суламифи. Книга эта исполнена глубокой человечности, не лишена даже чисто эротических элементов. Но лишь при условии их теологического прочтения книга получила право на место в каноне (Суламифь как символ народа Израилева, «жених» – как символ Бога; у христиан – это Церковь и Бог, по толкованию Григория Нисского). Весьма характерный момент: именно художественный текст Ветхого Завета вызывал наибольшие сомнения. Теологическое содержание вносится, как это может показаться, насильственно, искусственно. Но это лишь первое впечатление.

Вполне художественная, строящаяся на фантастике, Книга Эноха не вошла в канон именно в силу «избытка художественности», мифологической интерпретации материала Книги Бытия. А Песнь песней, при всей поэтичности и свободе своей, связана темой и нравственной задачей с основным содержанием цикла книг о Соломоне. Царь-мудрец, царь-жизнелюб в Эклезиасте, в Притчах и в книге Премудрости Соломона, написанных в эпоху этого великого царя храмовыми книжниками, мудрецами – хакамами, присутствовал в этих творениях как бы имплицитно, его «живая натура» лишь декларировалась, доминировала именно его рефлексия, его выводы из уроков жизни, зрелый морализм. Существовала как бы лакуна – в Библии не было того Соломона, который способен был, фигурально говоря, испытать то опьянение жизнью, что предшествует мудрости. И вот написанная через четыреста лет после Соломона высокохудожественная Песнь песней реконструирует образ царя, как бы ещё не мудреца, а молодого жизнелюба (впрочем, тут властно звучит уже и тема Единственной, Настоящей Любви). Именно таким, каким он сохранился в народной памяти. Ведь по своей структуре Песнь песней – это свадебные хоры со стороны невесты и со стороны жениха, величание новобрачных, фольклорная стихия. Художественное слово дополняет слово «соломоновой мудрости», дает ощутить живую личность автора, каким его надолго запомнил народ. Тем не менее, драма в том виде, как она сложилась у древних греков (тут она эволюционировала от мистерияльности к мимезису), в Израиле оказалась невозможна. Общество, создавшее Библию, сконцентрировало свою потребность в зрелище исключительно в храмовой литургии. Мало того, именно здесь определяется будущий разрыв между эллинистической культурой, в которой театральное начало как бы переместилось в сферу жизни, и христианской концепцией, которая возвышает литургическое действие и, наоборот, осуждает всякое лицедейство.

Иными словами, канон библейский и канон художественный соотносятся следующим образом: первый – это структура, способная плодоносить, в том числе распространяться в мир художественно-эстетических решений, хотя

изначально она являет собою сакральный стереотип. При этом библейский канон – вовсе не «отцеживание» сугубо богословских текстов и отбрасывание текстов художественных. Другое дело, что теологическая мотивировка тут по времени вторична. Но так ли уж противоречит она первому, «натуральному» плану художественного символа? Ведь, по Библии, любовь – тот стержень, на котором держится мироздание. Она священна во всех своих проявлениях, в том числе и любовь плотская, земная, если она освящена Законом. Позднейшее богословие перетолковало ситуацию Песни песней в сугубо спиритуалистическом духе. Но это, конечно, крайности: спиритуальная идея обретает силу и полнокровность лишь в эстетическо-художественной интерпретации, художественное начало дает почву для философской спекуляции, для расширительного толкования. Эстетическое и этическое начала текста в рамках канона находятся в состоянии определенной гармонизации.

Канонизация эта не есть, конечно, исключительное, лишь Израилю присущее явление. Канонизированы были, например, и сакральные книги индуистов или буддистов. Античная филологическая наука, немало сделавшая для текстологии вообще, также внесла существеннейший вклад в осознание литературного канона. Но именно история становления канона библейского особенно поучительна: он складывался весьма долго, не без противоречий, и его появление свидетельствует вовсе не о стремлении «заковать» свободное литературное творчество в некую насильственную систему. Более того, сложение канона подчас наталкивалось на долгое и упорное сопротивление самих кодификаторов. Но сама эта история, что называется поучительна. Очевидно, не без учёта еврейского опыта мусульмане после смерти Мохаммеда предали огню все списки Корана, кроме того, который составил секретарь пророка ибн-Зайд: колебания в сфере библейского канона, проблема апокрифа сильно усложняют духовное воздействие сакрального текста.

Понятие «канонических книг» относительно библейского текста вводит Ориген (III в.); ранняя церковная литература (Евсевий Кесарийский, IV в.) говорит о сомнительных книгах Библии и необходимости отграничить их от правильных. В иудаистической традиции функционировало два канона: палестинский (Ездры, V в. до н. э.) и александрийский (т. н. Септуагинта, перевод Ветхого Завета на греческий язык, выполненный в предхристианскую эпоху в Александрии). Первые христиане не сразу определили своё отношение к ним, и авторитет Септуагинты утвердился постепенно. Достаточно сложно утверждался и канон Нового Завета: иные книги (послания Иакова, 2-е Петра, 2-е и 3-е Иоанна, Иуды, равно как и Откровение Иоанна, или Апокалипсис) были канонизированы не сразу. Но здесь уже проявляется способность канона плодоносить, порождать новые произведения. А. Ф. Лосев недаром характеризовал канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который,

являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»²⁵.

Новозаветные апокрифы имеют собственную интересную историю. Они родились из соединения «логий» – ходивших по рукам записей подлинных изречений Христа – с их вольной интерпретацией в духе гностицизма, направленного, считавшего материю порождением злой силы. В ситуации отделения гностических апокрифов от канонических евангелий отразилось, с одной стороны, возрастание роли литературной инициативности автора в рамках проблемы канона. Во времена Христа Библия мыслилась «законченной», и сам Христос подчеркнуто ничего не говорил «от себя», постоянно цитируя и интерпретируя канонический текст (иное дело, что народ изумлялся той власти и свободе, с которыми он, в отличие от «книжников и фарисеев», истолковывал Писание). Вот и ученики Христа смело решаются на дополнение традиционного текста, осознанного как Ветхий Завет, собственными произведениями – Новым Заветом. Канонизация церковью творений Матфея, Марка, Луки и Иоанна, так же, как и литературного наследия апостолов вообще, была отчетливым ощущением необходимости баланса между личностно-творческим и сакральным. Новый Завет был ответом на проблему, поставленную в Ветхом; завершением метасюжета утраты человеком рая и указанием путей возвращения к нему. Художественно-литературные задачи играли тут второстепенную роль – канон содержит установку «на правду», а не на вымысел. В гностических же текстах совершенно выветрилась палестинская почва, исчезло столь важное для новозаветных персонажей толкование Писания (ведь Ветхий Завет гностики объявили обманом), зато пышно расцвели чуждые еврейской традиции сугубо философские спекуляции и откровенное фантазирование в духе эллинистического мифологизма.

Поэтому Новый Завет не слишком трудно «вписать» в канон, а вот творения гностиков – никак. При этом канон, казалось бы, представляет достаточно возможностей для интерпретации, ведь он есть, согласно определению Ю. Лотмана, информационный парадокс. Художественный язык здесь как бы примитивен, информация сообщенная через его посредство, кажется на первый взгляд ничтожной, но именно в силу скудости рисунка духовное соучастие реципиента в жизни канона осуществляется свободно и непринужденно. Ведь в отличие от реалистического изображения, практически не оставляющего места для домысливания, канон не связывает фантазии воспринимающего. «Интимное» доосмысление реципиентом канонического текста делает язык последнего как бы неисчерпаемым. «При этом художественный канон в своей конечной цели стремится к построению эстетического идеала. Но в определенные периоды истории искусства именно отсутствие канона входит в условия существования идеала. В таком случае канон как целостная система распадается, возвращается к своим истокам – традициям. Устойчивость традиций, характеризующая

определённый художественный стиль, ставящая границы определённому жанру или принципу построения образа, имеет прямое отношение к канону»²⁶.

Как раз проявление гностических текстов и стимулировало сложение библейского канона, в силу полной духовной и стилистической чужеродности их библейскому мироощущению. В связи с этим, заметим, что стремление «разрастить» сюжеты Библии в художественной литературе, равно как и «оживить» их средствами изобразительного искусства, возникают значительно позже того, как Библия возникла. Причём это стремление возникает не в той среде, которая породила Книгу Книг, не у евреев. В Израиле и диаспоре преобладал дух теологического комментария, вылившийся в создание Талмуда, который, хотя и содержит «художественно-литературный» элемент (Агада), но устремлён всё же в первую очередь в сферу практически-утилитарных рекомендаций, в область конкретной жизни. О создании самодовлеющего «художественного мира» тут речи не может – внеположный созданному Творцом миру реальности, художественный мир, созданный воображением писателя, есть в глазах религиозного человека иллюзией, наваждением. Другое дело – та языческая сфера, которая реципирует Библию с принятием христианства. Тут существовали многовековые традиции воплощать миф средствами драмы, в эпическом сюжете, в дифирамбе, в статуе, в поклонении изображению. В конце концов, христианская церковь пошла на компромисс: живописно-скульптурные изображения в храмах, равно как священные мистерии и миракли Средневековья, стали «Библией для неграмотных», наглядным, хотя и паллиативным «показом» в упрощённом виде содержания Священного Писания. Но именно тут и зародилась почва для будущего Ренессанса и реабилитации аристотелевой идеи мимезиса в противовес библейской символизации.

Не «радость жизни», присущая античным художникам, вдохновляла творчество народа Библии, а, наоборот, чувство временности, непрочности этой жизни, постоянного присутствия в нем Всевидящего Ока, неизбежности перехода к вечности. Это был неповторимый, именно и з р а л ь с к и й эстетический космос, теоцентрический космос, вращающийся вокруг Яхве, Дом которого, единственный, как и сам Бог, находился в Иерусалиме – Храм Иерусалимский. И, наконец, это была особая, с п и р и т у а л и з и р о в а н н а я эстетика, в которой телесная красота и чувственный блеск вещей воспринимались как быстрое текущий и меняющийся отблеск Божественного.

Это утверждение может привести к мысли, будто библейская эстетика в нашем исследовании подменяется эстетикой платонизма. Но греч. αἰσθητικός означает «чувственно воспринимаемый», и уже поэтому дела временных лет и вообще преходящий «чувственный блеск вещей» никак не могли быть предметом восхищения авторов книги, последовательно проводящей идею вне-положности Бога материальному миру. Если что и восхищает библейских авторов, так это Божий план создания космоса: так, Премудрость Господня

прекраснее светил небесных, ибо она – устроительница мира (אֱמוֹנָה – амОн). Это сходно с платонизмом, но дело в том, что Платона авторы Библии не знали, и церковь адаптировала этого философа не потому, что он – Платон, а потому, что его идеи шли навстречу идеям, возникшим на другом участке Средиземноморья. Кроме того, платонизм все же исходил из взгляда на Космос как на прекрасную застывшую гармонию материальных объектов, а в Библии прекрасно лишь движение мира к Богу (עוֹלָם – олАм).

Эта эстетика перелилась, вместе с основами вероучения, и в духовные системы христианства и ислама, в которых представление о прекрасном занимает очень значительное место. Интересно, что христианская эстетика предельно спиритуализована и полностью «разрезает» материальное. Эта позиция развита в учении патристов о Божественном Прообразе красоты, об иконе как отблеске Града Небесного т. п. Исламское же понимание прекрасного не менее одухотворенно («Аллах красив, и он любит красоту», – утверждает исламское богословие), но оно в значительно большей степени строится на конкретно-чувственном образе. В райских садах тут – холодная вода, фрукты, хрустальные и серебряные кубки; праведники украшены жемчугом и браслетами из золота, одеты в шелк (см., напр.: Хадж, 23).

Именно поэтому, в частности, аполлоническое начало европейской культуры, верно выделенное Ницше, определяется все же не только культом Аполлона в Древней Греции, но и библейским форматом. Однако, конечно, все эти вопросы требуют специального, более развернутого исследования.

Итак, религиоведческое изучение Библии тесно сопряжено не только с историческим, но и с литературоведческим подходом, который открывает путь не только к анализу художественно-стилистических решений, но и к сфере эстетического, т. е., дает возможность оценить концепцию действительности данного памятника сквозь призму представлений его авторов о прекрасном, безобразном, ужасном и пр. Между тем интенсивное литературоведческое исследование Библии как раз эстетического момента, как правило, и не касается. А для религиоведа он особенно важен, так как именно здесь конденсируется «дух» данной религии, свободный от «буквы».

Национальная специфика древнееврейской культуры состояла в пиетете к Слову, запрет на изображения был призван охранить его незыблемый авторитет и препятствовать идолопоклонству. В древнееврейской духовной системе превалирует этика, уровень же искусства в древнеизраильском мире был невысок, хотя евреи и не были чужды чувству красоты. Более того, в рамках формирования культа Яхве функционировали и изображения (впрочем, не бывшие объектом поклонения), и музыкально-зрелищные элементы. Но рядом со словом

и музыкой пластические искусства воспринимались как нечто «отягощенное материей», отчего еврейство просто не могло воспринять эллинистической цивилизации, воспринимаемой как снижение духовного полёта. Конечно, поэтические элементы есть и в Библии, но они не бывают самодовлеющими.

Это свидетельствует о необычайной для древнего мира духовной дисциплине. Если античная литература строилась на мимезисе, то Библия свидетельствует о присутствии в творческом акте ее создателей рассудочно-интеллектуального начала, установки на утилитарность и дидактичность, воспринимаемых как сакральная сверхзадача. Именно желание оберечь *Sacrum* определило становление библейского канона, который, впрочем, оказался способен щедро плодоносить и в сфере как иудаистской, так и христианской литературно-художественной традиции. И здесь чувственный блеск вещей воспринимается лишь как быстротекущий отблеск Божественного.

Такое понимание прекрасного перешло в христианство и ислам. И «аполлоническое» начало собственно европейской культуры определяется не только эхом древнегреческого культа, но и библейским форматом.

ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Frye N. *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przekł. A. Fulińska (Bydgoszcz: Nomini, 1998).
2. Впрочем, думается, не следует забывать о том, что по своей функциональности Библия – дидактическая книга, а художественные моменты в ней в конечном итоге эпизодичны и второстепенны.
3. Лановик З. Б. *Hermeneutica Sakra* (Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006).
4. Brettler M. Z. *The Creation of History in Ancient Israel* (London New York: Routledge, 1996).
5. Wild L. H. *Literary Guide to the Bible: A Study of the Types of Literature present in the Old and New Testaments* (New York: George H. Doran, 1922).
6. Breneman J. E. *Canons in Conflict: Negotiating Texts in True and False Prophecy* (Oxford: Oxford University Press, 2001).
7. Cook A. S. *The Bible and English Prose Style: Selections and Comments* (Boston: [s.n.], 1892). Gardiner H. *Bible as English Literature* (New York: C. Scribners, 1906). Sypherd W. O. *The Literatura of the English Bible* (New York – Oxford: Oxford University Press, 1979). Hamlin H. *Psalm Culture and Early Modern English Literature* (Cambridge: Cambridge University Press 2004). Dinsmore Ch. A. *The English Bible as Literature* (New York: Houghton Mifflin, 1931)
8. Bukowski K., ks. *Biblia a literatura polska. Antologia* (Pallottinum: Poznań 2003).
9. Лихачев Д. С. *Великий путь: Становление русской литературы XI–XVII веков* (Ленинград: Современник, 1987). *Христианство и новая русская литература XVII–XX веков: Библиографический указатель / Сост.*

- А. П. Дмитриева, Л. В. Дмитриев, СПб : Наука, 2002). Абрамович С. В поисках утраченного рая: духовное самоопределение русского писателя XIX–начала XX столетий (Киев: Изд. дом Д. Бурого, 2009).
10. Сулима В. Біблія і українська література (Київ: Освіта, 1998).
 11. Morgan R., Barton J. *Biblical Interpretation* (Oxford: Oxford University Press, 1988).
 12. Weiss M. *The Bible from withing: The Method of total interpretation* (Jerusalem: Magnes Press, 5762).
 13. McConnell F. *The Bible and the Narrative Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1986).
 14. Reed W. L. *Dialogues of the word: The Bible as Literature. According to Bakhtin*, New York Oxford: Oxford University Press, 1993).
 15. Электронный ресурс. Режим доступа: pbs.org/wgbh/nova/ancient/arche...
 16. Бульнуа О. «Що нового? Середньовіччя» Філософська думка № 1 (2010): 114–136.
 17. Правда, эстетическое сознание как таковое возникает лишь в XVIII веке, и результатом стало радикальное отделение этического от художественного в философии Канта, но Гердер, полемизируя именно с эстетической концепцией Канта, утверждал бытование прекрасного и в реальных «совершенных» вещах. Тем самым он проложил дорогу эстетическому пониманию Библии (хотя впоследствии и вернулся к теологическому взгляду о богодуховенности данного текста). Как бы там ни было, первым поднял вопрос о Библии как о литературе именно Гердер.
 18. Дьякова Т. А. *Онтологические контуры пейзажа. Опыт смыслового странствия* (Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004): 3.
 19. Здесь и далее ссылки на библейский текст даны по изданию: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета (Брюссель: Жизнь с Богом, 1973).
 20. *Библейская энциклопедия* (Oxford: Российское библейское общество, 1996): 172.
 21. Р. Патая пытается доказать, что эти изображения будто бы имели эротический характер и отражали древний культ секса и плодородия, что означало разрыв с Моисеевой традицией (см.: *Иудейская богиня*: Екатеринбург: У-Фактория, 2005), но данная концепция выглядит гипотетической.
 22. Ауэрбах Э. *Мимезис: изображение действительности в западноевропейской литературе* (Москва: Прогресс, 1976): 32.
 23. Крывелев И. А. *Книга о Библии* (Москва: Изд-во социально-экономической литературы, 1958).
 24. *История Всемирной литературы*. – В 9 т. – Т. 1 (Москва.: Наука, 1983): 275.
 25. Лосев А. Ф. *О понятии художественного канона [in:] Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки* (Москва: Наука, 1973): 15.
 26. Лотман Ю. М. *Каноническое искусство как информационный парадокс*, Ibid.: 5.

ПОНЯТТЯ ПРО СТАРОЗАВІТНЕ КРАСНОМОВСТВО

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Одеса:
Південно-українська організація «Центр філологічних досліджень»,
2013. – Одеса, 2013. – С.60–64.

Релігійна мовленнєва активність людини народжується з її первісного бажання пізнати приховані начала буття і вплинути на них. Спочатку марновірний жах перед можливостями слова породив особливу пошану до поета: «Магія слова породила мистецтво молитви, замовляння, заклинання і прокляття <...> Так з'явилося поетичне мистецтво, яке у всіх народів спочатку розцінювалося як вид магії. «Віщих» поетів шанували як чарівників і провидців» [6, с. 165]. Але й релігійне красномовство існує в усіх розвинених суспільствах давнини – як у старовинній усній формі (моління до богів або заклинання їх), так і писаній (сакральні книги, теологічні трактати, запис ритуалів тощо). Однак тут домінує міфопоетичний елемент; утилітарно-риторичні приписи (законодавство тощо) вторинні й підпорядковуються йому¹.

У давньоєврейській же культурі існувала інша концепція слова. Тут не було пістету до фантазування поета²: Біблія мислиться як Слово-Об'явлення; та й увесь світ створено Словом Божим – саме воно творить матерію ex nihilo, «з нічого» (שׁוֹלֵם – *шиболéт*)³. Адамові в раю дано владу іменувати речі; розвинена мова відрізняє людину від тварини і робить її носієм образу Божого. Це не художнє слово, яке базується на почутті краси матеріального світу. Міфологічно-поетичний елемент у Біблії редукований, панує раціоналістична ідея монотеїзму; за своєю структурою біблійний текст є переважно утилітарно-риторичним, а не поетичним (хоча й «поетичні» книги тут представлені, й художній первінь сильно відчутний – див. детально: 4). І, хоча «Біблія сповнена образного мовлення про істини віри й моральності» [7, с. 186]⁴, вона однак не спрямовує читача в глибини поетичного фантазування⁵, а напучує боговгодно жити. Відповідно тут складається й низка риторичних прийомів, але думка про «правила красномовства», які так ретельно плекали в давньогрецькому та елліністичному світі, не могла виникнути в світі давньоєврейському: «*що* говорити» тут завжди було важливіше, ніж «*як* говорити». Риторика Біблії виводила з площини «людського»: вона спрямована була не на «переконання» (як риторика Аристотеля), й не на маніпуляцію (як сьогоднішня неориторика), вона вказувала шляхи до Бога, що мислився як чисте Світло (Пс. 26:1).

Красномовство у Старому Завіті можна поділити на кілька сфер.

Найперше тут варто виділити *молитовне спілкування з Божеством*: воно є подоланням розриву між творцем і Творінням (слово religia й означає «поновлення зв'язку»). Скептики зводять молитву до «втечі від дійсності», твердячи, що бідолаха молільник спілкується сам с собою [2, с. 213]. Однак практичний

результат молитви можна вбачати вже хоча б у її цілющій ролі, що, мовою «Риторики» Аристотеля, означає: *Адресат [молитви] таки був переконаний*. Та у біблійній молитві Божество не «зв'язується», як у воланнях язичників, теургічними заклинаннями: Бог мислиться Отцем свободи, й людина відчуває до Нього не страх, а любов і подяку за дар життя. Стилістика Давидового псалма виражає психологію людини, яка обтяжена гріхами, але прагне очищення: «Як лине той олень до водних потоків, так лине до Тебе, о Боже, душа моя, душа моя спрагнена Бога, Бога Живого!» (Пс. 42:2).

Псалмодія має свою проекцію у сфері *проповіді*. Проповідник не мислиться ані від природи талановитим, ані навіть спеціально навченим. Характерно, що коли Бог закликав Мойсея бути вождем народу, обранець був радше стурбований: «Та Мойсей сказав до Господа: “О, Господи – я не промовець ні від учора, ні від позавчора, ані тоді, коли Ти говорив був до свого раба, бо я тяжкоустий та тяжкоязикий» <...> І запалав гнів Господній на Мойсея, і Він сказав: “Чи же Аарон твій брат, Левит? Я знаю, що він буде добре говорити... І ти будеш говорити до нього, і вкладеш слова ці в уста його, а Я буду навчати вас, що маєте робити. І він буде говорити за тебе до народу» (Вх. 4:10-16). Дидактичне слово особливо розцвітає в часи, коли давній Ізраїль створив власне царство і, за Соломона (X ст. до н.е.), було збудовано Храм Ягве. При Храмі існував справжній «літературний інститут» мудреців-хакамів (від חכמ – *хокма* [мудрість]), що створили під патронатом Соломона Книги Писань, у які заносили й вислови самого царя. Характерна літературна постать Соломона, який втілює ідеал премудрого володаря. Соломон – вправний судовий оратор: усім відомий хрестоматійний приклад, як він розсудив двох жінок, що разом мали пологи, але в одній дитина померла, й вона спробувала була підмінити своє мертве дитя чужим, живим. Та мудрість Соломонова ще більш широко представлена у філософських міркуваннях та афоризмах. Передусім це Книга Екклезіаста (Проповідника) – досить дивна проповідь, у якій виклад ведеться шляхом доказу від протилежного: «Цю книгу недаремно характеризують як “визначну пам’ятку протесту проти ортодоксальної “премудрості”» [3, с. 295]: перед нами міркування на межі сумніву, тривожні запитання до Творця (що-правда, цей риторичний прийом діє з особливою силою, коли у фіналі всі ці запитання знімаються). Книга Екклесіастова є виразом рефлексії людини, яка володіла всім, чого душа забажає, й усвідомила, врешті-решт, що життєві принади – ніщо інше, як марнота, суєта суєт: «Я сказав був у серці своєму: судитиме Бог справедливого й несправедливого, бо для кожної справи є час, і на всяке там діло. Я сказав був у серці своєму: це для людських синів, щоб Бог випробував їх і щоб бачити їм, що вони як ті звірі, бо доля людських синів і доля звірини – однакова доля для них. Як оці помирають, так само вмирають і ті, і для всіх один подих, і нема над твариною вищості людям, – марнота бо все!» (Ек. 3:17-21). Отож, Екклесіаст, змальовуючи принади життя, водночас

підкреслює його скороминучість, і нагадує, що слід завжди пам'ятати про Господаря життя і смерті. Приповідки (афоризми) Соломона сконденсували життєвий досвід, погляд на добро і зло; вони «часто не позбавлені гумору» [1, с. 109]: «Блудниця – то яма глибока, а криниця тісна – чужа жінка. І вона, мов грабіжник, чатує, і примножує зрадників поміж людьми» (Прип. 23:27, 28); «Вино – то насмішник, напій п'яний – галасун, і кожен, хто блудить у ньому, немудрий» (Прип. 20:1). Близькі до цих книг Повчання Ісуса, Сина Сирахового, який залишив по собі збірку витончених за думкою й досконалих за формою афоризмів: «З-за багатства безсоння виснажує тіло, а журба про нього сон відганяє» (Сир. 31:1); «Мудрий не має ненависті до закону, хто ж з ним лицемірить – той мов судно в бурі» (Сир. 33:2); «Смуткові серцем своїм не віддавайся, відкидай його геть – про кінець пам'ятай свій» [про тужіння над померлим] (Сир. 38:19–20). За жанром це – *mašāl* [маршал], своєрідний текст, що поєднує в собі можливості широкого використання художнього образу, жанрів притчі, афоризму, приказки; машал може бути патетичним, а може стати іронічним і навіть драгливим. Тут відчутно відгомін суперечок мудреців-хакамів про життєві цноти й гріхи; високе поривання духу змінюється жартом в душі побутового красномовства тощо. Важливим моментом духовного життя єврейства було й публічне читання св. Письма в синагозі та його вільне коментування. Така проповідь-коментар називалася *pirke* і виникла з досвіду рабиністичного коментування Святого Письма. Саме з цього джерела пішла й християнська проповідь, яка змінила обличчя світу.

Та найвищим видом релігійної риторики в Старому Завіті є *пророче слово*, що також не уникає образності. Ось Ісайя бачить: Бог в оточенні шестикрилих серафимів заповнює простір Храму, й пророк вжахується: «Горе мені, бо я за-напашений! Бо я чоловік нечистоустий, і сиджу посеред народу нечистоустого, а очі мої бачили Царя, Господа Саваота!» І прилетів до мене один з Серафимів, а в руці його вугіль розпалений, якого він узяв щипцями з-над жертовника. І він доторкнувся до уст моїх та сказав: «Ось доторкнулося це твоїх уст, і відійшло беззаконня твоє і гріх твій окуплений» (Іс. 6:5–7). Слово пророче дещо «темне», бо недосконала людина «тяжкими» вустами намагається виразити те, що пече, мов «розтоплене срібло» (Пс. 11:7), але експресія й сила тут полягає у випростанні духу, в самоототожненні автора з «устами Бога»: «Слова пророків рвуться з нестримною силою, що здатна зруйнувати будь-які форми. Мов удари молота, падають рядки...» [5, с. 21].

Отож, завдяки культу «правдивого слова», Біблія стала не менш важливим чинником формування європейської риторики, ніж правила Аристотеля та Цицерона. Понад тисячу років література в Європі й почасти на Сході формувалася в річищі церковності, й увияти риторику та гомілетику Середньовіччя і Нового часу без біблійного впливу неможливо, хоча риторика як особлива наука в давньоєврейській літературній культурі й не склалася.

ПРИМІТКИ

¹ Так, Веди, як визнають самі індуїсти, є продуктом творчості поетів (*piishi*), у світі Вед – 33 мільйони богів, що «матеріалізуються» у відповідній кількості сюжетів та образів, як записаних, так і досі існуючих у формі усного сказання; риторичний же характер мають окремі утилітарні трактати зі сфери веданти на зразок Законів Ману.

² Характерно, що пізніше й Мохаммед, в річищі ідеї ревелюціонізму, різко заперечував тлумачення Корану як продукту поетичного натхнення і наполягав на тому, що сповіщена ним Книга є Об'явленням.

³ За християнським поглядом, це Слово є передвічний Син Божий – Христос, що згодом втілюється в Ісуса з Назарету.

⁴ В оригіналі: «Cała Biblia pełna jest obrazowego mówienia o prawdach wiary i moralności».

⁵ Це однак не архаїчні міфопоетичні структури, характерні для політеїстичної свідомості, а розвинена, насичена ідейною напруженістю, ба, навіть глибоко суб'єктивна література, що виникає на досить високій стадії розвитку культури (Книга Йова і т. п.).

ЛІТЕРАТУРА

1. Библийская энциклопедия. – Oxford: Российское Библийское Общество, 1996. – 352 с.
2. Богачевська І. Християнська наративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу / Ірина Вікторівна Богачевська. – К.: Світ знань, 2005. – 236 с.
3. История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 1. – М.: Наука, 1983. – 584 с.
4. Лановик З. Художня природа біблійних текстів: проблема рецепції та інтерпретації // Вісник Житомирського педуніверситету. – Вип. 16. – Житомир, 2004. – С. 7–11.
5. Мень А. Ветхозаветные пророки / Александр Владимирович Мень. – Л.: Совместное издание общества «Библиотека «Звезды»» и ЛО издательства «Советский писатель», 1991. – 260 с.
6. Происхождение вещей. Очерки первобытной культуры. – М.: «ИНН», 1995. – 272 с.
7. Ks. H. Łysy. Liturgiczne I pozaliturgiczne przepowiadanie z obrazowością słowną i wizualnością / Ks. Hubert Łysy // Studia teologiczno-historyczne Śląska Opolskiego. – 2012. – № 32. – S. 183–200.

ПОЕТИЧНІ ПЕРВНІ БІБЛІЙНОГО ТЕКСТУ

Розділ колективної монографії «Біблія як інтертекст світової літератури». – Кам'янець-Подільський: Аксиома, 2011. – С. 67–79.

Лірика визначається Аристотелем як рід, у якому «той, що наслідує залишається самим собою» [2, с. 45]. І, при всій підкореності особистісного начала об'єктивізуючому, в біблійному тексті особисте Я автора нерідко відчувається з великою силою та конкретністю. Але самовираз особистості в біблійній поезії все ж таки специфічний, особливо коли порівняти його з сучасним поетичним пошуком. Ліричний самовираз поетичного Я тут відбувається найперше у молитві, яка не подібна до поетичних текстів сучасності. Це так звана *біблійна псалмодія*.

Псалом (гр. ψάλμος, лат. psalmus; переклад єврейського слова מְזֻמָּר) – специфічний жанр юдейсько-християнської релігійної літератури, релігійний гімн. Проте цей гімн є принципово відмінним від античних *пеанів* та *дифірамбів*. Останні – типовий вираз «колективної свідомості», яка ще не піднеслася до почуття особистого. У давньогрецьких гімнах божество виступає зовсім не як потаємна «душа світу», яку прагне зрозуміти поет: останньому доволі художньо-пластичного відтворення досить локальної низки життєвих явищ, у котрих виявляється божество, його «плоть». Ці гімнографічні форми, що виникли в VII ст. до н.е. та були канонизовані Аріоном у V ст. до н.е., поступово стали суто поетичним жанром. Це виразно відбилося в поезіях Івіка, наприклад, у його оспівуванні Ероса:

Лиш навесні розцвітає цвіт
Яблунь кидонських, що річка їх
Щедро живить, там, де сад дівиць,
Сад необібраний. Лиш весною
Ті плодоносні бруньки, що набрякли так,
На винограднім стеблі розпускаються.
Та не дає він мені зітхнути,
Ерос. Летить від Кіпріди він, –
Темний, що жах викликає в нас, –
Наче в блискавці сяючи,
Вітер північний Фракійській,
Пеклом шаленництва...

(1, с. 88)

Тут особистість поета цілком розчиняється в переживанні природи, й самий бог є втілення емоційно-тілесної стихії. Пізнання такого бога є й одночасно втрата власної свідомості, що й жахає античного автора.

Всупереч цій традиції у поезії стародавнього Ізраїлю від самого початку вимальовується розуміння Божества як неповторної, незбагненої Особистості (це не означає, начебто у грецьких божеств зовсім відсутня індивідуальність – у міфах вона, наприклад, виявляється дуже яскраво, але тут йдеться не про спосіб об'єктивного змалювання характеру, а про сферу лірики). Так, у «Пісні Дебори» (XII ст. до н. е.) Ягве має риси «вихору», енергетичного поштовху, відчуття якого підносить людину над буденщиною, дає змогу зрозуміти Його шлях серед видимих форм буття.

Цей монотеїстичний пафос ще більш виразно конденсується в Книзі Псалмів, авторство яких звичайно пов'язується з іменем царя Давида (XI–X ст. до н. е.). Він був талановитим музиком і складав псалми, акомпануючи собі на *псалтирі* (варіант арфи). Після перенесення Мойсеєвої скінії до Єрусалима Давид започаткував тут юдейську літургію, одним з центральних моментів якої було урочисте виконання псалма. За позначками в тексті Біблії можна зрозуміти, що псалми призначалися для хорового виконання (кантор-соліст з'явиться пізніше) і з музичним акомпанементом, наприклад: «*Для диригента хору. На гітійському зрядді*». Художній лад псалма сприяв не виразу «полісної» чи «пантеїстичної» свідомості, а вияву індивідуального «життя серця», пошуку людиною, відокремленою від святині, шляхів єднання з Божественною Першопричиною: «*Ти – Бог Єдиний! Дорогу свою покажи мені. Господи, і я буду ходити в правді Твоїй, приєднай моє серце боятися Ймення Твого! Я буду всім серцем своїм вихвалити Тобі, Боже Ти мій, славити буду повіки Ім'я Твоє, велика бо милість Твоя наді мною, і вирвав ти душу мою від шеолу глибокого!*» (Пс. 86/85: 10–13)¹.

Під час реформи Єздри ці гімни було об'єднано в книгу під назвою «хваління», але формування корпусу текстів псалмів тривало аж до 150 р. до н. е. Зрозуміло, що сам Давид був автором не всіх псалмів, але лише початкового ядра (десь більше 40 текстів). Сучасники та пізніші продовжувачі його традиції лише прилучалися, за літературним етикетом давнини, до його імені та авторитету. Деякі імена продовжувачів справи Давида відомі: сини Корееві, Асаф, Єтам; два тексти приписуються Мойсею і Соломонові; є й анонімні твори. Після перекладу Старого Завіту грецькою мовою (Сентуагінта) увійшла в ужиток назва Книги Псалмів, уведена Філоном Александрійським.

За змістом Книга Псалмів поділяється на: 1) псалми, що уславляють Бога як Творця Всесвіту; 2) псалми, що оспівують Бога як Царя на троні; тут розробляється тема Месії як Помазаника Божого, котрим у християнстві є Христос, і тому християни ці псалми вважають пророчими; автор їх – цар Давид; 3) шлюбну пісню; 4) плачі грішника, як, наприклад, проникливий 50/51 псалом Давида, написаний ним після того, як пророк Натан викрив його перелюбство з Вірсавією; 5) прохання до Бога про справедливість; 6) філософсько-медитативні псалми, що відзначаються прагненням зрозуміти

Божі шляхи; 7) прокляття на ворогів, генетично пов'язані з найархаїчними витоками поетичної свідомості².

За своєю художньою мовою псалми Старого Завіту органічно зв'язані з фольклором, частково – з писаним героїчним епосом Мойсея та Суддів (близько XIII–XII ст. до н.е.). Є в них і елементи діалогу. Проте перед ними передусім яскравий приклад *релігійної лірики*, яка існує поряд з так званою філософською, політичною й інтимною лірикою з давніх давен є шляхом духовного самовиразу і самовдосконалення особистості. Стиль псалмів – зразок невимушеності, щирості й поетичної глибини: «...обмий Ти мене – і я стану білішим від снігу. Дай почути мені втіху і радість – і радітимуть кості, що Ти покрушив» (Пс. 50/51: 9–10). Це ритмізована проза; поділ на «вірші» є, власне, як і поділ всього тексту Біблії, прийомом, що полегшує цитування, а не поетичною ритмізацією. Ритм фрази псалма зумовлюється внутрішніми ритмами івриту, грою консонант та граматичних форм слова, синтаксичним паралелізмом типу: «Нехай згинуть грішні з землі, а безбожні – немає вже їх» (Пс. 104/103 :35). На думку спеціалістів, у псалмах часом простежується й вишукана гра на рівні художньої фоніки та графіки (наприклад, акровірш), але подібні прийоми характерні для пізніших зразків.

Звичайно, не всі псалми мають високий літературний рівень, проте чимало з них можуть бути зараховані до шедеврів світової поезії.

При всій своїй неповторності, псалми Старого Завіту мають певних попередників. Адже Давид та його продовжувачі спиралися й на традиції літератур Близького Сходу. Своїм корінням ці традиції сягають шумерської цивілізації. Так, шумерський гімн «*батькові Енлілю, що сидить у священному капищі*» («Енліль! Усюди...»), був одним з перших прагнень людини порозумітися з небом. Шумерська традиція мала розвинене продовження у вавилонській літературі (пор. заклинання Іштар: «*Бачити тобі – благо, воля твоя – світоч! Помилуй міні, Іштар, подаруй ласку! Ласкаво поглянь, прийми молитви!*»). Можливо, від часів Мойсея, який за вихованням мав бути єгипетським жерцем й глибоко відчувати відлуння релігійної реформи Ехнатона, ізраїльська словесність засвоїла певні мотиви й прийоми давньоєгипетських гімнографів. Адже вже в епоху давнього царства в Єгипті було створено такий «космічний» за звучанням гімн, як, напр. богині Нут: «*О велика, що стала небом... Сповнюєш ти всяке місце своєю красою, земля уся лежить перед тобою – ти охопила її, оточила ти й землю, й усі речі своїми руками*» (5, с. 55). У XV ст. до н. е. фараон Ехнатон, людина поетичної вдачі, склав культовий гімн Сонцю-Атонові, який може вважатися певного роду «передчуттям» псалма з його хвалою Єдиному:

Ти сходиш, прекрасний, на обрії неба,
О, живий Атоне, що дарує життя!
Коли з'являєшся на сході неба,

Ти осяюєш землі своєю красою,
 Ти прекрасний, великий і сяєш високо над всякою країною,
 Й шляхи твої обіймають усі землі, що тобою створені...

Однак чимало дослідників дотримуються думки, що тут домінував філософсько-естетичний момент, і вся культурна революція епохи Ехнатона зовсім не зачіпала сфери моралі³. При всій подібності погляду Ехнатона чи будь-кого з поган, що визнають існування «бога над богами», до юдейського монотеїзму, між такими «передчуттями» й біблійним відчуттям Бога – справжня прірва. Отож, не слід і перебільшувати значення цього тексту, так саме як і реформи Ехнатона взагалі.

Але це не виключає можливості певного впливу. Хоч як, наприклад, ворожі один одному світ Біблії та світ поган-фінікійців, котрі вклонялися богам Ваалу, а проте слід згадати, що гімни Ваалу та його коханій Анат співали свого часу й ті нащадки Ісава, котрі залишилися в Ханаані й за братами Йосипа до Єгипту не пішли. Ледь не силоміть прилучені до Ізраїльського царства за часів Давида, вони внесли в культуру суспільства, що зароджувалося, певні свої традиції. Звичайно, у глибоко переосмисленому вигляді вони відгукнулись у новій практиці псалмоспіву. Зокрема, можна відчуті тут відлуння традиції «весільної» та «жалобної» хорової лірики ханаанейн.

Однак усі ці впливи мають характер хіба що стилістичної домішки, ще й використаної в полемічному дусі. Поганська поезія не знала Бога як Особистості – ні в греків, ні в Межиріччі, ні в Єгипті, ні в Ханаані. Вона реалізувалася у переліку матеріальних благ та вередів, що їх «боги» надсилають людині за власними примхами або приписами фатуму. Це була лірика розпачу, благання, невпевненості людини у своїй молитві, лірика, що відбивала екзистенціальну розгубленість людини перед життям. У Біблії ж Бог та людина перебувають у відносинах любові, ревності, або ж Завіту – домовленості. Спілкування людини з Богом тут є шляхом пізнання й осягнення буття, повернення до Бога після сваволі первородного гріха.

Псалмодія не є єдиним ліричним началом Біблії. Поряд з нею виразно вимальовується така своєрідна лірична структура, як *апокаліптика*.

«Ситуація 2000» висвітлила, що наше світосприйняття все ж таки в підвалинах своїх будується на відчутті скінченності всього існуючого. Різниця між очікуванням кінця світу в 1000-му році та нинішніми есхатологічними передчуттями, звичайно, існує, люди не так глибоко занурені в містичний бік справи⁴, але в основному ця різниця полягає в «комп'ютерному» умотивуванні майбутнього катаклізму, що досі вираховувався за менш досконалими методами. Це означає, що наша свідомість багато в чому визначена архетипом а п о к а - л і п с и с у (гр. – «відкритий», «об'явлений»), який колись був досить плідним біблійним жанром. І хоча про спроби визначити, коли ж настане Страшний

суд, можна говорити як про явища маргінальні (у першу чергу це заняття деяких релігійних сект), резонанс біблійної концепції часу та її літературного втілення відчутний цілком глобально. Поняття про кінцеву «точку Х» психологічно корениться в усвідомленні людиною неминучості власної смерті. Та на відміну від язичницького міфу, що знаходить вихід з цього напруження в ідеях повторення циклів, реінкарнації тощо, біблійна свідомість виходить з поняття *кінцевості* як суб'єктивної екзистенції, так і світу взагалі. У пророків говориться, що небо зітреться, наче шкіра; у Новому Завіті сказано, що небо й земля тимчасові тощо. Відчуття брентності буття – одна з найпронизливіших нот майбутньої європейської поезії, і визначена вона біблійним почуттям створеності та приреченості самого Часу.

Проте увага до біблійного першоджерела апокаліптики незначна, зокрема якщо йдеться про сферу літературознавства. Це зумовлено, вочевидь, тим, що тема «кінця світу» у лоні навіть християнського релігійного життя з самого початку була дещо «табуїрована». Коли фундатора цієї теми в Новому Завіті, Ісуса Христа запитали про строки Страшного суду, то він відповів, що про те не знає ані він, ані анголи, а лише Отець Небесний (Мр. 13:32). «День Господній» у новозавітній інтерпретації прийде «як злодій» (2 Пет. 3:10) – неочікувано, раптово. У православних церквах Апокаліпсис Івана, на відміну від інших книг новозавітного канону, ніколи не читається, аби не спричинювати усіляких марновірних очікувань. У епоху Реформації навіть були спроби оголосити Іванів Апокаліпсис апокрифом (Лютер).

Зрозуміло, що, оскільки в культурному житті суспільства тема «кінця світу» два тисячоліття перебувала усе ж таки на периферії уваги, то й літературознавці не виявляли до неї особливого інтересу. Достатньо такого прикладу: у німецькому словнику літературознавчих термінів апокаліпсисові приділено кілька рядків, написаних похапцем та з відвертою зневагою: йдеться про якусь чудернацьку книгу, у якій фігурують «анголи» та «зірки»...

Серйозне літературознавство не обминало цієї проблеми. Достатньо згадати розділ «Апокаліптична література» у 1-му т. «Історії всесвітньої літератури» (3, с. 300-302). Але це чи не єдиний у нашій літературознавчій ойкумені значний приклад, причому автор розділу, за умовами наукового завдання, не зосереджується на певних конкретних проблемах, зокрема на жанровій.

Ми не будемо торкатися тут вже відомого, тобто подавати історію створення біблійних апокаліптичних книг, говорити про авторство та псевдоніміку. Нас цікавить перш за усе жанр як такий, причому, за браком місця, ми не торкаємося проблеми «канонічних» та «апокрифічних» апокаліпсисів⁵.

Саме «апокаліпсисів», хоча в пересічній свідомості зазвичай існує один апокаліпсис – Об'явлення Івана, книга, що завершує новозавітний текст. Але апокаліпсиси були й у Старому Завіті, їхні риси притаманні писанням чи не всіх пророків, які виступали в час лихоліття, коли руйнувалося єврейське царство,

суспільство роздиралося духовними хитаннями. А новозавітний апокаліпсис виник на рубежі двох ер, коли підвалини традиційного юдаїзму захиталися, а «християнська ересь» почала поширюватися у світовому масштабі. Отож, апокаліпсиси виникають в атмосфері тривоги та хитання духовних підвалин, коли в юдейському світі виникає гостра потреба «свідоцтва», тобто об'явлення самого Бога, що обіцяв Ізраїлю щастя й просвітання за умови, якщо народ виконуватиме Закон. Нещастя ізраїльського народу мусили бути вмотивовані, інакше самий Закон втрачав сенс. До цього додавався й такий момент, як загальна криза язичництва: «Пророки жили в епоху духовного пробудження людства, яку Ясперс вдало назвавши “осьовим часом” <...> Автори Упанішад та Бгагават-Гіти, Будда і Лао-Цзи, орфіки та піфагорійці, Геракліт і Сократ, Платон та Аристотель, Конфуцій і Заратустра – усі ці вчителі людства були сучасниками пророків, і в певному сенсі слова профетичний рух став складовою частиною загального прагнення знайти новий світогляд, знайти новий зміст життя» (6, с.11).

Тому змінюється й стильова орієнтація авторів Біблії. Якщо в епоху Царства панував культ «житійської мудрості», що відбилося в інтонаціях Екклезіаста або Сираха, те відтепер, коли йдеться про оборону монотеїзму, про заперечення язичницького впливу, то слово надається начебто Самому Богові. З секуляризованої точки зору це риторичний прийом, з погляду віруючого – це Божество безпосередньо говорить вустами пророка. Пророки – візіонери, яким відкриваються небо й таємниці всесвіту, вони бачать майбутнє і прорікають його. Ці риси «пророчого стилю» сконденсовано саме в апокаліпсисах.

Усі ці фактори визначають специфіку жанрової природи апокаліпсису.

По-перше, його слід віднести до лірики, оскільки сюжетний момент не є в даному випадку визначальним. Щоправда, у центрі уваги апокаліптичного тексту лежить подія, але з літературного погляду тут важлива не стільки подія, скільки характер її інтерпретації. Проте є суттєва відмінність між лірикою-гімнографією (псалом) та ліричним пророцьким текстом: тут, повторюємо, подано текст від імені Бога, й мірки земної логіки, ланцюги подій відступають на другий план. Пророки, прагнучи розкріпачити уяву від диктату реальності, часто вдаються до мови символу чи алегорії. Так у «Книзі Данила» зображено як *«чотири великі звірі піднялися з моря, різні один від одного. Передній був, як лев, а крила в нього орлині. Я бачив, аж ось було вирвано йому крила, і він був піднятий від землі, і поставлений на ноги, як людина, і серце людське було йому дане»* (Дан. 7:3-4); опис інших звірів ми не подаємо за браком місця. Ці звірі суть алегоричне зображення великих язичницьких царств – вавілонського, мідійського та ін; злободенне політичне звучання, так само, як художня повнота, у пророчо-апокаліптичному тексті нерозривні.

По-друге, пророки-апокаліптики створюють атмосферу втаємниченості, осягнення потойбічного. На перший план виступає здатність пророка тлумачити сни та знамення, бачити майбутнє. В іншій частині Книги Данила розповідається,

як пророк потрактував сни Навуходоносора, що віщували кару царя шаленством та розпад вавилонського царства, цього «велетня на глиняних ногах», за те, що Навуходоносор спаплюжив святині Єрусалиму. Пророк недоторканий у рові з левами, куди його кинуте. Йому не зашкоджує перебування у вогненній печі. Пророк свідчить про буття Божества, яке бачив на власні очі, хоча повинний би після того вмерти – як Ісаїя, що мав у Єрусалимському храмі видіння Господа Саваофа, оточеного серафимами, але Бог дає йому можливість не лише побачити «закрите», а й розповісти про це маловірним людям. У Книзі Єзекіїля змальовується таке видіння: *«І побачив я, аж ось бурхливий вітер насував з півночі, велика хмара та палючий вогонь; а навколо неї – сяйво, а з середини його – подоба чотирьох живих істот, а оце їхній вид: вони мали подобу людини. І кожна мала чотири обличчя, і кожна з них мала чотири крила. А їхня нога – нога проста, а стопа їхньої ноги – як стопа телячої ноги, і вони сіяли, як ніби блискуча мідь»* (Єз. 1:4-7); тут зображено херувімів, що везуть колісницю Бога; подальший опис скорочуємо. Деякі деталі тут виразно «сюрреалістичні» – наприклад, колеса, начебто з хризоліту. «великі та страшні», «і їхнє обіддя довкола в чотирьох їх було повне очей» (Єз. 1:18). Отож, автор апокаліптичного тексту має паранормальне бачення, чуття та розуміння; ліричне «дерзання» отут сягає надзвичайної, небувалої висоти – авторові довірено стати голосом Бога. Звідси й загадковість, алогічність, «сюрреалістичність» змалюваного буття: це надлюдська міра, надлюдське існування поза реальним часом та простором.

По-третє, апокаліпсис начебто знімає почуття «твердині реальності»: самий час перестає бути константою. Історія припиняється, у права входить Вічність. І тут апокаліптика закономірно вінчає біблійну ідею буття як «тимчасових літ». Екзистенціальному пошуку відокремленої від Отця Небесного людини настає край – людина знову осягає Бога й блаженство буття з Ним. У зв'язку з цим варто ще раз звернути увагу на біблійну концепцію часу як чогось «створеного», а не-вічного; ідея «кінця часів» проходить червоною ниткою крізь усю Біблію: *«Бо для всякої речі час і право»* (Ек. 8:6); Бог *«зміняє часи та пори року»* (Дан. 2:21); *«... вже часу не буде»* (Об. 10:6). Саме есхатологічна свідомість й викликала до життя даний жанр: апокаліпсис є «кінцем історії». Історія перестає бути сумою «природних» циклів або ж полем вольових поривань тих чи інших особистостей: вона є пошуком, відновленням сенсу життя, затьмареного невірними уявленнями, і закінчується Судом Божим.

По-четверте, апокаліпсис як жанр не просто окреслює «кінець часів», а й змальовує алгоритм «часу, що зостається», програмує нові архетипи культури, часом дуже значні й продуктивні. Так, найважливіше місце в пророків займає тема Месії, що виступить як рятівник світу. У першу чергу, він буде рятівником для народу Ізраїля, але Ізраїль мусить укласти з Богом «новий завіт»: *«вони будуть народом моїм, а Я буду їхнім Богом»* (Єр. 24:7). Та Месія стане спасінням не самого лише Ізраїлю, але *«світлом народів»* (Іс. 49:6), отож і язичників

(Іс. 42:6). Він буде найлагіднішим з людей, але, беручи на себе страждання людства, перетерпить несправедливі муки та смерть. У зв'язку з месіанською темою пророкуються часи переслідувань за Ім'я Боже, тимчасове панування «царства звіра» й строку у «сімдесят седмиць» до часу, коли у святому місті буде помазаний Рятівник, святий святих. Деякі мотиви з Данила (наприклад, образ Бога у вигляді «Старого днями», що сидить на небесному престолі в білих шатах) увійдуть до майбутнього новозавітного апокаліпсису Івана. Ці мотиви збігаються з новозавітним змалюванням небесної іпостасі Ісуса Христа як Бога, повторюючись часом не лише в Об'явленні Івана, але й у євангеліях (Преображення Христа на Фаворській горі, коли волосся його, борода й одяг стали сліпуче-сяючими); (Мв. 17:62; Мр. 9:2; Кор. 3–18). Але в першу чергу тут цікаве саме Іванове Об'явлення: воно інтегрує й образ Старого днями, й чотирьох тварин з видіння Єзекиїля, й риси жертвовності Рятівника, емблематично змалюваного як Агнець. Після низки страхітливих катаклізмів постають «нове небо й нова земля», Новий Єрусалим – Царство Боже. Композиційно щодо всієї Біблії Іванів апокаліпсис є начебто завершенням біблійного метасюжету пошуку втраченого раю; він також подає остаточну відповідь на питання, що пекли свідомість старозавітних героїв. Саме тому, незважаючи на певний опір, Об'явлення Івана було включено до новозавітного канону: це кореспондує з тим, що через весь Новий Завіт проходить тема скороминучості «віку цього» (Мв. 24, 1:35). Новим явищем порівняно з старозавітною картиною світу є більш глибока та конкретна розробка питань потойбічного життя й Божого суду, новим є образ принципового ворога Христа, антихриста, цього втілення повного морального падіння й нечистоти. Іншими словами, саме у рамках апокаліптики відбулася кристалізація ідеї про посмертне буття душі й майбутнє воскресіння⁶.

Інколи висловлювалися думки, що усе це увійшло до юдейської літератури під впливом язичницьких ідей (давньоєгипетський «суд Озіріса» над мертвими, вчення піфагорейців та неоплатоників тощо). Але ті, хто так твердить, забуває, що, поперше, ідеї ці виникають ще в період перебування юдеїв у вавілонському полоні, коли єгипетський вплив уже було вижито, а пора грецького впливу ще не наступила. По-друге, після вавілонського полону та Маккавейських війн між усім язичницьким (зокрема грецьким) та юдейським лежав непоборний кордон. Спроби спиратися на елліністичну картину світу в юдейським суспільстві були спорадичними (наприклад, вчення саддуків часів Христа, «котрі не вірували у воскресіння»; Мв. 22:23).

Однак апокаліпсис як жанр був за часів Христа складовою літератури не лише християнських громад, що народжувалася. Скажімо, кумранські документи свідчать про апокаліптичне світовідчуття секти есеїв. Біди Римові віщували й грецькі гекзаметри сивілл, пророчиць, що писали в душі юдейської апокаліптики, часом навіть з певним християнським забарвленням (2–3 ст. н.е).

Усі ці своєрідні поетичні форми витлумачення буття та його динаміки знайдуть свій розвиток в художньому слові подальших епох.

ПРИМІТКИ

¹ Тут і далі – посилання на видання: Біблія, або книга Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена. – К., 1992. Зауважимо, що нумерація псалмів у Псалтирі не збігається в єврейській Біблії (Масоретський канон, який прийняли і протестанти) і в православно–католицькому варіанті, заснованому на Сентуагінті та Вульгаті. Між православним і католицьким варіантами також є розбіжність у три тексти.

² Пор.: у монгольських шаманів існує погляд, за яким віршоване художнє прокляття неодмінно збудеться; до речі, католицька церква на сьогодні є єдиною конфесією, що вилучила цю групу псалмів з ужитку.

³ Наведемо слова відомого єгиптолога Пендлбері: «Сьогодні мистецтво та культура Амарни (*Амарна – нова столиця, побудована Ехнатомом, С.А.*) справляють на нас враження метелика-одноденки з його повною відсутністю моральних норм, що звичайно властиво щасливим недоумкам» [4, с.204].

⁴ Характерне постійне змішування понять «апокаліпсис», «армагеддон» та «кінець світу», але це різні речі. «Армагеддон» означає, власне, «місцевість Мегіддо» поблизу Хайфи, де звичайно відбувалися числені бої, й Біблія вжила це слово як метонімію остаточного бою між силами Бога та Сатани (Об. 16:16). «Кінець світу» – поняття релігійно-філософське; апокаліпсис же є саме літературний жанр об'явлення (одкровення) від імені Бога, тобто специфічного пророцтва про цей кінець світу та його прикмети.

⁵ Як апокаліпсиси потратовано в біблієстиці книги «другоканонічні» (на зразок 3-ї книги Єздри) та відверто апокрифічні (Єноха, Авраама, Петра, Павла, Марії та ін.).

⁶ В часи соломонові, наприклад, не було твердої віри в те, що душі тварин і людей ідуть по смерті в різні місця, й загалом «шеол глибокий» нічим не відрізнявся від похмурого царства Аїду. Утім, останні дослідження цей погляд заперечують.

ЛІТЕРАТУРА

1. Античная лирика. – М. : Художественная литература, 1968. – 609 с.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М. : Гослитиздат, 1957. – 183 с.
3. История Всемирной литературы: В 9 т. – М. : АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 1983. – Т.1. – 304 с.
4. Котрелл Л. Во времена фараонов / Леонард Котрелл. – М.: Наука, 1982.– 380 с.
5. Никитина В.Б. и др. Литература Древнего Востока. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1962. – 458 с.
6. Мень А. Ветхозаветные пророки. – М. : Библиотека «Звезды» ; Сов. писатель, 1991. – 256 с.

ДРАМАТИЧНИЙ ПЕРВІНЬ У БІБЛІЙНОМУ ТЕКСТІ

Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі. –
Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – С. 7–13.

Колись Гердер, у атмосфері становлення європоцентризму, визначеного колоніальною експансією Європи й на тлі виплеканого класицизмом пієтету до греко-римської античності, висунув несподіване завдання вивчення гебрайською поезії. На відміну від багатьох adeptів Просвітництва, Гердер бачив, що європейська культура склалася не лише на ґрунті античної спадщини, але й на основі Біблії. Може, навіть більшою мірою. В епоху Середньовіччя, коли вона була Великим Інтертекстом культури, й було поставлено ті основні екзистенціальні питання, які ми нині лише варіюємо й перетасовуємо [5]. На жаль, постренесансна епоха була до Книги книг більш ніж немилосердна: Буало взагалі заборонив світському письменникові на неї посилатися, а епоха Гердера – «вік Розуму» – й зовсім оголосила її збіркою казок, написаних єврейськими жрецькими-ошуканцями, які наче б те й робили, що переписували текст на догоду якимось незрозумілим кон'юнктурам (чи не з надр цієї концепції народилась радянська традиція постійно переписувати історію КППС?)¹. Гіперкритицизм щодо біблійних цінностей активно культивується і багатьма сьогоднішніми вченими (якщо, звичайно, не казати про іудаїстських та християнських теологів), але усе ж таки немало й літературознавців не перестають знаходити свідчення того, що наша духовна культура усе ще тримається лише завдяки біблійному фундаменту, скільки б не множилися спроби його зруйнувати.

Візьмемо врозки деякі достатньо репрезентативні напрями досліджень Біблії останнього століття, і ми побачимо, що Книгу Книг, починаючи з відомих основоположних досліджень Н. Фрая («Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature», «The Great God. The Bible and Literature» та ін.), зовсім не розглядають як щось «мертве»; зокрема акцентується плідність її для більш пізньої літератури. Є солідні дослідження наративної структури Біблії (напр. 4), так само, як і становлення Діалогу в Біблії – в річищі концепції М. Бахтіна [11] та взагалі «діалогічності» біблійного тексту [8]. Але загалом жанровій специфіці біблійного тексту уваги приділяється, як можна вловити, усе ж таки замало. Не завжди усвідомлюється, що перед нами текст за своїми установками дидактичний і, відповідно, переважно риторичний; отож епос, лірика й драма тут специфічні; відомий дослідник Е. Ауербах вірно зауважує, що епос у Біблії принципово відмінний від гомерівського епосу, бо будується не на лінійному описі плину подій, а на моментах богоосягнення людини, в той час, коли маса буденного матеріалу просто ігнорується [2]. Лірику Біблії, попри те, що релігійна лірика відсутня в наших радянських і пострадянських реєстрах, зарубіжні літературознавці досліджують частіше, але, як правило, не як об'єкт

самостійної уваги – скажімо, в якості ферменту релігійної лірики іншої національної літератури [напр.: 10]. Тому дозволю собі скромно долучити до ситуації моє дослідження щодо природи псалмодії та апокаліптики [1].

Драматичний же елемент у біблійному тексті вивчений як такий мало й спорадично. Так, скажімо, у монографії Ч. Дінсмора [9] говориться, що Біблія інтерпретує життя в епічних формах – з моментами переходу в драму. Або: у фундаментальній радянській історії всесвітньої літератури міститься цінне спостереження над формою Пісні над піснями, яка являє собою фольклорні в своїй основі весільні хори юнаків та дівчат, що вихваляють Соломона та Суламіту [7]. Звичайно, ці спостереження мають важливе методологічне значення. Але, по-перше, це не та ситуація, коли можна аналізувати текст за правилами поетики Аристотеля. Якби сказав, що художні, в тому числі й жанрові – у звичному для нас розумінні слова – елементи містяться в біблійному тексті як цукор у фрукті (на відміну від поезії в антично-класицистичному розумінні, яку можна порівняти з рафінованим цукром).

Найперше слід, мабуть, розглянути динаміку формування драматичної структури в давньоєврейській словесності. І, для початку, уявити собі роль видовища в культурі Стародавнього Ізраїлю.

У ізраїльтян, як і у греків, формування публічного й водночас сакрального видовища відбулося під впливом загальносередземноморського культурного канону. У сусіднього народу – греків – драма від початку була містерією (Аристотель ще пам'ятає про народження її в лоні вакхічного культу). І так само, як в доесхіловій Греції, це видовище включало криваву жертву тварини (сп'янілі вакханки роздирали на шматки живого козла), в ізраїльтян у годину Виходу з'являється офірний цап, якого виганяють на неминучу смерть до пустелі, символічно поклавши перед тим на нього гріхи народу. Можна вказати й на більш глибокі корені грецької містеріальності – смертельно небезпечні ігри молоді з биком у егейському світі, але й тут в ізраїльтян спостерігається паралель: поклоніння золотому тільцю в якийсь із моментів того ж Виходу: воно було копіюванням поклоніння священному бикові Апісу у єгиптян¹. А танок царя Давида перед Ковчегом Завіту був наслідуванням практики єгипетських фараонів, що так само танцювали перед своїми богами. Але водночас цей танок був спонтанним і глибоко суб'єктивним актом, до якого несхвально поставилася навіть царева дружина Мелхола. Та коли Давидів син Соломон започатковує в Єрусалимському Храмі пишну культову відправу з музикою, танком і співом, з цих уривчастих експериментів формується справжня сакральна драма – богослужіння Ягве. Це дещо подібне за формою до реформ Піндара, який суттєво театралізував публічне виконання пеанів та дифірамбів і створив пишне релігійне видовище з хорами та танцюристами, традиції якого почасти використовувалося творцями візантійської літургії².

У грецькій культурі була й інша, паралельна лінія: створення театру та драматургії. І ці лінія дуже швидко вивела грецьку драму за межі сакрального.

У Есхіла п'єса – ще справжня містерія, з міфологічними персонажами, олімпійцями та титанами. У Софокла вже починається сумнів у божественній волі й на перший план виступає екзистенція знищеної нізачо Роком людини. А в Еврипіда та Аристофана божественне вже лишається за межами драматичного простору, й трагічні або комічні моменти людського життя стають єдиним предметом зацікавлення драматурга.

А в стародавнього ізраїльтянина не було потреби мати записану та поставлену на сцені драму: адже в Храмі почав щоденно вершитися священний спектакль, *літургія*, реалізуючи основну колізію Біблії – діалог Бога і людини. Юдаїзм, як і християнство, належить до ревелаяціоністських релігій – релігій Об'явлення: тут сам Бог звертається через Слово Боже – Біблію – до людини, й людина відповідає Йому. І *людська* промова до Бога не менш важлива, бо без зворотного зв'язку немає, як відомо, комунікації³.

Складалася Літургія Слова, паралельно якій творилася Літургія Жертви: ритуальні жертвоприношення тварин. Життям тварини викупали гріхи людини: людина мала пережити страх і покаєння, бачачи муки невинної тварини: це ж бо вона, людина, мала б так бути знищена за її гріхи! Й хоча ця ситуація не занадто приваблива для нашого сучасника, слід визнати, що історично це було значно гуманнішим, ніж людські жертви, що їх приносили язичники. Але в пліні розвитку ідеї жертви й цей старозавітний припис у Новому Завіті однозначно трансформувався в жертву Христа, що відмінняє вже усякі криваві жертвопринесення. На перший план в давньоєврейській культурі виступили не пластичні мистецтва і не театр – ці засоби людського самопізнання, а Слово Боже. Текст же Біблії, який є напученням за своєю природою, зовсім не орієнтований на драматичну реалізацію в діалозі персонажів. Згадане вище дослідження діалогічності у Біблії, проведене В. Рідом при опорі на методологію Бахтіна, цікаве, але нагадаємо, що, за Бахтіним, діалогічність, про яку тут йдеться, найбільш повно втілена у прозі романного типу – навіть драма такій прозі поступається [3, с. 38]. Тому переносити на біблійний текст закони романічної нарації – річ досить сумнівна.

Крім того, слід враховувати, що, по суті, у Біблії – один Діалог: людини й Бога, й все багатоголосся людських волянь зводиться до цього як до основного фокусу зору. Важливу річ підкреслила й З. Лановик, кажучи про те, що множинність діалогізму біблійного тексту зумовлена множинністю відношень у світі, і серцевиною тут є діалог Творця з людством, через що в Біблії буття як таке проходить у вигляді діалогічних колізій, нескінченного діалогу (*ad infinitum*) [8]. Ліричні спалахи екстатичного почуття – молитви – вмонтовані в нарацію, яка побудована на моментах богоспількування, мозаїчним методом. Про сюжетні ж події, які розгортаються у вчинках персонажів, ми можемо говорити тільки умовно: суєта світу цього й людські пристрасті – усе те, чим живе художня драма – автора Біблії мало цікавлять, хіба що як матеріал для повчання.

Це не означає, що в біблійному тексті не можна зустріти, так би мовити, ембріони драматургічної сюжетності. Окрім вже згадуваних текстів Пісні над піснями, що являють собою чоловічий та жіночий весільні хори й, за певних умов, могли б легко перерости в щось на зразок народної драми, у Біблії можна знайти чимало структур, що їх можна визначити як *потенційно драматичні*. Так, у Книзі Йова органічна драматичність сюжетобудови проявляється вже у своєрідному «Пролозі на небесах» (це буде використано Ґюте-драматургом). Сатана, який пробує примусити Бога засумніватися у праведнику й провокує низку його страждань, є пружиною конфлікту, покликаного зруйнувати ідеальну гармонію, що існує між праведною людиною, яка живе за Божественним Законом, і Божеством. Легко можна уявити собі інсценізацію цієї колізії. Вона, так само, як і деякі сторінки Євангелій, може бути легко перетворена на містерію – подібну до тих, які розігрувалися на площах середньовічних міст (дійства, в яких фігурували Адам, Єва та Змій; набували видимого втілення Страсті Христові тощо).

Іншими словами, суспільство, що створило Біблію, сконцентрувало свою потребу у видовищі в храмовій літургії. Мало того, саме тут визначається майбутній розрив між елліністичною культурою, в якій театральне начало начебто перемістилося в сферу життя, і християнською концепцією, яка підносить літургійне дійство й, навпаки, засуджує усяке лицедійство.

ПРИМІТКИ

¹ Так вважали до великих археологічних відкриттів XIX–XX ст., що явили світу «вигадані єврейськими жерцями» Ур, Вавилон та Ніневію, а також кумранські тексти, після яких стало зрозуміло, що за два тисячоліття в тексті Біблії (Старого Завіту) було перекручено аж дві літери.

² Усе це – відлуння культу бика, який символізував, подібно від часів кам'яного віку, родючі сили природи. Рефлекс цього культу – іспанська корида. У Біблії є свідчення, що культ тільця довго жеврів у Ізраїлі, аж до ізраїльського царя-сепаратиста, сина Соломонового Єровоама, який по смерті батька відокремився від південної Юдеї з її Єрусалимським Храмом і поставив власний храм з двома золотими фігурками биків для поклоніння, проголосивши: *Ось боги твої, Ізраїль, що вивели тебе з Єгипту!*

³ Дослідник давньогрецької релігії Ф. Зелінський (рубіж XIX–XX ст.) не виправдано перебільшував роль цього елемента у формуванні християнського богослужіння [6], корені якого – в служінні жерців Єрусалимського Храму та катакомбних зібраннях раннях християн на *αγάπη* – трапезу любові.

⁴ Коли сьогоднішній український філософ трактує молитву як «монолог без відповіді» та «втечу від реальності» [4, с. 213], то тут не береться до рахунку реальний ефект молитви, її позитивний вплив на психологічний та навіть фізичний стан молільника, що й є в очах віруючого «відповіддю». Утім, навіть

люди, що чують безпосередньо «голоси з неба», не завжди навіжені: Декалог, який Мойсей дав людству від імені Бога, є фактично єдиною серйозною підвалиною нашої моральності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Поетичні первні біблійного тексту / Семен Абрамович // *Біблія як інтертекст світової літератури*. – Колективна монографія. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2011. – С. 67–79.
2. Ауэрбах Э. Мимезис: изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах ; [пер. с нем. А. Михайлова]. – М. : Прогресс, 1976. – 556 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
4. Богачевська І. Християнська наративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу / Ірина Вікторівна Богачевська. – К.: Світ знань, 2005.– 236 с.
5. Бульнуа О. Що нового? Середньовіччя / Олів'є Бульнуа // *Філософська думка*. – 2010. – № 1. – С. 114–136.
6. Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия / Фаддей Францевич Зелинский. – М.: Директ-Медиа, 2004. – 232 с.
7. История всемирной литературы. – В 9 т. – Т. 1. – М.: Наука, 1983. – 584 с.
8. Лановик З. Діалогічна множинність Біблії / Зоряна Лановик // *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. – Вип. 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Частина 1. – Львів: ЛНУ, 2004. – С.192–197.
9. Dinsmore Ch. A. *The English Bible as Literature* / Charles Allen Dinsmore. – New York: Houghton Mifflin, 1931. – 346 p.
10. Hamlin H. *Psalm Culture and Early Modern English Literature* / Hannibal Hamlin. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 289 p.
11. Reed W. L. *Dialogues of the word: The Bible as Literature. According to Bakhtin* / W. L. Reed. – NY – Oxford: Oxford University Press, 1993. – 223 p.

МИСТЕЦТВО НАРАЦІЇ У БІБЛІЙНІЙ ПРОЗІ

Мистецтво наративу в біблійній прозі // *Studia methodologica*. –
Тернопіль : Терноп. держ. пед. ун-т, 2004. – С. 52-59.

Біблія – сакральний текст, створений в давнину за особливими літературними законами, які не співпадають з правилами античної поетики. Тому з часів за-панування просвітницько-класицистичної критики й секуляризованої культури взагалі Біблія опинилася наче в духовній резервації, набувши статусу якоїсь «паралітератури». Проте інтерес до літературної специфіки Біблії серед найсерйозніших вчених ніколи не згасав, починаючи з Гердера, який висунув вимогу вивчення гебрійської поезії. Та саме як поезію Біблію зазвичай і не сприймали. У старовинних посібниках з теорії літератури її розглядали поза межами традиційних епосу, лірики або драми, відносячи до дидактичного роду. Варто зауважити, що лише теологічна думка Заходу виділяє у Біблії поруч з пророчими, історичними та ін. книги поетичні – на зразок Пісні над піснями. Але такі речі, як специфіка біблійної наративу, були об'єктом наукового дослідження лише спорадично.

На жаль, у нас в Україні вивченню Біблії як такої, її літературної специфіки, уваги приділяється дуже мало; моя книга «Біблія як форманта філологічної культури» [1] була, здається, за останні роки чи не єдиною спробою так-сяк узагальнити досягнення в цій галузі й зрушити проблему з місця. Почасти там вже було порушено питання, яким в даному тексті приділяється дещо більша й пильніша увага. Зокрема відзначено, що в біблійних книгах епічний первінь, так само, як і драматичний, репрезентований невиразно. Діалого-драматичне начало не розвинулося тут у власне драму: священна історія не мусила інсценізуватися на зразок того, як ілюструються в сакральних дійствах індуїзму міфів Вед – це сприймалося б як блюзнірство. Явища ж на зразок весільних хорів, які зафіксовано в тексті Пісні над піснями, або ж бесіда Еклезіяста «зі своєю душею» – теж за жанровою природою своєю ліричні, а не драматичні дихотомії.

Якщо ж говорити про епічно-наративні структури в Біблії, то одразу ж слід зазначити, слідом за Е. Ауербахом, що епос тут – особливого типу: вчений, порівнявши Гомера й біблійну оповідь, робить висновок: «... важко собі уявити більшу стилістичну різницю між цими двома текстами, хоча обидва вони – древні й епічні. У одному закінчений і наочний образ рівним світлом освітлених, визначених у часі і просторі, без прірв і прогалин поєднаних між собою явищ, що існують на передньому плані: думки і почуття висловлені; події відбуваються неквапливо, мірно, без великої напруги. У іншому – із явищ вихоплюється тільки те, що важливе для кінцевих цілей дії, все інше сховано в темряві; підкреслюються тільки вирішальні кульмінаційні моменти дії, усе, що знаходиться між ними, позбавлено істотності; час і простір залишені

без визначення і потребують особливого тлумачення; думки і почуття не висловлені, їх лише підказують нам мовчання й уривчасте слово; ціле перебуває в найбільшій напрузі, що не знає послаблення, усе в сукупності звернено до однієї-єдиної цілі, усе незрівнянно єдине і цільне, але залишається загадковим і темним заднім планом» [2; 32]. Й справді-бо: в Біблії людина береться оповідачем лише в моменти богоспількування, а все інше залишається за рамками розповіді. Так, наприклад, Бог уперше з'являється Авраамові, коли тому виповнилося вже 75 років. Оповідача зовсім не цікавлять ані дитинство героя, ані його портрет, ані заняття протягом життя, ані інтер'єр його шатра, ані одяг і т.п. У Гомера ж, навпаки, усяка сцена докладно деталізована, розповідь невіддільна від опису: тут навіть другорядні деталі на зразок скульптури на щиті Ахілла розростаються в якісь самостійні розповіді. Гомер і його читач пізнають *тутешній* світ; читач історії Авраама дізнається про те, що людина може, усупереч тяжінню землі, включитися в сферу *не-матеріального і невимовного*.

Біблія писалася від особи Бога, *sub specie aeternitatis*, хоча насправді людське авторство тієї чи іншої біблійної книги тут зовсім не приховувалося. Навіть у пророчих книгах Старого Завіту, в яких устами автора говорить сам Вседержитель, людська особистість пророка, його життєвий шлях, його особистий кут зору на події, про які йдеться, часто подаються достатньо розгорнуто. Більш того, слово Боже – це тягар, якого хочеться часом позбутися: «І я був сказав: Не буду Його споминати, і не буду вже Йменням Його говорити! І стало це в серці моїм як огонь той палаючий, замкнений у костях моїх, – і я змучивсь тримати його, й більш не можу!» [Єр. 20:9]. Тому не варто вважати, що біблійній наративній незмінно притаманна нульова фокалізація: «всезнаючого наративатора» тут просто немає.

З цим пов'язана ситуація, особливо варта на увагу. Некомпетентна свідомість пересічного секуляризованого інтелігента традиційно сприймає Біблію як «міфологію», несумісну з реальною історією. Біблійний оповідач ставиться тим само в один ряд з індійським ріші, античним аедом та рапсодом та іншими натхненними поетами-міфологами язичницького світу. Саме такого поета пропонував увітчати й вивести зі своєї ідеальної держави Платон.

Погляд на наративатора Біблії як на «поета-міфотворця» достатньо «авторитетний»: Біблію намагалися трактувати як зібрання вимислів і взагалі «міфологію» починаючи з кінця XVIII сторіччя. Дійшло до того, що до середини XIX ст. учені вважали Вавилон або Ассирію неіснуючими, плодом фантазії авторів біблійного тексту. Лише триумфи археології дозволили зрозуміти Біблію як одне з найбільш надійних історичних джерел історії Стародавнього Сходу взагалі. Підхід у дусі Дж. Фрезера, який бачив у Біблії винятково фольклорно-міфологічний зміст, сьогодні сприймається фахівцями як застарілий (хоча дехто й сьогодні вперто трактує Біблію виключно як «міф і легенду»). Справа в тому,

що Біблія якраз і є одним з перших в історії культури текстом, який зафіксував виживання «родимок міфологізму», ствердив тверезість, правду і реалізм як установки письменства (це не виключає непростих відносин біблійного письменника з фольклорно-літературним узагальненням, яке оперує мовою міфу).

Міфологізація реальності властива якраз «до-біблійному» рівню свідомості. Вже Старий Завіт «цілком пориває з цією філософією давнього світу. Несправедливе твердження, ніби Ізраїль запозичив міф, щоб розповісти про свою віру <...> Концепція часу в євреїв визначалася не зміною циклу, але неминучим кінцем його, тобто, була есхатологічною. Хоча М. Еліаде твердить про існування циклічного часу в давньоєврейській культурі (4; 161–174), але й сам зазначає, що дане явище стосується не стільки Біблії, скільки давньоєврейського фольклору, і виникає під впливом оточуючих язичницьких народів. Характер храмового ритуалу не був ані космічним, ані магічним, він ґрунтувався на понятті спокути. Їхнє уявлення про світ, що їх оточував «у просторі й часі», не обмежувалося світом первісним, але начебто «продовжувалося» у світ майбутнього, тобто «здійснялося в історії». Одним словом, реальність для Ізраїлю була нерозривно пов'язана з властивою саме йому історичною концепцією» [6; 13–14]. У цьому принципова відмінність Біблії як Священної історії від історичної прози античного світу: тут створилася концепція часу як чогось такого, що мусить скінчитися. На перший погляд, до такого розуміння часу подібне трактування буття в індуїзмі: доки Браhma спить, світ щезає; коли він прокидається – світ відроджується (кальпа та ін.). Але тут йдеться про безликі цикли, тоді як у Біблії саме це життя – єдине і неповторне. Варто процитувати ще одну думку М. Еліаде: християнство – це релігія людини сучасної та історичної, яка одночасно знайшла особисту свободу і лінійний час (замість часу циклічного) [4; 245].

Саме з цією обставиною пов'язано те, що в біблійній оповіді превалює не поетичне, а риторичне начало, установка на точний опис, часом – сухий «діловий» стиль; насичена образами словесна тканина властива радше текстам, за природою своєю ліричним, як-от вже згадувана Пісня над піснями. Адже нарратор фіксує єдину й неповторну реальність життя, даного Богом один раз, тут немає надій на реінкарнацію або нірвану – вивільнення від пут сансари, як в індійських сакральних текстах. Біблійне слово має насамперед утилітарну функцію: інформувати, напучувати, освічувати. Допомогти вловити Закон і план Божий в хитросплетіннях земного життя, показати шлях до спасіння у Вічності. Звідси й надзвичайна питома вага у Біблії корпусу книг *історичних*, які подають історію обраного народу як досвід богоспількування.

Писана історія, звичайно ж, не є винаходом Геродота: вже при дворах шумерських царів велися хроніки (наприклад, різнилися династії «до потопу» і «після потопу»). Цю найдавнішу месопотамську традицію безпосередньо засвоює Біблія, але її історична проза – «дебрім хайямім» – «книги днів», або грецькою мовою – «параліпомен» (хронік), так само, як Книги Царств та

ін., – відрізняється перш за все установкою на чітку моральну оцінку: історія народу і вчинки окремих видатних особистостей оцінюються крізь призму Закону. Такий, наприклад, поділ царів Юдеї на «праведних» і «неправедних», проілюстрований декількома розгорнутими характеристиками: наприклад, історія про нечестивого Ахава та його дружину, язичницю Єзавель, що спробували зруйнувати законність і справедливість, традиційні для юдейської спільноти.

Біблія все ж таки є переважно не «фольклор», до якого категорії міфу и легенди можна застосувати цілком природно, а *література*, в якій міфологічний склад мислення спростовується самою побудовою оповіді, заснованої на логіко-раціональному і моралізаторському розумінні життя.

Про історизм свідомості біблійних авторів говорять дослідження серйозних учених [3; 28–37]. Одночасно «справи днів» концептуально осмислено з погляду вічності, пізніше, у християн, – з погляду прийдешнього Страшного суду. Саме це впливало в першу чергу на середньовічних хроністів, а не традиції античної історичної прози (її вплив в європейських літературах насправді починається з Ренесансу).

У людини наших днів, що звично ототожнює міфологізм із «чудесами», може виникнути враження, що саме «чудеса Біблії» і є незаперечним свідченням її міфологічної природи. Але чудом у Біблії є швидше *наявність* законів природи, ніж їхнє *порушення*. Та й чудеса тут щонайчастіше природні явища, сприйняті і вмотивовані нарратором як чудесне піклування Бога про світ. Наприклад, «неопалима купина», побачена Мойсеєм, є рідкісний, але відомий ученим випадок самозаймання ефірних масел, що випаровуються певною рослиною в Синайській пустелі; манна «небесна» – плоди іншого чагарнику, донині уживані в їжу місцевими кочівниками тощо [6]. Є, щоправда, чудеса, які можуть бути цілком сприйняті як літературно-стильова умовність: таке, наприклад, закляття сонцю «стояти», поки не скінчиться бій, вимовлене Ісусом Навином – у силу літературної конвенційності даної риторичної фігури сонце начебто повинне «зупинитися» (у старі часи бій припинявся з заходом сонця). Перебування пророка Йони у череві кита три доби – така сама літературна умовність, образ, що передає жах богозалишеності, поглинення людини гріхом (Йона опирається покликанню йти до Ніневії та проповідувати асирійцям про гнів Божий). Є й ситуації, що виразно нагадують сонно-гіпнотичний стан психіки: так, перетворення Мойсеєвого посоху на змія, що пожер посохи-змії єгипетських жерців, воскрешає у пам'яті відомі в старожитності змагання магів, зокрема атмосферу давньоєгипетської чарівної казки, яка зафіксувала страх перед можливостями чарівника, типового гіпнотизера (Мойсей, до слова, мусив як названий онук фараона одержати в Єгипті жрецьке виховання; отож ситуація цілком нормально вписується в певний історико-культурний контекст). Волосся Самсона, що трактується Дж. Фрезером як незаперечний доказ

присутності *сонячного міфу* в історії «рудого» героя, є насправді безпосереднє свідчення давнього звичаю назорейства, присвяти себе Богові: у цьому випадку стародавній єврей не стригся і накладав на себе ще деякі табу; що ж до «сонячного» імені *Шемшон* – від «Шемеш» (Сонце), то що може бути природнішим для тодішнього суспільства, аніж дати рудому хлопчикові це ласкаве ім'я?

Але є також розряд чудес, які не можуть бути потрактовані у подібному історико–культурному або й науковому ключі – чудеса пророків Іллі та Єлісея, у Новому Завіті – чудеса Ісуса Христа й апостолів. Навіть деякі сучасні західні богослови складають зброю перед цими речами: так, окремі протестантські або навіть налаштовані на модернізацію католицькі мислителі схильні оголосити, скажемо, воскресіння Христа «літературним образом», що не має підстави в реальності. Як трактувати ці ситуації, якщо ми виходимо з того, що Біблія – книга переважно історична?

Характерно, що західне богослов'я часом схильне переносити в цих ситуаціях центр уваги на літературне начало Біблії, на її «поетичні» моменти. І оповідь біблійного автора сприймається як щось однорідне з пізньоантичним жанром *ареталогії* – розповіді про чудеса, які вершили в елліністичному світі боги і напівбоги, що зійшли на землю. Найбільш вражаючі сторінки Біблії, свідчення могутності Бога, творця законів природи, що являє свою владу над ними, у такий спосіб начебто набувають характеру міфологізації.

Ми не будемо тут заглиблюватися в суто релігійну проблему – вірити чи не вірити в цей рід чудес. Наша задача більш скромна: літературознавцеві варто розібратися, по–перше, у функції таких чудес в пліні біблійного сюжету, а по–друге, оцінити, наскільки вони «міфологічні» у безпосередньому, споконвічному змісті слова. І тут виявляється, що даний розряд чудес Біблії виникає значною мірою *на ґрунті літературної культури й традиції*. Якщо Ілля не перевершить пророків Ваала – віра, що проповідується ним, не істинна. Якщо Христос не чудотворець, що виправляє ушкоджену дияволом природу, то він і не Син Божий; якщо він не воскрес, «то і віра наша марна» (1 Кор. 15:14). Якщо не буде Страшного суду, то й скінченість часу не сигніфікована з належною ясністю. В усьому цьому просліджується зовсім не міфологічна, а цілком «культурна», інтелектуальна логіка, обов'язкова для розвитку біблійного мета-сюжету повернення людини до втраченого раю. Не будемо вже говорити і про ту обставину, що однієї інтелектуальної енергії тут мало, що чудеса ці «говорять серцю» читача навіть більше, ніж його допитливій думці. Фройд, Юнг або Фромм чітко показали, що ірраціональні моменти нашого сердечного життя не менш цінні і життєподайні, ніж суха логіка, традиційний позитивістський емпіризм. Пізнання може здійснюватися не тільки у формі статистичного опису реалій світу, але й у формі міфо–поетичній. Проте варто відрізнити «дологічне» мислення дикуна від використання міфологічної моделі в літературі. А Біблія саме і являє приклад другого, а не першого підходу.

Коли Біблію відносять до розряду міфології, у цьому в першу чергу позначається інерція атеїстичної пропаганди недавніх років. Але чи можна розглядати Біблію як аналог грецького міфу, що посмертно приніс свої плоди у вигляді вільного, індивідуалістичного літературного мистецтва? Адже Біблія зберігає прикмети міфологізму переважно в самих ранніх, найдавніших своїх частинах, що являють собою пізніший побожний запис тих історій про створення світу та буття патріархів, які нащадки Авраама розповідали друг другу «біля вогнища». А з Авраама (прибл. XVIII в. до н.е.), про якого свідчать як про цілком історичну особу архіви аморрейських царів, починається смуга чіткої історичної перспективи, що, у свою чергу, фіксується в письмовому вигляді з IX ст. до н.е. (принаймні) як безупинна хроніка, як Священна історія (чудесні явища, що дають ґрунт для розмов про біблійний «міфологізм», тут лише епізоди). Інша справа, що жанри біблійних книг – переважно не художні, а утилітарні (хроніка, дидактика і т. п.). Але це вже зовсім і не «міфологія» у тому змісті, у якому застосовується категорія міфу до характеристики релігій Стародавнього світу. Це – література, у якій міфу належить не більше місця, ніж у нашій повсякденній духовній діяльності взагалі. У Біблії практично немає прикмет «дологічного мислення», властивого доісторичній людині, що сприймає світ як «чарівну гру». Отож і можливості *міфологічного методу*, який можна вільно вживати при аналізі міфу як такого чи його літературної рецепції, у даному випадку виразно обмежені.

Поширився у нас в останні роки і *компаративістичний погляд* на Біблію як виключно на джерело сюжетів для більш пізніх письменників; особливо цінуються тут критичні інтерпретації та пародіювання оригіналу. Але не слід вважати це виразом незалежності від Біблії – радше це якраз вираз повної залежності, «зв'язаності» й призначення бути в біблійній орбіті. У свою чергу, й ігнорування аксіології та літературної структури Біблії як такої – не новина; гіркий досвід XX ст. свідчить, що таке ігнорування здатне привести лише до нового витка духовного здичавіння.

Біблія складається саме як *література*, що виросла з одежинок фольклору, як вираз допитливого розуму людини, що пізнає світ, не задовольняючись ані філософськими абстракціями, ані поетичними фантазіями, ані міфологізацією сил природи. Її нарратор чи не вперше в світовій літературі намагався підкреслити цінність і святість реального й неповторного людського життя, значність людської особистості, роль морального закону й совісті як регулятора культури. І нам здається, що аналіз цих речей ще не відбувся належною мірою.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Абрамович С.* Біблія як форманта філологічної культури.– К.– Чернівці, 2002.

2. *Ауэрбах Э.* Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе.– М., 1976.
3. Библейская энциклопедия.– Oxford, 1995.
4. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении.– СПб, 1998.
5. *Косидовский З.* Библейские сказания. Сказания евангелистов. – М., 1990.
6. Толкование Ветхозаветных книг от книги Бытия по книгу Руфь. – Б. м. : [Gospel Assotiation], 1992.

ІНІЦІАТИВИ СВВ. КИРИЛА ТА МЕФОДІЯ У КОНТЕКСТІ САКРАЛЬНИХ МОВ ЦЕРКВИ

Мовознавство. Науково-теоретичний журнал Інституту мовознавства
ім. О. О. Потебні та Українського мовно-інформаційного фонду
НАН України. – 2014. – № 4. – С. 81–87.

По-перше, слід чітко окреслити релятивність змісту терміну «сакральні мови». Сакральне (від лат. *sacrum* – священне, присвячене богам) протилежне профанному, тобто, мирському й повсякденному (диференціація М. Еліаде). Але свідчень якоїсь споконвічної «обраності» тієї чи іншої мови шукати не варто, а занурення в аргументи зацікавлених сторін не має особливого сенсу¹.

Оголошення гебрійської, грецької та латинської мов сакральними відбулося формально на тій підставі, що на цих трьох мовах було, за наказом Пилата, зроблено напис над головою розп'ятого Христа «Цей є цар Юдейський». Однак підґрунтя ситуації більш складне.

Спочатку питання про сакралізацію саме цих трьох мов зовсім не виникало, бо днем народження Церкви вважається День Трійці й глосолалії, коли апостоли заговорили у зібранні мовами різних народів, і як було тут принижувати Духа Святого, що різномовно говорив через апостолів, в ім'я принципу трьох обраних мов? Вже Августин «підкреслював, що немає мови, яка була би кращою за інших: такий сенс П'ятидесятниці...» [8, с. 265].

Але гебрійською (почасти, втім, і арамейською) був написаний Старий Завіт, а грецькою – Новий Завіт: апостоли бажали бути почутими вже у всій ойкумені, яка спілкувалася по-грецьки, і вивели поняття обраного народу за рамки єврейського етносу (відомий вислів ап. Павла: у християнстві немає вже ані елліна, ані юдея). Панував дух вселенського єднання. Ориген, котрий, до речі, утвердив авторитет церковної латини (III ст.), переписав і ретельно прокоментував усю Біблію навіть не на 3-х, а на 4-х мовах: гебрійській, арамейській, грецькій та латинській. Але гебрійська мова від самого початку була для маси християн з язичників відчуженою і незрозумілою, отож перші пресвітери змушені були перекладати і тлумачити гебраїзми в проповідях-гоміліях. Та й у самій давньоєврейській традиції, при трепетному ставленні до ТаНаХу (досить згадати витончені інтелектуальні ігри буквально навколо кожної букви Писання, або те, як надривно тут ховають браковані списки Тори – ніби померлого родича!), взагалі не існувало поняття сакральності тексту як такого. Сакралізація будь-якого матеріального об'єкта, в тому числі й мови, на якій було дано Писання, сприймається в юдаїстській культурі як блюзнірство. Християнству, яке різко маркувало від самого початку і, особливо, з IV століття, свої кордони з юдаїзмом, начебто й ні до чого було оголошувати гебрійську священною

мовою, тим більше, що вселенська проповідь Нового Завіту пройшла, як уже згадувалося, грецькою, хоча при цьому мовою Нового Завіту була «ринкова грецька» – κοινή, мова простолюду, яка викликала ще донедавна глузування у носіїв античної вченості (втім, на користь авторитету грецької працював ще один вельми серйозний аргумент – існував переклад Старого Завіту грецькою мовою, зроблений ще в дохристиянську епоху, – Септуагінта) .

Оголошення сакральними мовами гебрайської, грецької та латини покликане було насамперед захистити текст Біблії від спотворень, неминучих при перекладах: здавна існували вже згадана Септуагінта, арамейський Таргум, сирійський переклад Пешітта, вірменський, грузинський, коптський та ефіопський переклади³.

Але при цьому сакралізація трьох привілейованих мов покликана була ще й якось стримати диктат латини: адже, починаючи зі св. Петра, папи перебували в Римі, і, з формуванням у стародавній метрополії центру християнського життя, латинська мова стає (паралельно з формуванням романських мов) мовою культури і внутрішньоцерковного улаштування, репрезентує в церковній культурі доцентрову тенденцію. Особливо починає підноситися латинь з V сторіччя, коли Єронім, слов'янин за походженням і один зі ймовірних кандидатів у папи, витратить весь свій статок на вивчення гебрайської мови, щоб максимально точно перекласти Старий Завіт латинською (Вульгата): цей переклад на багато століть стане в західному світі опорним. Саме через латину реалізувалася ідея вселенськості і міжнаціональності християнської культури. Але на Сході склалася інша ситуація. Як зауважує відомий російський візантініст С. Іванов, населення Візантії, в якій спочатку значно більш яскраво, ніж на Заході, розцвіло нове духовне життя і яка мала власну, грецькомовну базу культури, «повністю усвідомило, що латинь – це чужа мова», дарма що іменувало себе «ромеями» (римлянами). Останнє, втім, справжніх римлян дивувало. Суперечки між латинянами і візантійцями з приводу того, «хто більше римлянин», досягли апогею у X столітті, коли прибулий до Константинополя папський легат єп. Люпранд почув від імператора Никифора II, що справжніх, мовляв, римлян вивіз на береги Босфору імператор Костянтин, а в Римі залишилася лише всяка нечисть [7].

Словом, в епоху неподіленого християнства встановити диктат латині було неможливо. Більш того, в самому латинському світі, де на основі «кухонної латини» активно формувалися живі романські мови, св. Письмо, що читалося під час літургії латиною, коментувати в проповіді народною мовою не тільки не заборонялося, але і настійно рекомендувалося (постанова Турського собору 813 р.).

І коли виникло питання про місіонерську діяльність серед вельми численого і небезпечного для середземноморської цивілізації язичницького масиву слов'ян, дозвіл на функціонування слов'янської мови як сакральної даний був без зволікання. До слова, давався цей дозвіл св. Кирилові в Першому Римі, а не

в Константинополі: Церква ще не розділилася, і главою її вважався все ж таки римський єпископ.

Іноді від російських учених можна почути, що саме завдяки вивільненню Кирило-Мефодіївської місії з-під нагляду Візантійської патріархії стало можливим створити слов'янську церкву та організувати богослужіння слов'янською мовою. Але дозвіл на слов'янську Біблію і слов'янське богослужіння, даний у Римі, не був аж таким вже неймовірно винятковим актом, тим більше що в тодішній Церкві були локуси, де функцію сакральні мови виконувала мова місцева: давньовірменська, давньогрузинська, коптська і та ж само арамейська (саме завдяки останній утвердилися монофізитські церкви і єресь Несторія).

Та повернемося до слов'янської проповіді. Що ж дало самій слов'янській (себто, власне, церковнослов'янській /давньоболгарській) мові піднесення до рангу сакральної? Досить багато чого, і проступає це через порівняння з іншою, а саме – давньоруською мовою.

По-перше, язичницька стадія давньоруської мови ще не-християнізованих східних слов'ян, відображає досить похмуру свідомість, яка перебуває в полоні стихійного матеріалізму. Світ – це тільки те, що можна «помацати», і навіть боги й демони тут мають плоть і кров. Посмертне існування – *Ірії* – тьмяне і невиразне; доля померлого не залежить від того, добру чи злу служив він за життя. Східні слов'яни сприймали світ на основі парних понять – як сприятливе і вороже; Добро і Зло в цій системі – рівноправні, вони суть дві самостійні форми буття, втілені в силах природи. Можна впливати на них – ворожити; сакральне слово в цій системі функціонувало як наївна теургія, заклінальна магія, і було невідривне від відчуття реального хронотопу та матеріального предмета. Ось, наприклад, старовинне замовляння, насичене чуттєвим переживанням речей, матеріалу, з якого вони зроблені тощо: «Стану я (ім'ярек), піду з хати дверима, з дверей воротами в чисте поле, в східну сторону <...> Ладо-Мати, візьми ключі золоті, розімкни замки кістяні...». Екстатична гарячковість цієї теургії не свідчить про впевненість і складний духовний досвід. Людина тут фактично виступає як відчайдушний богоборець, що силиться у фантастичний спосіб здолати жахливі і незрозумілі демонічні сили, які панують у природі.

Біблійна же свідомість веде від міфу до логосу, стверджує онтологічний статус мови. Тут не людина складає за своїм розумінням міфи про богів, як у язичницькій поезії, але Єдине й Істинне Божество саме звертається до людини в Одкровенні, Слові Божому. Саме це Слово, як свідчить початок книги Буття, творить матеріальний світ *ex nihilo*, «з нічого» (חֲלֹם – *шуболѐт*): «**И рече'** **в тѣ: да въздетъ свѣтъ. И бы'сть свѣтъ**» (Бт. 1:1). Адамові в раю дана влада нарікати імена речам; розвинена мова відрізняє людину від тварини і робить її носієм образу Божого. У Новому Завіті Ісус Христос осмислений саме як це передвічне Слово Боже, що створило світ, а згодом втілилося в людину

заради її порятунку: «Вѣъ нач'а ѿ вѣъ вѣъ сло'во, и ѿ сло'во вѣъ къ вѣъ, и ѿ вѣъ вѣъ сло'во» (Ин. 1:1). Мова Біблії мислиться як мова Самого Бога – вважається, що переклади не спотворюють її в головному. Будь-яка мова, як свідчила глосолалія П'ятидесятниці, здатна провістити Одкровення. І переклад Біблії слов'янською мовою, розпочатий св. Мефодієм, як і чинення цією мовою священнодійства, покликані були затвердити цей її новий статус.

Старослов'янська мова відразу ж будується як сакральна, а не просто як мова людського спілкування. І це надає їй певних особливостей, які в мові повсякденного спілкування відсутні. Як вірно підмітила І. Гольберг, вона монологічна, орієнтована на експлікування, на виявлення духовного змісту, а не на комунікацію [5, с. 127–129], навіть може скластися враження, що вона ніби й не припускає діалогу, зворотного зв'язку, гомеостазису, хоча теологи з цим сперечаються³.

По-друге, у старослов'янську мову вводиться активний шар глибоко інтелектуалізованих гебраїзмів і грецизмів, для яких у слов'янській мові взагалі не було аналогів (напр. Αγίου Πνεύματος – Святий Дух). І, як результат, у цій мові відразу ж виникає можливість висловлювати складні спіритуальні поняття, сформовані звичайно за зразками еллінського словотворення: **благопотре'бный** – добре влаштований, необхідний; **благоразтворе'ніе** – очищення, оздоровлення. Чи можливо було, в принципі, скласти в дохристиянські часи ось такий текст: «**Ра'дѣйся, дре'во светлоплодови'тоє, ѿ него' же пита'ютса ве'рніи, ра'дѣйся, дре'во благосенноли'ственное, и'мъ же оу'крыва'ются мно'зи**» (Акафіст Божій Матері, ч. 3, ікос 7)? Правда, Ф. І. Буслаєв у праці «О влиянии христианства на славянский язык. Опыт истории языка по Остромирову Евангелию» доводив, що слов'янська мова зазнала впливу християнських ідей задовго до Кирила і Мефодія, і що переклад Святого Письма на слов'янську мову ліг на підготовлений ґрунт [3].

Але все це зовсім не означає, що слов'янська мова була цілком готова до адаптації нової, біблійної ментальності й усе тут склалося ідеально. Навіть в основоположному тексті слов'янської Біблії зустрічаються дуже серйозні промахи. Скажімо, радянські атеїсти довго й охоче мусували ту обставину, що тут (як, відповідно, і в Синодальному російському перекладі) Бог іменується то в однині (יהוה – *Ягвэ*), то у множині (יהוהים – *Елогім*). Зокрема, в церковнослов'янській Біблії змій-спокусник звертається до Адама і Єви так: «... и' вѣ'дете і'а ко в'озі, вѣ'даще до'броє и' лѣка'вое» (Бт. 3:5). З цього робився висновок, що і творці Біблії не були вільні від ідеї багатобожжя. Насправді ж *Елогім* – найдавніша семітська форма звернення до верховного божества взагалі: вже вавилоняни, бажаючи підкреслити, що їхній верховний бог Мардук є «богом богів», іменовали його *Елогім Мардук*; у гебрайській Біблії ця форма, строго кажучи, просто риторична фігура (так, наприклад, вважав авторитетний юдаїстський богослов XIII століття, паризький рабин Раші). Слов'янський перекладач про

це явно гадки не мав і пішов шляхом буквального перекладу – *боги*. У західних же Бібліях тут вживається однина – напр., *God* в англломовному тексті [9, с. 2].

Другий приклад: у слов'янському тексті Нового Завіту фігурує досить грізний постулат: «*жена' да оубон'тся своего' мѣжа*» (Єф. 5:33). У грецькому оригіналі дійсно стоїть φοβηται, але за внутрішнім змістом та контекстом слово це означає тут скоріше *поважати, дбати, вшановувати*. Але ось якраз значення *убоїться* стає ключовим для автора «Домострою» XVI ст., який намагається розширити апостольську установку низкою практичних рекомендацій, що свідчать про справжню культуру побоїв у тодішній Московії: «А о всякую вину по уху и по видению не бить, ни кулаком под сердце, ни пинка, ни посохом не колоть, никаким железным и деревом не бить. Кто с сердца или с кручины так бьет, многое притчи от того бываюут: слепота и глухота, и руку и ногу и перст вывихнет, и главоболие, и зубная болезнь, а у беременных и детем в утробе повреждение бывает. А плетью с наказанием бить, и разумно и болно, и страшно и здорово – а толку большая вина. И за ослушание и небрежение, – ино соим рубашка, плетию побить за руки держа, по вине смотря...» [6, с. 69].

На ранній стадії старослов'янська мова активно прагнула пояснювати і про-свіщати, пізніше «нова церковнослов'янська» демонструвала спокійну впевненість і вільну духовну пишномовність. Але з плином часу сакральна мова слов'янських церков поволі обростає містичним ореолом: «чим загадковіше, тим більше сакральності», й це перетворюється на ситуацію, аналогічну ситуації з латинською мовою в західній церковній культурі.

Якщо повернутися до питання про претензії латини, то варто визнати, що жорстку домінацію останньої на Заході визначили, зрештою, лише церковне розділення та страх перед подальшим сепаратизмом і схизмою. Так, уже в 1079 році, тобто, незабаром після розколу Східної і Західної Церков, папа Григорій VII написав у відповідь на прохання Вратислава, герцога Богемського, дозволити богослужіння слов'янською мовою: «Ми ні в якому разі не можемо задовольнити це прохання <...> Тим, хто часто над цим розмірковує, ясно, що не без підстави завгодно було всемогутньому Богу, щоб Святе Письмо не було загальним надбанням: якби воно було доступне всьому світу, то врешті-решт до нього втратили б повагу і воно, будучи неправильно витлумаченим, повело б до помилок» [4, с. 12].

Рим небезпідставно побоювався, що переклад св. Письма живими народними мовами стане джерелом різних тлумачень і ересей, що через якийсь час і продемонструє казус катарів і вальденсів, які почали взагалі заперечувати Старий Завіт. Тому в 1199 році папа Інокентій III вже вельми гнівно каже про еретиків, які переклали Біблію французькою мовою та обговорюють її між собою. Заборони, накладеної цим папою на «народну Біблію» та її вільне тлумачення в проповіді, в католицькому світі довго й ревно дотримувалися. Більш того, католицьке духовенство Заходу взяло тоді радикальний курс на монополію в

духовному житті й граничне обмеження ініціатив «знизу»: у 1229 р. Тулузький синод заборонив мирянам користуватися Біблією, писаною що латиною, що народною мовою, – відтак простій людині з народу дозволялося читати (і вже виключно латиною) тільки Требник, Псалтир і Часослов Богоматері.

Тим не менш, у тому ж XIII столітті богослови Сорбони усе ж таки переклали Біблію французькою, а наприкінці XIV століття з'явився і переклад англійською, зроблений під керівництвом Дж. Вікліфа. Але епоха «національних» Біблій і богослужіння національними мовами реально почалася в лоні німецької Реформації, з лютерового перекладу Книги Книг німецькою. Безсумнівно, що Лютер дав своєму народу не тільки зрозумілий текст Писання, але й можливість вільно інтерпретувати останнє, хоча при цьому й сам не уникнув прикрих промахів⁴. Однак примітно те, що наприкінці життя, врахувавши шалений вал «особистих інтерпретацій» і, відповідно, дроблення церковного організму на секти, великий радикал повернувся до ідеї, що тлумачити Біблію повинні все ж лише спеціально освічені люди. По суті, Лютер визнав правоту св. Єроніма, який вже у V столітті зазначав, що хлібороби, муляри та інші трудівники не приступають до своєї справи без попереднього навчання, але знання св. Писання приписують собі виключно всі (далі з сарказмом згадані язиката стара, дідусь, що здитинів та ін.).

Проте й розрив між живою мовою суспільства і мовою церковної культури позначався все більш виразно і все частіше змушував консерваторів замислитися. Але лише 2-й Ватиканський собор (середина XX століття) оголосив відмову Західної Церкви від тотальної латини й перехід в богослужінні на живі національні мови. Це оновлення (*aggiornamento*) стало відтоді офіційною політикою Ватикану, і, скажімо, спроба консервативно налаштованого попереднього папи Бенедикта XVI відновити латину в її старовинних правах ні до чого не призвела.

У сфері східнослов'янської православної культури до цього явно ще вельми далеко. Хоча, скажімо, ініціативи в галузі перекладу Біблії і богослужіння російською мовою спостерігаються з початку XIX століття, але в Російській Православній церкві вони досі активно гальмуються⁵. У свою чергу, і переклад сакральних текстів національною мовою породжує нові випадки спотворень. Так, у сьогоднішньому українському православному богослужінні (Київський Патріархат) можна зустріти в Херувимській пісні такий епізод: «ми, херувімів таємно уявляючи ...». Це – переклад вислову «**Иже херувими тайно образюще...**», яким знаменується початок Євхаристії: тут міститься заклик на дану мить *реально стати херувимами*, які, за Псевдо-Діонісієм Ареополітом, настільки зміцнилися в любові до Бога через постійну близькість до Нього, що вже ніколи не зможуть відірватися і перетворитися на ангелів темряви. Наскільки можна судити з друкованих видань, які використовуються в храмах даної конфесії, тексти ці передані в дар емігрантами-українцями з Австралії, й свідчать вони не тільки про збереження духовного життя в діаспорі, але й

про момент спотворення вихідного сенсу. Одна справа – психологічно *стати* херувимами, інша – *увянути* себе ними, подібно до того, як актор уявляє себе персонажем п'єси [див. 1].

Словом, проблема побутування слов'янських мов як сакральних мов церкви, окреслена тут досить побіжно, породжує безліч запитань, вкрай цікавих для філолога, але зовсім не вивчених у нашій наскрізь секуляризованій науці. Однак секуляризація, як бачимо, не тільки дає свободу судження, а й здатна породити глуху і невмотивовану обструкцію певних, надзвичайно важливих для культури явищ.

ПРИМІТКИ

¹ Характерний приклад: мені відомий випадок, коли в Московській Духовній Академії викладач *нічого* сумняшся відповів на запитання «Якою мовою Бог розмовляв з Адамом в раю?» так: «Звичайно, єврейською». Але мова євреїв, вихідців з вавилонського світу, як відомо, не найдавніша навіть серед семітських мов.

² Утім, канонічні тексти зовсім не вільні від протиріч. Хрестоматійний приклад: затверджений єврейськими масоретами вже після Септуагінти текст Ісаї (Іс.7:14) містить слово, що його християни тлумачать як спотворення пророцтва про Непорочне Зачаття: הָלְלָהּ (*алва*) – молода жінка; але в Септуагінті говориться, що Месію народить *Діва*: « $\delta\iota\alpha\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\ \delta\acute{o}\sigma\epsilon\iota\ \kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\upsilon\tau\omicron\varsigma\ \acute{\upsilon}\mu\acute{\iota}\nu\ \sigma\eta\mu\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu\ \iota\delta\omicron\upsilon\ \eta\ \mu\alpha\rho\theta\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\nu\ \gamma\alpha\sigma\tau\rho\acute{\iota}\xi\zeta\epsilon\iota\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{\epsilon}\xi\epsilon\tau\alpha\ \upsilon\acute{\iota}\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \kappa\alpha\lambda\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota\varsigma\ \tau\omicron\ \delta\omicron\nu\omicron\mu\alpha\ \acute{\alpha}\upsilon\tau\omicron\upsilon\ \text{Εμμανουηλ}$ » (Іс. 7:14).

³ Скептики, правда, запевняють, що якраз ця монологічність свідчить про ілюзорність самого поняття богоспілкування (2, с. 213). Але тут ігнорується, що «відповідь Бога», по-перше, не обов'язково дається «людською мовою» і звичайно «прочитується» віруючим у безпосередніх життєвих обставинах; по-друге, юдаїзм і християнство як ревелюціоністські релігії будуються на понятті Одкровення: св. Письмо є «голос з неба», переданий через посередництво «людського» автора, «ретранслятора» цього Божественного голосу. Отже, ідея гомеостазису тут все ж таки присутня.

⁴ Наведемо один лише показовий приклад: відомий всім перехід ізраїльтян через Червоне море насправді був переходом через т. зв. Гіркі озера (або Тростинне море), досить дрібне водоймище – тут дно повністю оголюється під час відливу. У Дж. Вікліфа переклад був правильний: «Reed Sea» (Тростинне Море). Але Лютер, відштовхуючись від свого англійського предтечі, сплутав це з англійським «Red Sea» (Червоне Море), і ця помилка вкоренилася.

⁵ Водночас греко-католики України, які до 2-го Ватиканського собору трималися церковнослов'янської мови, абсолютно невимушено перейшли на рідну (щоправда, в західноукраїнській модифікації).

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Уніфікація літургійних текстів в українському ортодоксальному богослужінні як загальнонаціональна культурна проблема // Наук. праці Кам'янець-Поділ. держ. ун-ту. Філологічні науки. У 2 т. – Кам'янець-Подільський, 2005. – Т. 2. Вип. 11. – С. 324–331.
2. Богачевська І. Християнська наративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу. – К., 2005. – 236 с.
3. Буслаев Ф. И. О влиянии христианства на славянский язык / Опыт истории языка по Остромирову Евангелию. – М., 1848. – 212 с.
4. Вязигин А. С. Григорий VII. Его жизнь и общественная деятельность / Биографический очерк. – СПб., 1891. – 104 с.
5. Гольберг И. М. Языковые образования сферы религии / Русистика на современном этапе. – М., 1999. – С. 126–130.
6. Домострой. – СПб, 1994. – 400 с.
7. Иванов С. А. Второй Рим глазами Третьего : Эволюция образа Византии в российском общественном сознании. – polit.ru/article/2012/11/23/byzantine.
8. Ле Гофф Ж. Рождение Европы. – М., 2007. – 400 с.
9. The Holy Bible. New international version. – S. 1. (Printed in Great Britain) / International Bible Society, 1984. – 879 p.

МЕЛЕТІЙ СМОТРИЦЬКИЙ ТА ПРОБЛЕМИ ФІЛОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ БАРОКО

Українська література XVI-XVIII ст. та інші слов'янські літератури. –
К. : Наук. думка, 1984. – С. 137–160.

Перші слов'янські граматики з'явилися в часи зламу середньовічного світогляду й ствердження авторитету філології як складової частини гуманітарної культури. Філологи-гуманісти розхитали авторитет папства; із врахуванням філологічних коментарів до Біблії будувалися часом навіть політичні відносини. Все це було наслідком процесу секуляризації, розширення географічних уявлень, становлення й зростання національних держав. Виник інтерес до національних мов; поліглотів оточували загальною увагою.

В загальноєвропейському контексті слов'янська філологія розвивалася як одна з перспективних областей. По-перше, поява слов'янських граматик свідчила про усталення економічно-політичного життя східного слов'янства, про зміцнення його самосвідомості. По-друге, філологія нового часу не залишилася в колі середньовічних уявлень, незважаючи на стабільність форм культури у східнослов'янсько-православному світі аж до XVIII ст. Значні зрушення в суспільній свідомості протягом XV–XVII ст. спричинилися в багатьох випадках до певного розширення філологічних інтересів навіть у межах традиційної двомовності (старослов'янська та жива, народна мова) і середньовічного «літературного етикету» (Д. С. Лихачов).

Зокрема, цікаво заново поставити питання про роль барокко у східнослов'янській словесності цієї епохи. Відчуваючи себе нащадками греко-римської та середньовічної культури Європи, «третім Римом», культурні діячі слов'янського Сходу не могли не врахувати досвіду інтерпретації цієї спадщини у таких ідейно-художніх системах, як Ренесанс, барокко, класицизм, що являють собою стадії одного процесу – становлення мистецтва нового часу. Але якщо про слов'янське Відродження та класицизм говориться чимало, то слов'янське барокко у нас майже не вивчене й складає одне з найбільш проблемних питань. Але ж обличчя національних літератур Європи (та й не лише Європи) в багатьох аспектах склалося під знаком барокко, завдяки його філософській ємності та яскравості образотворчих засобів. Після активного заперечення середньовічного досвіду в Ренесансі настала пора своєрідного його переосмислення, що, як не раз підкреслювалося, не можна зводити до Контрреформації. Література барокко, яка поєднувала з ренесансною розкріпаченістю стилю поглиблений спіритуалізм, виразила динаміку духовного світу людини Нового часу з незрівняно більшою повнотою, ніж на ренесансній стадії. Барокко досягло пишного розквіту у західнослов'янських культурах – саме воно

остаточно сприяло їхньому виходу на орбіту загальноєвропейських ідейно-художніх пошуків. Живий вплив цього стилю відчували й східнослов'янські письменники, художники, архітектори. Власне вже в «плетенні словес» Єпіфанія Премудрого відчутне прагнення виробити розкріпачений та динамічний стиль. Новим вимогам барокко відповідало навіть більш, ніж ренесансним, – драматичне життя Авакума майже органічно зливається з барокковою експресією мови. Протиставлення цих стилів недоречне, особливо на східнослов'янському ґрунті, де барокко взагалі виявилось за своєю історико-культурною роллю близьким до Ренесансу й невловимо перейшло у класицизм. Д. С. Лихачов пише про російське барокко: «Воно мало просвітницький характер, багато в чому сприяло звільненню особистості і було пов'язане з процесом секуляризації на протилежність Заходу, де в певних стадіях свого розвитку барокко знаменувало собою якраз протилежне – повернення до церковності» [11, с. 32]. В Україні, як і в Росії, питання про контрреформацію фактично не виникло, й барокко не лише не протистояло гуманістичному світогляду, а й спроможне було, завдяки притаманним йому стихійно-матеріалістичним тенденціям, активно сприяти його оформленню.

Тому одна з найцінніших філологічних пам'яток епохи барокко – «Граматики славенския правильное синтагма...» Мелетія Смотрицького – не може бути залишена в даному дискурсі поза увагою. Звичайно, значного літературно-стильового матеріалу тут не знайдемо: «Граматики» – опис структури мови, до того ж церковнослов'янської, хоча лексикон Смотрицького насичений великою кількістю українських, білоруських та польських слів. Однак є достатні підстави для твердження, що деякі суттєві риси бароккового стилю в'ястиві й цьому твору. Постановка такого питання набуває певної масштабності, якщо при розгляді структури «Граматики» спиратися й на літературну практику Смотрицького та деяких його сучасників.

Поширення барокко йшло в ногу з розвитком друкарства й поліграфічної культури. В книзі Смотрицького барокковий стиль вінєток у вигляді рослинного орнаменту або хитромудрого лінійного рисунка витримано дуже чисто. Але, звичайно, для нас важливіше визначити певні моменти змісту і насамперед світоглядну позицію автора.

На перший погляд, «Граматики» Смотрицького може видатися продуктом чисто середньовічної свідомості завдяки своїй відчутній догматичності й церковно-богословському колориту. Проте духовність її насправді швидше споріднена з барокковим спіритуалізмом, причому в його слов'янсько-руській модифікації. Адже створення «Граматики» було визначене світсько-науковими та громадсько-політичними інтересами автора, який пише у передмові: «Обещую славенскому в народі нашем языкови поднесене вырозумене его (уживане) и пожиток, который занедбанный (а церкви нашей природный будучи) по немалу народ наш в набоженство зазябил» [тут і далі цит. за виданням: 18].

Торкаючись у передмові однієї з наскрізних тем літератури, публіцистики та мистецтва барокко, – теми вчителя, наставника, – Смотрицький звертається до «вчителів шкільних», нагадуючи їм про громадський обов'язок навчити «дітей і младенцев» основам «природної» слов'янської мови. Звичайно, немає потреби модернізувати позицію автора, та слід зазначити, що Смотрицький, по суті, підноситься над богословськими чварами своєї епохи. В «Граматиці» не знайдемо відбитку середньовічного аскетизму, так само, між іншим, як і рефлексів макіавеллієвого аморалізму. Про це досить красномовно свідчить хоча б уважне прочитання тих граматичних прикладів, які подає автор. Його погляд на світ – науковий, гуманістично-філософський і хоча мотивів ренесансно-життєстверджуючих тут немає, але й церковне начало вже приглушене. Біблійні речення зведено до ролі нейтральних мовних явищ, граматичних моделей, що вже само по собі знаменно. Значну кількість прикладів становлять сентенції цілком світського, загальнолюдського характеру на зразок таких: «Друг вірен утіха єсть житію»; «Гнів (яросць) і памятозлюбіє вредна суть». Далекий від релігійного фанатизму, автор будує твір як чисто науковий посібник, хоча й зауважує, що Часослов та Псалтир у школах також «опусканы быти не мают» (характерний для бароккової словесності ідейно-стилістичний дуалізм). Так, крізь умовний лик «многогрішного мніха», як атестує себе Смотрицький на початку книги, згідно з загальноприйнятим трафаретом, просвічує живе й мудре обличчя людини Нового часу, що добре обізнана з суперечностями та складністю життя. Ось характерна сторінка «Граматики», на якій вміщено строка-тий ряд прикладів-ситуацій, котрий внутрішньо об'єднаний хіба що іронією. «Подобен отцу, полезен многим, повинен суду, удобен почтению, сладок устом, горек гортани, любезен Богу и человеком, ненавистен всім сосідом, равен Отцу, вірен Господеви, наказан Закону Божию и прочее».

Й при всьому динамізмі світосприйняття в цій низці явищ виявляється певна цільність погляду на речі, філософсько-художня модель їхніх зв'язків. Тут неважко впізнати характерні риси бароккової культурної програми.

У світлі зазначеного вище видається непростим і питання про «догматизм» Смотрицького, в чому автора «Граматики» нерідко звинувачували. Гарячий патріот, він впевнений у рівноцінності слов'янської мови грецькій та латинській. Знаходячи послідовні паралелі грецьким мовним явищам у своїй «природній» мові, автор немовби підсумовує змагання слов'янських книжників з їхніми греко-візантійськими вчителями. Його думка невпинно шукала еквівалентності слов'янської мови та мов класичної старовини. Порівняймо з таким фрагментом: «и тое все, што раз опущеное латінныци ітеvocabile называти звыкли» [цит. за: 14, с. 143].

І справа тут не лише в пієтеті по відношенню до еллінських або латинських наставників, як схильний був вважати С. К. Булич [1, с. 178]. Нехай співвідношення грецьких та слов'янських моментів у «Граматиці» дещо

механічне – в цілому автор діалектично мислить, оперуючи великим матеріалом; він робить узагальнення, виявляючи інтерес до національної специфіки і вільно оперуючи категорією історичного часу. Цікаво, що в цю нову «систему» (античні та слов'янські мови, котрі начебто взято в єдиному історико-часовому континуумі) широко введено велику кількість елементів, запозичених з живих національних мов (української, білоруської, польської). Потяг до національної основи культури з'являється саме в епоху барокко.

Варто згадати й про явище, що неодноразово вже відзначалося, хоча й у чисто лінгвістичному аспекті. Йдеться про те, що Смотрицький першим із староруських граматистів увів до своєї системи дієприкметник та вигук, а також приділив велику увагу синтаксису. Чисто зовнішній вплив досвіду європейських лінгвістів, мабуть, відіграв певну роль, але – далеко не визначальну. Масштабність такого роду новацій у всьому об'ємі виявляється при зіставленні досягнень граматичної думки з розвитком живої мови. Смотрицький врахував і сучасну йому мовну практику, й досвід тогочасної літератури. Письменник епохи барокко прагнув відбити рух речей, культивував гру словом, намагався емоційно наповнити текст і виразити своє особисте світосприйняття. Все це вимагало вміння «извѣстнымъ нѣкоимъ чином... сочиняти» (саме так окреслив автор «Грамматики» завдання навчання синтаксису), «визнання» вигуку, розвинутої системи дієслівних форм. Візьмемо, наприклад, фрагменти з твору Івана Вишенського: «О, если грошѣ збираютъ и на лихву даютъ и если бы на лихву не давали, але при собѣ ховали и купа до купы привязовали, грош до гроша для размноженъя прикладали, таковыхъ кромѣ общаго житиа поединковыхъ иноковъ – грошолюбителей нѣстъ достойно иноки едиными называти, бо будетъ лѣжъ крытъся в имени». Або: «О земле запустѣлая и зарослая тръниемъ безверия и безбожия! О образе Божий, по подобию зданный, како погребесея от славы нетленной и вѣчной жизни Небеснаго Царства во жизни сей, скоро ищезающей! О человекѣ окаяный, како, чести своею отбѣгши, и ко безсловесныхъ скотохъ несмыслству приприсяся и усвоитися изволил еси! О христианине реченный, како помазание крещения в Божество Божествомъ духа миролюбиемъ симъ посмрадил еси! О сыне вѣроу небеснаго Бога, како сыномъ дияволскимъ плоды дѣл своихъ преименоватися изволил еси! О царское священство, языку святой, людие обновления, како во поганское и еретическое безвѣрие превратился еси!» [4, с. 55]. У літературній практиці самого Смотрицького ці граматичні форми вживаються дуже широко, наприклад: «Дивуешся снать велебный и южъ нынѣ блаженный господине мой и отче, же я сынъ твой и слуга (которымъ тебе ач на томъ мѣстцѣ, але не такъ ся в тѣлѣ маючого витати мѣл) надъ звычайъ розмовы моею с тобою обходитися звыклою, витати тебе, и справу послуги моею, на которую я былъ выслалъ, отправовати поступилемъ, же з сего мнѣ незвыклого, а твоего власнаго мѣстца обою тое обойти предъ ся взяли, дивуешся мовлю» [цит. за: 14, с. 128]. Або такий фрагмент: «Бо гдѣ бысте я в томъ такомъ разѣ

преосвещенство твое и прочий о Христи братия отбигли и оставили и от себе оттрутили, за одбиженного и оставленного и отрученного, а не за одбигающего и оставляющего себе судити мусил был, и был бы той во мни ледво уличитесе могучий од преосвещенства твоего заданый ураз; которого возвания дило есть немошчное на свой скот брати, а не призирать и оминать» [22, с. 66–67]. Живе розмовно-публіцистичне начало, яке так цінувалося у словесності барокко, знаходить у «Граматиці» свое узаконення

Сама «темнота» стилю Смотрицького, про яку згадував Б. Ларін [10, с. 302], у багатьох випадках, очевидно, зумовлена барокковою тенденцією «відвертання від ясності» з метою заглиблення в об'єкт. У реченні Смотрицького, у підборі слів відчувається начебто мускулатура думки, її напруга: «Междометіе есть часть слова не склоняема, содержащая в себе словеса смысла страсть изявляющая и между прочая слова части вмѣтаемая». Або: «Степень есть мѣра звѣстная в количествѣ, слог блюдомая, или степень есть мѣрителное слог состояніе».

Варто також відзначити вплив Смотрицького на літературну діяльність М. В. Ломоносова: той іменував «Граматику», поряд з «Арифметикою» Магницького, «вратами» своєї вченості. Ломоносов, якого беззастережно відносять до класицизму, насправді, як переконливо показав О. Морозов, багато в чому спирався на розвинену поетику барокко у прийомах створення образу й у стилістичних рішеннях [15, с. 84]. Дослідник, може, протиставляє барокко класицизму з зайвою різкістю, але загалом позиція його вірна.

Однак, вказуючи, що Ломоносов знайомився з барокковою літературою не лише за німецькими зразками, звертаючи увагу на роль С. Полоцького та всієї давньоруської традиції у формуванні його стилю, автор статті недооцінює, на наш погляд, ролі, що її могла відіграти в даному аспекті «Граматики» Смотрицького. І справа не в якомусь конкретному виконанні накреслень Смотрицького: Ломоносов так само, як і його вчитель, поруч з іншими видатними діячами вітчизняної філології сміливо підніс словесність на новий рівень, залишаючись при цьому вірним своєму ґрунту, що так властиво для творчого духу барокко.

Взагалі, якщо звернутися до питання про роль Смотрицького в галузі красного письменства як письменника барокко, то виникає кілька цікавих для дослідження явищ. Так, наприклад, суттєва риса «Граматики» як практичного посібника – врахування нових завдань східнослов'янської філології та літературного процесу. Йдеться про складання віршової культури як літературної культури нового типу, що стане знаменним свідченням перемоги світського начала. Адже віршова мова не властива середньовічній православній східнослов'янській культурі: агіографію, казання, літопис пишуть «смирною прозою» (у всякому разі, про вірш говоримо виключно як про ритміко-синтаксичну одиницю). Якщо у католицькій та протестантській сферах саме віршова культура була взята на озброєння клерикальними колами, то православні книжники її ігнорували. Та з плином часу й на східнослов'янському ґрунті силабічні

«вірші» стають визнаною формою нової, світської, пов'язаної з державними завданнями культури. Неважко також помітити, що тут спостерігається початок принципово нової літературної традиції, яка виникає з поширенням стилю барокко й набуває повного розвитку в класицизмі XVIII ст. Очевидно, що традиція ця має виразний просвітницький характер. Батьком російського силабічного вірша у його розвиненому вигляді став Симеон Полоцький. Але «Грамати́ка» Смотрицького передує новаціям Полоцького і завдяки своїй загальноновизнаній нормативності навіть у деяких моментах їх обумовлює. Не будемо заглиблюватись у джерела та характер поетики Смотрицького: по-перше, це питання вже висвітлено [2, с. 24–28; 7, с. 319–320; 8, с. 295–296]; по-друге, це буде одночасно й питання про помилки автора «Граматики». Він, піонер у теорії слов'янського вірша, механічно переніс на слов'янський ґрунт поняття кількісного віршування (те, що має назву «відносний силабізм»). Але йдеться про інше. Смотрицький висуває як певну норму грамотності вміння віршувати. Саме тут бере початок концепція, що довго трималася у шкільній поетиці: аж до початку XIX ст. вірш є ознакою красного письменства як такого, тобто, іншими словами, світської літератури [9, с. 65].

Безумовно бароковий характер мають зразки віршових розмірів. Ось експериментально запроваджений Г. Смотрицьким «стих иройский или шестомѣрный», тобто гекзаметр:

Сарматски новорастныя Мусы стопу перву,
Тщашуюся Парнасъ ве обитель вѣчну зяяти,
Христе царю, прийми: и благоволив, Тебе с Отцемъ
И Духомъ Святымъ пѣти учи російській
Родъ наш, чистыми мѣры славенски <г>вмны...

По-перше, звертає на себе увагу семасіологізація ритмічної структури – за гекзаметром закріплюється значення «стиха иройского» (це невід'ємна риса барокової поетики). По-друге, батько Мелетія Смотрицького орієнтується не на сугестивно-образний лад поетичної мови (ренесансна традиція), а на риторичний стиль, на розгортання думки у вигляді ланцюга емблем-алегорій (прийом знайшов розгорнуте вираження вже в літературі класицизму). Крім того, тут здійснено характерну для літератури барокко спробу пов'язання протиріч, навіть начал, що взаємно виключають одне одного: «Парнас» та «обитель вѣчная». Таке явище у російському барокко пов'язується знов-таки з Симеоном Полоцьким [15, с. 84]. Але очевидно, що й тут торує шлях Мелетій Смотрицький, продовжуючи батькову справу. Звернення до Музи є вже у його творі «Автѣрафѣ». Подібні інтелектуалізм та діалектичність зумовлені тією ж самою бароковою програмою, бароковою поетикою.

Відзначимо також, що алегорія, тобто закам'яніла у численних випадках вживання метафора, є аж до епохи класицизму своєрідною ознакою, характеристикою літератури нового часу. Художній пошук цієї епохи прагне, на відміну від ренесансної стилістики, звузити поганську, наївну вже символіку такої метафори, як Муза. Вона стає більш «пласкою» емблемою, алегорією, якій притаманна виразність простого іносказання. Включення образу Христа (художньо врівноваженого з Музою!) в античну за генезою систему цінностей розв'язувало ланцюги як самої алегорії, так і християнського канону. Складався немовби новий, синтетичний міф, що мав зовсім інший, несакральний характер. Все це свідчить швидше про світський, просвітницький світогляд, ніж про завзятий клерикалізм.

Додамо, що Смотрицький дуже активно звертався до алегорії з метою аж ніяк не спасенницькою. Його полемічні випадки проти ідеологічних противників нерідко набували алегоричної форми, що дихала живим почуттям обурення, наприклад: «Дай їй (тобто церкві руській.— С.А.) по тых выкиненых з ней падалцах и базілісках безпечне ходити й потоптати лва и смока» [див.: 14, с. 155].

Власне, як письменник, Смотрицький звертався виключно до прозової форми: саме богословсько-юридична полеміка, що складає сотні сторінок, є основним його доробком. Це тягне за собою низку нових питань. Як склалося, що блискуче обдарована літературно людина, для котрої письменство було органічною стихією і яка, до того ж, немовби виразно передчувала еру віршової культури, торувала їй шлях, практично залишає в історії літератури слід як автор «ділової» прози? Й взагалі, як відчуває Смотрицький проблему експресивності мови, співвідношення мови загальнонародної та літературної, поетичної та прозаїчної і т. ін.?

Справа в тому, що епоха барокко – це епоха великого зрушення старих канонів. Наприклад, це період створення основ романної прози, тобто прози нового типу, яка, на думку В. Дніпрова, є начебто новим, четвертим родом літератури, що синтезує епос, лірику й драму, стирає кордони між буденно «прозаїчним» і художнім, «літературним» та життєвим, є адекватною формою для пошуків синтетичного, розкріпаченого жанру в реалістичній літературі нового часу. За романом, а не за віршовою культурою, що її намагатиметься вкорінити класицизм, було велике майбутнє. Тому, безумовно, цікаво звернути увагу на прозу Смотрицького з точки зору принципів філології барокко, що закарбувалися в його «Граматиці».

По-перше, слово для нього – не одне лише самовираження, що втілює відношення особистої свідомості до світу. Адже розуміння предмета художньої мови як особливої функції, а не галузі мови, виникає внаслідок певної автономізації митця в новий час і розвитку почуття цінності індивідуального бачення світу. Середньовіччя же з його анонімністю авторства, уявленням про споконвічну та єдину для всіх істину, єдиний, нормативний світогляд принципово

розглядало всяке мистецтво, в тому числі й мистецтво користування словом, як підручний засіб виявлення цієї теологічної істини. Щоправда, й досвід античної літератури не щез навіки: він був начебто законсервований у численних і одноманітних нормативних поетиках, які, поруч з риториками, служили підмогою проповідникам та юристам, письменникам та політичним діячам. Формально відголоском такого роду явищ, причому досить стислим і фрагментарним, є розділ «Граматики», присвячений просодії. Проте до розуміння проблеми індивідуального стилю Смотрицький ще не підноситься. Це зрозуміло – на тлі середньовічної традиції, за якою поетична мова трактувалася просто як система визначених наперед виразів та прийомів, основні з яких описали ще античні автори. В уявленні середньовічного теоретика поетична мова була начебто своєрідною «латинню» в межах рідної мови. Поняття грамотності («літературна мова») й художності («поетично-віршова мова») по суті переходили одне в одне або ототожнювались. У Смотрицького красне письменство, що є вершиною освіченості, являє собою особливо вишуканий, формально ускладнений, тобто віршовий спосіб мовлення.

Разом з тим кордони між сферами літературної та живої народної мов, різними за національною ознакою мовами (наприклад, східнослов'янськими та польською), національною мовою та латинню, сферою риторики та поетики не були міцними. Гомілетика не могла обминути досвід Аристотеля та Цицерона: прикрашено-пишне, книжне слово цінувалося в побуті. Власне, не було тоді й чітко окреслених кордонів між мистецтвом і життям, теологічною спекуляцією та конкретно-науковим дослідженням. Віршова мова сприймалася як «святково прикрашене», не-повсякденне слово, але суть його принципово мало чим відрізнялася від теологічного, наукового або й побутового слова. Нове почуття поетичної мови як явища, котрому притаманна власна, естетична функція, склалося не раптом, а формувалося протягом усієї післяренесансної епохи. При цьому нова література починалася як віршована, а розвинулася як романна проза.

Саме тому цікаві перші, ще напівскуті середньовічною традицією вияви особистого художнього почуття автора-прозаїка, вільного від традиційних канонів. Версифікаційна теорія Смотрицького, зі всією її конкретно-історичною прогресивністю, належать сивій давнині. А проза Смотрицького, яка сьогодні на перший погляд видається не менш (або й ще більш) архаїчною, містить у собі певні елементи, що дають право говорити про точки зіткнення її з сучасністю, навіть про генетичний зв'язок між такого типу прозою й окремими моментами сучасної художньої прози, яка спочатку «зливалася з філософською та політичною публіцистикою»; також див. тут само про логіку історичного співвідношення поезії та прози [12, с. 25–28]: хоча й важко впізнати власного предка в істоті, скажімо, тріасового періоду, а проте такого роду зв'язки незаперечні.

Коли йдеться про подібні явища, український ґрунт виступає як особливо оригінальний й цікавий. Тут не було класицизму в тому розумінні, що у

Франції або Росії, й становлення норм нового способу письменства протікало стихійніше, але зате й невимушеніше. Барокко на українському ґрунті виконало практично завдання не лише Ренесансу, а й класицизму. Формується на власній основі національна літературна мова (щоправда, вже після Смотрицького). На цій основі почала виникати нова система художніх засобів користування мовою. Та спочатку явища ці були складні й неврівноважені. Наприклад, Смотрицький – сучасник Рішельє та Буало, і поява його «Граматики» по-своєму рівнозначна мовним ініціативам Французької Академії. Але Смотрицький відносно мало приділяє уваги специфіці поетичного мистецтва, воно для нього – буквально частина граматики, річ прикладна, як і для кожного автора Середньовіччя. Водночас «ГраMATика» Смотрицького, створена у боротьбі проти полонізації й латинізації, є актом самосвідомості власної, національної культури, а це вже ознака інших, несередньовічних культурних процесів. І поряд з цим – перед нами граMATика не української, а церковнослов'янської мови, що начебто фіксує законність двомовності, властивої для Середньовіччя. Проте менш за все ствердження церковнослов'янської мови як мови книжності, культури є тут актом «клерикальної реакції». По-перше, Смотрицький – зважаючи на початкову стадію національних східнослов'янських мов як бази нової літератури – не робить розмежування між, скажімо, українською мовою та церковнослов'янською. По-друге, його слов'янська мова настільки українізована, що являє собою особливу стильову сферу, типологічно споріднену тому «високому штилю», потребу в якому для нової, національної художньої мови доводив пізніше Ломоносов в російській літературі. Вже одне це свідчить про принципову новизну мовних пошуків Смотрицького, який спирається на традиції церковної книжності, але аж ніяк ними не обмежується.

Цікаво, що у своїй письменницькій практиці він значно більш невимушений і «розкутий», коли пише не церковнослов'янською мовою, а польською. Відомо, що більшість його полемічних творів написано польською мовою. Власне, польська мова для нього в переважній більшості випадків (принаймні до 1627 р.) – інструмент антикатолицької полеміки, що загалом вписується у панораму релігійної публіцистики в Речі Посполитій тих часів, яка велася польською. Але Смотрицького цікавить не лише догматичне богослов'я; у питання церковні вплітається величезна кількість політичних та юридичних моментів. Тому основною особливістю «польського» Смотрицького є діловий, «приземлений» стиль. Він наслідує загальноприйнятій в XVII ст. штампи богословської та діловодської сфер: старанно відтворює цитати з Біблії і перераховує королівські титули; з точністю протоколіста описує обр'язи, що їх чинять православній церкві тощо. Його *polszczyzna* утилітарна за своїм характером. Ось зразки такого роду стилю: «*Poniewaz zawarty za Phociusza patriarchy y za Iana papieža miedzy wschodnią a zachodnią cerkwią pokoy trwał nietylko za Phociusza, ale y za jego successorow, niemał przez lat dwiescie, poty, poki ta czastka „Filioque“ do*

symbolum była wkładaną y poki biskupowie rzymscy, według zwyczaju y powinności, za nastąpieniem swym na stolice Rzymską, epistolas communicatorias, listy swe z wyznaniem wiary do wschodnich posyłali» («Оскільки існуючий за часів патріарха Фотія та папи Іоанна спокій між східною та західною церквою тривав не лише за Фотія, а й за його наступників близько двохсот років, до того часу, поки ота частка «І від Сина» до символу віри була внесена й поки єпископи римські, за звичаєм та обов'язком, після вступу на престол Римський, послання єднання, листи свої зі сповіданням віри до східних послали») [21, с. 620–621]. Автора, як бачимо, фактично цікавить не дошкульне тоді питання про надходження благодаті Св. Духа, не теологічна інтерпретація проблеми. Він ретельно фіксує історико-політичні перипетії останньої, утримуючись від екзегези.

Слов'янським текстам Смотрицького, зверненим до кола єдиновірців та однодумців, властива й виразна патетичність. Насамперед це стосується «Казанья на честный погреб о. Леонтия Карповича», яке, дійсно, є одним з найяскравіших зразків розвиненої й збагаченої бароковими стилістичними тенденціями церковнослов'янської мови XVII ст. Тут панує і плетється через край особливий настрій, що його С. Маслов точно визначив як «радісний, піднесений тон» [14, с. 118] – навіть у надгробному слові Смотрицький акцентує мажорну патетику ствердження загальної справи, духовного подвигу, що супроводжували в сприйманні православного українця того часу боротьбу за збереження своєї культури в умовах чужоземного поневолення. Право обирати й ставити власних, православних ієрархів викликало могутню хвилю підйому. Подібно до Івана Вишенського, свого знаменитого сучасника, Смотрицький в цей час живе інтересами своєї культурної спільності, протистоїть, тоді ще цілком переконаний у своїй правоті, політиці окатоличення, й дискретно-історичне його значення об'єктивно полягає насамперед у боротьбі з унією. Звідси ряд знахідок Смотрицького-письменника, зокрема як автора «Казанья...»; чи не найголовнішою був своєрідний «літературний портрет». Образ Леонтія Карповича ідеалізовано в душі середньовічного художнього узагальнення: це людина однієї лінії, живий характер якої поглинула роль інока, що, наче однозначна й непроникнена пласка маска, немовби вирізьблена з одного шматка матеріалу: «Шол до церкви, на молитвѣ был, пришол з церкви, на молитву станул, ел люб пил, седѣл, ходил, стоял, уставѣчнеся в душеполезных и богомыслности утѣхах найдовал. Стѣны мешканя его запытанныи признали бы, же минуты у того святого мужа не было, в которую штобы колвек чинил, абы люб Бог з ним, люб он з Богом не розмовлял» [14, с. 146]. Це – втілення новозавітньої вимоги підкорити кожну мить Богові. Проте Смотрицький порушує літературний етикет Середньовіччя, відзначаючи неповторні риси особистості, які начебто й не властиві вельмишановному пустинникові: «Был абовѣм вес муж духовен, прикладный, учителный, целомудрый, братолюбивый, снисходительный,

в научаню братій роетропный, в строфованю бачный, в караню уважный, в справленю совѣстном разсудный, годный заисте мѣстца сего святого и мѣста архимандрит» [14, с. 146]. Автор акцентує увагу не на моральному ригоризмові, а на якостях гуманістичного характеру («братолюбивий», «снисходительный»; «в научаню братій раетропный», «в справленю совѣстном разсудный» і навіть «в караню уважный»). Формально портрет, виконаний Смотрицьким, споріднений з прийомами риторики, зокрема з традицією так званої прозопографії, «когда ритор без красок живописцовых, а токмо единым риторским искусством так живописует наружный вид человека <...> что или дает нам выразуметь внутреннюю склонность души, или из знаков оных лица или движений всего тела приемлет он причину или восхвалить, или презреть, как ему похощется» [6, с. 112–114]. Але тут нова вже концепція людини, її характеру, що сповнений у Смотрицького певної діалектичності й руху (цікаво порівняти «портрет» Леонтія Карповича з тим умовно реконструйованим «автопортретом» Смотрицького, який, можливо, містить «Грамматика»). Відомо, що покійного й автора «Казанья...» єднали аж ніяк не ідилічні стосунки. Але панегіричний тон «Казанья...» – не лише данина жанровому шаблону, так само як і не акт лицемірства. Діалектика ставлення до людини, вміння об'єктивно окреслити її характер та громадську роль, особливого роду тверезість в оцінках – все це риси нової суспільної та особистої свідомості, що поволі вимальовуються в сувороканонічних трафаретах середньовічної літератури. Навіть ідеалізація Леонтія Карповича виникає не з пасеїстичного світосприймання, тобто не з бажання дотриматися будь-що традиційного агіографічного тону, а із загальних потреб тогочасності, з політичної необхідності дати православній громаді своїх героїв.

Цей внутрішній пафос щезає в тих слов'яномовних творах Смотрицького, де він намагається якось виправдатись перед своїми колишніми єдиновірцями після переходу до унії. Такий, наприклад, його лист до православного київського митрополита Юва Борецького, сповнений майстерно побудованих силогізмів, теж позначений діалектичністю та динамікою барокового стилю, проте внутрішньо заціплений за основним звучанням [21, с. 76–77]. Цікаво, що така формальна діалектика, а краще сказати, пряма софістика спостерігається і в однотипних творах деяких сучасників Смотрицького. Згадаймо про лист уніатського митрополита Іосифа Вельяміна-Рутського, адресований нашому авторові з нагоди того, що останній без його дозволу прийняв сан архієпископа полоцького. Основним аргументом виступає апеляція до авторитету «его кр<олевской>мости, пана нашего милостивого, властного подавцы всех достоинств духовных и свецких» [16, с. 46–48], й пишна барокова стилістика покликає не стільки вільно викласти всі pro та contra, а швидше закамуювати авторитарність думки, визначеність її наперед.

Що ж до характеру експресивності прози Смотрицького, то варто зазначити, що в позиції його як письменника є своєрідна сила. Автор ще не пройнятий

рефлексією так глибоко, як професіональний літератор пізніх епох, мистецтво красномовства для нього хоча й важливе, але другорядне. Насамперед він прагне висловлюватися вагомо й точно; намагається, щоб слово досягло мети, вплинуло на реальний хід подій. Отже, у нього ще немає естетичної грані між життям і літературою, що складає особливість сучасного художнього світосприйняття. Так, письменницька діяльність Смотрицького прагматична й утилітарна – але це має й позитивний відтінок. Адже такого роду утилітарність ніяк не заважає вираженню художності (згадаймо хоча б скандинавські саги). Та й література нового часу виникла не як «чисте мистецтво», самовираз ізольованої від суспільного буття індивідуальності. Навпаки, суспільне самовизначення особи й пов'язаний з ним дух філологічного пошуку складає її психологічну основу. Людина дедалі драматичніше усвідомлює відчуження від навколишньої реальності, починає відчувати сумніви у традиційній, споконвічній догматиці – колективному досвіді Середньовіччя, намагається охопити в слові світ, який не піддається однозначним оцінкам. Зрада, клятвoporухення, насильство, що їх вправно виправдовували досвідчені казуїсти, змальовування чорного білим – ось що кожного дня міг спостерігати Смотрицький, представник інтелігенції пригнобленого народу, духовну суть якого прагнули звести нанівець. Природно, що в свідомості людини, яка брала на себе місію захистити й духовно згуртувати свій народ, велику роль повинні відіграти реальні факти, дійсність, а не міф про дійсність. Роль реальності, природи в словесності такого типу надзвичайно велика. Власне, на цьому ґрунті формується питання про реалізм, про вірність зображення дійсності. В сучасних суперечках про природу й межі реалізму часом не враховується, що саме з Ренесансу вся духовна діяльність людини веде складний і незавершений аж до сьогодні діалог з реальністю, тобто з тією сферою що в символіко-канонічній системі середньовічної творчості була неважлива. Згадаймо хоч би зневагу до логіки реальної дійсності, до причинно-наслідкових вмотивувань у літературі Середньовіччя. Рух реалізму – це довгий, сповнений протиріч зростання шлях, процес кристалізації принципово нового художнього методу. Ренесанс, маньєризм, барокко, класицизм, романтизм – по суті, не вороги реалізму, а швидше ускладнені різноманітними моментами етапи розвитку реалістичної програми, яка лише у XIX–XX ст. набуває послідовного й цілеспрямованого характеру. Протиставлення реалізму XIX–XX ст. іншим постсередньовічним системам означає ігнорування закону заперечення та реальної спадковості в розвитку культури. Характерно, наприклад, що неможливо розрізнити риси реалізму й барокко в творчості таких видатних майстрів, як Рембрандт, Караваджо, Веласкес та ін. Це ж стосується й літератури. Барокко чи реалізм – творчість Лопе де Вега? Мабуть, і те, й друге разом. Зароджувався реалізм, очевидно не на основі вимислу, а на ґрунті утилітарного фактографізму, реальної боротьби словом.

Звідси раптово виникає парадоксальне питання про Смотрицького як одного з малих предтеч реалізму, тобто письменника, для якого мистецтво формального хитросплетіння слів вже втратило свою привабливість. Інтелігібельний світ спіритуального, такий важливий для християнського автора, найчастіше залишається поза його увагою. Смотрицького цікавить не символіка екзегези, а насущні ідейно-політичні і правові питання та психологічні ситуації. Богословськими його твори можна назвати лише з великою натяжкою. Від традицій, що їх встановили апологетика й патристика часів раннього християнства, він практично відходить.

І тут дещо несподівано прагматизм і тверезість полеміки Смотрицького сприяють «розкріпаченню» погляду на речі. Звичайно, свобода світосприйняття й животрепетність, злободенність творів письменника ще не є ознакою художньої інтерпретації натури. Перед нами інший, не сучасний тип письменника. До Смотрицького не прикладеш поняття ангажованості або тенденційності – він лише спорадично переходить на естетичний кут зору. Та чи не найбільш живі і яскраві моменти в його прозових творах складають окремі спалахи художнього почуття, що виявляються по-різному, але вкладаються в систему бароккової філологічної культури.

По-перше, як вже згадувалося вище, слід визначити жанрову природу прози Смотрицького. Це і теологічний трактат, і юридичний документ, і політичний маніфест, і елементи проповіді, причому не лише церковного характеру. Письменник звертається до аудиторії (ідейні противники) не з кафедри; «благолепіє» його стилеві аж ніяк не притаманне. Аналітичний характер обґрунтувань, численні посилання на джерела надають творам характеру наукового дослідження. Отже, маємо не стільки певно визначений жанр, скільки практично заперечення будь-якої жанрової ієрархії, вільне й невимушене письмо. Цільність тексту базується на цільності авторського «я», незримого, а проте виразно окресленого. Це вже не анонімний середньовічний текст, «іконографічний» за методом, ознака якого – вірність авторитетам й нівелювання власного погляду на речі [13, с. 19]. Вже це робить прозу Смотрицького явищем нової літератури.

По-друге, синтез жанрових начал, їхня недиференційованість, внутрішньо споріднені з романною прозою, так само як єретичне «Житіє» Авакума за типом мовлення – справжній прароман, орієнтований не на минуле (міфолого-епічна точка зору), а на сьогоднішнє, злободенне. І тут художність породжується як побічне, а не самоціль.

Смотрицький, як і Авакум, стоїть на грані переродження утилітарно-ділової прози в художню структуру. Це було одним із перших виявів об'єктивного процесу «витиснення» з культури міфологічно-поетичної свідомості, що нерозривно пов'язана з культивуванням віршових форм, які протистоять живій мові.

Поетична функція часом притаманна полемічним творам Смотрицького; вона з'являється в них під впливом поезики барокко, що так само, як потім

і класицизм, прагнуло зафіксувати новий спосіб інтерпретації життя у певній стилістичній системі (власне, саме тоді й почали складатись поняття літературного напрямку та стилю). Та якщо класицизм у галузі естетики парадоксально впав у річище середньовічного раціоналістичного догматизму, то барокко ще не встигло засушити ренесансного живого відчуття реальності. Ось чому Смотрицький не дбає про «правила» жанру, а пише, як відчуває, довіряючи лише власному смаку та нормам граматики (яку сам і впорядковує). Включення натурно-реального як плацдарму для філософсько-художньої медитації надзвичайно розширило коло прийомів східнослов'янського ізографа та письменника. Згадаймо ікони Симона Ушакова, що являють собою зразок стилю, проти якого так бурхливо виступав Авакум: під канонічною схемою розвивається ренесансно-реалістична за духом система перспективи та моделювання об'єму. Подібне спостерігається й у тогочасній східнослов'янській словесності, де елементи натурно-зображального характеру вплетено у вихор барокового пишномовства, яке прагне до врівноваження у межах традиційної біблійної образної схеми. Ось фрагмент з «Ключа царства небесного» Герасима Смотрицького (1587): «Ачбы подобно еще лѣпше, коли бы тым не всѣ што не каждому належить шафовали, толко с тымъ не всѣ што церковъ святаа духовно уставила законно утвердила, и неотмѣнно держить переставали, але ижъ теперъ свѣтъ на томъ, радися пытають а иные и отменяють в новые або перемѣнные веры, а дѣла бы на горьшие хоть старые, хоть новые не дбають, к тому не толко мужчизны, але зъ белыхъ головъ некоторые хотять вѣдати глубокости писма таемницы догматъ церковныхъ которымъ призвоитша бы куделя з веретеномъ, а нижли тое што писано перомъ, к тому лихитые зміе образные шепталци, которымъ наши Евъвы волно нахилиють ухо, показують имъ сличные в поставкахъ и словкахъ яблуска, а при нихъ можность и славу свѣта того, зачимъ южь и Адамове даются зводити, сирѣчь, за молодыми и старые починають блудити, не хотять бачити штося за таковую несталость предковъ всѣхъ придало» [17, с. 234]. Барокко у цьому уривку являє собою начало, що врівноважує спиритуалістичну діалектику та натурно-конкретне «вмотивування» її. Подібні моменти зустрічаються й у Мелетія Смотрицького, проте досить рідко й побіжно, наприклад, у відомому творі «Obrona Verificaciey»: «Lecz па со by ten chytry zwierek z tą swoią imieniem naszym sobie opaczną uczynionią consequentią czyhał...» («Але на що б те хитре звірятко з отим своїм висновком, котрий нашим іменем собі хитро вивело ні чатувало...») [19, с. 377].

Введення «натурального» плану до «розумового» за стилем тексту означало його певну прозаїзацію, і разом з тим розвиток образно-експресивного моменту. Але прозаїзація відбувалася у Смотрицького на рівні не стільки мови, скільки змісту.

У цьому відношенні характерна «сюжетність» його полемічної прози, своєрідність якої полягає в послідовній організації життєвого матеріалу за законами

сприйняття твору читачем, тим «милостивим та прихильним читачем», до якого Смотрицький весь час звертається. Звичайно ж, усі оті інтенції, диспозиції, елокуції та ін., відомі від античної доби й розгорнуті в церковних підручниках з риторики та гомілетики, автор добре знав і вправно ними користувався Але звертання до читача тут – це не просто архаїчний літературний штамп. Це – зняття бар'єру між читачем та письменником, що є, власне, прийомом, який набуває поширення в майбутньому, зокрема у літературі сентименталізму, і сприятиме руйнуванню дистанції між життям та літературним сюжетом. На новому рівні цей процес розгортається й у наші дні (т. зв. оголення прийому, запрошення читачеві або глядачеві взяти участь у творчому акті, співпереживання). У середньовічній літературі тема та сюжет, їхнє ідейне обґрунтування бралися не з життя, а з Святого Письма, або, принаймні, як поступка новим віянням, з античної міфології. Сліди цього відчуваються вже в самому слові «сюжет», тобто «предмет» (фр.). Пор. також з настановою Іоанікія Галятовського, одного з авторитетів XVII ст. в галузі гомілетики: «Кто хочет казане учинити, найперша маєт положити з писма святого Оему, которая єсть фундаментом всего казаня» [див.: 5, с. 116]. Власне, текст розглядався як інтерпретація або коментарій до канонічного зразка. Але в часи Смотрицького вже в рамках давньоруської художньої традиції виникла сюжетна повість (з новим «життєвим» сюжетом); спостерігався процес затвердіння певного сюжету, який надавав оповіді стрункості та виразності. Щоправда, дія як відбиття почуття художнього часу у нього відсутня, але побудова творів Смотрицького відрізняється від аморфних та багатослівних сторінок, написаних його сучасниками.

Ось, наприклад, структура такого твору, як «*Verificatia niewinności*». Починається він зі вступу дидактично-моралізаторського характеру, що властивий, наприклад, для такого епічного жанру, як байка: тут наведено кілька афоризмів з Біблії та доводиться неминучість перемоги справедливості (це вмотивовано як боротьбу Бога та диявола); стисло подано також – як своєрідну експозицію – дані про місце та характер драматичних подій у Вільні, які спричинилися до написання твору (переслідування православного братства). Далі цей мотив розростається за рахунок численних фактів та міркувань, що мають довести законність існування самостійної православної церкви у Польсько-Литовській державі. Це створює зав'язку певного конфлікту. Потім, прагнучи остаточно й непохитно вмотивувати свою ідею, автор вдається до широкого цитування, наведено повністю численні листи короля Сигізмунда III, гетьмана Станіслава Жолкевського, луцького єпископа Андреаса Липського, конюшого Криштофа Збарзького та інших сановників, які так чи інакше мають довести справедливість претензій православних.

Цей розділ за типом дуже наближається до так званого роману у листах, що набув поширення на одній з перших стадій становлення роману в літературі XVIII ст. – адже тут з різних точок зору висвітлюється рух основної теми.

Момент закінчення цього розділу є певною кульманацією. Далі подається розгорнутий на кілька частин висновок-розв'язка відносно повної юридичної пра-воти православної громадськості з погляду на існуючий в королівській держа-ві закон. Стрункість у розгортанні теми, цілеспрямованість основної ідеї – це риси, що свідчать про зародкову сюжетну організацію твору. Така «сюжет-ність» властива прозі Смотрицького і відрізняє його твори від середньовічних трактатів, яким притаманна при всій стрункості формальної логіки фатальна плинність думки, що начебто «розтікається по дереву».

Варто звернути також увагу на використання письменником деяких фоль-клорних прийомів. Дуже цікавий в цьому відношенні розділ згаданої «Верифі-кації» – «Tragedia, która się działa w mieście Wileńskim nad wiernymi za instancją arostatów» («Трагедія, що сталася в місті Вільні з вірними за наступу відступ-ників»). Це сувора й проста розповідь про кривди, які чинили православному братству. Перед нами начебто вставна новела, що має не лише власний сюжет, а й моралістично-«баєчну» патетику. З великою експресією розгорнуто символічну паралель до трагедії у Вільні: автор співвідносить муки віленських пра-вославних з муками Христа. Та основний тон цього фрагмента швидше близь-кий до жалісної пісні українського лірника, хоча розповідь ведеться польською мовою (утім – з відчутним домішком української та церковнослов'янської лексики). Цей фольклорно-пісенний лад фрагмента справляє враження ліро-епічної структури (синтез лірики та епосу був першим кроком на шляху руй-нування класичного уявлення про жанр та створення синтетичної структури сучасного роману). Ось зразок злиття ліричного авторського «я» з фактогра-фією, яка рівнозначна тут епічному сюжету завдяки співвіднесенню подій з євангельським мотивом: «Gdzie abowiem którego z nich słudzy miejscy potkali, tam mu stawiana się na ratuszu nagły zakaz dali: gdzie bez żadnego delatora za in-stigacją rzecznika mieyskiego do żadnych obmow i dobrodzieystw prawnych niodo-puszczeni, a ostatnej condiciey prokuratorowi w obronę podani, wodzeny byli z sądu gajnego do sądu radzieckiego; potym zaraz o iednym y tymże dniu po iedynkiem z postrachem katownie na inquisiciey pytani, do więzienia ratusznego byli podani» («Де вже кого з них служники міські спіткали, там йому нагально з'явитися до ратуші наказали: тут без жодного донощика за спонуканням речника міста, до жодних обмов та вигод права недопущені, а врешті-решт прокуророві в обо-рону віддані, ведені були з суду гайного до суду ради; потім зразу через день по одному під загрозою катування інквізицією допитані, до в'язниws при ратуші кинуті були») [19, с. 327–328]. Такі моменти українське барокко культивувало охоче, розширюючи базу стилістичного пошуку.

Отже, не тільки один зміст оновлював Смотрицький, а й робив певні мовні зрушення. Проте народно-розмовний елемент лише рефлексивно відбивається в його творчості. Ширше, ґрунтовніше використовує він елементи поетичної лексики та стилістичні фігури, поширені в європейському барокко. Лексика

Його відзначається стилістичною однорідністю, хоча нейтральною її назвати не можна. Він не вдається до животрепетних метафор, порівнянь або епітетів, які свідчать про спонтанність світосприйняття автора. Характерно, що й сфери просторіччя Смотрицький майже не торкається. Стиль його книжного, дещо рафінованого навіть характеру; багатий арсенал класичної алегорії допомагав йому часто не лише затаврувати противника, а й піднятися над тим тоном брутальної сварки, який загалом був властивий полеміці богословів того часу. Характерно що Іван Вишенський, наприклад, не шкодує брудних фарб для змалювання католицтва та уніатства: «посрамили еси», «все пухлина, все гнилство <...> адомъ и гесною вѣчною смердить!», «волоцуги, змаєнники», «смердячего», «до курвы Римской на блудъ» [3, с. 226, 230, 241, 243]. Навпаки, Смотрицький лише час від часу з аристократичною зверхністю кидає образливе для супротивників порівняння, наприклад: «odszczerpieńcami nas potrzyąsywą nie chcąc swey Hermaphroditiskiey sromoty widzieć»²⁸. («Відщепенцями нас ганять, не бажаючи своєї гермафродитської соромоти бачити») [19, с. 325].

Враження підкресленої культурності мови підсилюється завдяки численним «варваризмам» (переважно латинським уривкам), які вільно вводяться у польський текст; часто навіть речення почате польською мовою, а закінчено латинською або навпаки. Ось типова в цьому відношенні фраза. «Y ieśli to prawda, że ex unquibus cognoscitur leo insze zaś zwierzęta...» («І якщо правда, буцімто те, що личить левові, іншим звірям зась») [21, с. 598]. Часом насиченість польського тексту латиною справляє враження макаронічної мови, наприклад: «Zaczem pierwey kapłanem, a potym Patryarchą communi pontificum sententia et suffragio creatus est, za zgodnym duchowieństwa zdaniem y zezwoleniem postanowiony iest: Imperatore maxime approbante, et pontificum illud suffragium uti moris est, confirmante: moris est confirmante: które poświęcenie cesarz approbował y tę prełatow sprawę, iako tego zwyczay niosł, stwierdził» («Після чого перш капланом, а потім Патріархом спільно за думкою першосвященника та голосуванням обраний, за згодою та дозволом духовенства поставлений: імператор переважно <особливо> схвалює та першосвященника й усі голоси, як закінчено, підтримує: закінчено, підтримує. Таке висвячення цезар схвалив і як справу прелатів, за звичаєм ствердив») [20, с. 352].

Є в цих уривках і художня гра словом. Так, у першому випадку латинську частину фрази співвіднесено з образом лева, царя звірів, а польську – з простою звіриною. Подекуди латинські тексти перекладаються, зокрема, якщо перед нами цільна вставка або епіграф – див. початок таких творів, як «Verificacia niewinności» та «Elenhus». Рідше трапляються фрагменти грецькою мовою. «Варваризми» ці, забезпечуючи належний рівень експресивності, не мають звичайно, естетичного насичення, але об'єктивно створюють у даній системі тексту образ автора, людини високоосвіченої, кожне слово якої має бути вагоме й підкріплене авторитетом класичної філології. Зауважимо також, що перед

нами зразок руйнування двомовності середньовічної літератури й практично – тип «високого стилю», що передує класицистській теорії. Це збігається з тією роллю, яку письменник відводив церковнослов'янській мові.

Синтаксис Смотрицького – це розвинена и багата система. Особливо прихильний він до фігур повтору (подвоєння, анафора, епіфора, градація та ін.). Тяжкіє й до анаколуфа, тобто сполучення різноманітних синтаксичних конструкцій. За браком місця не будемо наводити всіх прикладів, обмежимось найхарактернішими. Так, у Смотрицького поширене явище паралелізму. Ось повтор синтаксичної моделі, що межує з переростанням у дієслівну риму: «Tacy są apostatowie naszi (choc się oto nazwisko niesłusznie gniewiaią), ktorzy mimo swieckie y ducowne prawo, dobro nasze duchowne u nas wydarszy, w sumieniu naszym ciężko praejudicowawszy, w wolnościach naszych luto nas opprimowawszy, uczciwe nasze sromotnie dishonorowawszy, – aby nas daley ieszcze wedle zwykłości swey krzywdzili y ciemięzili...» («Отакі-то відступники від нас (хоч оте ім'я їх несправедливо гнівить), які, незважаючи на світське та духовне право, скарб наш духовний у нас вирвавши, совість нашу тяжко ускладнивши, права наші люто утиснувши, чесноти наші безсоромно обезчестивши, аби нас і надалі за звичаєм своем кривдити та ув'язнювати...») [20, с. 346].

Часом у прозаїчний текст письменник вводить риму, що збігається з традицією давньоруської прози взагалі: «Redargutor iest Rusin, który Wschodniey św. cerkwie prawa y zwyczaie depce y wiedzieć o nich nie chce» («Той, хто спростує, є русином, який Східної св. церкви права і звичаї топче, і знати про них не хоче») [20, с. 347]. До речі, перед нами зразок каламбурної, «райкової» рими, що свідчить про досить органічне часом зрощення народно-«прозаїчного» і літературно-піднесеного моментів у системі прийомів Смотрицького (згадаймо злиття лірично-пісенного ладу з літературною традицією у «Верифікації»).

Якщо дотримуватись старовинної класифікації іронії як стилістичної фігури, то слід визнати, що у Смотрицького вона править часто за один із найважливіших експресивних прийомів. Ось, наприклад, як Смотрицький розкриває облудність *Krola Jęgo Miłości*, який на словах визнавав самостійність православної церкви, а насправді всіляко сприяв католицькій експансії на Україні. У «Обороні верифікацією» спочатку подано посилання на свідoctва гідних довір'я істориків, які доводили права східної церкви у всі часи, окрім часів «розпусних цезарів безправ'я». Далі зустрічаємо порівняння польського короля з султаном Магометом – обидва «терпеливі государі» (sic!). І нарешті ці натяки увінчуються ущипливою згадкою про благодіяння попередніх королів польських, які «на вічні часи» присягалися забезпечити «народові нашому руському» права східного віросповідання. Тут Смотрицький вдається й до антикоролівських випадів, мобілізуючи можливості літературно-художньої мови для вирішення гострих політичних проблем.

Нарешті зауважимо, що іноді у його творах трапляється фонетична гра, хоча найчастіше тут можна говорити лише про рими та споріднені їм асонанси. Більш дбайлива звукова інструментовка – явище рідкісне і, мабуть, напівсвідоме. Така, наприклад, алітерація в наступних уривках: «A że u teraz toż prawo u tenże zwyczaj u pod poganinem cały został u zostawa, bliższy latom naszym historikowie u o tym wiedzieć nam daią» («А що й зараз те ж <само>право і той самий звичай навіть під поганцем непорушний залишився й залишається, ближчі до наших часів історики нам про те повідомляють») [20, с. 353]. Або: «...bo się ich w tym swoim scipcie u jedną literą tknąc nie łączył»³⁵ («...бо до них у тому своєму письмі й жодною літерою торкнулися не вшанував») [20, с. 347].

Отже, полемічна проза Смотрицького, як і його «Грамматика», дають певний матеріал для висновків про шляхи розвитку української літератури епохи барокко. В цілому стиль Смотрицького менш «реалістичний», ніж у багатьох його сучасників. Але й він не стоїть осторонь того великого процесу «прозаїзації» книжної мови, який з часом приводить до створення романної прози в сучасному розумінні. «Грамматика» та полемічні твори Смотрицького, що виникли в контексті бароккової літератури, втілили в собі чимало характерних рис тогочасного духовного життя, відбили у собі творчу особистість автора. Ввібравши у себе суттєві риси філологічної культури барокко, твори Смотрицького стали відправним пунктом для подальших великих зрушень у східнослов'янській словесності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булич С. К. Очерк истории языкознания в России. – Спб., 1904.
2. Возникновение русской науки о литературе, – М., 1975
3. <Вишенский И.> Послание Афонского монаха Иоанна Вишенского ко всем православным жителям Юго-Западной Руси и Польско-Литовского королевства. Послание Афонского монаха Иоанна Вишенского к митрополиту и епископам Юго-Западной Руси, принявшим унию. – В кн.: Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России. Спб., 1865, т. 2.
4. Вишенський І. Вибрані твори. – К. 1972.
5. Галятовський Й. Наука, албо способ зложеня казаня. – В кн.: Чтения в Историческом обществе Нестора летописца, кн. 20.
6. Златослов, или открытие риторския науки. – Спб., 1779.
7. История русской литературы: В 4-х т. Л., 1980, т. 1.
8. Історія української літератури: У 8-ми т. К., 1967, т. 1.
9. Круглый А. О теории поэзии в русской литературе XVIII ст.– В кн.: Годовой отчет училища св. Анны по случаю торжественного акта, назначенного на 4-е июня. – Спб., 1893.

10. Ларин Б. А. Лекции по истории русского литературного языка (X – середина XVIII в.). – М., 1975.
11. Лихачев Д. С. Своеобразие исторического пути русской литературы X–XV веков. – Русская литература, 1972, № 2.
12. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
13. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. – М., 1979.
14. Маслов С. И. Казань Мелетия Смотрицкого на честный погреб о. Леонтия Карповича. – В кн.: Чтения в историческом обществе Нестора летописца. К., 1908, кн. 20.
15. Морозов А. Ломоносов и барокко. – Русская литература, 1965, № 2.
16. Рутський І.-В. Лист до М. Смотрицького. – В кн.: Вестник Юго-Западной России, год 3-й, т. 1. – К., 1864.
17. Смотрицький Г. Ключ царства небесного. – В кн.: Архив Юго-Западной России. К., 1887, ч. 1, т. 7.
18. Смотрицький М. Граматика. Підготовка факсимільного видання та дослідження пам'ятки В. В. Німчука. – К., 1979.
19. Смотрицький М. Verificatia niewinności. – В кн.: Архив Юго_Западной России, ч. 1, т. 7.
20. Смотрицький М. Obrona verifikaciey. – В кн.: Архив Юго-Западной России, ч. 1, т. 7.
21. Смотрицький М. Elenchus pism uszczypliwych. – [з видання Wilno: 1622]. – В кн.: Архив Юго-Западной России. – К., 1914, с. 597 – 651.
22. Смотрицький М. Лист до Іова Борецького <з приводу засудження творів Смотрицького Київським собором від 30. 08.1628 р>. – В кн.: Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России. – Спб., 1865, т. 2.

ТРАДИЦІЇ ПСАЛМОДІЇ ТА АПОКАЛІПТИКИ В <УКРАЇНСЬКІЙ> ЛІРИЧНІЙ ПОЕЗІЇ НОВОГО ЧАСУ

Розділ колективної монографії «Біблія як інтертекст світової літератури». – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2011. – С. 272–332.

Вже у новонародженому християнському середовищі псалми одразу ж набули виняткової ваги. По-перше, Давид був, за родоводом євангелістів, предком Христа, про якого й пророчив у псалмах. По-друге, Псалтир активно пропагувалася як шлях до Бога. У одному з найперших документів християнської церкви – Соборному посланні св. апостола Якова – містилася настанова: «*Чи страждає хтось з вас? Нехай молитися! Чи тішиться? Хай співає псалми*» (Як. 5:13). До того ж закликав і апостол Павло (Еф. 5:19). З традицією псалмоспіву пов'язана й перша спроба псевдохристиянського літургійного тексту: це творіння Вардесана (II–III ст. н.е), 150 псалмів, написаних начебто за зразком Старого Завіту. Проте правильніше сказати, що всупереч йому: адже автор був гностиком, не визнавав ані Старого Завіту, ані Бога Ягве.

Літургійні тексти виникли вже після Вселенських соборів, коли на певний час придушено було ересі й християни досягли догматичної згоди. У створених у IV ст. та подальші часи літургіях посідають найпочесніше місце й традиційні псалми Давида, й новостворені гімни (наприклад, «Славослав'я велике» Амвросія Медіоланського, IV ст.). На Заході, за даними св. Єроніма (V ст.), селянин співав псалми за плугом, виноградар – підрізаючи віти й т.д. (4, с. 584). С. Аверінцев зауважив, що саме псалми стали поштовхом до створення «Сповіді» Августина (IV ст.), котра започаткувала могутню традицію психологізму у масштабі світової літератури – аж до Руссо й Л.Толстого (1, с. 63). На Сході Псалтир уважався настановою в мандрах душі (Афанасій Великий), а цар Давид – супутником людини на її життєвому шляху (Григорій Нісський). Але згодом написання нових псалмів тут згасає, хоча Псалтир користується величезною пошаною: його часто видають окремою книгою, за ним проводять відправи в церквах, навчають грамоти, читають над небіжчиком, на його тексті навіть ворожать. Але загалом на православному Сході написання нових псалмів закінчилося з остаточним становленням літургійного канону.

На Заході ж, навпаки, почала активно ширитися традиція написання нових псалмів, котрі поступово перетворилися на додатковий, але дуже вагомий елемент літургії.

Особливий поштовх цьому дала Реформація. Протестанти по-своєму тлумачили Св. Письмо та почали широко й вільно виливати свої релігійні почуття саме в нових псалмах. Отож і Католицька Церква зважила за потрібне

надати поетові повну свободу в цій сфері. Так, у Польщі розповсюдилися збірники «псалм» та «кантів»; нові псалми широко вводилися до молитовників.

У часи, коли тут з'явилися перші протестанти, зокрема антитринітарії, релігійна конфронтація і подальша перемога католицизму знайшли вираз в інтенсивному створенні псалмів, насичених автобіографічним психологічним матеріалом. Це «Десять покутних пісень» Трембецького (кінець XVII ст.), витриманих в бароковому дусі, що дає змогу сполучати спіритуалізм і натуральність (наприклад, опис багатих жнив і плодючих черед у восьмій пісні). Подібні речі писали Я. Кохановський, Є. Морштин та ін. (збірники «Сім пісень на сім розділів Молитви Господньої», «Пісні набожні з різних місць Святого Євангелія» тощо). Всюди на першому плані – жива особистість автора, що прилучається до імперативів Св. Письма вільно та невимушено.

З Польщі такі форми прийшли й в Україну, де існували давні традиції псалмоспіву (твори Феодосія Печерського, Іларіона Київського, Володимира Мономаха, Кирила Туровського та ін.). До того ж, ренесансний процес в Україні, на відміну від Росії після Івана Грозного, таки розвивався, й польський вплив тут безперечний. У XV–XVI ст. тут з'являються й псалми-доповнення до літургії, й своєрідні «псалми», що являли собою куплетно-віршову переробку текстів Псалтирі та співалися на багатоголосся не лише в церкві, а й у побуті. Їх писали учні духовних навчальних закладів, серед яких вирізняються особистості на зразок випусника Києво-Могилянської Академії Симеона Полоцького, котрому судилося оновити в XVII ст. літературу Росії, започаткувавши там вперше не лише віршовані форми, а й вільну, розкату поетичну позицію («Псалтир римована», 1680). Згодом на теренах України та Росії розгортається й діяльність відомого письменника Дмитра Туптала (св. Дмитрія Ростовського), автора проникливих ліричних псалмів. Саме Україна була в ці часи провідником західного впливу в Росії.

Та врешті-решт усе те живе й творче, що йшло від західної традиції псалмоспіву, було тут задушене казенно-офіційною церковністю. Але серед посполитого люду України і Росії подібна творчість усе ж не вгасала (так, російські «духовні вірші» хоча й мають епічний сюжет, виразно тяжіють до традиції «псалми»). В Україні ж «псалми» стали одним з витоків *думи*, вони міцно увійшли до репертуару українських лірників.

Окремо слід відзначити роль греко-католицької церкви, яка підхопила тоді цю народну традицію, надала такого роду творам помітне місце в богослужінні й побуті. Виданий у Почаєві 1790 р. «Богогласник» продовжував правити в цій галузі за основу й протягом XIX–XX ст.

Заслужують також на згадку світські переробки псалмів мандрівними дяками, котрі часом вдавалися навіть до комізму й бурлеску у своїх спробах створити розважальний, невимушений текст.

Все це стає ґрунтом для досить широкої інтерпретації традицій псалма в українській та російській літературах ХІХ–ХХ ст. Та хоча вони умовно становили в ці два століття начебто якийсь «симбіоз», виразно відчувається й принципово різний підхід цих двох літератур до даного джерела.

В українській словесності традиція псалмоспіву довго й уперто не втрачається. Так, «Садъ божественныхъ пѣсней, прозябшій із зерень Священнаго Писанія» Г. Сковороди – цілком природне продовження «псалм» ХVІІ ст. Широко використовуючи традицію Давида Псалмоспівця, автор спирається на алегорії та символіку Псалтирі:

О прелестный міръ! Ты мнѣ окіанъ, пучина.
 Ты мракъ, облакъ, вихрь, тоска, кручина.
 Се радуга прекрасная мнѣ вѣдро блистаеть
 Сердечная голубочка мнѣ миръ вещаеть.
 Прощай, о печаль! Прощай, зла утроба!
 Я на ноги всталь, воскресь отъ гроба.
 О отрасли Давидова! Ты брегъ мнѣ и кива,
 Ты радуга, жизнь, вѣдро мнѣ, свѣтъ, миръ, олива.
 (Пѣснь 16)

Називаючи псалом, «отрасль Давидову», *кивою* (єванг. – «наріжним каменем»), автор бачить його сенс у тому, що псалом підносить дух людини, що він у змозі «убити телесну роботу», дати «новый родъ сей побѣды». Тим само Сковорода виступає як духовний борець проти елегійної пасторальності, яка увійшла до літератури в часи сентименталізму і, оспівуючи красу чуттєвого буття, була в очах автора «прелестю», тобто «спокусою». До речі, оформлення пісень Сковороди нагадує своїми примітками оформлення псалмів Біблії. Це свідчить про те, що й наприкінці ХVІІІ ст. українська словесність в особі найвизначнішого її представника зберігає живий зв'язок з ідеалом Біблії.

У першій половині ХІХ ст. виступає у відомих «Давидових псалмах» наслідувачем цієї традиції й Шевченко, що вчився грамоти за переписаними в дитинстві «сковородинськими псалмами». Щоправда, загальновідомо, що у молодості він віддав данину й богоборчим пориванням (це було ретельно висвітлено радянським літературознавством). Але у зрілого Шевченка інтонації псалма вже проникнені широю релігійністю:

Помолюся Господеві
 Серцем одиноким
 І на злих моїх погляну
 Незлим моїм оком...¹

Ще не до кінця досліджено питання, коли Шевченко був більш глибоко народним, – коли, начебто за настановами Чернишевського, закликав «гострити сокиру», чи коли отак щирим серцем оспівував релігійне всепрощення. У всякому разі, з плином часу саме ця християнська нота усе виразніше відчутна в його творах, вона бринить у нього саме тоді, коли йдеться про духовно близьких йому героїв духу. Мученицька доля Яна Гуса викликає в Шевченка не спалах мстивості, а нагадує про шлях Христа, і недаремно за епіграф до свого «Сретика» Кобзар бере цитований у Євангелії Ісусом Христом псалом 117 – про наріжний камінь, який відкинули будівельники і який, проте, зробився основою кута.

У російській же літературі XVIII–XIX ст. форма псалма виразно «секуляризується», стає естетичним вмотивуванням прагнень, часом далеких від релігійного життя. Досить сказати, що був момент, коли Ломоносов, Тредіаковський і Сумароков використали структуру 143-го псалма для доказу переваг тої чи іншої системи версифікації («змагання» 1743 р.). Більш глибоко переживався псалом Тредіаковським, не позбавленим ані релігійності, ані живого відчуття краси біблійного стилю. Але вже в Ломоносова «псалмодія» підміняється науковою риторикою, як, скажімо, у відомих одах, де викладено «ранкові» та «вечірні» роздуми поета про божественну велич. Тут перед нами не стільки поезія, скільки елоквенція, розумування в дусі протестантської теології. Просякнута духом псалмів творчість Державіна, який вдало передавав сувору красу біблійних взірців; але й він не утримувався часом від того, щоб не дати в у переспіві псалма чисто політичної шпильки. Недаремно його варіація на тему псалма 81-го була вилучена, за наказом Катерини II, з журнального тексту й автор мусив виправдовуватися від звинувачення в якобинстві тою безперечною обставиною, що «цар Давид не був якобинцем». Так саме насичував політичними алюзіями свої *«Опыты священной поэзии»* декабрист Ф. Глінка, який акцентував у першу чергу ідею боротьби проти рабства. Хіба що Язиков та Хом'яков на початку XIX ст. залишилися вільними від духу «обмирщення» й передавали величну красу взірця сильним та яскравим віршем. Але характерним напрямком у використанні традиції псалмодії в Росії з початку XIX ст. стало пародіювання (наприклад, «Открытие в любви духовного человека», 1802).

У другій половині XIX ст. дух псалмоспіву живе переважно у фольклорі, у релігійному самовиразі народної маси. Серед літераторів Росії переважає тенденція до секуляризації, найвидатніші християнські письменники тут – прозаїки (Гоголь, Л. Толстой, Достоевський). В Україні, навпаки, у цей період переспіві псалмів зустрічаються досить часто (І. Франко, С. Руданський, В. Александров, Я. Щоголів, П. Куліш та ін.). Щоправда, після 1917 р. міг з'явитися й такий твір, як «Псалом залізу» П. Тичини. Але тисячолітня історія християнства в Україні створила міцніший духовний ґрунт, ніж на те сподівалися руйнівники традиційної культури.

Несподіваної інтенсивності й експресії набрала традиція псалма в сучасній українській літературі, яка до останнього часу перебувала під гнітом залізних табу соцреалізму. У цій системі виключено було саме поняття Бога та богоспілкування людини; отже, псалмоспів трактовано було як суцільну архаїку. Проте саме внутрішній опір системі чи не найбільш органічно вилився у те річище духовної свободи й вільного екзистенціального самовизначення особистості, яке прокладено було національною псалмодією минулих століть.

Зі сміливістю справді великого поета обирає не просто форму псалма, а і вперше ужиту Шевченком формулу «Давидові псалми» Ліна Костенко. Подібно до основоположника сучасної української літератури, вона спирається тут на мотиви, що співзвучні стражданням її душі в часи, коли «збіговиська облудні» душили й вихолощували «душу живу». Тоталітаризм часів царя Миколи й тоталітаризм ХХ ст. виступають тут ланками одного ланцюга. Л. Костенко закономірно відчуває себе продовжувачем цієї багатовікової боротьби особистості проти тлуму, свободи проти поневолення. Урочисто й велично бринить у неї мотив 1-го Давидового псалма, органічно збагачуючись інтонаціями сучасного українського слова й рефлексами українських реалій:

Блажен той чоловік, воістину блажен,
котрий не був ні блазнем, ні вужем.
Котрий вовік ні в празники, ні в будні
не піде на збіговиська облудні.
І не схибнеться на дорогу зради,
і у лукавих не спита поради.
І не змінє совість на харчі, –
душа його у Бога на плечі.
І хоч про нього кажуть: навіжений,
те не біда, – він все одне блаженний².

Інтонація, близька до розпачу, справді-бо «глас того, що кличе в пустелі», відчувається в інтерпретації Ліною Костенко 22-го псалма; сумніви, гірке усвідомлення покинутості Богом, безкрайньої самотності особистості переростають у гірке самоосудження раба, що сам обрав собі цю долю:

Боже мій, Боже мій, Боже! Душу врятуй від грабунку!
Далекі слова мого крику від снів мого порятунку!
Боже мій, я ж Тобі кличу! Що ж Ти робиш зі мною?
Що ж Ти мій голос, Боже, мені ж повертаєш луною?
Боже, хіба ж Ти пустака? Чом же Ти відвернувся?
Наші батьки Тобі кликали – і до них відгукнувся...
А я – ніщо. Одоробло. Опудало власних городів.
Я – посміховисько людське, бидло поміж народів.

І, наче підхоплюючи цю інтонацію, пише великий та досконалий за формою цикл «Покаянні псалми» Д. Павличко. Цей цикл підтверджує, що українська словесність остаточно «канонізує» даний матеріал, що український псалом стає традиційною, вічною поетичною темою. «Класичність» циклу Павличка начебто підкреслюється ужитком суворих, традиційних віршових форм – неочікувано, наприклад, абсолютно адекватною змістові псалма формою стає сонет, допомагаючи виявленню філософічних потенцій жанру. Разом з тим Павличко – поет ХХ, знервованого століття, і його псалми часом просякнено сумнівом у самому існуванні Бога. Але, як це було й у Шевченка, розпач та гнів на адресу відчуженого Всевидячого Ока змінюється надією. Часом тут акцентовано в саркастичних інтонаціях тих, хто почувався своїм на «радї нечестивих», але цілком невимушено поводитьься і сьогодні:

Блаженний чоловік мовчить на пишнім вічі,
Де нещодавнє рабство всі клянуть...⁴

Єднаючи наскрізний біблійний мотив Вавілону, цього уособлення гордині та богоборства, з реаліями історії України, поет протиставляє «вавілонській змїї» свободу народу й особистості, яку не вдалося скорити «партійним вельможам», – адже рідний край «з могили встає», мов Юдея після вавілонської навали. Людина, що в зухвалості своїй поривалася «до тих непрояснених сфер, Де паном ходити Люцифер», людина, «неподужана й слабка» одночасно, кається у Павличка в тих страшних помилках, до котрих призвело, як відомо, ХХ ст.

Інтерпретація псалмів Л. Костенко та Д. Павличком є певного роду канонізацією Шевченкових започаткувань. Разом з тим це відбиття гіркого та водночас багатого духовного досвіду сучасного українця, котрий, пройшовши немалий шлях, – від «опудала власних городів» до полум'яного шукача свободи та істини – звіряє знову власний шлях з Біблією. Вічна українська тема «треносу», плачу покинутої матері серед зруйнованих святинь, набуває тут інтонації світлої надії та передчуття щастя:

Прийди, як грім у безоболоччі,
Зірви з нас залишки труни!
І не карай, а глянь нам в очі,
І дух наш твердістю натхни!

За даними Книги Гінеса, нараховується 95 000 християнських псалмів, що виразно нагадує слова Ісуса Христа про зерно, яке, впавши в добру землю, приносить добрий врожай.

У східнослав'янському красному письменстві Нового часу часом стають підґрунтям сильних поетичних рішень мотиви й образи біблійних апокаліпсисів. Таке, наприклад, широко відоме шевченківське:

Заворушилася пустиня.
Немов з страшної домовини
На той останній страшний суд
Мерці за правдою встають.

Про плідність апокаліптичного жанру в новій літературі може свідчити хоча б такий твір Шевченка, як «Ісайя, глава 35 (Подражаніє)». Він приваблював увагу численних дослідників. Але їх переважно цікавив соціально-політичний аспект вірша, алюзії щодо скасування кріпацтва; це, як кажуть, загальне місце, й ми не бачимо сенсу в широкому цитуванні джерел минулих літ.

Сьогодні поновлено в правах прочитання поезії Шевченка як інтерпретації релігійної істини. Характерно, що В. Сулима в книзі «Біблія й українська література» бачить у вірші вже передачу «сподівання старозавітного пророка на Божий суд, на об'явлення людям вищої Божої милості» [4, с. 212]. Однак дослідниця розуміє Біблію як суто християнський образ світу, кажучи про «непереможність християнства» з його «божественною мудрістю та любов'ю до людей» в очах поета, і з цим можна погодитися. Але тут існує один не до кінця врахований момент: Шевченко з його поетичною чутливістю сприймав Біблію усе ж таки не яка самий лише християнський світопоглядний канон. Адже Біблія має неповторну національну природу, й це засновникові сучасної української літератури не могло бути байдуже. Та цей момент зовсім не досліджено. Про те, що «Подражаніє» може бути трактоване як рецепція юдейського образа світу, зокрема юдейського почуття «кінця часів», апокаліптики, писати, здається, ніхто не брався. Справа в тому, що в силу нашого звичного «літературного етикету» Шевченка просто неможливо було уявити як поета, що заглиблюється в «прояви юдейського духу» – радше вже йому пасував імідж запеклого антисеміта. Та й Біблія не уявлялася як суто юдейська культурна спадщина – й, справді бо, що спільного між юдейством та церквою? Але й Біблія, при безперечній належності її вже цілому світові, залишається від початку духовним самовиразом єврейського народу, й генія України не можна вкласти в рамки зашкарубілих кліше. Немає, звичайно, сенсу заперечувати тієї факт, що сучасне йому єврейство Шевченко, м'яко кажучи, полюбляв так саме гаряче, як і «москалів», та було б величезним спрощенням змальовувати його як присмеркову фігуру, що цілком виростає з самого лише українського

фольклорно-національного ґрунту й характеризується ксенофобією до всього чужого: «І чужого навчайтеся, й свого не цурайтесь!»

Епоха романтизму, при всій заглибленості своїй у національно-народні начала, аж ніяк не обмежувала ними митця, стимулюючи в першу чергу його особистісний самовираз та широту духовного пошуку. Зокрема, було зруйновано класицистичну заборону звертатися до Біблії. Романтична епоха відкрила для собі змістовність Біблії поряд зі змістовністю власного національно-духовного підґрунтя тої чи іншої літератури, і письменники на зразок Шатобріана репрезентують, наприклад, специфічний струмінь «релігійного» романтизму, натхненного переживанням християнських цінностей. Та набагато менше уваги в ту пору приділяється національній природі Біблії – космополітичність християнства робить цю проблему начебто другорядною, «старозавітною». Щоправда, у річищі орієнталізму, властивого багатьом романтикам, ця увага спорадично прокидається. Зокрема, на теренах, близьких до Шевченка: у того ж Пушкіна є, наприклад, етюд, що свідчить про глибоке відчуття біблійно-єврейської екзотики («*В єврейской хижине лампада...*»). Але такий інтерес усе ж таки епізодичний.

З іншого боку, цей інтерес міг бути спровокований лише там, де текст Біблії, зокрема, Старого Завіту, здавна добрі знали і вивчали – скажімо, у протестантських країнах. Тут виникають навіть досить чудернацькі модифікації, на зразок талановитого «продовження» Біблії в Книзі Мормона (США), яке поклато початок відомій секті (зауважимо, що виникає ця секта якраз в епоху Шевченка – 1830 рік). У Книзі Мормона усе побудоване на тому, що засновник секти Дж. Сміт, начебто прочитавши крізь урім та туммім (камені з ефоду ізраїльського первосвященника, які, мовляв, таємниче опинилися в його руках) історію, написану янголом Мороні про переселення з Палестини в Америку «семітських» племен нефітів та ламаннітів – типowo романтична літературна колізія. Як бачимо, тут кордон між літературною фантазією та життям кінець кінцем стерся.

В Україні та Росії до таких яскравих ситуацій не доходило, але Біблію, зокрема, на батьківщині Шевченка, знали добре й ґрунтовно здавна. Національна природа Вічної Книги тут була відчутна добре: недаремно ж, нагадаємо, Г. Сковорода іменував її «ізраїльським змієм» (малася на увазі символіка мудрості). Власне, вся українська література аж до XVIII ст. включно розвивається під знаком Біблії. І, попри всі спроби акцентувати духовне «арійство» українця, які спостерігається сьогодні в певних колах, безперечно, що як культурна нація українці сформувалися в лоні християнської ойкумени. Формантою національної ментальності був не лише напівязичницький фольклор, але й стара українська література. Малий Шевченко, що переписує Сковороду серед бур'янів, обводючи «хрестами та візерунками з квітками» листочки свого зошити, органічно належить саме до цієї традиції старої української книжності. Вчений грамоті сільським дяком за Псалтир'ю, майбутній автор «Псалмів Давидових» мав з дитинства сприймати Біблію не

лише як «віровчення», але і як живий відбиток буття іншого народу, водночас подібного й не подібного до людей, що оточували малого Тараса.

Звичайно, цей образ значною мірою затьмарювався призмою «церковнослов'янського колориту». Можна з певністю твердити, що в руках Шевченка, який задумав «Подражаніє», був саме церковнослов'янський текст. Українських перекладів ще не існувало; російські початку XIX ст. було заборонено, а російський синодальний вийде аж 1876 р. Характерна слов'янізація мови шевченкового вірша органічно пов'язана знову ж таки з традиціями старовинного українського літературного та, почасти, й народного слова. При цьому Шевченко використовує слов'янізми зовсім не в тому ключі, що російська література кінця XVIII – початку XIX ст. Для російського літератора згаданого періоду слов'янщина була переважно джерелом того високого стилю, який започаткував у рамках теорії «трьох стилів» Ломоносов і який використовувався класицистами майже виключно для передачі громадянської патетики. Відтінок цієї публіцистичності Шевченко, щоправда, зберігає, й риторика викриття соціальних негараздів ціхована в нього саме слов'янізмами:

Се Бог судить, визволяє
Долготерпеливих
Вас, убогих. І воздає
Злодіям за злая!

Але якби поет тримався у своєму використанні слов'янської Біблії тільки цієї, «громадянської» традиції, навряд чи б його вірш сьогодні сприймався як свіже й натхненне слово. Кріпацтво в східнослов'янському світі давно втратило свої позиції, пережитки його демонструють внутрішню безсилість, і якби шевченкового вірша було б «прив'язано» до злободенності, це мало б зіграти фатальну роль у його майбутньому прочитанні. Але вірш і у свідомості сучасного читача живе повноцінним життям, отож секрет його – не лише в запереченні кріпацтва. Відповідно міняється й функція слов'янізмів.

У традиціях нового українського слова спостерігається, мов прихована течія в Гольфстрімі, протилежний класицизмові напрямок: пародіюється не слов'янська Біблія з її установкою на вічні цінності (як це було в російській літературі епохи боротьби «новаторів» проти «архаїстів»), а світський класицизм. Останній (теоретично започаткований, між іншим, Ф. Прокоповичем), в українському слові практично не формується – в умовах руйнації всього українського в ту пору. Найвизначніші українські літератори переходять на російську мову. Але початок нової української літератури – «Енеїда» Котляревського – являє собою травестійне осміювання естетики класицизму, і вона не є однорідною з пародіями, скажімо, Майкова (на зразок «Слисея, або роздратованого Вакха»). Котляревський сприймає ще донедавна

насилено насаджувану естетику класицизму насмішуватим поглядом нащадка козаків. Греко-римські підвалини красного письменства залишалися внутрішньо чужими українському літератору, що від часів Нестора-літописця мав під ногами не античний, а біблійний ґрунт (дарма, що гоголівський Тарас Бульба чув про Горація). Для літератора, який відчував біблійні засади східнослов'янського письменства, Біблія була й сакральним текстом, й історико-культурним джерелом, з якого почерпалися відомості про давній Схід, про ізраїльське суспільство яка особливу частину цього світу.

Крізь пелену сакрального церковнослов'янського слова просвічували реалії давно минулого буття, що мислилося як «взірцеве», «ідеальне» і, звичайно ж, «романтичне» у самому широкому сенсі цього слова.

Отож, для Шевченка мав бути зрозумілими і близькими і живий патріотизм Ісаї, який тужить з приводу поневолення свого народу, і його любов до рідного краєвиду, і фольклорно-національне підґрунтя тексту пророка. Шевченко, який у своїй праці по складанню фундаменту нового українського слова мусив часто почуватися самотин, мов міфологічний титан, не міг залишитися глухим до національної специфіки ісаєвого тексту. Почасти така чутливість була пробуджена духом романтичної епохи з її смаком до місцевого колориту, але сприйняти цей колорит могла людина, налаштована на ту ж само «хвилю», що й старозавітний пророк.

У першу чергу українському поетові виявився близьким той образний паралелізм, до якого вдався Ісаї, що порівняв свій народ, який «засохнув», втратив надію у вавилонському полоні, з безводною пустелею. Цей образ, породжений палестинсько-месопотамським пейзажем, мав щось сказати серцю Шевченка, який провів роки солдатчини в середньоазійських пісках: відомі його майстерно виконані акварелі, просякнуті відчуттям неповторності цього суворого й меланхолійного краєвиду. Паралелізм життя природи й людини органічно притаманний й українському фольклору, українській поезії взагалі.

Та йдеться не про «перелицювання» біблійного тексту в національному дусі. Ситуація отут типологічно подібна, і саме акцентація національного художньо підсилює пафос твору. Недаремно Шевченко, глибоко відчуваючи основний пафос зразка, підхоплює характерний риторичний прийом Ісаї – величання спраглої землі, що їй дано буде «славу Лівану, пишноту Кармелу й Сарону» (Іс. 35:2), вдало використовуючи звучання біблійної топоніміки для створення величного, екзотично-піднесеного, «сакралізованого» образу. Більш того, саме цей «сакралізуючий» момент стає чи не основним у поезиці твору, у виборі стилістичних акцентів:

Радій, ниво неполітая!
Радій, землі, не повітая
Квітчастим злаком! Розпустись.
Рожевим крином процвіти!

І процвітеш, позеленієш.
 Мов Йорданові святіє
 Луки зелені, береги!
 І честь Кармілова і слава
 Ліванова, а не лукава,
 Тобі укріє дорогим,
 Золототканим, хитрошитим,
 Добром та волею підбитим,
 Святимо омофором своїм.
 І люди темнії, незрячі,
 Дива Господнії побачать.

Вдаючися до слов'янизмів, які служать вже не створенню якогось умовного «високого стилю», а враженню «святості слова», його «істинності», Шевченко зберігає і деякі суто ліричні деталі оригіналу. Таке, наприклад, взяте з слов'янського тексту Біблії слово «крин» – лілія (пор.: «И'т' **весе**л'и'т'са п'єст'ы'на, и'т' **цвѣт'**ѣ'тъ **а'ко** кр'і'нъ»; Іс. 35:1; цит. за: 1). Але це слово набуває трепетної життєвості завдяки сполученню з «ранковим» епітетом «рожевий» (доречно згадати, що в центральній Україні рожеві лілії вважаються більш цінними та рідкісними, ніж білі). Певної «українізації» досягнуто й завдяки ужиттю постійного епітета українського фольклору *зелений* («позеленієш, Мов Йорданові святіє луки зелені, береги»). Це відсутнє в тексті Ісаї: палестинський пейзаж, як відомо, далеко не «зелений», тут домінує колір кам'янистого ґрунту. Щоправда, саме береги Йордану – виняток, але Йордану в Ісаї немає: топонім уведене сюди в аспекті деякої свідомої «християнізації» тексту. *Йордан*, зберігаючи всю приховану в назві його емблематику палестинської землі, є зрозумілою з дитинства кожному українцеві назвою: одне з найбільших православних свят – Водохрища – іменується ще і «Йорданом» (на честь хрещення Христа в цій річці). Цей «християнізуючий момент» продовжується в описі *омофора слави*, яким має бути покрита «нива непоплитая»: омофор – деталь, по-перше, архиєрейського одягу, «покрів» у символічному сенсі (пор. «покрів» або «омофор» Богородиці – ще одна традиційна емблема українського християнства). Бароково-пишний опис цього омофора («золототканий, хитрошитий») у сполученні з символіко-риторичною характеристикою його («добром і волею підбитий») нагадує виразно стилістику старовинного українського письменства епохи бароко, що полюбляло сполучати натуралістичні та умопоглядні образи. Слід додати, що тут імпліцитно присутній і вплив одного з найпоетичніших місць Нового Завіту: коли Христос характеризує польові лілії, цю «траву, що сьогодні є, а завтра буде вкинута до печі», як чудово одягнені – так що й сам Соломон у славі своїй так не одягався (Мв. 6:28). Це «стягнення воєдино» старозавітного й новозавітного

текстів свідчить, що Шевченко не просто наслідував «місцевий колорит»: образ тендітної квітки, беззахисної перед людською сваволею, внутрішньо споріднений з твором Ісаї, одночасно мав нагадати українському читачеві про Христа (пор. традиційне літературне кліше епохи у Некрасова, що писав про Чернишевського: «Его послал Бог гнева и печали Царям земли напомнить о Христе»). Образ Христа в очах українсько-російського читача конденсував уявлення про вищу святість та справедливість. Певна «християнізація» проглядає й у тому, що Шевченко жертвує образами «злих звірів», що колоритно вписані в текст Ісаїї (образи *шакала, лева, крилатого змія* тощо). Зате збережено *оле́ня*, щоправда, перетвореного на делікатну *сарну* – «кривіє, мов сарна з гаю, помайнують» (нагадаймо, що в іншому місці Ісаїя пророкує про час, коли лев ляже поруч з ягням, а дитина гратиметься без страху над ногою гадюки): одне з найвідоміших чудес Христа – виправлення каліцтва кульгавого. Вся ця трансформація мусила поглибити ноти ідилії, властиві стилю пророка, якого в християнстві іменують «євангелістом Старого Завіту», що змалював Машіаха яка найлагіднішу істоту. Отож, Шевченко не просто стилізує дану главу «під Ісаю»: він бере текст пророка в певній ретроспекції, підсумковуючи ті, що було в ньому найважливішим для людини християнської культури.

Український поет також дещо інтенсифікує текст Біблії. Фрагмент «*І місце сухе стане ставом, а спрагнений край – зібранням вод джерельних*» перетворюється на деталізовану й мажорну картину:

Прорветься слово, як вода,
І дебрь-пустиня неполита,
Зцілющою водою змита,
Прокинеться; і потечуть
Веселі ріки, а озера
Навкруг гаями проростуть,
Веселимо птаством оживуть.

Шевченко, знявши принципово властиві палестинському пейзажу деталі («*леговище шакалів, у яким [вони] спочивали, стане місцем тростини та папірису*»), подає свій варіант «оновленої землі» в інтонаціях народної поезії, дещо забарвленої слов'янизмами. Але слов'янизмами він користується вільно: поруч з «веселими ріками» й «гаями», насіленими «веселим птаством», виникає *дебрь-пустиня*. У слов'янській Біблії стоїть: «*ако проторж'в'са вода' въ п'сты'ни, и д'брь въ земл' жа'жд'ющей*» (Іс. 35:6); цит. за: 1); але у Шевченка *дебрь* злилася з «пустинею» як поетичне означення глухого, цілинного місця, нагадуючи про українську «дїброву».

Та при стилістичній переробці біблійного тексту український поет зберігає непорушним образ природи, яка, за Божим задумом, має процвітати й радіти життю – це та норма, що на ній побудовано образ буття в Біблії взагалі. Те, що було органічно притаманне юдейським фольклору та літературі, що закарбувалося в біблійному тексті, сприйнято як живу аналогію рідному, українському почуттю природи як символу життєдайного, одухотвореного первня.

Проте не залишається байдужим Шевченко й до алегоричного плану ісаєвого пророцтва. Адже головне тут – оновлення людства й життя взагалі, встановлення справедливості та Закону.

Давнє єврейство тому і виділилося з оточуючого язичницького світу, що на зміну релігійному та моральному дуалізму, хиткості морального почуття, поставило ідею Закону, за яким має жити людина. Відокремленість людини, яка живе за власною хіттю, від Божого Закону є тимчасова обставина: людство має, слідом за обраним народом, прийти цілковито до Божої правди. Панування зла – немов панування пустелі – також тимчасове, й цей національний єврейський оптимізм, побудований на ґрунті монотеїстичного світогляду, віри у всемогутність Бога, стає в очах українського поета певною моральною константою.

Якщо ранній Шевченко не особливо покладався на Божу поміч, втілюючи у своїх художніх уявах естетичну та екзистенціальну принадливість бунту й непокори, то тепер, проживши непросте й трагічне життя, він замилований скоріше ідилією, опануванням пустелі «веселими селами». Світлий, мажорний тон «Подражання», написаного й в атмосфері очікування реформ у Росії, і в контексті відчуття певної вичерпаності власного життя, звертає на себе особливу увагу. На відміну від гнітючого, трагічного колориту ранніх богоборчих та революціоністських творів, «Подражаніє» майже не торкається проблем соціального зла: дві досить побіжні згадки про «злодіїв», яким Господь воздасть «за злая», та «владик», які в оновленій землі не знайдуть «вільних, широких, святих шляхів», – ось і усе, що лишається від колишнього бунтарства. Це особливо важливо усвідомити, бо й досі живе тенденція потрактовувати шевченковий вірш як приклад «езопової мови», якоїсь конспірації волелюбних поривань поета-революціонера, що використав біблійний текст як знаряддя публіцистичної полеміки. Навіть коли йдеться про співзвучність пафосу Ісаї та пафосу Шевченка, наш суто просвітницький «прогресизм» не дозволяє бачити реальної картини: отут присутній безпосередній *духовний вплив біблійної доктрини*, а не самої лише біблійної *стилістики*.

«Часто можна почути поблажливе зауваження, немовби Ісаїя зі своєю вірою в прийдешнє “у наївній формі” випередив сучасні ідеї соціальної справедливості та прогресу. Але чи не забагато честі для сучасних ідей? Історія європейської культури доводить, що ці ідеї знаходяться в прямому генетичному зв’язку з Біблією, але вони запозичили з неї лише зовнішню, тимчасову форму... У глибині

своїй біблійне очікування звернене до одного: до спасіння людини, її прилучення до божественної гармонії та повноти, яка відбудеться, коли впаде перепона між Богом та людьми й метафізичним злом. Це й тільки це є краєм очікувань людського духу. Він ніколи не заспокоїться на зовнішніх перемінах», – пише видатний богослов та літературознавець сучасності (З, с.118).

Очевидно, що Шевченко закликав у своїм «Подражанії» не до самого лише повалення кріпацтва: останнє було для нього вже лише одною з найбільш дошкульних та огидних «тимчасових форм» згаданого метафізичного зла. І саме звернення до біблійного тексту дозволило поетові піднятися над голою «злободенністю» у дусі Чернишевського та його спадкоємців. Йї доля власного народу в один з найнапруженіших моментів його історії становить для Шевченка один з моментів змісту, а не центральний зміст. Інакше в поезії не виникла б тема «божого суду». Ця тема в даному уривку з Ісаї відсутня, але вона є одною з провідних тем як у книзі Ісаї, так і в Біблії взагалі.

Звичайно, тема «божого суду» не є надбанням саме єврейської ментальності. У всіх народів давнини існувало *право людське* і *право божественне* (наприклад, у римлян «юс» і «фас»); була ця диференціація й у слов'ян дохристиянської пори. Більш того, саме ідею «людського права» євреї, у своєму прагненні конкретизувати Декалог, запозичують з давньосхідної практики. Приписи Біблії мають виразну подібність до законів Вавилону: око за око, зуб за зуб... Але суто біблійною ідеєю була ідея *божественної справедливості, кінцевого суду Божого по правді*, моральної оцінки явища як найважливішої. Шевченко, облишивши прагнення людини самотужки встановити правду, ідею «святих ножів», яку обстоював замолоду, приходять в «Подражанії» саме до ідеї *суду совісті*, суду «серця». Йї ця глобальна ліризація тими, сполучена з монументалізацією художнього узагальнення, здійснилася при опорі на її моральну максиму.

Не можна не згадати хоча б побіжно про резонанс цього жанру в пізній літературі, як суто теологічний, так і художній (хоча в середні віки ці два начала звичайно перепліталися між собою). У першу чергу, звичайно, апокаліптичні мотиви хвилювали християнський світ. Однак вони мали величезний вплив і на новий культурний регіон: сферу молоді ісламської культури, яка утримує ідею суду Аллаха над творінням. У Корані підкреслюється, що настане день, *«коли землю буде замінено іншою землею, і – небеса, і стануть перед Аллахом, великим, могутнім»* (Грім, 49(48)). Але саме в літературі християнського середньовіччя апокаліптичні мотиви набувають величезної ваги. Під безпосереднім впливом Іванового Апокаліпсису виникло «Об'явлення» Методія Паторського, що містило пророцтво про «невідомі народи», які наприкінці світу підкорять собі землі від Євфрата до Чорного моря. Звичайно, твору Методія було забезпечено широку

популярність у часи татаро-монгольської навали, зокрема в Київській Русі. Не було нестачі й у спробах «розшифрувати» натяки Іванового Об'явлення стосовно тої чи іншої конкретної епохи (потрактування католицького Риму як «столиці антихриста» у протестантів епохи Реформації, наприклад). Особливе місце отут займають «Центурії» Нострадамуса, з яких було вичитано, наприклад, що кінець світу, безперечно, відбудеться 1999 року. Але по мірі провалів подібних прогнозів зростає й прагнення потрактувати апокаліпсис гнучкіше. Характерно також, що лібералізоване західне богослів'я постійно підкреслює, що апокаліптичні «описування фантастичних тварин та гротескових людських фігур не варто розуміти буквально. Ці яскраві образи символізують ворожнечу сил зла проти народу Божого й показують, як Бог врешті-решт отримує перемогу» (2, сс. 107, 96), тобто – наголошується на художній природі даних книг.

У ХХ ст. з його небувалими катаклізмами виразна опора на апокаліптичний жанр спостерігається в антиутопіях, у творах наукової фантастики, зокрема в т.зв. «романах перестороги», «антиутопії» тощо. Варто також згадати про спробу систематизації апокаліптичних творів в англомовному світі з точки зору «підсумку історії суспільства» (Е. По, Дж. Едвардс, П. Міллер). Характерний також образ «зірки Полинї», що виник у нашій публіцистиці після Чорнобильської катастрофи («чорнобиль», як відомо, означає сорт полину, й це асоціюється з пророцтвом Іванового Об'явлення про «зірку Полинь», що стане над джерелами водяними й зробить їх гіркими, непридатними для пиття). Як би там ні було, біблійна апокаліптика стала вічним супутником людства в його прагненні не втратити з поля зору «шляху правди», й у цьому секрет її незгасаючого впливу.

ПРИМІТКИ

¹ Вірші Г. Сковороди цитуються за вид. : Сковорода Григорій. Сад пісень (вибрані твори). – К., 1972.

² Тут і далі поезії Т. Шевченка цитуються за вид.: Шевченко Т. Кобзар. Академічне видання. – К., 1960.

³ Тут і далі поезії Л. Костенко цитуються за вид. : Костенко Л. Вибране. – К., 1989.

⁴ Вірш Д. Павличка цитується за вид. : Павличко Д. Покаянні псалми. – К., 1994.

ЛІТЕРАТУРА

1. <Би'влїа>. Кни'ги Свѣщ'ннаго Писа'нїа В'т'хаго Зав'ѣта. Но'выи Зав'ѣтъ Го'спода на'шегѡ Исц'са Хрїста`. – М., *АѢД.- Р'Гс.
2. Біблія, або книга Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена. – К., 1992.
3. Мень А. Ветхозаветные пророки. – Ленинград, 1991.
4. Сулима В. Біблія і українська література. – К., 1998.

«МАТЕРИЯ СНА / МЕЧТЫ» В «БУРЕ» ШЕКСПИРА И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ¹

Наукові праці Кам'янець-Подільського національного ун-ту імені
І. Огієнка. Філологічні науки. – Вип. 37.– Кам'янець-Подільський:
Аксіома, 2014. – С. 5–9.

В «Буре» Шекспира Прósперо¹, в прошлом – герцог Милана, когда-то изгнанный братом-заговорщиком вместе с маленькой дочерью Мирандой, находит приют на некоем острове, где живет Калибан, воплощение низших, витальных сил природы. Черпая знания из магических книг, Прósперо покорил себе не только Калибана, но и духов, ими управляющих; он – идеальный Правитель, создавший на острове настоящий рай. При случае он вызывает на море бурю и заставляет проплывающий рядом корабль со своими обидчиками пристать к острову, восстанавливая справедливость. Однако наиболее интересны те загадочно-глубокомысленные слова, которые звучат из уст волшебника, обращаясь к зрителям накануне финала:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep².
[7, p. 199].

Это речение, с одной стороны, репрезентирует богословско-философскую концепцию, утвердившуюся в христианской культуре вообще³, а с другой – знаменует сложение солиптического сознания, которое позже будет развернуто в философии Беркли⁴ и широко распространится в английской поэзии⁵.

Оставляя в стороне уже забытые и устаревшие переводы Н. Карамзина, Н. Сагина и М. Гамазова, сразу же отметим, что в наиболее значительных и до сегодняшнего дня популярных трех русских переводах – Т. Щепкиной-Куперник, М. Кузмина, М. Донского – утрачено несколько чрезвычайно важных смысловых акцентов:

Мы сами созданы из сновидений,
И эту нашу маленькую жизнь
Сон окружает...

Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

¹ Статья написана в соавторстве с М. Чикарьковой.

...Из такого же
Мы матерьяла созданы, как сны.
Жизнь сном окружена.

Перевод М. Кузмина.

Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь ...

Перевод М. Донского.

Хочется разобраться, во-первых, почему у Шекспира возникает дифференциация *dream* и *sleep*, если, согласно русским переводам, в обоих случаях речь идет просто о сне.

Если обратиться к научной литературе по этому вопросу, то окажется, что проблема не раз интересовала зарубежных, в первую очередь – английских исследователей, в то время, как в русском литературоведении она обойдена полным молчанием.

Начнем с того, что в данном отрывке подозревают, как это обычно принято у шекспироведов, «чужую руку»: стоит лишь Великому Барду сказать что-либо серьезное, как тут же, словно в «Пропавшей грамоте» Гоголя, некая личина ухватывает добытое из-за его плеча. Так, Looney подчеркивает в данном отрывке недостаточность объективных факторов для литературоведческого суждения, в то время, когда обычно, по его мнению, Шекспир предлагает читателю предельно ясную концепцию. Эти слова выглядят, по его мнению, «не-шекспировскими» [цит. по: 6, р. 84]. Словом, то ли наш пьесокропатель умыкнул где-то высокую мысль, то ли очередной притаившийся аристократ вписал сюда рукой хозяйскою нечто для простого актера за пределами.

В самом деле, глубочайшая насыщенность фрагмента христианским спиритуализмом очевидна, так что Ch. Knight в комментариях к тексту Шекспира даже утверждает, что здесь мы имеем место с предвестием солиптической доктрины Беркли. У него также, в отличие от Looney, не вызывает сомнения, что Шекспир был хорошо знаком с современной ему философской схоластикой и вполне мог быть приверженцем теории, согласно которой наши чувства (ощущения) неразрывно «впечатаны» Богом в образы вещей, которые формируют наш материальный мир, – мир идей, – от подобной мечте нереальности [7, р. 199]. Вообще же, практически здесь содержится квинтэссенция не только данного шекспировского текста, но и нечто большее. Goddard замечает, что если было бы необходимо найти шекспировские строки, наиболее репрезентативные одновременно и для его поэзии, и для его философии, то это были бы данные

слова из монолога Просперо, выражающие изумление перед тайной бытия и в своем роде даже более итогового, нежели декартовское «*Cogito, ergo sum*» [4, p. 291–292]. S. R. Gupta трактует «*our little life is rounded with a sleep*» как сферу мятушейся, темной и неразумной материи, не дающий душе покоя, что несколько напоминает индуистское представление о *кальпе*⁶: «Сон, который окружает мою «маленькую» жизнь, не кажется мне мирным ежедневным сном, несущим отдых душе. Этот сон беспокоит и пугает меня. Это сон, против которого я борюсь всю мою жизнь, обращаясь к невинному сну, когда я осознаю, что я и мир слиты друг с другом. Это момент, когда я боюсь небытия, встретившись с источником моего бытия, Богом» [5, p. 98]. Этот экзистенциальный страх небытия ощущают у Шекспира многие: «Я ассоциирую маленькую жизнь здесь с младенчеством», «*rounded*» – мне кажется, носит смысл «умиления, нежности», защищая от сумятицы большого мира [9, p. 319]. По этому поводу нелишне заметить, что у Шекспира, похоже, мир материи отгорожен от сознания достаточно прочно: R. M. Jones пишет, что в Елизаветинское время слово *rounded* имело значение «*rounded out*» (т. е. *округлять, замыкать, дополнять*), а не «*rounded in*» (*проникать*) [8, p. 94]. Но наше индивидуальное сознание придает Бытию смысл и весомость: «Как мечта во сне, так наша жизнь в вечности» [3, p. 117–118]. Тем не менее, как мы видим, исследователи, в общем-то, не слишком сосредоточены на том обстоятельстве, что у Шекспира явственно подчеркнута неравнозначность *dream* и *sleep*, хотя они семантически корреспондируют между собой и как бы друг друга «поддерживают».

А ведь использование автором двух разных лексем вовсе не случайно. Английское *dream* означает, собственно, некую градацию: *дремать, видеть сны, мечтать*. Но здесь имеется в виду, что человек (шире – *природа, натура, материя* в целом) есть воплощение мечты Бога, материализация Его замысла. А сон (*sleep*), в который погружена краткая, «*маленькая*» (*little*)⁷ жизнь человека, данная ему в его ощущениях, – это наше переживание чувственного бытия природы, материи. *Sleep* стилистически более снижено, нежели *dream*: достаточно отметить, что слово это может означать и просто слиз, скапливающуюся на веках после физического сна («*спипающиеся глаза*»), в то время, как *dream* означает полет и свободу: *мечта, видение*, и внутренне сопрягается с понятием ослабления уз тела, духовного освобождения, медитации (ср. русск. *дремать* – состояние между сном и явью, то самое состояние, которое культивирует йогин).

Безусловно, данный фрагмент насыщен не только энергией духовного поиска, но и стремлением к некоторой систематизации, если не к выводам. В Англии эпохи Шекспира кипела Реформация, отказавшаяся от римского учения; к протестантизму, похоже, принадлежал и Шекспир, хотя подчас выдвигаются и аргументы в пользу его католической ориентации [см.: 2]. Во всяком случае, именно у протестантов выкристаллизовывается теологическое понятие Божьего Плана, Божественного замысла материального мира. Одновременно

дифференциация *dream* и *sleep* у Шекспира тянет добавочную гроздь ассоциаций, современникам поэта вполне понятных. XV век – эпоха Ренессанса, когда рядом со старой теологией постепенно зарождается основывающийся на позитивной науке сенсуализм, признающий физическое ощущение единственным источником познания (в XVI веке оно четко формулируется у Локка). И, как ни странно, рука об руку с позитивным мышлением идет оккультизм, еще недавно отвергнутый христианством. Но именно языческая магия была лоном, в которой некогда зародилось опытное, научное знание, и величайшие умы эпохи, начиная с Ренессанса (Агриппа Неттестеймский, Иоганн Вейер, Джордано Бруно и др.) и вплоть до Ф. Бэкона, магию и науку просто не различали. «Сказочное» сознание воскресает в утопических учениях о преобразовании мира на основе научного знания, что становится неотъемлемой частью сознания Модерна. Здесь *dream* – это уже сфера чисто человеческого дерзания⁸.

Рождается же такой магический акт преобразования реальности из медитативного сосредоточения, выключения из действительности, вхождения в сферу на грани сна и яви (сибирские шаманы, например, начинают вхождение в транс с нескольких глубоких зевков). И не случайно мотив сна, ощущение смутности и недостоверности чувственно-материального восприятия мира пронизывают весь текст «Бури».

Вот Миранда, дочь Просперо, пытается вспомнить свое детство:

Все так далеко;
Скорей на сон похоже, чем на быль,
Что в памяти хранимо.

Перевод М. Кузмина

Но, хотя с помощью магии и можно изменить мир, в конечном итоге и эта перспектива остается чем-то смутным. Шекспир есть уже излом Ренессанса, это маньеризм, разочаровывающийся в гуманистическом взгляде на мир. Более того, дерзостное воскрешение сказочно-магического сознания представляется Шекспиру самообманом. Его Просперо, превративший, как впоследствии Робинзон Крузо, свой малый остров в оплот процветания и справедливости, живет на грани бунта угнетенного Калибана, физического естества. Духи могут аккумулировать чудесные видения, что прекрасно реализовано в зрительном ряде фильма П. Гринуэя «Книги Просперо». Но эти видения исчезают бесследно, оставляя впечатление рассеявшейся иллюзии. В финале Просперо от магии вообще отказывается.

Т. е., певец тела, «которое пахнет так, как пахнет тело» («Сонеты» Шекспира), оказывается, в конечном итоге, не столь уж далек от традиционной спиритуалистической концепции, сформулированной католическим монахом

Кальдероном, размышляющим над дерзостным и отчаянным поведением своего гедонистического Дон Хуана: *Жизнь есть сон*. Лишь пройдя через смерть, мы просыпаемся от сна жизни – в истинной реальности. Магия же, чья сфера приложения, – материальный мир и область индивидуальной человеческой души (не духа!), способна лишь временно привязать к изменчивой прелести вещей, а в конечном итоге – увести от спасения в Вечности.

Итак, ни секуляризированное сознание Щепкиной-Куперник, ни гедонистическое мирозерцание Кузмина, ушедшего из разреженных христианских глубин и высей в теплый мир «милрой земли», не стимулировали интереса к реальной философской насыщенности шекспировской пьесы. Еще более легковесен третий перевод: М. Донской был по своему образованию математиком и занимался в основном соответствующей научно-педагогической деятельностью; до 1954 года он писал лишь шуточные стихи; иностранные же языки выучил сам (*Википедия*). Похоже, что он вообще более опирался в данном случае на русские переводы предшественников, нежели на самого Шекспира – во всяком случае, «маленькая жизнь» явно бездумно перекочевала в его текст из текста Щепкиной-Куперник. Словом, дилетантизм в сочетании с общим равнодушием ко «всяким там» метафизическим тонкостям и спровоцировали огрубление смысла русского текста «Бури». Здесь не просто отождествлены сферы физического сна и мечтательно-идеальной грезы, но и, по сути, грубо «сброшены с парохода современности» размышления классика позднего Ренессанса над реальными возможностями человека и его тщанием превозмочь Бога и природу. Поэтому «Буря» в бытующих ныне русских переводах обречена быть неким гала-представлением, «танцующими, скачущими, и шумящими на сцене амурами, чертями и змеями», карнавальным зрелищем, выродившимся в какое-то пустое развлечение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Próspero* [ˈprospɛrɛv] – «говорящее» имя; оно произведено от лат. *pro sperare* – заботиться о <процветании; пользе>; букв. же означает счастливый, безмятежный. Отсюда англ. *prosperity* – преуспевание.

² Буквальный перевод: *Мы созданы из такого вещества, Из которого мечты сделаны, и наша малая жизнь В конечном итоге является сном.*

³ Нелишне вспомнить, что *sleep* присутствует в английском языке с XII-го века, а *dream* – с XIII-го; это т. н. среднеанглийский период английского языка, выделяемый исследователями после норманнского завоевания, когда на Британские острова хлынули французы, активно внедряющие свою ментальность. В тогдашнем же французском языке, испытывавшем сильное воздействие католического философствования Высокого Средневековья, дистанция между «мечтой» и «сном» отчетливо отражает дихотомию тела и духа. Тут *rêver* означает

мечта, греза, сновидение, а somteil – физический сон, а также – *бремя, ноша*. Здесь явственно сказалось влияние развитой теологии: в XIII веке сорбоннский профессор св. Фома Аквинат, «князь философов», как его называли современники, разграничил относительную самостоятельность естественного бытия и человеческого разума с одной стороны и «истины откровения» с другой.

⁴ «Станным образом среди людей преобладает мнение, что дома, горы, реки, одним словом, чувственные вещи имеют существование, природное или реальное, отличное от того, что их воспринимает разум. Но с какой бы уверенностью и общим согласием ни утверждался этот принцип, всякий, имеющий смелость подвергнуть его исследованию, найдет, если я не ошибаюсь, что данный принцип заключает в себе явное противоречие. Ибо, что же такое эти вышеупомянутые объекты, как не вещи, которые мы воспринимаем посредством чувств? А что же мы воспринимаем, как не свои собственные идеи или ощущения (*ideas or sensations*)? И разве же это прямо-таки не нелепо, что какие-либо идеи или ощущения, или комбинации их могут существовать, не будучи воспринимаемы?» [1, раздел «О принципах человеческого знания», ч. 1, 4].

⁵ Ср. со строкой из «*McAndrew's Hymn*» Киплинга: «*Lord, Thou hast made this world below the shadow of a dream*» («Господь, Ты создал этот мир, <который> ниже тени <Твоей> мечты»).

⁶ *Кальпа* в индуизме – «день Брахмы», длящийся 4,32 миллиарда лет; потом наступает ночь Брахмы, длящаяся столько же, – это как бы временный конец материального мира.

⁷ Вообще-то *little* в английском может означать еще и *незначительный, короткий, ограниченный*, что звучит несколько более возвышенно, чем неприятное *маленький*, ставшее в русском шекспироведении, увы, обычным. Жеманное «маленькая жизнь», не слишком хорошо вписывающееся в философскую стилистику фрагмента, прижилось, кажется, благодаря Т. Щепкиной-Куперник. Знаменитая в начале XX века переводчица была особой миниатюрной, пленявшей своим малым ростом (одно время она играла на сцене у Корша детей и подростков), и, видимо, находясь в плену некоторого милого нарциссизма, щедро насыщала этим «дамским» словцом – безотносительно к тематике, жанру и стилю – все, что она писала: «*Всего яснее начинаю помнить: окно в моей маленькой детской*» («Дни моей жизни»); «...ему <о Чайковском> совсем было не интересно, что какая-то маленькая девочка пишет стихи» («Страницы воспоминаний»); «*Это приводило маленькую революцию во всем моем взгляде на вещи*» (Письмо А. П. Чехову. Ноябрь (после 7-го) 1893); «*О благоденствии маленького края, О том, что стал он жертвой за других*» («Песня брюссельских кружевниц»); «*Дубки* была маленькая усадьба, оставшаяся её матери после смерти второго мужа её» (рассказ «Настоящая женщина»); «*Селия: Честное слово, ты верно говоришь: с тех пор как заставили молчать*

ту маленькую долю ума...» (пер. « Как вам это понравится», ред. 1937 г.) – и мн. др.

⁸ Как скажет позже Ленин, «надо мечтать»; за мечтания эти человечество, как известно, платит по сей день немалую цену.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беркли Дж. Трактат о принципах человеческого знания, в котором исследованы главные причины заблуждений и затруднений в науках, а также основания скептицизма, атеизма и безверия /Джордж Беркли // Беркли Дж. Сочинения. – М.: Наука, 1978. – С. 152–247.
2. Гайдин Б. Н. Шекспир и христианская культура / Б. Н. Гайдин // Знание. Понимание. Умение. – 2006. №. 2. – С. 236–239.
3. Birch W. J. *Tempest The Tempest: Critical Essays* / W. J. Birch. – Routledge : Ed. Patrick M. Murphy, 2014. – P. 114–123.
4. Goddard H. C. *The Meaning of Shakespeare. Vol. 2* / Harold C. Goddard. – University of Chicago Press, 2009. – 306 p.
5. Gupta S. R. *The word speaks to the Faustian man* / Som Raj Gupta. – Delhi : Banarsidass, 1995. – 539 p.
6. Hope W., Holston K. *The Shakespeare Controversy: An Analysis of the Authorship Theories* / Warren Hope, Kim Holston.– Westport : McFarland, 2009. – 260 p.
7. Shakespeare W. *The Comedies, Histories, Tragedies, and Poems of William Shakspere* / William Shakespeare. – Winter’s tale. Tempest. King John. King Richard II / Ed. Ch. Knight. – London: William Clowes and sons, 1842. – Vol. IV. – 515 p.
8. *The Variety of Dream Experience: Expanding Our Ways of Working with Dreams* / Ed. M. Ullman, C. Limmer. – State University of New York, 1999. – 280 p.
9. Wheeler R. D. *Fantasy and history in the Tempest* / Richard D. Wheeler. – *The Tempest: Critical Essays* / Ed. Patrick M. Murphy. – Routledge, 2014. – P. 293–327.

К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ БИБЛИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КЛАССИКЕ XIX ВЕКА

(Диккенс, Мелвилл)

Мова і культура. – Вип. 15. – Т. IX (163). – К. : Вид. дім Д. Бурого, 2012. –
С. 298–307.

Начнем с самокритичного заявления: автор этого исследования заведомо пытается объять необъятное: ведь и мир англоязычной классики для рамок небольшого исследования – нечто запредельное, и Библия, пускай и взятая только в аспекте ее рецепции этой классикой, – настоящий Левиафан. Но, как гласит советская мудрость, если нельзя, но очень хочется, то можно. Ведь срез характерной «малой» ситуации способен дать достаточно полное представление о целом. Сошлемся хотя бы на книгу, оставившую заметный след в науке, – «Мимезис» Э. Ауэрбаха: ученый, вводя анализируемый фрагмент в очень широкий историко-культурный контекст, обозначил свой подход как метод *интерпретации* [2]. Вспоминается также знаменитый девиз Кювье: «Дайте мне одну кость, и я восстановлю животное». Думается, что рассмотрение в определенном едином аспекте нескольких фрагментов из «Дэвида Копперфильда» (1850) и «Моби Дика» (1851) способно дать репрезентативное представление о многих серьезных вещах.

В частности, художественная оптика Диккенса, как и вообще художественное мастерство писателя, все еще должным образом не изучены. Так, в авторитетной «Истории английской литературы» Р. Х. Флетчера, когда речь заходит о стилистике писателя, обнаруживается лишь некое *common place*: «... впечатляет сила его описания. Его наблюдения очень быстры и остры, хотя и не взыскательны; его внимание к характерным чертам, будь то картины Природы или человеческая личность и внешность, безошибочно; у него никогда не доминирует изображение, а передается как атмосфера интерьеров, так и все типы сцен человеческой жизни» [19; р-л «ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС»]. При жизни Диккенса критика говорила в основном о социальной и моральной стороне его произведений; затем писателя вообще как-то забыли. В эпоху господства «новой критики» авторитет романиста колеблется: Диккенса даже называют вульгарным и «бесформенным» (В. Вульф). Собственно, английское литературоведение стало интересоваться мастерством Диккенса как объектом исследования относительно недавно – в 1960–70-е гг. прошлого века (Wilson 1970, Andrews 1979 и др.)¹. Позднее были применены психоаналитический и мифологический подходы: тут, понятно,

господствовал интерес к ментальному плану произведения. И вообще исследователи сосредотачивались на вещах, от сферы стиля далеких, как, например, Дж. Х. Миллер, исследовавший «константы воображения» писателя и восприятие их читателем. Похоже, оценки стиля Диккенса, в частности проблемы его художественного видения, не выходят обычно за рамки «общих слов», как, например: «Рассказы и очерки изображают мир таким, каким его видел Диккенс, и что наиболее важно, – они показывают, что писатель смотрит на этот мир пытливыми, все замечающими глазами – глазами Дэвида Копперфильда» [12, р. 37–38].

Сегодня положение начинает меняться: «В начале XXI века обращение к творческому наследию Диккенса продолжает оставаться стабильным. На Западе ему ежегодно посвящаются монографии [*Welsh* 2000; *Pykktet* 2002; *Sanders*, 2003] и сборники критических отзывов (журнал «Диккенсиана» /*The Dickensian*/, «*The Cambridge companion to Charles Dickens*»). В одной лишь России с 2001 по 2006 год защищено около десяти диссертационных работ, в которых исследуются: текстовые и языковые особенности произведений писателя ([Баева 2003; Ткачева 2003; Фельдман 2004]), вопросы сохранения образной поэтики в переводах ([Воровская 2002; Байенс 2003]), роль мотивов и символов ([Шувалова 2003; Шевелева 2004]), проводится сопоставительный анализ ([Осипова 2001; Сергеева 2004]) и определяется место Диккенса в историко-культурном контексте Англии [Колос 2001]. Н. П. Потанина отмечает продолжающееся активное существование «кода» Диккенса в современной литературе [Потанина 2004]. Особо востребованным элементом этого «кода» является тема детства, одним из родоначальников которой считается Диккенс [11; Введение]. Недавно появилась монография (языковедческая) М. Хори (Masahiro Hori) «*Investigating Dickens' style: a collocational analysis*» [Palgrave Macmillan, 2004. – 251 с.], но она, к сожалению, осталась для меня недоступной.

Тем не менее, многочисленные «частные» художественные решения Диккенса остаются вне поля зрения исследователей, и нами здесь берется в качестве характерного примера мастерства писателя и феномена его художественной оптики небольшой фрагмент эпилога «Давида Копперфильда», озаглавленного автором «Последний взгляд, брошенный в прошлое».

«The cheeks and arms of Peggotty, so hard and red in my childish days, when I wondered why the birds didn't peck her in preference to apples, are shrivelled now; and her eyes, that used to darken their whole neighbourhood in her face, are fainter (though they glitter still); but her rough forefinger, which I once associated with a pocket nutmeg-grater, is just the same, and when I see my least child catching at it as it totters from my aunt to her, I think of our little parlour at home, when I could scarcely walk. My aunt's old disappointment is set right, now. She is godmother to a real living Betsey Trotwood; and Dora (the next in order) says she spoils her.

There is something bulky in Peggotty's pocket. It is nothing smaller than the Crocodile Book, which is in rather a dilapidated condition by this time, with divers of the leaves torn and stitched across, but which Peggotty exhibits to the children as a precious relic. I find it very curious to see my own infant face, looking up at me from the Crocodile stories; and to be reminded by it of my old acquaintance Brooks of Sheffield»² [13, p. 461–462].

Птицы, клюющие яблоки, – ситуация распространенная, повседневная. В интернете мы сталкиваемся с обсуждением ее как некой житейской проблемы, вплоть до подсчета того, сколько килограмм поспевших фруктов склевывают крылатые потребители; это характерный мотив «природоведческой» детской книги и пр³. С другой стороны, сама типичность и распространенность ситуации издавна положена в основу емкого религиозно-символического обобщения. В Библии, которая, безусловно, сильно повлияла на всю английскую литературную классику и на Диккенса в частности [15, 16, 17], часто встречается образ птиц, расклевывающих мертвое тело – т. е., нечто отжившее, выведенное за пределы живого (Быт. 40:19; Вт. 28:26; 3 Цар. 14:11; Псл. 78:2; Иер. 15:3; От. 19:21). Но красные щеки Пиготти, пусть и сморщенные временем, птицы «не клюют»: она жива и сохраняет свой здоровый румянец.

Характерна и другая «натуралистическая» деталь: в кармане у Пиготти – сильно потрепанная книга о крокодилах, которая так пугала рассказчика в детстве: здесь вырисовывается совсем уж «нестрашный», как бы «обезвреженный» образ чудовища. Но крокодил в той же Библии символизирует погрязшее праведной силой зло (Ис. 51:9) и даже употребляется в качестве титула египетского фараона («крокодил великий»; Иез. 29:3); Египет в Библии – символ безбожного сообщества.

Иными словами, Диккенс, сравнивая румяные щеки старушки Пиготти со спелыми яблоками и помещая в ее карман потрепанную книжку о крокодилах, с одной стороны, опирается на непосредственные, живые впечатления человека от природы, окружающей среды. С другой стороны, писатель вносит в образ нотку экзистенциальной тревоги, предчувствие скорого конца доброй бабушки, ее обреченность смерти. С третьей стороны, неприметная добрая Пиготти в символическом плане текста выступает в качестве «победителя крокодила», в роли носителя торжествующего добра. Как все же это расходится с бытующим представлением о «заданности» и «однозначности» диккенсовских характеров.

И то, что этот образ у Диккенса значительной мерой строится на конкретно-зрительной ассоциации, заслуживает отдельного внимания. Отмеченная Лессингом пропасть между зрительным и словесным изображением никак не повлияла на бурное развитие «живописи словом» в XIX веке, так что виднейшие исследователи литературы Р. Уэллек и О. Уоррен совершенно правы, считая, что *зрительный образ* (или «картина») всегда останется для теории литературы одним из основных мотивов исследования [9, с. 248]. Непосредственное письмо с

натуры, формировавшееся еще в ренессансно-барочную эпоху, в XIX столетии переживает, по сути, эпоху апофеоза, порождая в перспективе установку на репортажно-очерковый стиль. Представляется важным отметить, что в основе такого подхода лежит не бездушное фиксирование примет природы, а чувство ценности мимолетного, брэнного «прекрасного мгновения», и описательность в литературе продиктована изначально отнюдь не душевной черствостью, а, наоборот, лирическим трепетом и желанием «остановить мгновенье». Такова и живопись XIX века – например, полотна Репина или Матейко, щедро насыщенные мельчайшими деталями при огромности общего панорамного построения. При этом надо заметить, что возникают все эти тексты, как литературные, так и живописные, в эпоху торжества фотографии, вытесняющей традиционную живопись и оказывающей мощное воздействие на изобразительное искусство и литературу – впереди эра натуралистической живописи (даже импрессионизм фактически стал частью этой программы) и золаизма в литературе.

Диккенс, как автор огромных эпических полотен, представляется обыкновенно как мастер панорамного письма, «крупного мазка». Однако в приведенном отрывке все очень подробно, автор сосредоточен на микроскопической детали, и зрительный образ как бы еще более заземляется, материализуется через передачу тактильного ощущения «шершавого пальца»: «The cheeks and arms of Peggotty, so hard and red in my childish days, when I wondered why the birds didn't peck her in preference to apples...»; «...her rough forefinger, which I once associated with a pocket nutmeg-grater, is just the same...».

Очевидно, что перед нами – емкий лирический художественный образ, эстетизирующий и растворяющий в живом человеческом чувстве то, что искони считается безобразным (вспомним уничтожающее сократовско-платоновское определение: «уже отцветшее лицо»). Мы видим, что данный отрывок явно не укладывается по своей стилистике в привычную манеру «бесстрастной» эпической наррации и представляет собой, в сущности, *лирическую миниатюру*, что, как будто, нарушает целостность романа, обыкновенно трактуемого у нас в качестве эпического жанра. Впрочем, такие фрагменты все же вписаны в громадный по объему романский текст, построенный в целом по законам эпического пространства. И это заставляет вспомнить известные слова Чехова: «Роман – это целый дворец, и надо, чтобы читатель чувствовал себя в нем свободно...» [10, с. 559–560]. Т. е., при грандиозности общего плана, наличии парадных зал и пр., в сооружении как бы предполагаются уютные уголки для отдыха, для возвращения к самому себе, для интимного общения, если угодно. А художественное зрение эпика принципиально отличается от «камерного» зрения лирика – скажем, в «Тарасе Бульбе» Гоголя степной пейзаж, в который помещены фигуры движущихся на Сечь Тараса и его сыновей, выглядит, по замечанию самого автора, написанным «как будто исполинскою кистью» [4, с. 67]. И вот здесь-то обнаруживается принципиальное расподобление эпоса и

романа, глубоко обоснованное в известной работе М. Бахтина [3]: в классическом эпосе события протекают в бесконечно уже удаленном от читателя, сакрализованном прошлом; это время богатырей и волшебных событий, тогда как в современном романе (даже историческом) «прошлое» непременно переживается как «настоящее», «сиюминутное»; я бы сказал, что это художественное Praesent Indefinite Tens, глубоко отличное от давнопрошедшего времени эпоса.

Безусловно, многое здесь было подготовлено сентиментализмом, глубочайшая связь с которым Диккенса не подлежит сомнению. Вместе с тем, литературный стиль Диккенса контаминирует многие другие находки писателей-предшественников, в частности романтиков: «Dickens' writing style is florid and poetic, with a strong comic touch <...> Dickens loved the style of 18th Century gothic romance, though it had already become a bit of a joke <...> Part of Dickens' great talent was to incorporate this episodic writing style but still end up with a coherent novel at the end»⁴ [14]. Однако, как очевидно, невозможно свести в этой ситуации все исключительно к «влияниям». Сказывается, конечно, и репортерское прошлое автора, привыкшего наблюдать и ценить детали, но, в общем, писатель здесь исходит, прежде всего, из непосредственного эмоционального импульса, данного переживанием природы, реального объекта, что вкраплено в эпическую перспективу с необыкновенной убедительностью и художественной полнотой, не нарушая целостности авторской концепции. Однотипны, к примеру, лирические фрагменты в романах Тургенева, представляющие, по сути, стихотворения в прозе, вкрапленные в эпическую ткань⁵.

Все это доказывает правоту ныне редко цитируемого теоретика середины прошлого века В. Днепрова, который рассматривал реалистический роман XIX века как синтетический жанр, в котором изначальная эпическая основа свободно сочетается с развернутым, индивидуализированным сообразно характеру персонажей драматическим элементом (диалоги⁶) и лирическими отступлениями [6]⁷. Лирические моменты в романе XIX века – неотъемлемая составная реалистической картины мира, естественное укрупнение веса художественной детали, что, в сочетании с диалогами персонажей, представляет полную и развернутую картину мира, и обеспечивает то полифоническое звучание, о котором говорил М. Бахтин.

Если перейти к гигантской панораме единоборства Человека и Моря, созданной Мелвиллом, то и здесь явственно довлеет установка на полифоничность и пренебрежение границами традиционных жанров, на дерзновенную лиризацию не только художественного эпоса, но и разнородного внесюжетного житейско-«библиотечного» материала.

Этот роман, не сразу воспринятый западным читателем, до сих пор загадочен. Детально изучена разве что реальная предыстория романа – трагедия погубленного китом корабля «Эссекс», описанная помощником капитана Чейзом. Среди исследователей доминировал интерес к сюжетосложению: отмечались

множество отступлений от сюжетной линии, странное чередование художественного текста с документально-риторическими пассажами (здесь фигурирует буквально все, так или иначе связанное с китами и китобойным промыслом). Особо привлекала исследователей ироническая игра с читателем, не предполагающим под натуралистическими описаниями бытовых реалий символично-аллегорической подоплеки и верящим на слово авторским измышлениям. Но библейские реминисценции брались все же достаточно поверхностно и описательно; символика автора воспринималась довольно приблизительно и абстрактно – как, например, олицетворение вселенской борьбы Добра и Зла, как воплощение «эсхатологического мифа» и пр. Соответственно и рассказчик, названный библейским именем *Измаил*, обычно воспринимался как цельная личность, поверхностно образованный моряк-китобой, а стиливая разнородность текста трактовалась то ли как стихийное новаторство, то ли как имитация неумелого писательства. Тому основанием служило отчасти и то, что здесь вполне явственна автобиографическая первооснова сюжета: сам Мелвилл, едва достигнув совершеннолетия, бросил учительствовать и поступил рядовым матросом на китобойное судно, пережив множество приключений. В общем, роман Мелвилла трактуется как романтическое произведение о неких «вершинных» моментах бытия (А. Зверев, Ю. Ковалев, А. Старцева и др.).

Между тем, здесь прослеживается более глубокий и масштабный замысел. Так, в современной психиатрии, а кое-где – даже в криминалистике считается аксиомой наличие в психике индивидуума целого ряда личностей (до 30-ти!), причем считается, что они могут даже не подозревать о существовании соседей [1]. И с этой точки зрения герой Мелвилла крайне интересен.

Измаил – несомненно, начитанный человек, почерпнувший свои сведения о китах, поразивших его воображение, из библиотеки, и суперобраз Кита, вырисовывающийся в его изысканиях, действительно становится, по воле автора, титаническим обобщением. Но – не абстрактного «Зла», а нерукотворной природы, искони враждебной человеку; недаром тут постепенно начинает как бы доминировать имя обитателя жутких морских глубин, непостижимого Левиафана, уже ставшего, благодаря Гоббсу, символом сложности и непостижимости социального организма. Проблема же «натуры» в XIX веке стала дискуссионной: старая богословская концепция, согласно которой природа есть Творение, зараженное дьявольским богоборчеством, сменилась оптимистическим призывом материалистов учиться у природы и безбоязненно наслаждаться ею. Исконная дихотомия «натура – культура» тем самым снималась, телесно-осязаемое безусловно уже предпочиталось «книжной мудрости», и любые «зовы натуры» оправдывались; панический ужас перед глубинами «природного» нивелировался бодрим оптимизмом ученых, обещавших преобразовать и покорить природу во благо свободного от религиозного страха человека. Но выход Измаила в море, трагическое единоборство человека с Китаем и поражение

человека входят в решительное расхождение с оптимизмом покорителей природы, исповедующих веру в прогресс и науку.

Как давно отмечено, имя *Измаил* насыщено библейской символикой, но, по сути, единственная личностная характеристика, данная в Библии Измаилу, такова: «Он будет между людьми, как дикий осел; руки его на всех, и руки всех на него; жить будет он пред лицом всех братьев своих» (Быт. 16:12). Измаил – откровенный изгой, который бежит из лоно Левиафана социального в сферу владычества Левиафана природного. Причина этого бегства даже не слишком вуалируется. Рассказчик с поразительной легкостью переходит от брезгливой подозрительности, вызванной предложением хозяина приморской гостиницы за неимением мест спать в одной кровати с другим постояльцем, к внезапной расположенности к сыну туземного царька Квикегу, все-таки разделившему с ним ложе, ибо «твердейшие предубеждения <...> сгибает родившаяся между людьми любовь» [гл. IX «Ночная Сорочка»]. Именно в море, в тесном мужском товариществе, он ищет не столько даже друга, сколько самого себя. Увы, гомосексуальные отношения процветали в викторианском обществе на флоте, в армии, в тюрьме, в закрытых школах и даже в монастырях, и литература XIX века явно или, чаще, намеком постоянно говорит об этом (от середины века, когда был напечатан «Моби Дик», до Уайльда – рукой подать). Американский исследователь творчества Мелвилла Л. Мамфорд совершенно прав: «Мелвилл <...> откинул портьеры викторианских гостиных и увидел перед собой непроницаемый мрак ночи» [18, р. 155]. Гомосексуализм, что бы ни воскликали насчет его «противоестественности», есть все же явление природное, и языческие цивилизации это еще вполне естественно ощущали – стоит перечитать духовнейшего из людей – Платона. Лишь Библия внедрила ригористический взгляд на ситуацию: культура тут решительно возобладала над натурой.

Иными словами, рассказчик Мелвилла пытается постичь глубины своей натуры путем бегства «на лоно природы». Возвращение в лоно природы – девиз руссоизма, пытающегося отринуть христианскую цивилизацию, и с этим связан известный просветительский миф о «счастливом дикаре». Но ни в постели с татуированным туземцем, ни в разъяренном море под черным небом – ввиду постоянной угрозы нападения исполинского кита из бездны, покоя и гармонии нет. Библейское имя капитана, возглавляющего безумную погоню за Белым Китом, этим символом дикой природы, – *Ахав* – легко расшифровывается: именно при царе Ахаве в Израиле практически перестали поклоняться Богу Живому, что и ознаменовало начало еврейских несчастий. Ахав и его жена, язычница Иезавель, выступают в Библии как символ нечестивого царствования, недостойной и несправедливой власти, опирающейся на «религию природы». Но «дети природы» – не то, что «дети Божии»: они обречены пучине греха и не подлежащей осмыслению, не оставляющей надежд Смерти. Символична судьба друга Измаила Квикега, который, заболев и предчувствуя близкую кончину,

просит изготовить для него непотопляемый гроб-челн, в котором он мог бы отплыть к звездам; именно этот челн спасает Измаила после кораблекрушения, ставшего результатом схватки с Моби Диком. Подбирает Измаила корабль, носящий имя *Рахиль* (библейская Рахиль, помним, неутешно плакала о своих погибших детях). Во всем этом апокалиптическом сценарии явственно ощущается присутствие некоей Высшей Силы и неустанное попечение ее о Блудном Сыне. Поэтому нельзя вполне согласиться с О. Киреевой, которая, соединяя в некоем странном симбиозе Природу и Бога (т. е., *Творение* и *Творца*), делает следующий вывод: «Внутренний конфликт героя, раскрывающийся в конфликте с природой и Богом, связанный с самовозвеличением (*самовозвеличением?* С. А.) человека, доходит здесь до самой напряженной точки. Цивилизация окончательно встала на путь уничтожения природы и Бога, недаром в романе так настойчиво звучит тема Апокалипсиса. Таким образом, Мелвилл утверждает мысль о ложности идеалов, которыми руководствуется цивилизованное общество» [7; см.: «Заключение»].

Но ведь, похоже, по Мелвиллу, истина заключается вовсе не в «природе»? По этому поводу стоит вспомнить: а) что *цивилизация* и *культура* – все же не синонимы; б) что оппозиция *Природа / Культура* вовсе не снята пылкими поклонниками «лона природы», не замечающими, что Природа столь же часто бывает Мачехой, сколь и Матерью; в) что Бог Библии все же внеположен Природе и выше ее; г) что именно Библия продолжает оставаться фундаментом культуры – во всяком случае, и для искушенного Мелвилла.

Таким образом, Измаил Мелвилла – вовсе не целостная личность. В нем выявляются: а) не слишком образованный, сумрачный и одинокий книголюб, стонущий общества; б) гей, пытающийся найти себя вне границ христианской цивилизации, в мире, где язычески поклоняются стихиям природы и стремятся непременно одолеть их; в) раскаявшийся грешник, потерпевший поражение в своем богоборчестве и счастливо избежавший гибели в пучинах «природных» страстей. Эта «диалектика души» родственна более классическому реалистическому роману XIX века, чем романтическому роману с его установкой на самодовлеющие экзотику и авантюренность.

При этом в данной ситуации весьма полно очерчиваются и два разных национальных образа мира: английский и американский.

Испанский философ Джордж Сантаяна в своей книге «Монологи в Англии» отмечал приверженность англичан к своему дому и своей стране, приверженность, которая превалирует над стремлением к путешествиям и завоеваниям. Здесь в чести самообуздание и моральность. Вот и герои Диккенса как бы впитали с молоком матери горький опыт Робинзона Крузо: у каждого свой неизбывный необитаемый остров, и покорение внешнего пространства не изменит эту исходную ситуацию. Они борются с «крокодилом» в себе, путем нравственного отстранения от зла, – и побеждают.

Американский же национальный характер отчетливо экстравертен. Алексис де Токвиль, чья книга «Демократия в Америке» считается в этой области классической, замечал, что вокруг американцев все находится в постоянном движении, и обновление здесь есть синонимом совершенствования; американцы не видят природных преград человеческой деятельности; пороки людей в Новом свете почти так же полезны обществу, как добродетели. Вот и герой американского классика стремится ни много, ни мало, как одолеть порождение пучины, морского исполина, которому, по Библии, под силу поглотить бегущего от исполнения воли Божьей Иону, и терпит сокрушительное поражение – это отзовется явственным эхом даже у свободного от христианских представлений Хэмингуэя.

Но оба писателя сигнифицируют эту извечную борьбу человека со своим экзистенциальным страхом через библейскую символику Чудища, воплощения Зла: национальные и личностные моменты интерпретируются в поле межнациональной христианской культуры. При этом антично-просветительские установки теряют силу: ведь Библия никак не предлагает любоваться прелестью материальной природы. И мудрое старое лицо Пиготти (еще раз вспомним досадливое сократовское «не любуются уже отцветшим лицом!»), равно как «скандальный», извергнутый из пучины страстей грешник, становятся прекрасными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wilson E. The World of Charles Dickens, 1970; Andrews M. Dickens on England and the English-Hassocks, 1979 и др.

² «Щеки и руки моей Пиготти, которые в детстве казались мне такими твердыми и красными, что я удивлялся, почему птицы не клюют их, предпочитая яблоки, теперь покрыты морщинами. Глаза ее, когда-то такие черные и блестящие, теперь потускнели, и только ее шершавый палец, казавшийся мне в детстве теркой, остался совершенно таким же, и, когда я вижу, как мое младшее дитя, ковыляя нетвердыми шажками от бабушки к моей старой няне, хватается своей ручонкой за этот шершавый палец, я мысленно переносюсь в нашу маленькую гостиную в «Грачах», где я сам когда-то учился ходить. Бабушка удовлетворена: она теперь крестная мать настоящей, живой Бетси Тротвуд, и Дора, следующая дочь за нею, уверяет, что бабушка слишком балует ее...

А что топорщится в кармане моей Пиготти? – Это не что иное, как книга о крокодилах! Она теперь в довольно жалком виде, многие листы ее изорваны и истрепаны, но Пиготти показывает ее моим детям, как драгоценную реликвию. И мне так странно видеть перед собой свое собственное детское личико, выглядывающее из-за книги о крокодилах. Оно напоминает мне моего старого знакомого – Брукса из Шеффилда» [5, с. 436].

³ «How do you keep birds from eating the apples? <...> Although my apple tree produces a lot of fruit, much of it is not edible. The birds peck a hole in each apple causing the apple to fall to the ground. How do I deter the birds from this practice?» [askmehelpdesk.com/pest-control/]; «How many kilos in a peck of apples?» [askmetafiller.com/77635]); «Two Apple Trees» [carolssite.com/2] и пр.

⁴ «Стиль письма Диккенса – витиеватый и поэтический, с сильным вкраплением комического <...> Диккенс любил стиль готического романа 18 века, хотя он уже воспринимался как немного шутовской <...> Частично большой талант Диккенса включил этот эпизодический писательский стиль, но все же в конечном итоге последний корреспондирует со стилем (его) романа».

⁵ Вот, к примеру, типологически родственная рассмотренному здесь отрывку из Диккенса финальная фраза «Отцов и детей» И. С. Тургенева: «О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в этой могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят они нам, о том великом спокойствии «равнодушной природы»: они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [8, с. 334]

⁶ Диалоги, конечно, есть и в классическом эпосе, но у того же Гомера, например, они мало индивидуализированы и собственно драматической конфликтности не содержат.

⁷ Я бы добавил: еще и с риторическо-публицистическими, нехудожественными фрагментами вроде тех, которыми насыщена ткань толстовской «Войны и мира».

ЛИТЕРАТУРА

1. Амнуэль П. Выбор реальности / Павел Амнуэль // Знание – сила.–2013.– № 2.– С. 76–83.
2. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: Прогресс, 1976. – 554 с.
3. Бахтин М. Эпос и роман / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 119–120.
4. Гоголь Н. В. Тарас Бульба / Николай Васильевич Гоголь // Собр. худож. произв. в 5 томах.– Т. 5. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 42–208.
5. Диккенс Ч. Давид Копперфильд / Чарльз Диккенс. – Перевод с английского А. Бекетовой.– В 2-х т. – Т. II. – Рига: Латгосиздат, 1949. – 440 с.
6. Днепров В. Проблемы реализма / Владимир Днепров. – Л.: Советский писатель, 1961. – 371 с.
7. Киреева О. Р. Природа, культура и цивилизация в художественном мире Г. Мелвилла / Ольга Руслановна Киреева. – Дисс.... канд. культурологии. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003. – 184 с.

8. Тургенев И. С. Отцы и дети / Иван Сергеевич Тургенев // Тургенев И. С. Собр. соч.: в 12-ти т. – М.: ГИХЛ, 1975–1979. – Т. 3. – М., 1976. – С. 151–336.
9. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
10. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: ГИХЛ, 1960. – 834 с.
11. Черкасова Т. М. Типология детского характера в творчестве Чарльза Диккенса. Дисс.... канд. филологических наук / Татьяна Михайловна Черкасова. – Нижний Новгород: Нижегородс. гос. пед. ун-т, 2007. – 226 с.
12. Butt J. and Tillotson K. Dickens at Work / John Butt, Kathleen Tillotson. – London, 1886; reprinted: London: Methuen, 1968. – 238 p.
13. David Copperfield by Charles Dickens. – V. 2. – The Pennsylvania State University: Electronic Classics. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/dickens/DavidCopperfield26x9.pdf.
14. Charles Dickens – Literary style // Encyclopedia II. Serial and mass murderers [1] Elliott Leyton, PhD. Department of Anthropology. Memorial University of Newfoundland (In Lester Kurtz (ed). – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.cs.mun.ca/~skoubi/elliott/encyclopedia.htm.
15. Cook A. S. The Bible and English Prose Style: Selections and Comments / Albert Stanburrough Cook. – Boston: [s.n.], 1892. – 146 p.
16. Gardiner H. Bible as English Literature / John Hays Gardiner. – NY: C. Scribners, 1906. – 414 p.
17. McConnell F. The Bible and the Narrative Tradition / Frank D. McConnell. – Oxford: Oxford University Press, 1986 – 152 p.
18. Mumford L. Herman Melville. A Study of His Life and Vision / Lewis Mumford. – N.Y.: Jonathan Cape LTD, 1929. – 156 p.
19. Fletcher R. H. A History of English Literature / Robert Huntington Fletcher. – Электронный ресурс.– Режим доступа: infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/etext05/7hist10.htm.

ИММАНЕНТНАЯ КОНФЛИКТНОСТЬ ХРИСТИАНСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ Г. ГЕССЕ «НАРЦИСС И ГОЛЬМУНД»

Зб. на пошану проф. Марка Гольберга. – Дрогобич : Вимір, 2002. –
С. 29–35.

Г. Гессе, в духовном поле которого сосуществовало несколько интеллигентных вселенных, был в своем стремлении осознать религиозные корни культуры подлинным гражданином мира. Проникнув в глубины буддийского мироощущения, строящегося на отрицании смысла бытия и поиске нирванического освобождения от уз материального («Сиддхартха» и др.), писатель обращается в 1930 г. к христианской картине мира в романе «Нарцисс и Гольдмунд».

Сам Гессе не рассматривал подобные смены векторов в качестве каких-то «шараханий». По поводу переиздания «Нарцисса и Гольдмунда» он писал, что его большие книги не создают новых проблем и новых образов, а лишь видоизменяют несколько «доступных ему» проблем и типов с точки зрения нового опыта [2, 334–335]. Конечно, это характерное самоуничижение есть лишь иносказание: писатель имеет в виду общечеловеческие архетипы, по-разному варьируемые в разных духовных системах.

Признать эту книгу одной лишь свободной игрой ума нельзя: зреющий в Германии фашизм уже откровенно определялся в своем отношении к культурному наследию, хотя слова Геббельса о том, что при слове «культура» он хватается за пистолет, кажется, еще не были произнесены. В германской научной и, особенно, околонучной прессе тогда широко бытовали положения, согласно которым духовная деятельность человека определяется прежде всего расой. Это была откровенная вульгаризация положений И.Тэна, указавшего в XIX в. на роль расы и среды как на факторов культуры, но уравнивавшего влияние этих факторов историческим моментом.

Однако неомифологам, стремящимся обосновать превосходство арийской расы, менее всего был свойствен историзм. Отталкиваясь от традиции немецких романтиков и постулатов мифологической школы, открывших ценность национального фольклорного наследия, равно как и от успехов компаративистики, обнаружившей разветвленные генетические связи между языками и словесно-художественным творчеством народов Евразии, идеологи нарождающегося фашизма трактовали арийство как духовную отчизну европейцев и охотно противопоставляли его семитскому культурному влиянию, в частности – христианству. Протоиндийская цивилизация исконных чернокожих насельников Индостана, разрушенная индоариями, еще не была изучена, и

все индийское со времен Е. Блаватской и Р. Штайнера непринужденно отождествляли с «арийским», находя в индийском язычестве фундаментальный противовес библейской модели мира. Трансплантация в язык фашистской пропаганды индо-буддийского солярного символа свастики станет откровенной оппозицией символике креста. Антихристанство, бурно закипавшее на германской почве в XIX в., начиная с Шопенгауэра, опиралось на «индийский» комплекс потому, что собственная германская языческая почва являла собою достаточно скудные пажити. В Средние века примитивная Эдда, естественно, не смогла устоять перед Библией; высокодуховные Веды или Трипитака, объявленные общим арийским достоянием, должны были упрочить баланс. «Фаустовская душа» (О. Шпенглер) искала источников энергии вечной молодости, она нуждалась в освобождении от «химеры, именуемой совестью» (Гитлер); устами Ницше она провозгласила, что Бог Библии умер – хотя, похоже, в этой ситуации последнее слово осталось все же за Богом. Но, как бы там ни было, христианство становилось главным идеологическим бастионом, который стоял на пути фашизма – последующая политика Гитлера по отношению к христианству, в первую очередь католическому, продемонстрировала это с максимальной отчетливостью.

Роман Гессе, о котором идет речь, слишком органически вписывается в эту атмосферу, чтобы объявить его чистой «игрой в бисер». Правда, в годы второй мировой войны писатель в своем швейцарском уединении занимал по отношению к германскому фашизму как бы отчужденную позицию, но, при этом, как справедливо заметил В. Затонский, «допомагав віткачам, досить різко відгукувався про гітлерівський режим у приватному листуванні, доволі прозоро засудив його у «Грі в бісер» [2, с. 334]. Однако речь не идет об «антифашистском» характере «Нарцисса и Гольдмунда». Исследовавший в прежних романах тайники индо-буддийского духа, Гессе на этот раз ставит своей целью осознание христианства как системы внутренних антиномий, стремясь как бы проверить его на прочность, на разрыв.

Примечательно, что объектом его внимания становится не просто христианство, но христианство на германской почве, в которую оно пустило за тысячу лет глубокие и прочные корни, конкретно-историческое христианство, а не христианство вообще. Перед нами ренессансная Германия, отчизна протестантизма и ведьмовских процессов. Это мир, в котором ортодоксальному католицизму надлежит надломиться, хотя он еще об этом не знает.

Гессе в своей обрисовке католицизма далек от площадной эстетики в духе Ш. де Костера: перед нами та «старая, добрая Германия», которая, изживая варварство, строилась под многовековым воздействием средиземноморской цивилизации.

Символом этого влияния выступает в самом начале романа растущее у ворот монастыря дерево, завезенный кем-то из паломников из Рима «благородный

каштан с могучим стволом; нежно склонившись над дорогою, он широко, всей грудью дышал вольным ветром; весною, когда все вокруг уже зеленело и даже монастырский орешник покрывался молодой красноватой листвою, он долго медлил, потом вдруг в пору самых коротких ночей незаметно разгорался матовыми бело-зелеными свечками своих диковинных цветов, что так призывно и дурманяще-терпко пахли...» [1, с. 5].

Это южное дерево, осеняющее своей кроной вход в монастырь, в котором завязываются события романа и начинается добровольное самораспятие героев на кресте их предназначения, – не единственный образ из ряда христианских эмблем, используемый Гессе. Сквозным через роман пройдет образ прекрасной, свободной, блистающей в глубинах вод *рыбы*, которую грубый человек ловит и жарит во снедь, охотно поедая ее большими и сочными запеченными кусками. Древнейшая аллегория Христа, плотью и кровью которого бездумно питается человечество, у Гессе материализована в конкретно-чувственном образе так же неуловимо, как неуловимы подчас христианские символы вроде рукомыльника и полотенца, обозначающие чистоту Мадонны, в прерафаэлитской живописи.

Дихотомия между духом и плотью, между человеком душевным и человеком духовным, составившая один из основных конфликтов христианского сознания (1 Кор. 15:44), и есть начало, движущее сюжет в романе Гессе. Персонифицированы эти два начала в высшей степени репрезентативных, хотя и одновременно резко индивидуализированных образах героев романа – Нарциссе и Гольдмунде.

Ключ к пониманию роли того и другого – в символике имени, которая, как отмечал А.Ф.Лосев, играет в христианской культуре немалое значение. Имена центральных персонажей, впрочем, являют достаточную сложность в силу установки автором как бы неких семантических фильтров, сквозь которые преломляется слово.

«Гармоничный», как написано в издательской аннотации, Нарцисс не так уж и гармоничен. Во-первых, генезис этого имени явственно восходит к герою античного мифа, погибшему от любви к самому себе. Имя *Нарцисс* у Гессе выбрано в силу ассоциаций, которые влечет за собой его исконная мифопоэтическая этимология: прекрасный, одинокий и холодный белоснежный цветок; юноша, безразличный к женской любви: «Вероятно, Нарцисс – древнее растительное божество умирающей и воскресающей природы (цветок нарцисс упоминается в мифе о похищении Персефоны; его возлагали на умерших). Возникновение же мифа связано с характерной для первобытной магии боязнью древнего человека увидеть свое отражение (отражение является как бы двойником человека, его вторым «я», находящимся вовне» [3, с. 202].

Нарцисс у Гессе – имя юного послушника, «чудо-отрока... прекрасного юноши с его изящным греческим, с его по-рыцарски безупречным поведением, с его тихим пронизательным взором мыслителя и красивым, тонко

очерченным ртом»; далее сообщается, что он был «благороден и красив», «тих и сдержан», что «манерам его позавидовал бы любой царедворец» – «многие были влюблены в него», но некоторым он внушал неприязнь [1, с. 8]. Ему, в силу исключительной одаренности, доверяют преподавание греческого, невзирая на юный возраст и статус послушника.

Друг, который обнаруживается у Нарцисса в монастыре, на первый взгляд представляется его естественным «отражением». Это красивый мальчишка Гольдмунд, имя которого означает «златоуст», и само имя это снова-таки содержит определенную проблему.

Златоустом прозвали, как известно, одного из выдающихся Отцов Церкви, константинопольского архиепископа Иоанна, выдающегося византийского оратора и ученого. Но Гольдмунд менее всего красноречивец и вообще интеллеktуал: он засыпает на уроке, его утомляют занятия, и хорошо чувствует он себя лишь с братией попроще да с лошадкой, на которой прибыл в монастырь и которая осталась в монастырской конюшне. Символика этого имени раскрывается постепенно, в ходе полного развития сюжета романа.

Гольдмунд помещен в монастырь недружелюбным отцом, который явно желал забыть и о непутевой жене, давно бросившей семью, и о сыне. Последний как бы предназначен стать *andante* Нарцисса в условиях замкнутой монастырской жизни. С энергией всеми брошенного, истосковавшегося по любви существа, он тянется к своему блестящему учителю, невообразимо превосходящему по статусу и дарованиям его, Гольдмунда, простодушного ученика. С самого начала развития сюжета возникает гомосексуальная тема, которая неизменно сопрягается в общественном сознании с представлением о монастыре. Но если, скажем, В. Розанов с его неизбывным мещанством и естественной для мещанина потребностью в скандале обрисовал в «Темном лике» монастырский гомосексуализм как нечто откровенно гнусное и отталкивающее, и тут монастыри и даже христианство в целом – лишь некое прикрытие для гомосексуального распутства, то Гессе подходит к своей теме куда более сложно.

Любовь и взаимное тяготение юношей трактованы в интонациях высокой поэзии: тут господствует имплицитность, «невывыказанное» – речи нет даже о невинном прикосновении, беглой ласке. Это у Гессе – совершенно естественное чувство, свойство природы – ученым известно, что однополая любовь, вопреки обывательским представлениям, не редкость и в дикой природе. Но то, что в рамках античной культуры находило естественное чувственное выражение, в христианстве получает преобразованную, спиритуализированную форму, исполненную необычного благородства и обаяния – как и всякая преодоленная страсть.

Более того, мудрец и интеллеktуал Нарцисс в полном смысле слова «наступает на горло собственной песне»: он отвергает влюбленность неопытного Гольдмунда, хотя все его естество стремится к нему. Выслушав горячую исповедь своего простодушного друга о первом опыте любви с женщиной за

стенами монастыря, изнуренный постом Нарцисс прозорливо замечает, что его предназначение в жизни – чувственное бытие и любовь к женщине, в то время, как его, Нарцисса, сердце принадлежит юношам. Но эту свою греховную страсть Нарцисс сублимирует в духовно-интеллектуальную деятельность, в богопознание, не позволяя желанному другу даже притронуться к себе. Он благословляет Гольдмунда на уход в мир, принимая разлуку эту как выражение Божьей воли. Его же путь – путь монастырского отречения от мира, ясный и четкий путь подвижника и ученого.

Гольдмунд же уходит в большой и зовущий мир. Когда он, раздевшись догола, чтобы не замочить переброшенную через речку одежду, пересекает ночью этот естественный рубеж монастырской земли, сценка, живо написанная Гессе, выглядит как начало языческой инициации, нового рождения – рождения «ренессансного», сугубо «плотского» человека. Гессе делает его типичным бродячим школяром, на манер ваганта, который странствует по Германии, переживая захватывающие и опасные приключения, мужает в схватках, порой смертельных, перебивается случайными заработками и, главное, всюду ищет и находит любовь женщин, познавая ее радостно и вдохновенно. Амплитуда этого познания необычайно широка – от голой и непритязательной чувственности до неразделенного влечения к гордой и целомудренной дочке рыцаря или к прекрасной и трагической дочери сожженного тупыми обывателями во время чумной эпидемии еврея – она выбирает смерть, отказываясь искать спасения в дружбе с крепким молодым бродягой. Купаясь в эротике, Гольдмунд все более постигает горечь, таящуюся на дне чаши наслаждений, его собственный опыт становится адекватен книжной мудрости Экклезиаста, познавшего тысячу жен, все блага и приманки жизни, весь ее блеск и великолепие, и лежащую в изнанке чувственного бытия абсурдность.

В момент некоего экстатического прозрения Гольдмунд имеет видение – ему представляется бросившая его мать в виде космического существа, Матери мира, которая творит жизнь и уничтожает ее с загадочной улыбкой. Конечно, это – отзвук известной трактовки личности Леонардо да Винчи З.Фрейдом, и отзвук не случайный.

Женское начало в христианстве – тема, для богословов непростая. Проникнутое аскетическим мироощущением, христианство тем не менее с первых своих шагов воздвигло культ Богородицы, непорочно зачавшей Божественное Дитя, навлекая на себя недоумение и неприязнь породившего его иудаизма: этот культ нарушал строжайший библейский монотеизм и подозрительно напоминал поклонение Кибеле, великой матери богов, распространившееся в эпоху эллинизма.

Впрочем, известная формула Троицы «Отец, Сын и Святой Дух» строилась в древней церкви с отчетливым ощущением того обстоятельства, что слово *Дух* в ивритском языке – женского рода: *roah*; в гностицизме это породило представление о таинственной Софии, лежащей в основе бытия. Тому

есть определенная параллель в Септуагинте: образ изначальной Премудрости Божией, о которой говорится во второканонической Книге Премудрости Соломона. Но ортодоксальная церковь все же соотнесла эту фигуру Премудрости с предвечно существующим Христом-Логосом, отдав всю энергию почитания женского начала бытия культу Богоматери, провозглашенной чистым воплощением образа Божия в человеке, честнейшей херувимов и славнейшей без сравнения серафимов. Эта Мария – Мать мира – в католическом космосе есть сакрализованное выражение плотского, творящего начала бытия; такой она и предстает в видении Гольдмунда. При виде изваянной знаменитым скульптором статуи Богоматери Гольдмунд ощущает непреодолимый позыв к творчеству, и, найдя этого скульптора, становится его учеником.

Сперва он создает, однако, не образ Матери – в образе Иоанна Богослова, любимого ученика Иисуса Христа, который на трапезах возлежал у груди Его, запечатлен не исчезающий из памяти монастырский друг Нарцисс, являющий в этой статуе полное торжество духовного над телесным. Сублимировав в этом творении свой юношеский комплекс, Гольдмунд бросает дом скульптора, вознамерившегося женить талантливого ученика на своей дочери, и снова начинает полную чувственных искушений бродячую жизнь.

Он переживает чуму, не затронувшую его; живет азартно и полнокровно, покоряет новые и новые женские сердца, пока не оказывается, соблазнив было княжескую любовницу, обреченным смерти. Решив убить присланного к нему на исповедь священника и, переодевшись в его платье, бежать, Гольдмунд, однако, узнает в священнике Нарцисса, гостя князя, уже ставшего к тому времени аббатом, который спасает его и увозит в родной монастырь.

Здесь в распутном бродяге, под покровительством аббата Нарцисса, вдруг вполне раскрывается возросший талант художника, чудесная способность претворять чувственные впечатления бытия в пластические образы. Попутно раскрывается и несколько замысловато зашифрованный смысл имени *Златоуст*: Гольдмунду дано поведать языком искусства о видении Матери, о своем опыте познания мира. Он в конце концов сравнялся со своим другом и наставником Нарциссом – оба они являют теперь две ипостаси человеческого духа: интеллект и искусство в их неразрывном содружестве.

Небезынтересно, что в поле зрения читателя включается не только ренессансное искусство, гармонизировавшее спиритуализм новой религии и античный художественный опыт, но и готические творения, вдруг открывшиеся Гольдмунду во всей полноте их духовности. Впрочем, в финале Гольдмунд умирает на руках у Нарцисса – как бы в соответствии с Гегелем, предрекавшим грядущее вытеснение искусства всепобеждающей наукой.

Христианство у Гессе тем самым выступает незыблемой формантой и алгоритмом как немецкой, так и вообще общечеловеческой культуры, которая призвана закалиться в испытаниях постренессансного времени. Оно в глазах Гессе

на практике осуществляет гармонию поэзии и правды, телесного и духовного, интеллектуального и художественного, но гармония эта осуществляется в борьбе и антиномиях, в постоянных контрверзах – ибо «Царство Небесное берется с усилием» (Мф. 11:12).

Не будем преувеличивать значения этого романа: для Гессе он – не выражение задушевной концепции бытия, а один из плюралистически воспринятых вариантов истины. Но факт остается фактом: писатель возвысил голос в защиту культурного наследия христианства в годину воздвигающихся на него в XX в. гигантской волны гонений и клеветы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гессе Г. Нарцисс и Гольмунд. – СПб: Азбука-классика, 2001. – 350 с.
2. Затонський Д. Герман Гессе – автор «Гри в бісер» // Гессе Г. Гра в бісер. – К.: Дніпро, 1983. – С. 327 – 340.
3. Мифы народов мира. – В 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1982.– Т. 2. – 718 с.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Мова і культура. – В.14. – Т. I (147). – К.: Вид. дім Д. Бурого, 2011. –
С. 229–236.

Я хочу напомнить читателю такую сцену. Юная Соня Мармеладова вынужденно, чтобы спасти от голода своих близких, идет на панель; выйдя из дому в шесть часов, она возвращается в девять, с тридцатью целковыми. Молча положив их на стол, она падает на кровать и – «только плечики вздрагивают». Если воспринимать эту сцену единственно в плоскости реалистического бытописания, то остается впасть в отчаяние от крайней униженности человека. Но все дело в том, что с шестого по девятый час умирал на кресте Христос, чья невинная кровь была оплачена тридцатью сребрениками. Это Его вечные раны горят в растерзанной плоти девушки, повторившей подвиг Спасителя без всякой надежды на понимание и прославление. Без этой символики роман Достоевского был бы плосок и ужасен [1, с. 23]. И найти ответ лика Христа в растоптанной петербургской блуднице мог только художник, прозревающий под грязной плотью реальности некие скрытые силовые линии бытия. Можно ли обнаружить этот – главный – смысл произведения Достоевского, используя привычный инструментарий социологического подхода?

Казалось бы, старое российское, советское, да и постсоветское литературоведение¹ рассматривает литературу, в первую очередь в идейно-социологическом ключе. Но ключ этот исторически сложился как постепенная контаминация взаимоисключающих установок: во-первых, трактовки писателя как «учителя» (с древнерусских времен), во-вторых, – еще и как «слуги общества» (эпоха секуляризации). Десакрализованное творчество автоматически обращалось лицом к задаче прославления исключительно земного жизнеустройства; особенно четко поставил вопрос именно так классицизм, который устами Буало запретил писателю обращаться к Библии, зато обязал воспевать монарха. Как ни странно, такой подход только укрепили позитивистские установки авторитетной академической школы (культурно-историческая концепция И. Тэна): здесь важна была не сама литература, а паралитературные обстоятельства – среда, историческая обстановка и пр. Параллельно возникшая благодаря Белинскому, Чернышевскому и Добролюбову тенденция превратить литературу в некое подручное средство для совершенствования общества была очередной волной просветительского проекта десакрализации культуры и непосредственно подготовила марксистскую трактовку литературы как инструмента пропаганды. Когда Плеханов провозгласил тезис о необходимости «вырвать» художественные особенности произведения (как сорную траву, что

ли?) и уж тогда спокойно анализировать оставшиеся «идейно-социологические» моменты, то он опирался не только на опыт школы Тэна, но и на традицию отечественной литературной критики, реализовавшей подобные идеи куда более радикально. В советские времена дирижеры науки и литературного образования уже попросту пытались превратить литературу в дидактику, в пропаганду, в «учебник жизни». Фактически это привело к моральной гибели авторитета литературы в школе, как средней, так и высшей. Ведь «учебником жизни» издавна были не стихотворение или роман, не субъективное произведение художника, пусть и самого талантливое, а книга сакральная. Дидактическая функция исконно присуща литературе утилитарной, по природе – риторической, а не поэтической; последняя никогда не будет ничем большим, чем рафинированное культурное развлечение. Желание наделить художественную литературу обязательной нравственно-воспитательной функцией могло возникнуть лишь у людей, внутренне абсолютно равнодушных и к литературе, и к моральному воспитанию. Важен, будет, естественно, не Шекспир, а комментарии к Шекспиру.

Но при этом даже безудержная социологизация литературы в советскую эпоху, в общем-то, не выходила за рамки алгоритма «секулярной религии», которую представляло собой коммунистическое мышление. Здесь обычно имплицитно присутствовала «Библия наизусть», как, скажем, в каноническом для социалистического реализма романе Максима Горького «Мать», представляющего собой вульгарное переосмысление Евангелия в «богоборческом духе» (образы Павла как апостола новой веры, Ниловны как варианта *Mater Dolorosa* и пр.). Агиографическая традиция также использовалась весьма широко – в бесчисленных жизнеописаниях военных и трудовых подвигов «замечательных людей». И, хотя механическая замена Бога на Материю и Социум не изменила ни «учительной» установки литературы, ни подневольного статуса самих учителей, общее подсознательное устремление к Абсолюту и Идеалу остается главной силовой линией литературного творчества. Поэтому феномен русской литературы непостижим без учета Библии как глубинного интертекста, и все попытки свести значение ее для русского писателя исключительно к роли мертвого источника для интерпретаций, истолкований и пародий оказываются несостоятельными. Сказывается, что отправной точкой русской словесности была христианская традиция, так как собственное язычество ничего сколько-нибудь ценного не создало².

Научное же изучение Библии на школьной скамье представляет определенную проблему. Во-первых, проблему как-то вдруг приватизировали компаративисты, старая позитивистская школа, для которой чаще всего интерпретация с Библией, полемика или пародия куда важнее самой Библии. В качестве примера приведу одну, но выразительную ситуацию. Один из нынешних авторитетов этого направления, А. Нямцу, муссирует, например,

предательство Иуды и практически противопоставляет того же Леонида Андреева Евангелиям – как нечто, по крайней мере, адекватное, повторяя алгоритм давно осмысленной и отвергнутой культурным сообществом гностической ереси раннего Средневековья.

Все это ужасно привлекательно для незрелого сознания, но, впрочем, кажется невинным по сравнению с призывом, брошенным в одном из недавних номеров известного молодежного журнала «Смена»: кто хочет «пожить язычником», пусть не тратит время на изучение разных языческих систем – пусть прямо обращается к сатанистам. Там все уже выбрано и сконденсировано: пользуйтесь на здоровье! Кажется, проект Просвещения, вылившийся на практике в сегодняшнюю массовую культуру, достиг своих геркулесовых столбов. Иррациональное стремление к разрушению как таковому и преклонение перед Злом отбросило использование всяческих масок вроде пропаганды утопических моделей человеческого будущего. Постмодернистская философия закрепляет это разрушение традиционных культурных миров и санкционирует замену художественного образа с его гносеологической глубиной – игровым, «невсамделишным» симулякром, что означает «искушение», «обман».

Словом, чтобы не утратить окончательно ключа хотя бы к русской классике, пора, видимо, вернуться к изучению основ Библии, не то скоро начнем разить друг друга на убой, как в парламенте. В условиях отделения церкви от школы – вполне, впрочем, закономерного, – проблема ознакомления подрастающего поколения с духовными основами нашей цивилизации остается насущной, особенно после десятилетий выкорчевывания всего, связанного с религией. Впрочем, до недавнего времени в школах Украины изучались не только Библия, но и Веды, Коран и т.д.; сегодня все это снято, по поводу чего можно высказать лишь уныние. Но есть и пределы для детского восприятия такого материала. Вузовская же программа в постсоветском пространстве сегодня отражает то состояние, которое сложилось в советские времена, когда Библию запрещалось изучать вообще. Она остается вне интересов будущего филолога, хотя для квалифицированного филолога изучение Библии необходимо. Так, на первом курсе студенты изучают в достаточном объеме античную литературу (с особым почему-то акцентом на мифологию античного мира – воздушный поцелуй умершему классицизму), и усваивают, что литература – это то, что строится по правилам «Поэтики» Аристотеля, «благородный вымысел». А последующее изучение средневековой литературы (без знания Библии) вообще лишается фундамента. Из литературного процесса искусственно изъято звено, без которого невозможно понять характер средневековой словесности. Инерция просветительских табу XVIII века, умноженная на инерцию атеистической пропаганды времен тоталитаризма, продолжает довлеть, если не подавлять. И если ввести, наконец, Библию и подобные репрезентативные явления других литератур Востока в программы филологических факультетов, возникает

задача выработки методики анализа их идейно-литературной специфики. Ведь истолкование Вечной Книги закономерно лишь при учете опыта теологии – превратить Библию в сугубо «литературный памятник» невозможно, поскольку писалась она (за немногими исключениями) не как художественное произведение и не по законам поэтики Аристотеля. Не следует забывать, что Библия – дидактическая книга, а художественные моменты в ней эпизодичны и второстепенны.

Конечно, нельзя сказать, что русское художественное слово выполняет во всем своем объеме ту же функцию, что *веданта* в литературах Индии по отношению к Ведам. Но практически ни одного «свободного» от прямого или косвенного влияния христианства сколько-нибудь крупного писателя здесь не отыскать – включая даже наиболее независимого от любых идеологических доктрин Чехова, о чем мне случалось писать [2]. Поэтому на фоне краха марксистской методологии любые попытки применить исключительно социологический подход обречены на неполноту, даже если заменить марксизм, например, социокультурной критикой (Ф. Р. Ливис); критика эта, состоящая в «снятии» романтической дихотомии «поэт – общество» и замене ее на представление о поэте как элитарном, духовном лидере общества, не дает возможности запрячь русского Пегаса в плуг утилитаризма, не обломав ему при этом крылья. Пегас этот, в отличие от западноевропейских сородичей, стремится непременно возноситься в небеса, опускаться в глубины ада, постигать суть Бытия, границы Добра и Зла.

С другой стороны, цунами «православного литературоведения», поднявшееся в последние годы в России, не считается никак ни со спецификой художественного слова, ни с реальными фактами вообще. Возьмем того же Достоевского, которого уже именуют ни более, ни менее чем создателем особого «христианского реализма». Эту формулу вводит В. Н. Захаров, считающий, что история изучения русского реализма есть «история недоразумений» и стремящийся эти недоразумения рассеять следующим образом: «Достоевский был одним из тех, кто своим творчеством выразил идею христианского реализма <...> Путь русской литературы в ее высших свершениях последних столетий это путь обретения русским реализмом Истины, которая явлена Христом и «бысть Словом». На этом пути, согласно автору данного мнения, учителем Достоевского был Пушкин, в первую очередь – как автор «Повестей Белкина» [8]. Без комментариев. А в чем, собственно, нова концепция И. Есаулова, выдвинувшего в последние годы звонкий термин «Пасхальность русской литературы», – ведь пасхальность эта практически неотличима от традиционного понятия «соборности», понимаемой как радость коллективного бытия людей, уверенных, что они обладают истиной [6, 7]. Возможны и модели «навыворот»: когда-то А. Глотов провозгласил коммунистический тоталитаризм детищем... Евангелия [5], совершенно верно чувствуя, что где-то тут зарыта собака, но, увы,

истолковавший слова Христа «Не мир я принес, но меч» как лозунг борьбы с инакомыслием. . .

И уж совершенно не берется в расчет то обстоятельство, что религиозность русского писателя (даже очень «православного» Достоевского) формировалась практически не столько под влиянием Библии, сколько апокрифов, в основном – гностического толка [9]. Корни этого явления – в народном двоеверии, неизжитом язычестве. То есть, Злу здесь отводилась ровно такая же роль, как и Добру (в христианстве, по Августину, Зло собственной природы не имеет, оно лишь «тень Добра»). В казусе, к примеру, многих символистов или Михаила Булгакова эта гностическая концепция отчетливо выступает как основа авторской позиции.

Возвращаясь к проблеме секуляризации культуры, выдвинутой в эпоху Просвещения, заметим, что она до сих пор трактуется у нас в тонах некоего энтузиазма, но при этом литературовед не слишком вдается в природу многих явлений этого круга. Так, например, мало учитывается резонанс масонских идей как истока русского богоборчества – до сих пор нашим литературным этикетом негласно табуируется анализ соответствующих корней наследия того же Пушкина, масона высокого ранга, чьи вольнолюбивые идеи восходят к совершенно определенным источникам. Да об одном ли Пушкине тут надо говорить?

Кроме того, углубилось и представление и о «внутреннем человеке»: авторитетная некогда психологическая школа А. Потебни на глазах «усохла»: уже очевидно, что многое здесь – от А. Гумбольдта, что уровень сегодняшней научной психологии несравненно глубже – довольно вспомнить психоанализ Фрейда и Юнга. Но кто, собственно, кроме анекдотически известного с 30-х гг. XX в. проф. Ермакова пытался применить эту методологию к русской литературе? А ведь это может дать ощутимый результат. Возьмем хотя бы учение об архетипе как структурном принципе организации литературы. Упомянутое выше брожение в подсознании русского общества не изжитых до конца древних языческих представлений о мире как игре равноправных Правды и Кривды обусловило и то, что «взросление» общества, его, говоря языком Юнга, Инициация – затянулась. Ведь взросление, по Юнгу, – это выход из мира Матери в мир Отца, что в русской культурной традиции неотделимо от Заповедей Декалога. Но русская душа, которую Н. Бердяев недвусмысленно определил как «женственную» [3, с. 12], стабильно остается в плену Материнского (культ Родины, например), а «суррогатный Отец» – земной Вождь – то и дело насильничает и пробуждает бунтарство. Право, фрейдизм, исчерпавший себя на Западе, у нас еще далеко не использован до конца. А тут еще и Фромм, предоставляющий довольно надежные ключи к сложным социально-психологическим ситуациям. А можно ли обойти сегодня вниманием методологию исследования исторически повторяющихся в литературе символично-психологических форм,

изложенную в «Анатомии критики» Н. Фрая, этом программном документе ритуально-мифологического литературоведения? И кто и когда всерьез русскую литературу в таких аспектах масштабно исследовал?

М. Чудакова не так давно заметила, что наше литературоведение осложнилось: оно впитало и ОПОЯЗ, и структурализм, и постструктурализм – и вплыло в общеэстетическую и социопсихологическую стихию постмодернизма (деконструктивизм и др.). Отдельные анализы, по ее мнению, бывают очень интересны, но они не отвечают на основные вопросы – хотя бы потому, что их не ставят. Новые школы не учитываются никак, потому что разрушают все для нас привычное. Вузовское литературоведение этих проблем вообще боится: там все, как в 80-х годах прошлого века.

Скажем чуть подробнее об этих вещах. Начнем со структурализма. Именно утомленность идейной перенапряженностью, «сверхзадачами» литературы, привела к своеобразному нигилизму: со времен формалистов не прекращаются попытки проигнорировать всякое идейное наполнение литературы и рассматривать русское художественное слово в духе Вёльфлина – как чисто эстетическую конструкцию. Такая концепция восходит к кантианской идее «чистого искусства» (постсоветские ученые старшего поколения хорошо помнят, каким жупелом был это выражение). Вот и изучение русской литературы в аспектах примата структуры над событием, синхронии над диахронией, инварианта над вариантами и пр. велось все же в целом спорадично. Много пытались сделать в этой области Ю. Лотман и его школа, но структурализм успел фактически сойти со сцены, однако полезные стороны его методологии к изучению русской литературы так и не были применены в должном масштабе. Да и постструктуралистские принципы, сформулированные благодаря М. Фуко и др. (текст как «безвластие» и способ дезорганизации произведения и пр.), к русской литературе все еще применяются эпизодически, как будто она какого-то иного сорта, нежели прочие литературы мира.

Термином «новая критика» обычно обозначают новый стиль интерпретации, сложившийся в Англии и США в 30-х – начале 40-х годов XX века и понемногу проклевывающийся у нас. «Новая критика» также была реакцией на избыточный психологизм, равно как и на естественнонаучный и социально-экономический редукционизм в гуманитарных науках; она, вместе со структурализмом, подготовила почву для расцвета деконструктивизма на Западе. Все три направления исходят из положения: художественный текст следует изучать без контекста. Можно с этим соглашаться или не соглашаться, но какие-то явные, пусть и частичные результаты такой свободный подход приносит, в частности – бунт Деррида против диктата логики и грамматики. Стало ли такое исследование русской литературы привычным, слышно ли о его принципах с вузовской кафедры? Ответ ясен: для многих литературоведов, особенно пожилых, все это труднодостижимо и ненужно.

В последнее время все чаще приходится слышать звучное слово «герменевтика» – «искусство понимания», выросшее на основе соответствующего философского направления и теории интерпретации литературных текстов: герменевт исходит из того, что реальность мы видим сквозь призму культуры, которая представляет собой совокупность основополагающих текстов. Но где он, монументальный и всеохватывающий герменевтический анализ такого явления, как русская литература? А ведь есть еще и различные течения: «онтологическая герменевтика» Хайдеггера: (искусство как теургический акт), «философская герменевтика» Гадамера («метод против истины») «феноменологическая герменевтика» Рикера... К слову, герменевтические глубины таят обычно все те же библейские импульсы (да пусть и какие иные). Ведь можно довольно достоверно описать в этом ключе поистине впечатляющую панораму русского духовно-художественного мира, донести все это до студента... Кто и когда этим займется?

Впрочем, мы не всегда вот так грустно отстаем. Зато у нас уже на школьной скамье широко внедряется рецептивно-исторический метод, строящийся на отрицании объективной ценности культуры (и литературы), равно как и идеи отражения в художественном произведении реальности и истории. Из двух направлений этой школы у нас фактически прижился лишь один вариант: текст произведения воспринимается практически только по В. Изеру – как стратегия отрицания устоявшейся морали и пробуждения в личности неожиданных импульсов. Читатель как участник литературного процесса тут практически перестает быть участником диалога, внимающим писателю, он приобретает право некоего духовного самостояния: припомни-ка, братец, прям по Прусту: что тебе напоминает кровь, хлынувшая из разрубленной Раскольниковым головы старухи-процентщицы? Правильно, все помним: кошке голову оторвал в 1-м классе, молодец³.

А часто ли включается в наш анализ русского слова категориальный аппарат «литературного феминизма»? Как разобраться в темных омутах, из которых без стыда произрастают чудесные цветы того же Серебряного века, когда литература весьма, весьма часто создавалась, по-нашему говоря, геями и лесбиянками? Да тут и о классиках уровня Гоголя и Толстого – говорить и говорить... Ан не слышно что-то таких разговоров.

Ждет своих исследователей в области русской литературы и проблема колониальной ментальности и культурного низкопоклонства, нынче столь модная [см.: 4], не в последнюю очередь, благодаря Э. Саиду. Впрочем, Саид, придавший этой проблеме дискурс ориентализма, – не слишком большой авторитет, его работы подвергались основательной критике. Но проблема, что называется, имеет место. Достаточно вспомнить такие глобальные и до конца не решенные вопросы, как Россия и Запад, Россия и мусульманская культура, наши яростные споры о духовно-культурном статусе Украины, споры о Гоголе

и многое, многое другое... Проблема порой возникает в самых неожиданных ракурсах: так, даже Бродский, выброшенный империей из своего лона, сохранял вполне имперское мышление, об этом много говорили верного.

Создание некоей синтетической методологии, которая продолжила бы наши не вполне уверенные попытки осуществить системный анализ литературы, декларированный когда-то еще М. Б. Храпченко, под силу лишь серьезному коллективу исследователей, вооруженных знанием того, что делается нынче в мировой науке и небезразличных к русской литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Не говорю о литературоведческом зарубежье, которое, при многих отдельных, часто блестящих наблюдениях, все же определенного направления не составило.

² Серьезные ученые резко отрицают аутентичность таких «памятников», как *Велесова книга* (как-то с экрана телевизора один из серьезных украинских ученых, живущих в диаспоре, очень точно употребил по поводу этой фальшивки крутое слово «дурисвітство»). Но эту самую фальшивку – равно как и созданные «от имени народа праславянские мифы» пера современного украинского литератора В. Войтовича, проникнутые духом ксенофобии, – у нас было ввели в программу в качестве обязательных для изучения текстов. Тут бы оберечь от обвинений в подложности «Слово о полку Игореве» и «Повесть временных лет», о происхождении которых в последние годы пишут разное, так на тебе – добавляем масла в огонь.

³ Второе направление (Г. Р. Яусс) трактует художественное произведение как нечто вообще не имеющее отношения к реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С. В поисках утраченного рая: духовное самоопределение русского писателя XIX – начала XX ст. : монография / С. Д. Абрамович. – К. : Издат. дом Дмитрия Бурого, 2009. – 264 с. (10, 1 п. л.) + 16 с. ил.
2. Абрамович С. Обретение вечности как метасюжет зрелого Чехова / С. Д. Абрамович // Мова і культура. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бурого. – Вип. 13. – Т. I (137). – 2010. – С. 5–13.
3. Бердяев Н. Избранные произведения : монография / Бердяев Н. – Ростов н/Д: Феникс, 1997. – 544 с.
4. Вальдштейн М. Новый Маркиз де Кюстин, или Польский травелог о России в постколониальном прочтении. Электронный ресурс. – [Режим доступа]: russia-west.ru.

5. Глогов А. «Иже еси в Марксе» (Русская литература XX века в контексте культового сознания) : монография / Глогов А.– Зелена Гура: б. и., 1995.– 148 с.
6. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности : монография / Есаулов И. А. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.
7. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе : монография / Есаулов И. А. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. – 288 стр.
8. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы). Электронный ресурс. – [Режим доступа]: <http://www.portal-slovo.ru/rus/philology/258/560/9837/>.
9. Grzech J. Fiodor Dostoewski – problem Zła a idea powszechnego zbawienia // Problem zbawienia w religiach i kulturach / Grzech J. – Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego, 1997. – S. 201–209.

ХРИСТИАНСКИЙ АЛГОРИТМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СВЕТЕ УЧЕНИЯ ЮНГА ОБ АРХЕТИПЕ

(заметки о русской классике)

Acta Universitatis Lodziensis. Folsa Litteraria Rossica. 4.– Łódź
[Uniwersytet Łódzki]: Primum Verbum, 2011. – S. 124–130.

Загадочный «русский характер» давно волнует философов, социологов, психологов, культурологов (П. Ковалевский, И. Лосский, П. Сорокин, А. Бороноев, Ю. Нигматулина и др.); он выступает объектом напряженного междисциплинарного диалога [13]. Активны лингвисты, сосредоточенные на грамматических показателях русской ментальности [10, 15 и др.¹]. Литературоведов обычно интересует «панорамный» ракурс – национальный образ мира [5], «русскость» [11] и др., причем со времен славянофилов ключом к национальной ментальности мыслится православие; характерно мнение Д. Лихачева: в древней словесности русскость была выражена с наибольшей отчетливостью [12]. Тенденция упрощается: вспомним изданную в 1997 г. книгу «Русская литература XIX века и христианство» [14]; характерна диссертация Н. Л. Крюковой о русском «христианском» и «антихристианском» романе². В сегодняшней России кипят поиски «интегрирующей русской идеи», но практически дело сводится к знакомому слову *соборность*. Выделим из сотен подобных трудов как репрезентативные труды И. Есаулова о соборности русской литературы, но даже новая его формула *Пасхальность русской словесности*, по сути, снова возвращает к идее «соборности» [6].

Поэтому я хотел бы взглянуть на данную проблему в ином формате – в свете учения о коллективном бессознательном. Конечно, психоанализ в литературоведении не новое слово, да и верна мысль Бродского: «сексуальная деятельность является сублимацией творческого, созидательного начала в человеке» [4, с. 276]³. Но методология Юнга все же довольно надежна и результативна, и к данной проблеме практически не применялась. Поэтому на какие-то наблюдения и обобщения я все же решаюсь.

По Юнгу, путь Инициации (Возмужания), который проходит человек, стремясь к идеальным Анимусу / Аниме, состоит в выходе из мира Матери и вхождении в мир Отца. Но общечеловеческие архетипы кодифицируются в каждой национальной культуре по-особому, и огромную роль тут играет сакральная словесность. Так, в русской ментальности архетипы Отца, Анимуса и Инициации прочно соединились с образом Христа, который есть не только идеальный

Анимус, но и Ипостась Троицы («Я и Отец – одно») – здесь явлено полное и абсолютное достижение Отца.

И важно уяснить – каков, собственно, Христос Библии, по Тютчеву, якобы исшедший под крестом своим всю русскую землю. Ведь земля-то нередко – против: многим кажется зазорным поклоняться «еврейскому Богу» – своих богов было довольно, понятных и близких: солнце, земля, вода... Но уже в развитем языческом сознании материальное бытие воспринималось как мучение (скажем, индо-буддийское учение о сансаре). В эру сложения Ветхого Завета в ойкумене, на смену наивной народной мифологии, обожествляющей природу, приходит философский поиск Абсолюта и Спасения (в этом суть реформ Будды, Заратуштры, Конфуция и др.). У евреев это кристаллизовалось как учение о Спасителе (Машиахе), кротчайшем Отроке Господнем, который «трости сокрушенные не преломит и льна мятущегося не угасит» (Ис. 42:1), и с него начнется эра милосердия. Конечно, идея Спасителя – не «еврейская», а общечеловеческая. Тот постоянно встречающийся в языческих мифологиях персонаж, которого Кемпбелл назвал «тысячеликим героем» [9, с. 104] – подвижник, уходящий в таинственное запредельное, претерпевает муки или даже смерть, чтобы принести людям сверхчеловеческое знание, – носил до Христа разные имена: Гильгамеш, Озирис, Геракл и т. п.⁴. Но библейский Христос (*Спаситель*, греч.) воплощает психологически необходимую человеку идею спасения с несравненно большей масштабностью, нежели его обожествленные языческие предшественники или же боготворимые императоры. В постановлении IV-го Вселенского Собора сказано: «в Спасителе не было и следа того, что принес в человека искушитель и что прельщенный человек допустил (в себя)» [2, с. 50].

Можно принимать или не принимать теологическую трактовку Христа, но нельзя не согласиться с тем, что он – нечто большее, чем реальный персонаж истории. Вот и вольномыслящий Юнг называет Христа «архетипом Самости» (т. е., обретения самого себя) [16, с. 203] – понятие Самости для Юнга является центральным моментом психической жизни – это обретение личностью самой себя через погружение в глубины коллективного бессознательного, конечный итог *Инициации*. «Он – наш культурный герой, независимо от своего исторического существования воплощающий миф о божественном Первочеловеке, мистическом Адаме <...> Им представлена целостность божественного или же небесного характера, слава человека, сына Божьего *sine macula peccata*, незапятнанного грехом. Он, как *Adam secundus*, соответствует первому Адаму до грехопадения, когда тот еще представлял собой чистый образ Божий...» [16, с. 204]. По Юнгу, он – идеальный Мужчина (Анимус), проходящий трагическую Инициацию выхода из «земного» мира Матери (вспомним его шокирующий отказ видаться с матерью) и вхождения в мир небесного Отца. Христос, согласно тому же Юнгу, продолжает и оставаться «живым мифом нашей культуры» [16, с. 203].

Христос был на протяжении столетий центром древнерусской картины мира [1]. Но наблюдаемая в нашем литературоведении тенденция воздвигнуть особого, «русского Христа» требует внимания. И если всмотреться в русские модификации Спасителя, обнаруживается любопытный ряд. Тем более, что в Библии есть и весьма похожий на Христа антихрист, лже-Мессия⁵. Ведь «русский Христос» иногда озадачивает, заставляя ломать голову над глубинами русской души. Вот у Достоевского есть ситуация: мужичок, польстившись на чьи-то серебряные часы, зарезал владельца со словами «Господи, прости ради Христа!». С одной стороны, мужичку господская вещица представляется более ценной, чем жизнь ее хозяина. В его сознании бинарная оппозиция «Я – не Я» принимает такой вид: *Другой* – это непременно *Чужак*⁶. Но мужичок у Достоевского *своего* режет, русского, ибо владеть серебряными часами, коли рядом я, такой бедный, возмутительно. И если в Библии Другой – это *Ближний*, то здесь Ближний – с несомненностью *Чужой*. Подавляющее число убийств и в старой, и в сегодняшней России – бытовые, семейные, по пьянке, выявляющей накопившуюся ненависть. Однако здесь интересны нам не столько классовые или этнические корни такой ненависти, сколько мольба злодея «Господи, прости ради Христа!» – это, конечно, перепев молитвы раскаявшегося разбойника. А второй, с другой стороны распятый, не раскаялся, но продолжал поносить Мессию. В персонаже сделанной Достоевским зарисовки неразрывно слились оба. То есть, у Христа можно просить спасения не то что раскаявшись во грехе, но и прежде самого греха?

Дело в том, что восточнославянский мир до сих пор христианизирован весьма поверхностно⁷. То *двоеверие*, которое с досадой отмечалось в святоотеческой литературе, жило и живет в массах, исповедующих Христа как бы понаслышке. По сути, широкая популярность неоязыческой идеологии в наши дни – не мода и не поветрие, а вспышка массового самосознания.

А в языческом обществе поклоняются не правде, а силе. В частности, архаический человек не только обожествляет силы природы, но и слагает культ вождя, который действует по принципу «Что хочу, то и ворочу». Языческие цивилизации не слишком облагородили ситуацию – вспомним Калигулу и Нерона. В Библии же власть одного человека над народом рассматривается скептически. К царям, обожествляемым по всему Древнему Востоку, Библия более чем строга. Она даже о великих Давиде и Соломоне говорит нелицеприятно, не скрывая их преступлений. Деятельность царя предписывается ограничить столькими предписаниями, что он кажется уже не восточным тираном, а заложником своего статуса. Языческие цари – вообще вне мира Библии: когда Иисуса провоцируют высказаться против податей Кесарю, он указывает на римский динарий со словами: *отдайте кесарю кесарево, а Богу Божье*.

Но в России церковь с момента формирования Московского государства была подмята самодержавием. Началось все с Ивана Грозного,

приказавшего Малюте удушить митрополита Филиппа, дерзнувшего, подобно библейским пророкам, обличить беззакония царя. Грозный был человек уже не средневековый, а ренессансный, и не отказывал себе ни в чем, ровнехонько как язычник Калигула; прочие же слушались и покорялись. Народ как бы молчаливо вручил Главной Особе полномочия вести себя как угодно самодурно, и христианская цивилизация Московии перед Грозным не устояла. Трудные и чаще всего трагические обстоятельства формирования русского общества и его культуры обусловили предпочтение «роевых» интересов полиса интересам отдельной личности: здесь все – «жалованное», «государево» (вспомним впечатления Олеария); отсюда и холопство перед царем земным; в такой структуре Христу с его Царством Небесным места уже нет. Голоса «нестяжателей» заглохли, а «иосифляне», пресмыкающиеся перед светской властью в обмен на разрешение владеть земными богатствами, создали мощную публицистику.

Второе мощное потрясение основ наблюдается в эпоху никонова раскола. Небо тогда расступилось, и Христос лично явился пламенному Аввакуму. Последний засыпал страну посланиями, в которых именовал себя «рабом и посланником Иисуса Христа». Но звал он уже к вещи страшной и небывалой – к самоуничтожению в огне («небольшое время терпеть»); при этом он обличал своих гонителей, уверяя, что «его Христос» вовсе «не приказал апостолом непокоряющихся огнем жечь и на висилицах вешать») [8].

А после Петра I, уничтожившего церковную самостоятельность, интерпретации Христа в пространстве секуляризируемой культуры становятся еще более неожиданными. В обществе возникали колоссальные деформации, обусловленные человекобожием просветительской идеологии. Христианство же в этих кругах стало ненавистным. Юнг, рассуждая о распространенном в секуляризированной среде восприятии Христа, отмечает настоящую бурю антихристианского возмущения⁸. Чаение «нового варварства» – от Руссо до Ницше – дало мощные всходы, в России трансплантированные с энтузиазмом.

Это коснулось величайших русских классиков. Так, у Некрасова «царям земли напомнить о Христе» пришел, оказывается, ренегат православия Чернышевский. Более того, «христианствующие» писатели идут едва ли не далее.

У того же Достоевского Христос, как и следует по православному учению, вечно жив и потенциально воскресает в каждом – в процессе «восстановления погибшего человека». Вместе с тем, Христос наиболее активно и потрясающе воплощается у него в образе Сони Мармеладовой. Она идет на панель, чтобы продать свою девственность – семья люто нуждается, и мачеха в отчаянии бьет детей, когда те просят есть. Выйдя из дому в шесть часов, она возвращается в девять, с тридцатью целковыми. Молча положив их на стол, она падает на кровать и – «только плечики вздрагивают». Если воспринимать эту сцену единственно в плоскости «реалистического бытописания», то остается впасть в отчаяние в силу крайней униженности человека. Но все дело в том, что с

шестого по девятый час умирал на кресте Христос, чья невинная кровь была оплачена тридцатью сребрениками. Это его вечные раны горят в растерзанной плоти девушки, повторившей его подвиг без всякой надежды на понимание и прославление. Без такой символики роман Достоевского был бы плосок и ужасен. Вместе с тем, этот «женский вариант» Христа очень показателен – как тут не вспомнить Бердяева, говорившего о «женственности» русской души, ждущей своего жениха [3, с. 12]. Конечно, это просто калька с библейской модели «Господь и Израиль», причем народ в гебрайском языке – женского рода, оттого-то Мессия и грядет к нему как царь и жених. Но вот – попытка Достоевского воплотить алгоритм Христа в мужчине (князь Мышкин, в черновиках называемый, как известно, «Князь Христос»). Не будучи в силах исправить обезчеловеченный мир, он погружается в финале в пучину спасительного безумия; в повествовании выплывает гольбейновская плащаница с ее сугубо «мертвым» Христом; Зло торжествует. И надо припомнить, что у многих героев повествования Достоевского наблюдается склонность к «объективации Зла», которое, как в манихейской ереси, существует в качестве самостоятельного полюса мира вне воли человека (в христианстве, как известно, Зло собственной природы не имеет; по Августину, человек избирает служение фантому Зла добровольно). Это – часть общей психологической установки русского общества: считаться с апокрифами! Русская религиозность, в частности, во времена Достоевского, формировалась обычно под влиянием апокрифов [17, с. 202–204], часто гностического толка⁹. Трудная филологическая работа во времена сложения Новозаветного канона по изъятию из обихода сомнительных писаний¹⁰ оставалась известна лишь в узких компетентных кругах.

Лев Толстой на склоне лет сделал наивнейшую попытку «переписать» библейский текст и создать новый псевдосакральный вариант Нового Завета, попробовал создать своего Христа, который никогда не воскресал, бродячего мудреца ранга Конфуция или Будды, вне всякой «небесной» проекции. Стоит также вспомнить отмеченное Горьким в литературном портрете Толстого некое «конфузное» отношение к Христу: великий еретик как бы боится, что, приди Христос в русскую деревню, его тут-де девки засмеют! Будда с его неприятием мира и Бога был Толстому, по наблюдению Горького, как-то ближе. Еще дальше пошел Леонид Андреев, щегольнувший попыткой оправдания Иуды (*Иуда Искариот*): писатель сознательно переиначивает образ предателя, стремясь посеять мысль, что зло в мироздании так же важно и нужно, как и добро. Лукавый В. Розанов пытался набросить тень на жертву Христа, который-де мучился на кресте всего один день, в то время, как каждый из нас мучится несравненно больше (*Темный лик*) – но Розанов сознательно делает вид, что и вовсе не существует иного, метафизического понимания Христа как Сына Божия, пребывающего в вечности, которого наши грехи распинают ежесекундно снова и снова. Зато имидж Отца и Спасителя в такой атмосфере

достаточно непринужденно перемещается на очередного Рахметова. Чаще всего – уже в ипостаси земного властителя, либо самочинно выступающего от имени Христа, либо в качестве «прямого антихриста». Культ Петра I в России, как и попытки развенчания этого культа (славянофилы, Б. Чичибабин и др.) в этом отношении симптоматичны. Корни этого преклонения перед властителем земным – в древнем языческом культе вождя, в поправлении самодержавным, древнеазиатским по типу политической модели, государством прав личности, ценность которой впервые открыло именно христианство.

На рубеже XIX-XX ст. В. Соловьев и Д. Мережковский чувствовали эту опасность:

О Русь! В предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята,
Каким же хочешь быть Востоком –
Востоком Ксеркса иль Христа?

Четвертая волна русского богоборства – тоталитаризм XX века – вобрала в себя энергию отрицания всех трех первых. Но хотя церковный Христос вкусу к самочинию не удовлетворял, без Христа было непривычно. И промелькнувший у Блока раскольничий «сжигающий Христос» как бы «довоплощается» в Христе с красным стягом из *Двенадцати*: здесь бандитские физиономии мыслятся как лики новых апостолов земного переустройства. Характерно, что у М. Булгакова, пребывающего после революции в состоянии стойкого отчаяния, но с самим Хозяином очень даже активно контактировавшего, роман о Христе, сожженный было автором, перерос в фантазмагорическое повествование *Мастера и Маргариты*, в котором вершит суд и справедливость Воланд. Писатель также отталкивался от гностической ереси, согласно которой творец земного мира – злой демиург, может – дьявол. Христос в такой системе ценностей – безропотная жертва зла.

Но и творцы «социалистического реализма», отвергшие «поповщину», были не в силах создать собственную художественную аксиологию (отчетливо повторяющая евангельские коллизии *Мать* Горького и др.). Только пафос здесь принципиально иной. «Плохой ты Бог, Христос, нехороший...» – молится обозленная жизнью баба в позднем очерке Горького, и автор умиляется. Но что полноценное построишь на скепсисе? разве что симулякр – слово, изначально означающее «соблазн», прельщение»...

Итак, в русской литературе нередко обнаруживается тревожная чуткость к антихристу. Это сопровождается бурным насаждением антагонистического христианству, чисто языческого культа «Матери-Родины». Функцию Отца тут берут на себя «жрецы Матери», нарочито маскулинизированные политические

«спасители», присваивающие функцию Христа, но непреложно у них лишь Царство Земное, хлеб и сребреники...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В «философских» религиях развитой древности – это Будда или грядущий Сраоша зороастрийцев, обожествленные Конфуций и Лао Цзы и пр.

² Любопытно, с какой энергией вот уже две тысячи лет муссируется тема некоего не-церковного Христа): начиная с гностиков, считавших Христа не сыном Ягве, а носителем эона «истинного» царя миров (это легло в основу большинства ересей), с трактовки Иисуса как просто пророка в Коране, – до «черного Христа» в африканской иконографии.

³ Чужака («варвара») в архаическом обществе за человека не считают: *славяне*, например, те, кто говорит по-человечески, слово их внятно (это отчетливо проступает в более архаическом украинском *слов`яни*); а германцы, угры и все прочие шведы – *немцы*, немые. Чужака испытывали загадками, и часто не разрешившего загадку убивали – на всякий случай.

⁴ И не я об этом говорю. Рерих-младший, которого нетерпеливые адепты панарийства вопрошали в Москве – ну когда же русский человек изживет, наконец, «устаревшую» христианскую ментальность, ответил кротко и страшно: и до христианства русский народ еще не дорос.

⁵ Он говорит о разливе «лицемерия, истерии, помрачения рассудка, криминального аморализма и доктринального фанатизма», которые «в избытке поставляют поддельные духовные ценности, нелепое искусство, философскую болтовню и утопическую чушь, пригодную разве что для скармливания нынешнему неразборчивому массовому потребителю. Именно так выглядит постхристианский дух» [16, с. 202].

⁶ См.: Б. М. Мецгер. Текстология Нового Завета. Рукописная традиция, возникновение искажений и реконструкция оригинала, Москва 1996.

⁷ Замечательно, например, что А. Хомяков, один из идеологов русского славянофильства, издал свой трактат о Единой Церкви как якобы обнаруженную им рукопись византийских патристов, т. е., сознательно создал апокрифический текст [см.: 17, с. 204].

ЛИТЕРАТУРА

1. С. Д. Абрамович, Ю. Г. Ткачев, Библия и древняя русская литература, Черновцы 1999.
2. Аверкий (Таушев), архиепископ. Семь Вселенских соборов, Москва – СПб 1995.
3. Н. Бердяев, Избранные произведения, Ростов н/Д 1990.

4. С. Волков, Диалоги с Иосифом Бродским. Литературные интервью, Москва 1998.
5. Г. Г. Гачев, Национальные образы мира, Москва 1988.
6. И. А. Есаулов, Пасхальность русской словесности, Петрозаводск 2004.
7. Житие протопopa Аввакума [в:] Житие протопopa Аввакума. Житие инока Епифания. Житие боярыни Морозовой, Санкт-Петербург 1994.
8. В. Н. Захаров, Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы), – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/rus/philology/258/560/9837/>.
9. Дж. Кемпбелл, Тысячеликий герой, Москва 1997.
10. В. В. Колесов, Русская ментальность в языке и в тексте, Санкт-Петербург 2007.
11. Д. С. Лихачев, Заметки о русском, Москва 1988.
12. Д. С. Лихачев, Национальное самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы XI–XVII вв., Москва – Ленинград 1945.
13. Российская ментальность (м-лы «круглого стола») //«Вопросы философии» 1994, № 1.
14. Русская литература XIX века и христианство, Москва 1997.
15. А. Ю. Чернышева, Грамматические показатели русской ментальности [в:] «Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект», Казань 2004, с. 279–282.
16. К. Г. Юнг, Исследование феноменологии самости, Москва 1997.
17. J. Grzech, Fiodor Dostojewski – problem Zła a idea powszechnego zbawienia [в:] «Problem zbawienia w religiach i kulturach», Kraków 1997, s. 201–209.

ЧААДАЕВ: ПРОСТРАНСТВО ДУХОВНОЙ СВОБОДЫ

Мова і культура. – В. 15. – Т. VII (161). – К. : Вид. дім Д. Бурого, 2012. – С. 285–292.

Чаадаева трудно назвать любимцем историков русской литературы: более им занимаются (лучше сказать, когда-то занимались) историки общественной мысли. Новых литературоведческих исследований об этом интереснейшем человеке почти нет, и порой создается впечатление, что ярлык «сумасшедшего», наклеенный Николаем I, все еще незримо работает. Ну, скажите на милость, был чудак такой: объявил, что у России нет ни истории, ни будущего; что лучшее христианство – католицизм; ничего такого как бы и не написал: «Философические письма» – это же не роман и не поэма, а так – рассуждения, да и читал ли их кто вообще, эти самые «Философические письма»? Где его последователи, школа, движение? Словом, «а был ли мальчик»?

Более того, появляются публикации, в которых на личность Чаадаева снова, как во времена царствования Николая Павловича, кладется густая тень. Так, Л. А. Белова в статье под выразительным заголовком «Что за человек был Чаадаев?», стремится развенчать этого самого человека, исходя из той благородной предпосылки, что российский гражданин в здравом уме никогда бы не предложил Отечеству путь католицизма, запятнавшего себя кострами инквизиции. Весьма пристрастно анализируя поступки Чаадаева и, в частности, размышляя «над причинами «смелости» человека, по натуре своей далеко не смелого», Л. А. Белова приходит к формуле крайне нелицеприятной: «На мой взгляд, вывод тут напрашивается только один: непомерная гордыня и жажда славы на время пересилили в Петре Яковлевиче все – даже инстинкт самосохранения» [1, с. 27]. Остается вывести из подтекста извечное российское: *А не высовывайся!*

Хотелось бы, не заявляя, будто в данной работе открывается что-либо принципиально новое, привлечь внимание к фактам жизни и творчества Чаадаева и переакцентировать все эти установившиеся оценки, дать несколько новый ракурс видения его роли в русской литературе.

При этом Чаадаев будет понятен лишь в контексте эпохи, и все же – как человек, имевший смелость идти наперекор сложившимся мнениям и стереотипам. Вот, скажем, он увольняется из армии в 1817-м, смутив своим поступком самого императора Александра. Мотивов называли много, но, похоже, подлинный мотив изложен в письме Чаадаева к тетушке: «Мне было приятно выказать пренебрежение людям, пренебрегающим всеми» (письмо А. М. Щербатовой от 2 января 1821). В зрелом возрасте он, объявленный сумасшедшим, выступает как бы живым укором своей среде. А. И. Герцен, упоминая о его «печальной и самобытной фигуре» на «линючем» фоне московской знати, вспоминает, как однажды некий благонамеренный магистр университета объявил поведение

Чаадаева «гнусным» и поспешил заявить, что не уважает такого человека. Герцен, который, конечно же, знал Чаадаева как человека лучше, чем этот магистр или даже Л. А. Белова, естественно, не смолчал, будучи, как и Чаадаев, с «подлой властью» несогласным («я его всегда любил и уважал и был любим им; мне казалось неприличным пропустить дикое замечание»). К словам Герцена присоединился и Белинский, который, к ужасу салона, сообщил магистру, что тот достоин гильотины» [2, сс. 23, 24, 26].

Принято, однако, рассматривать противостояние Чаадаева николаевскому режиму единственно в контексте формирования в России гражданского общества, бурления общественного мнения, формирования разных духовно-культурных ориентаций, зарождения будущей дихотомии «западники – славяно-филы». Да, эпоха была исполнена духа героики и борьбы. В новый, XIX век русское общество вступало с надеждой на некое обновление жизни. Возникающие друг за другом в начале XIX века, словно по мановению волшебной палочки, литературные общества и журналы отразили не просто состояние духа, типичное для всякого *fin de siècle*: после испытаний наполеоновских войн воспрянуло стремление к свободе мысли и слова. По окончании этих войн Россия, истерзанная нашествием двенадцати языков, переживала минуту своего величайшего торжества. Александр I мыслился триумфатором: «Он взял Париж...», – признаёт недолюбивавший царя Пушкин. Реставрация монархической Европы без участия России никак не состоялась бы. В мощной волне патриотического подъема как-то стушевывались очевидные несоответствия: с одной стороны, с Александром связывались надежды на либерализацию; с другой – «корсиканское чудовище» как бы сулило куда более радикальные перемены (вспомним парадокс Андрея Болконского: он воюет против Наполеона и в то же время Наполеоном восхищается). Пребывание русских на территориях Запада стало источником глубокой рефлексии, и не только в среде радикально настроенного офицерства, будущих декабристов, но даже на самом низовом уровне. В знаменитой прокламации эпохи ситуация очерчена лапидарно: *мы избавили родину от тирана, а нас опять тиранят господа!*

Не станем, вслед за Лениным, охватывать многоголосицу ропота эпохи огрубляющим понятием «декабристский период освободительного движения», но нельзя не признать, что в обществе ожидали, как это заведено в России искони, перестройки, а не «закручивания гаек». Перестроечное настроение имело свои корни. Совсем недавно, при Екатерине, затеяна была игра с журналистикой, да быстро окончилась, когда «Всякой всячине», журналу императрицы, пытавшемуся стать камертоном ситуации, стали было всерьез возражать. А вот сейчас между полюсами суровой шишковской «Беседы» и беспутной «Зеленой лампы» вдруг сформировался необычный для России духовно-эстетический плюрализм, «дней александровых прекрасное начало». Недолгая ему была суждена жизнь. Декабристский бунт, при всей его беспомощности, обнажил

потенциальную опасность разрушения вещей стабильных и привычных, что четко и недвусмысленно сформулировано в юношеском послании Пушкина к Чаадаеву: «и на обломках самовластья Напишут наши имена». И правление Николая I, с самого начала напуганного возможностью падения самодержавия, не оставило надежд на какую-либо либерализацию, а «чугунный устав» цензуры поставил крест на ожиданиях «свободы слова».

В этом контексте личность и духовная позиция Чаадаева выступают в трагическом измерении полного одиночества. Никакие социальные подставки в данном случае не работают, и помещать его в ряд единомышленников Белинского и Герцена, при всем трепетном отношении последних к его личности, нельзя.

Близкие к нему люди – декабристы, да и сам Пушкин, вдохновлявшиеся чаще всего революционаристскими идеями французского масонства, – полны молодой веры в себя, в свое призвание владеть миром и изменять его. Вчитаемся еще раз во вдохновенные строки юного Пушкина, адресованные лично Петру Яковлевичу:

Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.

.....

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

Это – голос сына эпохи, голос детей Проекта Модерна, отрицающего всевластие Бога, проникнутого верой в торжество человека и вдохновенно строящего новое, свободное и секуляризированное общество: вся проблема лишь в том, «просвещенному монарху» или всем достойным «гражданам» надлежало бы править в сией утопии? Схватка в Европе бывала по такому поводу не на жизнь, а на смерть; скатывались на эшафоты коронованные и некоронованные головы; революционеры превращались в тиранов; искусство колебалось между классицистским полюсом гражданственности и долга перед тронem – и романтическим полюсом своеволия и разрушения. Император Николай много сил положил, чтобы истребить худые ростки, зараженную поросль, и пересадить в придворную почву все сколько-нибудь ценное: одна его борьба за Пушкина чего стоит.

Что было делать Чаадаеву, человеку, мыслящему не только современно, но и глубоко? Примкнуть к той или иной политической силе?

Он был храбрый солдат, не уклонившийся от участия в баталиях: сражался под Тарутиным и при Малоярославце, воевал в Германии, участвовал во взятии

Парижа. Поддался было общему поветрию времени, как бы требовавшего от развитой личности свершений и деяний. В 1814 году Чаадаев был принят в Кракове в масонскую ложу «Соединенных братьев», но вышел из нее сам, еще в 1821 г., за год до того, как масонство в России было запрещено. То же и с декабристским движением: в 1819 году Чаадаев принят в «Союз благоденствия», в 1821 – в «Северное общество», но участия в их делах не принимает. А когда его арестуют в 1826 году по подозрению в причастности к движению, он будет энергично отрицать свое участие и через месяц с небольшим – отпущен. Наилучшим образом отношение Чаадаева к декабристам характеризует его мнение: они отодвинули Россию на полвека назад. С чаадаевским скепсисом по отношению к декабристам очень отчетливо перекликается известная ироническая оценка декабристов Грибоедовым, оценка государственного мужа, дипломата: *Сто прапорщиков хотят изменить государственный строй России!*

Чаадаеву ли на его тогдашнем уровне нравственного развития было уповать на военное и политическое насилие? «В годы до 1823-го у Чаадаева произошел первый духовный кризис – в сторону религиозную. Чаадаев, и до того времени много читавший, увлекся в это время мистической литературой...» (В. Зеньковский). Вскоре, уже став известным как автор «Философических писем», Чаадаев прямо назовет себя «христианским философом». Отчизна же христианина – Царство Небесное, а не стогны града земного.

Для Пушкина или декабристов слово «родина» наполнено исключительно «земным» смыслом. А после победы над Наполеоном, в момент радостный и оптимистический, извечный вопрос: как, о как же обустроить Россию?! – ставится уже всерьез – если можно считать серьезным предприятием путч «ста прапорщиков, желающих переменить государственный строй России»¹

Очевидная слабость русской оппозиции в 1825 году и глухое равнодушие массы народа к ее порывам определили заранее победу Николая, в этической системе которого православие мыслилось не столько как путь в небо, сколько как составляющая чисто земного, общественного благосостояния – наряду с «самодержавием» и «народностью». Свободно-мистические элементы христианства, популярные при Александре, изгладились совершенно. Церковь легко вернулась к привычному трепету перед властью.

Понятно, что после Ивана Грозного, решительно показавшего обществу, что библейский принцип «священство выше царства» – не для наших палестин, русский люд церковный столетиями жил в великом страхе перед властью, большой и малой (дворянская приговорочка времен раскола: бей попа, что собаку, лишь бы жив был!). Ликвидация церковной самостоятельности при Петре I закончила дело Ивана Грозного. К началу XIX века во главе Синода стоял, как было с петровской поры заведено, назначаемый императором светский чиновник; синодальная присяга гласила: «Исповедую же с клятвою крайнего Судию Духовных сея Коллегии быти Самого Всероссийскаго Монарха Государя

нашего всемилостивейшаго». Епископат уже с конца XVIII века был на штатном жалованье, кормление непосредственно от народа закончилось, и отчет давался только власти.

Николай I был, кто спорит, в самом деле «православный государь и верующий христианин» [4]. И он заботился о своей послушной церкви. В целях улучшения содержания духовенства был усилен надел церковью землями, значительно увеличились государственные расходы на церковные нужды; в частности, ассигнования Синоду были увеличены вдвое; в 1839 г. было приказано перейти в православие униатам Юго-Западной Руси (1,6 млн чел.!). Церковь благодарила – устами митрополита Московского Филарета: «Прославим, россияне, Господа, в руке которого власть земли <...> Воистину благопотребного воздвигнул он благочестивейшего самодержца нашего Николая Павловича <...> благопотребного для многих царств и народов, чтобы силою правды и правдою силы и за пределами своей державы поддерживать законную власть и порядок» (конкретно имелось в виду подавление русскими войсками венгерской революции 1848 года)...

Что ж, предоставим слово современному историку: «Опыт также показал, что государственная опека над православным духовенством вряд ли была ему на пользу. Она привела к стагнации церковной жизни, снижению религиозности православного населения. Эти проблемы убеждали власти в необходимости пересмотра традиционной линии политики» [3, с.1].

И каково было мыслящему и чувствующему человеку эпохи, ощущающему в душе пристальный взор Всевидящего Ока, воспринимать состояние Святого Православия российского? Довольно сказать, что старинный византийский цезарепапизм дошел здесь до геркулесовых столпов, и личность Кесаря земного затмила Лик Царя Небесного; Глава Церкви Иисус Христос – фактически отравлен был Тютчевым исходить в рабском виде низовые, крестьянские пространства Святой Руси: на верхушке же церковного организме установилось полное господство Кесаря.

Менее всего Чаадаев склонен был в своей критике православия к эпатажу или субъективному «бунту»: «...большинство обрядов христианской религии, приистекающее из высшего разума, является действенной силой для каждого, способного проникнуться выраженными в них истинами. Есть только одно исключение из этого правила, имеющего безусловный характер, – а именно, когда обретаешь в себе верования более высокого порядка, нежели те, которые исповедуют массы... Но горе тому, кто принял бы иллюзии своего тщеславия или заблуждения своего разума за необычайное озарение, освобождающее от общего закона» (1-е Философическое письмо).

Католицизм Чаадаев рассматривает как формирующее начало западной цивилизации, причем обнаруживает склонность к системному мышлению: по его мнению, все очевидные успехи Запада – сферы материальной цивилизации,

права, науки, искусств – строятся на базе религии (здесь русский мыслитель предваряет современные культурологические концепции; достаточно вспомнить имя Хантингтона). При этом он употребляет формулу «политическая религия», имея в виду необычайно активную, жизнетворящую функцию католицизма. И, поскольку христианство в глазах Чаадаева – в первую очередь возрастание, развитие человека, то он полагает западную церковь наиболее полно представляющей такого рода возможности. Особенно важно, по мнению Чаадаева, то, что католицизм способен обуздать своеволие личности. Согласно Чаадаеву, Схизма – раскол, произведенный Византией, вывела Россию из сферы «великой мировой работы».

При этом родному православию Чаадаев, в отличие от Печорина и других русских филокатоликов эпохи, все же остался верен, причащался Святых Тайн в православной церкви, перед смертью обратился к православному священнику и был по соответствующему обряду похоронен. Гершензон удивлялся, почему Чаадаев не перешел в католичество и формально. Да потому и не перешел, что в глазах католиков Православная церковь остается церковью благодатной, подлинной, лишь административно отщепленной от мирового церковного организма в результате неоправданных притязаний на еклезиальное первенство Михаила Керуллария и других византийских лидеров. Византия с ее претензиями сгинула во тьме веков, но Россия эпохи Чаадаева продолжала ее дело с опасным размахом. Довольно сказать, что роковая Крымская война, обнажившая непомерность претензий Николая I на лидерскую роль в мире, формально начнется из-за того, что русский царь потребует передать православным Гроб Господень и Вифлеемский храм, бывший в ведении Рима.

«Народность» в том варианте, в каком ее предлагала уваровская формула, также не могла найти в душе Чаадаева никакого отклика. История родины представлялась ему тупиком, ибо «в нашей крови есть нечто, враждебное всякому истинному прогрессу», ибо мы стоим «в стороне от общего движения, где развивалась и формулировалась социальная идея христианства». История России стало из-за этого отторжения не что иное, как «...тусклое и мрачное существование, лишенное силы и энергии, которое ничто не оживляло, кроме злодеяний, ничто не смягчало, кроме рабства. Ни пленительных воспоминаний, ни грациозных образов в памяти народа, ни мощных поучений в его предании... Мы живем одним настоящим, в самых тесных его пределах, без прошедшего и будущего, среди мертвого застоя» (1-е Философическое письмо).

Иными словами, русского человека насильственно содержит в измерении «прекрасного сегодня», активно и беспощадно поработают, причем – при посредстве церкви, забывшей о своем предназначении сделать этого человека свободным. Вот и Чаадаев задается вопросом: «что бы вышло, если бы человек мог довести свою подчиненность до совершенного лишения себя своей свободой»? Бороться против этого политически? И отвечает неожиданно: «это

было бы высшей ступенью человеческого совершенства» (3-е Философическое письмо). Формула Чаадаева, несомненно, восходит к западному Отцу Церкви Августину, выдвинувшему учение о двух видах свободы: полном своеволии и отдаче себя Богу, Отцу свободы. Читаем дальше: «Я очень желал бы... чтобы вы могли усвоить себе этот отвлеченный и религиозный способ осознать историю: ничто так не расширяет нашей мысли и не очищает нашей души так, как эти неясные замыслы провидения, властвующего в веках и ведущего человеческий род к его конечному назначению» (6-е Философическое письмо).

Понятно, что в глазах христианнейшего государя Николая I все эти писания были «смесью дерзкой бессмыслицы, достойной умалишенного». Но не менее понятно и другое: не в силе Бог, а в правде. И если Чаадаев избирает позицию маргинала в той системе, которую строил Николай, то тем хуже для системы. Николай еще не знает, что результатом его титанических усилий по превращению России в оплот самодержавия и сплочению общества под лозунгом «православия, самодержавия и народности», усилий по утверждению России в роли «мирового жандарма», станет поражение страны в Крымской войне, обнажившее обреченность путей, по которым он, император, эту страну заставил двигаться. Чаадаев как бы уже видит это внутренним взором, прорицая: у нас (читай: у таких нас, какими мы сегодня есть) – нет будущего.

Это был мужественный и безнадежный протест одиночки, подхватившего эстафету праведников и мучеников житийной литературы, задвинутых в тень в новой, послепетровской, секуляризованной России. Тут героями были уже «классицизируемые» цари и полководцы – наряду, впрочем, с романтическими революционерами, вырывающими у них из рук знамя власти. Протест юродивого, говорящему в глаза царю тяжелые вещи – а ведь юродство, как известно, выше мученичества! Протест, предвещающий толстовское «непротивление злу насилием» и ростки будущего толстовского влияния в мире, как в случае с Ганди.

Мы полагаем величайшим русским писателем Пушкина в его неизбывном своеволии, в его вечной яростной борьбе с окружением, в его постоянной растерянности перед вопросом духовного выбора («Куда ж нам плыть?»), в его попытках «вписаться» в николаевский режим, закончившихся катастрофической дуэлью, по сути, самоубийственной.

Но рядом с ним остается в исторической тени тот, кого Пушкин смолodu бесконечно уважал: лысый, как бы от всего отстраненный, объявленный «сверху» сумасшедшим человек, не претендующий на лавры, но перед которым все невольно замолкали, смутно ощущая, что он и в самом деле из иного измерения.

Фундамент Чаадаева – древнерусская культура, древнерусская словесность, бывшая не произволением личного разума, а истолкованием библейского слова. И его «Философические письма» – не что иное, как философско-теологический трактат, король средневековых жанров, обогащенный опытом современной эссеистики в духе традиции Монтеня. Карамзин отталкивался от летописи

в своей попытке верноподданически истолковать русскую историю. Чаадаев отряхнул соблазны века сего во имя высшей правды и высшего суда.

Вот уж воистину, из русских русский...

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Л. А. Что за человек был Чаадаев? / Л. А. Белова // Московский журнал. История государства Российского. 2002. – № 8. – С. 23–27.
2. Вишленкова Е. А. Религиозная политика в России (первая четверть XIX века) / Елена Анатольевна Вишленкова. – Автореферат дисс... доктора исторических наук. – Казань: Изд-во Казанского госун-та, 1998. – 24 с.
3. Герцен А. И. Былое и думы. Части 4-5 / Александр Иванович Герцен. – М.: ГИХЛ, 1967. – 571 с.
4. Фирсов С. Л. Император Николай Павлович как православный государь и верующий христианин / Сергей Львович Фирсов // Церковь и время. – 2007. – № 3 (52). – С. 151–192.

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЛИЧНОСТИ ПУШКИНА

Наук. вісн. держ. Чернів. ун-ту : зб. наук. праць. Слов'янська філологія. – Чернівці : Чернів. держ. ун-т, 1999. – Вип. 61. – С 3–9.

Жизнь писателя, несмотря на неоспоримые успехи широко практикуемого биографического метода, остается во многом загадкой для читателя. «Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении в неприкосновенном виде, безупречно отразить ее на бумаге? Сомневаюсь в этом; думается, уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает» [5, с. 415]. Напротив, литературная личность писателя вполне подлежит тщательному изучению, поскольку писатель творит в определенном контексте, находится под влиянием всего, что видел и читал.

О Пушкине говорят: мировое эхо. Стало трюизмом искать и находить у него многообразные «влияния»: наследие Пушкина – кладезь для компаративистики. К счастью, помимо влияний, которые испытывает гений, существует сам гений; и метод сравнительного изучения литературы, в принципе, призван не столько установить факты «заимствований», сколько выявить неповторимость подлинного поэта. Однако, по верному слову Гете, только у плохого поэта все – «свое»; хороший – всегда в диалоге с мировой культурой. В самом деле, кто может быть оригинальней, чем булгаковский Иван Бездомный, загипнотизированный загадкой Мастера?

Тут возникает два вопроса. Первый: о литературной личности Пушкина. Понятие это нельзя путать с «образом автора» или «образом рассказчика», с «лирическим героем» пушкинской поэзии. «Литературная личность автора есть совокупность усвоенных им письменных, литературных и устных текстов с их содержанием и отношением к ним» [5, с. 157]. Второй: насколько нерушимо сохраняет вживающийся в чужой опыт поэт национальные черты «русского», «украинца» и пр., черты, определяемые расой, средой и моментом (И. Тэн), языком, на котором он пишет? При необозримости литературоведческой пушкинианы вопросы эти обычно не трактуются с должной пристальностью – о неповторимости пушкинской картины мира или о его «русскости» говорится чаще заклинательно, нежели аналитически. Пушкин давно уже стал своеобразным мифом, эмблемой «гения», причем – «русского гения». Он мыслится как новатор, выступающий «за искоренение всяких художественных канонов во имя искусства, осуждая механические формы, давно застывшие и всем известные» [6, с. 232]. Само по себе это характерно для русской литературы, неизменно оригинально интерпретирующей

зарубежный опыт: недаром Достоевский говорил в знаменитой речи о Пушкине о «переимчивости русской души». Гениальность Пушкина делает ситуацию еще более значимой.

Известна закономерность, отчетливо проявляющаяся в науке: чем более эрудирован ученый, тем независимее его суждения. В полной мере закономерность эта сказывается и в казусе Пушкина: «мировое эхо» звучит настолько своеобразно, что скрытое отторжение его читательской аудиторией стало странным и печальным феноменом. Вспомним равнодушие, которым окружается в «просвещенном обществе» Пушкин, не захотевший в зрелые годы быть «русским Байроном». А как быть с народом, говорящим сегодня: «А кто лампочку завинтит? Пушкин?». Как быть со школьниками, не желающими учить его поэзию? Что сказать по поводу авангардистских попыток отринуть его наследие? Но очевидно, что в подавляющем большинстве случаев такого неприятия оказывается, что Пушкин как бы сам тому и причиной: слишком сложен оказывается его язык, его образ мира, хотя поверхностному читателю он, напротив, кажется слишком простым.

Главной проблемой здесь выступает не столько количество прочитанных или услышанных Пушкиным текстов и даже не их качество: он из обычного анекдота мог создать шедевр вроде «Выстрела». Литературовед, с энтузиазмом объявляющий, что он обнаружил такие-то истоки пушкинской темы, похож на первооткрывателя, с изумлением обнаружившего, что дети похожи на родителей. Главное – переживание темы гением, его интерпретация. «Чтение – вот лучшее учение. Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная», – подсказывает Пушкин.

Между тем, литературная личность писателя отчетливее всего сказывается не в том, кому он наследует, а в том, как он относится к своим персонажам. Сосредоточимся на таком примере. Пушкинский Фауст из «Маленьких трагедий», выслушав перечисление Мефистофелем всего, что находится на корабле, вдруг появившемся на горизонте, заявляет: все утопить! У гетевского Фауста, при всей разрушительности и саморазрушительности его бурной деятельности, столь отчетливого мироненавистничества не обнаружится: герой Гете опьянен и ослеплен миром и иллюзией своего миростроительства буквально до самого конца, и разрушения производит как-то нечаянно для самого себя. Пушкинский же Фауст выражает более отчетливо позицию человека, в душу которого уже вполне вошел Мефистофель, «голое и зряшное» отрицание всего и вся тут иррационально и безапелляционно – продукт «самостоянья» человека, оторвавшегося от Бога, выраженный с откровенностью, равной откровенности героев де Сада. Хотя Брюсов и считал Пушкина «мальчишкой» сравнительно с Гете, «мальчишка» в данном случае выразился яснее и отчетливее, чем веймарский мудрец. Итоги активности европейского

человека нового времени, «фаустовской души», сегодня все отчетливее вырисовывающиеся, не исключают и самоубийственного «все потопить» как варианта развития цивилизации.

Этическое и эстетическое, их соотношение – проблема, поставленная именно пушкинской эпохой. Само понятие эстетики родилось за 50 лет до Пушкина – именно тогда Карамзин писал из Германии друзьям о рождении новой науки – эстетики. Незадолго до рождения Пушкина Кант со всей остротой поставил вопрос о разграничении этики и эстетики – художника, по Канту, делает художником лишь профессиональное мастерство; идея – безразлична для него; он любую идею может воплотить в блеске эстетической формы. И хотя, благодаря Гегелю (и особенно на русской почве), идейное содержание художественного произведения прочно вошло в арсенал литературоведения, известное ехидное замечание Андрея Белого, будто Кант, мол, вот уже 200 лет поливает синильной кислотой всю интеллигентную вселенную, остается в силе. По мере экспансии в искусство религии, политики и других начал человеческого духа неуклонно крепнет стремление ангажировать художника, но параллельно усугубляется и мощная тенденция к эмансипации искусства от систем, пытающихся его поработить – от сентименталистов и романтиков начала XIX века до авангарда и постмодернизма XX в. включительно. Идея чистоты искусства была самозащитой творческой личности от авторитарного общества, в частности от навязываемых художественному «я» мифов и предрассудков, которыми живет толпа. Недаром проблема «поэт и чернь», столь волновавшая Пушкина (равно как и всех поэтов чистого искусства, которые ему наследовали) была едва ли не главной проблемой европейской культуры на протяжении последних 200 лет. Что важнее: «поэзия» или «правда», ответственность художника перед «народом» или его собственный гений? Кажется, мы не вполне отошли от этих вопросов даже сегодня, когда, казалось бы, в нашей жизни все обязательства личности перед обществом сняты окончательно и бесповоротно, и, в частности, известное русское «поэт в России больше, чем поэт» стало не более, чем фантомом: кто, скажите на милость, ищет нынче у поэтов рекомендаций, как обустроить Россию?

Это тем примечательнее, что власть примитива и суррогата в экономике, политике или массовой культуре неуклонно растет, и чем богаче и свободнее личность, тем менее она оказывается нужна «веку-волкодаву», чем демократичнее общество, тем чаще присуждаются к смерти Сократы.

Литературная личность Пушкина питалась многими истоками. Слишком многими, чтобы он не почувствовал в конце концов себя свободным от них. Эрудиция и разносторонность Пушкина поражала современников: казалось, говоришь с государственным мужем, заматеревшим в политических дебатах, – говорит один. Пушкин – русский, каким он явится через 200 лет своего

развития, – восклицает другой (увы, Гоголь явно надеялся на лучшее). Он обнаруживает глубокое понимание музыки и изобразительного искусства. Научная мысль его времени находит в нем оригинального истолкователя.

«Прощайте, друзья», – обратился умирающий поэт к своим книгам. Классицизм, сентиментализм и романтизм нашли в нем свое завершение. Античность, Средневековье, Ренессанс и Просвещение – ярчайшего истолкователя. Англия, Франция, Германия, Италия и Испания Нового времени – чуткого интерпретатора. Украина – своего пристального историка. Отечественный фольклор – своего выразителя. Пушкин – это непрекращающийся диалог русского интеллигента с мировой культурой. И одновременно – это диалог, а не ученичество. Зрелость русской культуры и русского языка, могущих уже выражать тончайшие оттенки личного авторского мироощущения, со всей полнотой сказались в литературной личности Пушкина как ни у кого более из русских писателей. Но Пушкин – еще и трагический парадокс: он непередадим на другие языки, его словесная игра во всех ее нюансах пропадает при переводе, выходит одна банальность (исключение составляют, похоже, лишь одни переводы Набокова). Впрочем, тот же Набоков подметил странную закономерность: при переводе на другой язык от художественной ткани Пушкина, впитавшей в себя краски многих языков и культур, остаются лишь бледные трафареты, в этих языках и культурах некогда возникшие и Пушкиным сложно обыгранные по-русски [4, с. 419-420]. Факт остается фактом: Толстого, Достоевского, Чехова в мире почитают, а о Пушкине вне пределов России мало кто знает. Предельная русскость Пушкина, его органическая принадлежность своей почве оказывается даже избыточной, тянет к земле, как богатыря Святогора. Но при этом в русской литературе Пушкин занимает особое место; при всем обилии его влияния, при всей фееричности интерпретаций «пушкинской традиции» русскими писателями он выглядит беспредельно одиноким и в своей, казалось бы, родной литературе, как лермонтовская Шат-Гора среди соплеменных гор.

Дело в том, что русская литература искони была ангажированной, утилитарной литературой и остается ею по сей день. Она возникла не на почве угасания язычества, которое, умирая, выращивает из своих останков сад золотых яблок в виде свободных наук, философии, изящных искусств и пр. Русская литература сложилась сразу как христианская литература, словесность, чуждая «баснословию», суровая до того, что стихи и драма тут появляются под давлением западной постренессансной тенденции лишь в эпоху барокко. По большому счету, реальность и реальная история, а не игра фантазии, единственно ценны для сознания, воспитанного на Библии, которая изживает родимые пятна мифологизма. Утилитарные задачи духовного окормления человека, информация о «земном» и «небесном» занимали русского писателя, «учителя» в

глазах полуграмотного общества (прокрадывание сюда мифа и фантастики как иносказания – особая тема). И эту суровую обязанность «учить жить» русская литература сохраняет, как эстафету передает, – и в XVIII в. (классицизм – замена авторитета Библии на авторитет государства), и в XIX (замена авторитета государства на авторитет общественности с ее внутренними борениями), и в XX, попытавшемся превратить окончательно литературу в «учебник жизни». По отношению к авторитарному обществу, каким была Россия на протяжении тысячелетней своей истории, Пушкин не вполне свой. «Черт меня догадал родиться в России с умом и талантом», – вырвалось как-то у него в сердцах. После мятежной, «байронической» молодости с ее «атеизмом», кощунствами, романтическим масонством в Кишиневской ложе, разрушением моральных стереотипов, Пушкин поневоле припряжется к колеснице русской государственности – Николай I стремится превратить его в придворного поэта, и поэт пытается исполнить свой долг. Он дает суровую отповедь «клеветникам России» – восставшим полякам, пристально исследует историю «изменников-злодеев украинцев», пытается выполнить царский заказ: написать по примеру автора «Истории государства российского» Карамзина свою «Историю Петра Великого». Он ищет истоки «русского духа» – настоящая задача в контексте нарастающего по всей Европе национализма (позже вылившаяся на русской почве в славянофильство и т. н. «ложно-русский» стиль в искусстве). Но Пушкин не мог уложиться в рамки литературного камер-юнкерства, как не мог существовать и в рамках элементарной мещанской морали. Свобода стала его *idée fixe*, свобода от всего, что идет извне; человеческая личность и литературная личность Пушкина столь же разны, сколь его роль «придворного поэта» и реальная роль в русской литературе. «Весело удрать от жены в деревню да засесть стихи писать», – это в разгар сватовства к обожаемой Наталье Николаевне (письмо к Вяземскому). В глазах окружающих и, хуже того, близких людей он странен, все чаще смешон, он постепенно становится объектом травли и грязных интриг. В глазах читателей, не понимающих его нового направления – он исписался (неуспех позднего творчества и журнала «Современник»). Даже Наталья Николаевна сердится, когда муж будит ее, чтобы прочитать только что возникшие стихи... Поэты пушкинской плеяды слишком мелки, чтобы быть его опорой... О том, что народные толпы придут к его гробу, напугав правительство, он, похоже, и не подозревает.

«И долго буду тем любезен я народу...» – это, конечно, о позиции, которая конденсирует в себе итоговые достижения многовековой христианской культуры. Очень долго «Памятник» Пушкина трактовался у нас (особенно после восстановления его первоначального текста) как чисто политический, «антисамодержавный» манифест. Однако, слово «свобода» означает нечто большее, чем право «удавить последнего царя кишкой последнего попа». От политических

утопий своего времени он отойдёт сам – не вследствие известного недоверия со стороны друзей-декабристов и не в результате насилия со стороны царя. «Свободы сеятель пустынный / Я вышел рано до зари», – скажет он, прощаясь с политической романтикой декабризма.

«Я вам говорю: сделаетесь свободными», – обещал Христос своим последователям. Речь шла о той полной независимости личности от всех общественных, политических и других влияний, которая несовместима с какой-либо ангажированностью. Именно о такой свободе говорится в стихотворении «Пророк»: «грешный, празднословный и лукавый» язык обычного человека вырван ангелом с корнем, и вместо него в уста замершие водвинут пылающий уголь от жертвенника Господнего. И хотя тут Поэту хочется большего, чем ему положено, возьмем на заметку эту дерзновенную претензию на пророческий жребий.

Сегодня многие, обратившиеся от утверждений о неизбывном атеизме Пушкина, готовы щедро полить елеем даже те свидетельства человеческого несовершенства и гордыни, которые, увы, предоставляет нам история последних дней Пушкина: чего стоит хотя бы безвкусная и бессодержательная трактовка его роковой дуэли как своеобразной «Голгофы» [3]¹.

Это «выпрямление» живой и несовершенной человеческой личности есть, конечно, проявление нашей исконной привычки к наведению хрестоматийного глянца, восходящей к традициям агиографического жанра. Пожалуй, важнее другое: при всём несовершенстве, противоречивости и «незаконченности» человеческой личности Пушкина отчетливо вырисовывается его литературная личность, являющая собой идеальный образ свободного поэта.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
Среди детей ничтожных света,
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенётся,
Как пробудившийся орёл.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы.
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и волненья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Аполлон и Дионис – два явственных полюса пушкинского художественного мира: «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон», поэт и его друзья дружно сдвигают чаши на вакхических пиршествах под веселый призыв: «На звонкое дно, в густое вино, заветные кольца бросайте!» Одновременно ночной дионисийский пир есть лишь начало мистерии, предчувствие солнца, которое, согласно Горацию, всякий день рождается заново: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

Иными словами, в этой паре «ночная тьма» есть, при всем негативизме своего звучания, – необходимый компонент образа бытия. Более того, В. Ильин в статье «Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина» справедливо подчеркивает, что эта тьма буквально гипнотизирует поэта, и ему стоит мучительного усилия отвести свой взор от бездн ночных видений: «По мере погружения в творчество Пушкина, все более и более убеждаешься, что его «равновесие» куплено ценой дорогой жертвы Аполлону, т. е. мерному совершенству формы, за которым все время шевелится древний дионисический хаос... Все творчество Пушкина – это <...> преизбыток формальной красоты, совершенная гармония как будто бы «искусства для искусства», куда врывается весть из того мира – грозный голос подземных «хтонических богов» – и сбивает с толку построения всех формалистов, всех усматривающих в творчестве Пушкина выражение внутреннего равновесия и благополучия – в то время как «уравновешена» и «благополучна» у него только форма, «свадебный обряд» творчества – да и то до поры, до времени» [2, с. 311].

Увы, не только формалисты усматривали в Пушкине исключительно равновесие и благополучие. Русский модернизм, еще до того, как сбрасывать поэта с парохода современности, стал попрекать его будто бы избыточным душевным здоровьем. Вяч. Иванов находил, что Пушкин «слишком румян». Ильин же отчетливо видит, что этот румянец несколько лихорадочен. Более того, он, посвятивший эту свою статью о Сергию Булгакову, выстраивает довольно сложную конструкцию, призванную сопрячь античные божества пушкинского художественного мира с идеей христианской жертвы и подчеркнуть тем самым глубину пушкинской рефлексии, дисгармонию и скрытый спиритуализм его творчества.

В самом деле, Аполлон как будто сигнифицирует у Пушкина власть вдохновения, свет разума, победу над эмоциями, и может показаться, что это вполне однозначная эмблема в античном духе – «сокращенный» символ Поэзии, эстетический генезис которой – «идеализирующие» художественные системы классицизма и романтизма. В «Вакхической песне» можно уловить даже намек на Аполлона в роли, так сказать, победителя христианства, символизируемого традиционным образом горящей лампы:

Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Именно так предлагало читать Пушкина советское литературоведение, превращающее поэта в однозначного выразителя просветительско-секуляризационных идей, облаченных, как это было принято в пушкинское время, в античные одеяния. Однако здесь скрыто все же куда более сложное содержание.

Во-первых, Аполлон выступает здесь в неразрывной связи с Дионисом – как день и ночь выступают составными суток. Во-вторых, глубоко верно мнение того же Ильина: «Но надо быть очень нечутким, чтобы не заметить, как, вооружившись классической мерностью, Пушкин закликает мир, где царствует Геката и прочие хтонические божества, и призывает солнечного бога Аполлона против «чар ночных» Диониса, против всякого колдовства и наговора, даже против «метафизики», которую он клеймит эпитетом «ложной мудрости» [2, с. 312].

Однако Ильин склонен искать в имплицитном пушкинском Дионисе самого Мефистофеля, сатану. И для иллюстрации цитирует отрывок из «Евгения Онегина» о разочарованном соблазнителе, в котором прочитывает «мучения адской, безысходной скукой. Остается выход в трагедию. Но артист, умерщвляющий Диониса, ради его аполлинистического инобытия, вовлекается в совершенно мучительный круг. Пушкин дал нам гениальные образчики символов этой трагедии артиста – и, наконец, сам стал уже на деле трагическим героем» [2, с. 314]. Философ вообще обильно цитирует из «Евгения Онегина» и из «Руслалки», предлагая читателю признать в этих текстах притаившихся Аполлона и Диониса – с тем, чтобы сбросить их, эти поверженные символы самоцельного искусства и непроцеженных страстей, к подножию христианской концепции: «Миф о Галатее и Пигмалионе говорит нам о том, что произведение искусства для того, чтобы ожить после смерти, должно стать мертвым мрамором. Здесь оправдывается символ «мертвой и живой воды»: умерший Дионис воскресает в красоте Аполлона. Но тем, кто этого боится, так называемым «людям жизни», тем приходится проделывать обратный путь: быть живым в Дионисе и мертвым в Аполлоне. «Малый крест» артиста, преобразующего страсти своих дионисических бурь и объекты этих страстей в аполлонические образы художественного совершенства, влекут за собой большой Голгофский Крест, которым покарано и искуплено «жестокое искусство» [2, с. 313].

На первый взгляд, образ Древа Животворящего выглядит здесь совершенно неожиданным и как бы насильно втиснутым в ситуацию. Вместе с тем, мысль Ильина вовсе не выглядит как проявление тенденциозности, православного

фанатизма. Просто образ Креста в данном отрывке не мотивирован – ни анализом художественной ткани цитируемых Ильиным пушкинских текстов, ни логикой преобразования языческих символов в символ христианский, которой знаменитый философ, собственно, пренебрегает.

Определенно хочется развить мысли Ильина, продолжить их – не хочу сказать, «углубить».

Углубимся же в культурологический подтекст пушкинского сопряжения Аполлона и Диониса, которое, во-первых, явственно предвосхищает знаменитую контрверзу Ницше. Ведь восходящая к ницшевской интерпретации греческого наследия дифференциация явлений культуры на аполлоническое и дионисийское начала стала общим местом в гуманитарных науках. К тому же ее истинность отчетливо подкрепляется данными современной физиологии о разности функций двух полушарий мозга – как известно, левое, обычно, «заведует» логико-аналитическими процессами, правое же сохраняет архаическую функцию управления эмоциями¹ (попытки опровергнуть этот взгляд, кажется, успехом не увенчались). Иными словами, Аполлон и Дионис, в полном соответствии с неязыческими инициативами Вяч. Иванова и М. Волошина, которые пытались в свое время буквально возродить культы этих божеств (есть соответствующее философское исследование), как бы живут в нас и управляют нашим сознанием.

Но яростная ненависть сына пастора Ницше к христианству (см. его памфлет «Антихристианин») побудила знаменитого мыслителя совершить весьма сомнительный интеллектуальный зигзаг. Следуя установкам просветительской концепции культуры, сформировавшейся как итог художественно-теоретической практики Ренессанса и классицизма, Ницше предпочитал в своих обобщениях оперировать, как и его русские последователи-богостроители, именами богов античных.

Антиномия «Аполлон – Дионис», конечно, есть впечатляющая парадигма греческой философской мысли. Но сводима ли мудрость человечества к греческой философии? Ведь последняя может быть прочтена как «антимудрость» в рамках иного культурного кода – Библии, в которой «Мудрость мира есть безумие пред Богом» (1 Кор. 3:19). Опыт античного «плотского» человека, житейский здравый смысл и прочие столпы материализма здесь активно отрицаются.

На русской культурной почве времен Пушкина античный мотив «Да здравствует солнце!», безусловно, воспринимался, в контексте секуляризационных настроений эпохи Просвещения, как некий вызов церковному мракобесию, и Пушкин, как будто, использует эмблему «Феб-Аполлон» исключительно в ренессансном, «жизнеутверждающем» звучании. Характерны перелицованные формулы христианской литургии («Помилуй, Феб!», «Милостью Феба», «Господь Феб»

и т.п., а также иные, формулы отдачи себя во власть солнечного божества – «и, фебовы презрев угрозы...»). Они звучат как ерническая подмена имени Господнего именем языческого бога или, если угодно, сознательным нарушением библейской заповеди о таких богах: «не поклоняйся им и не служи им». Пусть это всего лишь шуточный тон (в большинстве случаев, такая рокировка встречается в стихотворных эпистолах или обычных письмах к друзьям, т. е., в жанре, где еще Ломоносов позволял известное легкомыслие), но уж очень обильно накопление этих ситуаций. Любопытно, что, судя по 10-томному собранию сочинений классика, в поэзии и переписке Пушкина, равно как в стихах и письмах к нему друзей, имя Аполлон встречается около 40 раз, а форма Феб – около 60. Дионис (Вакх, вакхический, вакханка и пр.) – также около 60.

Но это все – в молодые годы. Как известно, зрелый Пушкин основательно отошел от воинственно-антихристианских настроений юности, и, хотя погребение его состоялось, по воле погребавших, по сугубо масонскому обряду, умер поэт, согласно свидетельству Жуковского (надеемся – искреннему), как истовый христианин.

Зрелому Пушкину постепенно открывалась иная мудрость, а не античная, насажденная классицистическим воспитанием. Углубляясь в текст Библии, он не мог не столкнуться с тем фактом, что здесь имя Аполлон переводится как губитель (Апокалипсис)³. А перечитывая (пусть сначала «подневольно, о чем упоминает посетивший его в ссылке Пущин) Четьи-Минеи и другие святоотеческие творения, поэт мог столкнуться с мотивом возрождения весеннего солнца как аллюзии на Воскресение Христа⁴.

В зрелой поэзии Пушкина мы находим интереснейшую смену сугубо эстетического катарсиса в ранней поэзии («Аполлон») как преодоления хаоса («Дионис») катарсисом иным, христианским:

Отцы-пустынники и жены непорочны,
 Чтоб сердцем улетать во области заочны,
 Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв,
 Сложили множество божественных молитв...
 Но ни одна из них меня не умиляет,
 Как та, которую священник повторяет
 Во дни печальные великого поста.
 Всех чаще мне она приходит на уста –
 И падшего свежит неведомою силой:
 «Владыко дней моих! дух праздности унылой,
 Любоначалия, змеи сокрытой сей,
 И празднословия, – не дай душе моей!

Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия – мне в сердце оживи».

Перед нами – художественное переживание великопостной покаянной молитвы св. Ефрема Сирина – одного из шедевров молитвенной лирики Восточной Церкви. Для человека, еще вчера называющего своим господом Аполлона-Феба и написавшего озорную и нечестивую «Гаврилиаду», это – основательный аксиологический сдвиг.

Даже Вяч. Иванов в пору своего «неоязычества» нашел для характеристики эстетического идеала Пушкина пронизанные вполне христианским спиритуализмом слова: «Видение Красоты, открывшейся Пушкину, было столь же «непостижимо уму», как и то видение, от которого «сгорел душою» его Бедный Рыцарь, – хотя оно и не сжигало души, как слишком близкое солнце, а оживляло ее, как солнце весеннее» [1, с. 249]. Прав был, видимо, В. Ильин: перед нами уже поклонение человека, некоторым образом разочаровавшегося в искусстве, Честному Кресту.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дуэль Пушкина – итог его житейских «страстей», закономерный и самоубийственный конец *душевного человека*. Куда более глубоко трактует *духовную Голгофу* Пушкина философ В. Ильин.

² Если взять в расчет еще и концепцию К. Леви-Стросса, у архаического человека, носителя «дологического мышления», оба полушария мозга пылают пожаром образотворчества; логико-научное сознание еще не сформировалось. Все здесь – поэты; интеллектуалов как таковых пока нет.

³ Деталь, свидетельствующая о том, что предки греков пришли в Средиземноморье с Севера и восприняли беспощадное южное солнце как стрелка из лука, вооруженного смертоносными лучами-стрелами.

⁴ «Нынѣ солнце красуясь к высотѣ всходитъ и радуясь землю огрѣваетъ, взиде бо намъ отъ гроба праведное солнце Христось и вся верующая ему спасаетъ» (Кирилл Туровский). Лишь в «декадентскую» эпоху девиз Бальмонта «Будем как Солнце!» зазвучал в чисто неоязыческом духе, а культы Аполлона и Диониса стали сознательно возрождаться в пике христианству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов Вяч. Два маяка // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. – С. 249–261.

2. Ильин В. Н. Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. – С. 309–316.
3. Кулешов В. И. Пушкин и христианство // Русская литература XIX века и христианство. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – С. 10–25.
4. Набоков В. Лекции по русской литературе – М.: Независимая газета, 1996. – 438 с.
5. Рождественский Ю. В. Введение в общую филологию. – М.: Высшая школа, 1979. – 224 с.
6. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ РАКУРС ПСИХОЛОГИЗМА ЛЕРМОНТОВСКОГО «ДЕМОНА» В КОНТЕКСТЕ МИРООЩУЩЕНИЯ МОДЕРНА

Вісник КПНУ імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2014.– № 36. –
С. 9–15.

«...лермонтовский Демон – и есть символ наших
времен: «ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет»».

А. Блок. Памяти Врубеля.

Психологизм, в ключе концепции Женетта, есть и сфера *мимезиса* – как сумма приемов и способов изображения внутренней жизни, и сфера *диэгезиса* – т. е. событийная, а сюжет есть концепция действительности [9], т. е., ментальный уровень. Сумму нарративных приемов здесь во многом определяет сигнификация дьявола – это один из метасюжетов мировой литературы. Но сатана как персонификация однозначного Зла – плод размышлений комментаторов Писания, в то время как в самой Библии здесь наблюдается известная диалектика: здесь сатана упоминается считанные разы – сказала древневосточная практика не сосредотачиваться на негативном¹. Впрочем, в Книге Иова сатана – ангел-скептик, входящий в сонм ангелов [21, § 22]. Начиная с Ренессанса, когда развернулись чернокнижие и ведьмовские процессы (у нас это принято относить к Средневековью)², и вплоть до легализации «церкви сатаны» в XX в., табуированный дьявол начинает вызывать жгучий интерес – как полюс Абсолютного Зла. Воскресает ересь гностицизма, призывавшая выйти из-под власти Бога Библии, трактованного в качестве отца зла и насилия. Этот интерес перетекает и в художественное слово: тему падшего ангела муссируют Милтон, Гёте, Байрон, де Виньи, Гюго, Эминеску, Брюсов, Блок и мн. др. Намечается «реабилитация» сатаны: согласно Бальзаку, Бодлеру, Жорж Санд, злой дух будто бы изначально живет в человеческом сердце. И особенно бравурно это обозначилось в романтизме – это один из пиков Модерна. Был отринут полуторатысячелетний труд церкви по созданию обожённого человека и превознесены дерзание и бунт. «Демонизм романтической культуры был не только внешним перенесением в литературу нач. 19 в. образов из мифа о герое-богоборце или легенды о падшем отверженном ангеле (Прометей, Демон), но и приобрёл черты подлинной мифологии, активно воздействовавшей на сознание целого поколения, создавшей высокоритуализованные каноны романтического поведения...» [20, с. 61]. При этом Модерн, вопреки реальности, стремится доказать, будто человек всегда был неизменным [27, с. 54]³. Вера в переустройство

жизни после череды европейских революций угасает – результаты очевидны. Оплакивается погибший идеал, но при этом ширится дух протеста и отрицания. Распространяется скепсис и эрос без границ; поэтизируются убийство и садизм; из недр языческого прошлого извлекается опыт оккультизма; культивируются психотропные экстазы, сознание индивида «атомизируется». Романтизм конденсирует это в формуле «мировой скорби».

В такой атмосфере сатана становится сигнификацией освобождения – в первую очередь, от традиционной морали. И такая победа была чревата сомнительными результатами – вспомним, во что вырождается жизнерадостное движение либертинов у де Сада. В российском обществе 1-й пол. XIX в. революционаристские и либертинские настроения также сменяются чувством одиночества и безвыходности, что долго трактовалось как итог разгрома декабризма и невозможность примкнуть к политической борьбе; теолог расценил бы это как пустыню богооставленности. Но поэтические решения Лермонтова определяются именно этой атмосферой.

Цель данной статьи – связать проблему психологизма в «Демоне», рассматриваемую в контексте сознания Модерна, и реализацию сюжетного замысла поэта – при опоре на категориальный аппарат нарратологии.

До сих пор исследователей «Демона» занимали иные аспекты. Для русской религиозно-философской мысли главными были вопросы метафизические. В. Соловьев увидел в поэме «тяжбу с Богом» [30]. Мережковский, напротив, провозгласил Лермонтова «священным богоборцем» [22]. В. Розанов сосредоточился на мифе о супругах-небожителях (эссе ««Демон» Лермонтова и его древние родичи»). Но после революции этот уровень поэмы фактически перестал изучаться. Советские исследователи предпочитали компаративистское изучение библейских истоков сюжета. Отмечено, что у Лермонтова демоничен даже герой, персонифицирующий народ [18, с. 219]. Исследовалось и влияние Байрона [25, с. 479]; впрочем, сразу же было отмечено: «Многое здесь подсказано Байроном, но не только им» [34, с. 18]; Развернуто изучался и психологизм Лермонтова, правда, в основном – на материале «Героя нашего времени» (В. В. Виноградов, Л. Я. Гинзбург, К. Г. Локс, Е. Н. Михайлова, Б. Т. Удодов, М. М. Уманская, У. Р. Фохт, Б. М. Эйхенбаум и др.). Характерно мнение Б. Т. Удодова: проблема психологизма – «одна из кардинальных в изучении творчества Лермонтова», но, несмотря на обилие исследований, «сохраняется устойчивое ощущение ее "открытости"» [31, с. 117]. Л. Гинзбург сделала ценные наблюдения над градацией иронии в ряду лермонтовских произведений на «демоническую» тему [6], но сочла, что применять термин «психологизм» следует только к реалистическому персонажу-характеру XIX в. [7, с. 300]. Однако возможен ведь и романтический психологизм, переживание субъектом «надмирной борьбы добра и зла» [32]. Важно учесть сделанное некогда А. В. Карельским разграничение *дедуктивного* и *индуктивного* типов психологизма в литературе

XIX в.: первый сконцентрирован на видимых результатах переживания, второй строится на анализе «изнутри» [15]. При этом тема сатаны трактовалась как иносказание неких социальных тяготений, что явно не соответствовало масштабу лермонтовского замысла. Характерно, что в 60-70 гг. XX в. начинается рассмотрение Лермонтова в ключе философской проблематики (А. Гуревич, В. Маркович, А. Рубанович, С. Ломинадзе), хотя «Лермонтовская энциклопедия» осторожно называет это направление «экспериментальным» («Лермонтоведение»). Репрезентативна для ситуации статья Е. Пульхритудовой, утверждавшей, что «Лермонтов в «Демоне» отозвался на все те искания в области гносеологии и философии истории, которыми мучилась передовая русская мысль в 30–40-е годы» [28, с. 77]: при многих верных наблюдениях, религиозный смысл поиска Лермонтова подменяется здесь якобы развернутым у поэта сугубо философским поиском⁴. Сегодня исследователи продолжают сложившиеся традиции. Защищаются диссертации о художественном пространстве «Демона» [13], о психологизме Лермонтова [11], о Лермонтове и Байроне [29], продолжается изучение Библии как источника поэмы [4]; болгарская исследовательница рассмотрела поэму в ключе русской религиозной рефлексии [12]. Возникли и сугубо «православные интерпретации» текста [14, 23, 24 и пр.], в которых, впрочем, единства нет: то утверждается, будто поэт побежден демонической силой, то он трактуется как существо «между Пророком и дьяволом». Интерпретируется сегодня «Демон» и вовсе в духе жовиального *cherchez la femme* (поиск дам-адресатов поэмы [1]). Как видим, вопрос, вынесенный в заглавие статьи, ставится, по сути, впервые.

В эпоху Модерна человек был провозглашен смыслом и центром бытия. Но, несмотря на бурную самоотдачу социальным проблемам и жизнестроительным утопиям, он в итоге остается наедине с абсурдом Зла и Смерти и находится в некоем «автобиографическом» коконе: обратная связь с миром, и не только с все более гипотетическим трансцендентным Богом, но и с физическим космосом или социумом, все более трудна. «Общества эпохи Модерна ничуть не менее прочих требовали подчинения их нормам и условностям. Но самовластный и самоценный индивидуалист, этим же обществом и воспитанный, не мог на это легко согласиться. Поскольку вдобавок он жаждал ещё и признания того же общества, он обретал (и по сей день имеет) такой жестокий внутренний конфликт, какого, по всей вероятности, люди обществ с другими ценностными конфигурациями не знали <...> А ещё западный человек сохранил христианскую культуру, императивы постоянного движения вперед, непрестанного самопревосхождения, стремления к „совершенству“, но утратил <...> глубокие религиозные смыслы этого движения, его содержание и оправдание» [3, с. 29]. В художественной литературе это стимулировало

интерес к динамике внутренней жизни персонажа, продиктованный возрастающей саморефлексией. Особую роль сыграл здесь романтизм, исходящий из идеи непреходящей ценности личности.

Лермонтову тут принадлежит особое место. Но при этом многие согласны, что влияние Байрона тут – «первоочередное» [28, с. 77]; «Демон» повторяет Байрона, герой которого «презирает счастье, враждует с богом и царями, мучит себя и других и гибнет под натиском разрушительных страстей» [10, с. 95]; «вовсе не случайно в 1830 и 1831 гг. Лермонтов зачитывался Байроном <...> Все вспомнили Байрона <...> поэта-борца, осуществившего в своем творчестве «союз меча и лиры» [25, с. 471], а, «если понимать байроновскую и лермонтовскую демоническую тему как тему неудавшихся порывов к субъективной свободе, то связь печоринства с демонизмом ясна» [6, с. 164]; в общем, «сущность Демона у Лермонтова, как и Люцифера у Байрона, в их мятежности, в восстании против авторитета бога» [5, с. 83]. Очевидно, что Демона воспринимали как «замаскированного человека»: «Романтический образ демона, опирающийся на философию свободы, был более человеческим, в силу того, что демон был осмыслен в соответствии с характерологией человеческого существа, имеющего сильные и слабые стороны» [2, с. 10].

Но Лермонтова занимало и не «социальное иносказание», и не «свободное философствование», а *экзистенциальная проблема Зла как такового*, которое, по христианскому взгляду, собственной природы не имеет и является лишь тенью Добра. У Байрона явственно ощутимо влияние гностицизма; у Лермонтова, в отличие от богоборца Байрона, доминирует теологический аспект: трагическое омертвление души, отпавшей от Бога, что естественно вписывается в культурное сознание поэта, испытавшего влияние идей немецкой философии [34, с. 11–12], но не приемлющего новейшего этического релятивизма⁵. Зато ему должно было быть хорошо известно православное представление о могуществе Духа Зла и о связанности этого могущества Божественной благодатью⁶. Фиксируемое же Е. Пульхритудовой смятенное движение Демона есть не поиск некой философской истины, но бесцельные перемещения. Скорее уж перед нами внутренняя мертвенность, компенсируемая лихорадочными внешними метаниями в космическом масштабе и механическим разрушением всего и вся:

Он сеял зло без наслажденья.
 Нигде искусству своему
 Он не встречал сопротивленья
 И зло наскучило ему.
 ...
 Окинул он холодным оком
 Творенье Бога своего,

И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

[16, с. 505–506].

По мнению Р. Отто, опыт соприкосновения со Святым предполагает познание не только Добра, но и глубин Зла: «...на первой ступени своего развития религиозное чувство выступает поначалу только одним своим полюсом, а именно отталкивания, обретая контуры впервые в облике демонического ужаса» [26, с. 60]. Религиозный опыт Лермонтова и начинается с «отталкивания» от полюса Зла, известного юному автору давно и глубоко: «Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада составляет идейный и языковый центр юношеских произведений Лермонтова. Он сам себя называет избранником зла («Как демон мой, я зла избранник») не потому, что он хочет оправдать зло (как порок), а потому, что высокое зло, связанное со страданием, («демонизм»), есть в сущности, результат недостаточности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника» [34, с. 17–18]. Более того, молодой поэт как бы хочет исчерпать содержание этой последней точки отпадения от Бога до дна. Послужил конденсации этого «одного полюса» и метод романтизма, которому автор «Демона» последовательно оставался верным: «Романтична поэма и по своей форме: построение ее подчинено задаче раскрыть внутренние переживания центрального героя, противопоставленного всему окружающему миру, – отсюда обилие монологов героя, патетически-декламационный слог, единый во всей поэме, одинаковый в речи автора и его любимого героя» [33, с. 104]. Но при этом назревавший «реалистический переворот», который начал сказываться и в творчестве самого Лермонтова (параллельно с последними редакциями поэмы писался «Герой нашего времени») уже заявляет о себе. Цитированный тут У. Р. Фохт фактически отмечает эту внутреннюю сложность «Демона»: внимание принадлежит центральному герою, но взят он не «глазами окружающих», а «изнутри» – в монологах, которые эту цельность разрушают. С этой точки зрения интересно, что Демону как бы становится тесно в рамках привычной романтической схемы. Персонаж кажется загадочным уже потому, что выступает в роли побежденного и страдающего существа. Ощущение загадочности усугубляет то, что обитатель надземных высот⁷ Демон внезапно «вырван» из своего отчуждения, из романтической одномерности, и погружен в коллизию «человеческой» страсти – любви к земной женщине. С этого, собственно, и начинаются упомянутые «метания» героя.

В основу сюжета «Демона» полагается прельщающее воображение предание о сынах неба, сходящих к дочерям человеческим как к женам. Но – из Библии слова не выкинешь. Более того, Лермонтов вообще намеревался было вписать поэму в библейский контекст, приурочив сюжет ко времени «пленения евреев в Вавилоне», но этот вариант не был реализован; возникла и мысль

написать о соблазнении монахини злым духом – в духе средневековых историй о суккубах, но также была отброшена. Тем не менее, в тексте поэмы сохраняется основная «странная» коллизия: попытка Сына Неба брачеваться с земной женщиной. Впрочем, этот союз сначала мыслится Демоном как *сугубо духовное единение* – он рисует перспективу освобождения женской души от земных страстей:

Тебя я, вольный сын эфира,
 Возьму в надзвездные края;
 И будешь ты царицей мира,
 Подруга первая моя;
 Без сожаленья, без участия
 Смотреть на землю станешь ты,
 Где нет ни истинного счастья,
 Ни долговечной красоты,
 Где преступленья лишь да казни,
 Где страсти мелкой только жить;
 Где не умеют без боязни
 Ни ненавидеть, ни любить.
 Иль ты не знаешь, что такое
 Людей минутная любовь?
 Волненье крови молодое, –
 Но дни бегут и стынет кровь!

[16, с. 531].

Т. е., все же в Демоне сохраняется его ангельская природа, которая, по Псевдо-Дионисию Ареопагиту, даже в вожделениях сохраняет «любовь к невестственности, непостижимую и неизреченную для нас» [8, гл. II, § 4]. Однако в конце монолога Демон жарко выдыхает исполненное уже как бы чисто земной чувственности, жажды «воплотиться», вожделение:

Я дам тебе все, все земное –
 Люби меня!..

[16, с. 533].

Но от прикосновения уст духа Тамара гибнет – человеческому естеству не дано соединиться с естеством Демона, дать ему новую жизнь.

Что же понудило Лермонтова обратиться к столь эпатажирующему материалу, который был насыщен энергией поругания *sacrum*? Иными словами, в чем заключается *герменевтический код* ситуации? По Р. Барту, единицы такого кода – *герменевтемы* – выстраиваются как постепенное разгадывание этой загадки.

Первой герменевтемой есть *тематизация* – подчеркивание самого объекта загадки. Тема «Демона» – это проблема, которую автор решает заново, вопреки традиционному взгляду. И то, что Лермонтова будто бы увлекали «сила и энтузиазм Зла» (Эйхенбаум), верно лишь отчасти. Гораздо сильнее волновало автора то, что Демон в своей богооставленности *страдает* – именно оттого, что «призвание» его состоит в том, чтобы вредить людям. И вдруг – вместо банального «погубления сатаной» грешника – Ее Величество Любовь... Тамара, вопреки ожиданиям, вызывает в Демоне вихрь совершенно человеческих чувств и надежд⁷. Это определяет сюжетную *задержку* и эмоциональное *удивление* – следующие эпизоды герменевтического кода. Демон стремится вочеловечиться, что тормозит выполнение им своей основной функции. Тамара все же будет погублена, но прежде перед нами развернется попытка вочеловечения и пробуждение в погибшем и отреченном существе надежды на *vita nuova*:

И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора.
Неясный трепет ожиданья,
Страх неизвестности немой,
Как будто в первое свиданье
Спознались с гордою душой

[16, с. 523].

И, поскольку читательское ожидание нарушено, фабула становится особо интригующей. В «Демоне» присутствует определенная заданность: романтический характер строится на одной-единственной, «идеализирующей» черте, в отличие, скажем, от реалистического «Героя нашего времени», где выступает уже многоуровневость личности (пять речевых масок Печорина, согласно Е. Г. Эткинду [35]). В данной ситуации это – беспредельное одиночество, замкнутость на себе.

Но сам же автор эту романтическую однозначность и разрушает: фактически традиционный, «одномерный» Демон – лишь *экспозиция*, предваряющая будущий событийный сдвиг. Сюжет состоит вовсе не в вымышленном «философском поиске» героя, а в том, что *автор заставляет своего героя стремиться «вочеловечиться»*, пережить градацию от надежды на счастье (*завязка*) – через пьянящее ощущение надежды на взаимную любовь (*развитие действия*), до прикосновения к Тамаре (*кульминация*), которое заканчивается ее гибелью. Демон снова замкнут, как в магический круг, в свое неизбежное одиночество (*развязка*) и, извергаемый мирозданием, впадает в состояние еще более глубокого, бесповоротного отчаяния.

Итак, Демон обольщал самого себя, надеясь вочеловечиться через обладание Тamarой. Пусть и томящийся в своей одинокой бесплотности, он остается убийцей и обманщиком, и он не прощен.

Молодой поэт, вкусивший соблазна бескрайнего индивидуализма Модерна, «отрекается от сатаны», невзирая на всю безмерность страдания последнего, и следует отметить отличие позиции русского поэта от позиций Барона, породившего в Европе настоящий девятый вал сопереживания страдающему Духу Зла. Дальнейшая эволюция «демонического героя» – уже вполне отчужденный от автора образ Печорина из «Героя нашего времени», погруженного в совершенно иное художественное пространство, характеризующегося принципиально иным способом художественного обобщения и суммой иных, «романных» приемов психологизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Собственно, история о бунте сатаны и восстании ангелов против Бога содержится не к Библии, а в древнееврейском апокрифе «Зогар». Образ сатаны как воплощение «чистого зла» сформировался у средневековых христианских теологов (Фома Аквинат и др.). Позже, на этой основе, он живописуется и в оккультной литературе (см., напр., «Об обманах демонов» И. Вейера: автор трактует демонов как злобных врагов человеческого рода и подчеркивает искаженность их картины мира: «ныне же очи ума их притуплены, словно у глядящего на лик солнца сквозь густые тучи или черный туман»; § 8).

² Усиленные поиски ересей начались уже с XII века, но именно Ренессанс пролагает дорогу настоящему культу дьявола. «Гуманисты теснили бога, чтобы очистить место для человека. Но в сознании массового обывателя это место занял сатана. XVI–XVII вв. историки называют «золотым веком Сатаны», «взрывом дьяволизма» [19, с. 54].

³ Уже св. Августин говорит об испорченности человека первородным грехом. Но этот взгляд унаследовал и развил кальвинизм; поэтому следует упомянуть о конкретной роли Байрона, безрезультатно воспитывавшегося в этом суровом учении: поэт-богоборец как никто повлиял на окончательное формирование концепции человека в Модерне.

⁴ Вот несколько основных утверждений Е. Пульхритудовой: «... чтобы разобраться в философском содержании поэмы, нам необходимо взглянуть в душевный мир Демона, в царствующие в этом мире законы, отразившие те общие законы бытия и особенности жизни человеческого общества, которые анализируются Лермонтовым» [28, с. 77] (? С. А.). Исследовательница неоправданно наделяет Демона развернутой «диалектикой души» в духе реализма: «Психологический портрет Демона зрелых вариантов поэмы – от первой кавказской редакции 1838 г. до ее последней переработки в 1841 г. – это как бы живое

воплощение диалектики бытия, непрерывное столкновение противоположных начал. Внутреннее беспокойство, неустанное биение и развитие мысли, прерываемое яростными вспышками страстей, эмоциональными катастрофами ...» [28, с. 78]. Далее утверждается: «И вечное движение «без руля и без ветрил» астральных миров, и воплощенная в Демоне стихия вечного движения связаны в поэме друг с другом. Душа героя – микрокосм, отразивший законы, господствующие в бесконечной вселенной» [28, с. 79]. По сути, Лермонтову приписана материалистическая онтология.

⁵ К таким вещам Лермонтов относился иронически: «*К тому же я совсем не моралист, Ни блага в зле, ни зла в добре не вижу*» (поэма «Сашка»).

⁶ Серафим Саровский, современник Лермонтова († 1833), пишет: «... они пытаются погубить тварь изнутри, склоняя человеческую свободу ко злу» [цит. по: 17, Глава VI. Образ и подобие].

⁷ Вопреки распространенному, восходящему к эллинскому миру, представлению, будто сфера нечистых духов – inferнальная бездна, Новый Завет мыслит их обиталищем «аер» – атмосферу, населенную «духами злобы поднебесной» (Еф. 2:2; 6:12). Именно они, согласно учению о посмертных мытарствах души, пытаются препятствовать восхождению ее в рай. Так что лермонтовский Демон, созерцающий сияющую точку Казбека из невысказанной космической высоты, как раз «на своем месте».

⁸ Трактовка проблемы «люди и ангелы» в Библии не всегда однозначна. Согласно иудаистскому взгляду, ангел, в том числе и падший, – это лишь посланник Бога (*гебр.* מלאך), одномоментный импульс, лишенный психологической сложности, присущей человеку, задуманному Творцом как более сложное существо. Но в христианстве считается, что ангелы наделены свободой воли и способны на самостоятельные решения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев Д.* «Демон». Тайна кода Лермонтова / Д. Алексеев. – М. : Гелиос АРВ, 2012 г. – 368 с.
2. *Алексеев П. В.* Восточный текст в поэтике М. Ю. Лермонтова / П. В. Алексеев // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 374. – С. 7–10.
3. *Балла О.* Психотерапевтическая утопия и проект Модерна / Ольга Балла. – Знание – сила». – 2005. – № 12. – С. 29–35.
4. *Васильев С. А.* О незамеченном библейском источнике поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» / С. А. Васильев // Филологические науки. – 2005. – № 3. – С. 24–32.
5. *Герасименко Л. А.* «Демон» Лермонтова и традиции философско-символической поэмы романтизма / Л. А. Герасименко // Славянские чтения. –

- В. 3. – М-лы научно-технич. конф. – Кишинэу : Славянский университет республики Молдова, 2005. – С. 83–88.
6. *Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л.: Худож. лит-ра, 1940. – 233 с.
 7. *Гинзбург Л.* О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 415 с.
 8. *Дионисий Ареопагит.* О Небесной иерархии // Мир Ангелов и демонов и его влияние на мир людей. Православное учение о добрых и злых духах / Дионисий Ареопагит. – М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2006. – С. 374–375.
 9. *Добин Е. С.* Жизненный материал и художественный сюжет / Ефим Семенович Добин. – Л. : Сов. писатель, 1956. – 332 с.
 10. *Дьяконова Н. Я.* Лирическая поэзия Байрона / Нина Яковлевна Дьяконова. – М.: Наука, 1975. – 168 с.
 11. *Зайцева И. А.* Формирование художественного психологизма в прозе М. Ю. Лермонтова / Ирина Аркадьевна Зайцева: дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. – М. : Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького, 1983. – 200 с.
 12. *Захариева И.* Религиозно-нравственный ракурс осмысления поэзии М.Ю.Лермонтова (Вл. Соловьев, Дм. Мережковский, Д. Андреев) / Ирина Захариева // Болгарская русистика. – 2007. – № 3–4. – С. 36–42.
 13. *Зотов С. Н.* Художественное пространство – мир Лермонтова / Сергей Николаевич Зотов: дисс. на соиск. уч. ст. докт. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. – Таганрог: Таганрогский гос. пед. ин-т, 2001. – 399 с.
 14. Как в свете христианского учения можно оценить «Демона» М. Ю. Лермонтова? Отвечает *иеромонах Иов* (Гумеров). – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/answers/6861.htm>.
 15. *Карельский А. В.* От героя к человеку (Развитие реалистического психологизма в европейском романе 30–60-х годов XIX в.) / Альберт Викторович Карельский // Вопросы лит. – 1983. – № 9. – С. 81–122.
 16. *Лермонтов М. Ю.* Демон. Восточная повесть / Михаил Юрьевич Лермонтов // Собр. соч. – В 4-х т. – М. – Л., АН СССР, 1959. – Т. 2. Поэмы. – С. 504–541.
 17. *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия восточной церкви / В. Н. Лосский. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.vehi.net/vlossky/06.html.
 18. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Юрий Михайлович Лотман. – СПб: Академический проект, 2002. – 544 с.
 19. *Лотман Ю. М.* Статьи по истории русской литературы XVIII–первой половины XIX в. / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи: В 3 т. – Т. 2. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 с.

20. *Лотман Ю. М.* Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия. – В 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 2. – С.58–65.
21. *Мень А. В.* Исагогика : Курс по изучению Свящ. Писания. Ветхий Завет / Александр Владимирович Мень. – М. : Фонд им. А. Меня : Общедоступ. правосл. ун-т, 2000. – 631 с.
22. *Мережковский Д. С.* В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М. : Сов. писатель, 1991. – 489 с.
23. *Назаров М.* Между пророком и демоном / Михаил Назаров // Parus. – 2013. – Вып. 25. – Электронный ресурс. – Режим доступа: parus.ruspole.info/node/4448.
24. *Нестор, иеромонах.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания / иеромон. Нестор (В. Ю. Кумыш).– СПб.: Д. Буланин, 2007.– 173 с.
25. *Нольман М.* Лермонтов и Байрон / М. Нольман // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сб. 1-й. – М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. – С. 466–515.
26. *Отто Р.* Священное. О рациональном в идее божественного и его соотношении с иррациональным / Рудольф Отто. – СПб : Изд-во СПбГУ. – 2008. – 274 с.
27. *Пигалев А. И.* Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Иванович Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50–60.
28. *Пульхритудова Е. М.* «Демон» как философская поэма / Е. М. Пульхритудова // Творчество М. Ю. Лермонтова. – М. : Худож. л-ра, 1964. – С. 76–105.
29. *Семенова М. Л.* Лермонтов и Байрон: к вопросу о типологии романтического героя : Мария Леонидовна Семенова: дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук : спец. 10.01.01, 10.01.03 : М. : Коломен. гос. пед. ин-т, 2003. – 207 с.
30. *Соловьев В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / Владимир Сергеевич Соловьев. – М. : Книга, 1991.– 573 с.
31. *Удодов Б. Т.* Психологизм в творчестве М. Ю. Лермонтова / Удодов Борис Тимофеевич // Вопросы поэтики литературы и фольклора. – Воронеж : Изд-во Воронежск. гос. ун-та, 1976. – С. 117–137.
32. *Федоров А. В.* Введение в литературоведение. Учебник для вузов / А. В. Федоров.– М. : Оникс, 2007 (раздел «Романтический психологизм»).
33. *Фохт У. Р.* Лермонтов: Логика творчества / Ульрих Рихардович Фохт. – М.: Наука, 1975. – 190 с.
34. *Эйхенбаум Б. М.* Литературная позиция Лермонтова // Борис Михайлович Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. – Сб. ст. – Л. : Худож. лит., 1986.– 456 с.
35. *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. / Ефим Григорьевич Эткинд. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 448 с.

РИСУНОК ГОГОЛЯ КАК КОГНИТИВНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ СЕКСУАЛЬНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Гоголезнавчі студії. – Вип. V (22). – Ніжин: Ніжинський державний
університет імені Миколи Гоголя, 2015. – С. 5–11.

«Зевс Олимпиец! О! ты неумолим в своей ярости!
<...> Ты создал женщину!».

«Опершись на истукан, она вся, казалось, пре-
вратилась в безмолвное внимание, и на прекрасном
челе ее прорывались гордые движения богоподобной
души».

Н. В. Гоголь. «Женщина».

Спонтанные рисунки, все эти карандашные и перьевые граффити, особен-
но же т. н. *почеркушки* – когда человек машинально наносит на бумагу какое-
либо изображение, – имеют, как отмечал Г. М. Ферс, опиравшийся на учение
К. Юнга, огромный психотерапевтический эффект. Тут в качестве исцеляюще-
го средства используются символы, проявление бессознательного, которые во-
влечены в процесс развития личности, назван-
ный Юнгом процессом индивидуации [9].

Рисунок, который мы попытаемся здесь про-
анализировать, взят из записной книжки Гого-
ля, названной самим автором «Книга всякой
всячины, или Подручная Энциклопедия, со-
ставленная Николаем Гоголем. Нежин. 1826 г.». Он, впрочем, сделан еще в 1820 г., когда Гоголь
учился в Полтаве, и не имеет названия; назовем
его, скажем, «Женщина у колонны».

Сразу же скажу, что не ставлю перед собой
особо масштабных задач, хотя в данной обла-
сти их можно выделить немало. Так, методоло-
гически важны соображения Андрея Белого и
Ю. Лотмана о живописной природе гоголев-
ского писательского дара; вопрос о соотносе-
нии творческого метода Гоголя с творческим
методом художника-живописца был обозна-
чен в исследовании Н. Г. Машковцева «Гоголь
в кругу художников» [6]; можно вспомнить и



Женщина у колонны.
Рисунок Гоголя из «Книги
всякой всячины». 1820-е гг.

современную диссертацию, посвященную исследованию эстетическо-художественной системы Гоголя [7]. Но моей целью не является ни установление натурного прототипа, ни искусствоведческий анализ (хотя некоторые положения последнего я буду использовать).

Это было в привычках эпохи: вспомним море разлитое артефактов такого рода – от рукописных дамских альбомов, в которые заносились стихи, серьезные или дурашливые записи и профессиональные или дилетантские рисунки, – до черновиков Пушкина. Традиция карманной записной книжки как таковой вошла в русский быт, как заметил В. Э. Вацуро, в середине XVIII века, в эпоху жанровой конвергенции, в первую очередь – благодаря культуре сентиментализма, открывшего эру дневниковой исповеди перед самим собой, и первоначально привилась среди образованных дам [2].

Интересовали юного Гоголя вещи самые разнообразные. Среди различных сведений об аптекарском весе, о распространении диких деревьев и кустов в Европе, мыслей «об истории вообще», записей украинского лексико-фольклорного материала и пр. встречаются и рисунки: мосты, скамейки, узорные решетки и, наконец, фигуры людей.

Словом, записывал и зарисовывал юноша все, что сколько-нибудь занимало его в тот или иной момент, создавая некий текст по принципу дневника, который пишется без всяких определенных правил.

Можно, конечно, сказать, что не очень-то все это и притязательно. В отличие от личных альбомов молодых столичных литераторов, – например, находящихся в орбите гетеанизма членов петербургского Дружеского литературного общества, которые активно переживали духовные проблемы современной немецкой культуры, – здесь перед нами некий «сбор со всех цветов», моментами заставляющий вспомнить знаменитую плюшкинскую кучу. И это, в общем-то, отражает не столько уровень провинциальной школы, сколько личное духовное состояние пока не слишком обласканного удачей тинейджера (обстоятельные конспекты по отечественной и западноевропейской истории будут создаваться значительно позже).

Рисование было для него средством самоутверждения. Да уже и в гимназии Гоголь не считался в первых учениках: он был успешен, как замечает И. Золотусский, в основном в рисовании, но и то в нем видели разве что кропателя виньеток [4]. Но этим сущность будущего великого писателя, понятно, не исчерпывается. Гоголь только начинал искать путь к самому себе. Дневниковая по характеру «Книга всякой всячины» была точкой, где он был достаточно искренен – или, по крайней мере, фиксировал те вещи и конденсировал те впечатления, которые были для него чем-то особенно важным. К записям этим Гоголь относился серьезно, многократно исправлял и уточнял их.

В этих «бесцельных» рисунках будущего автора «Арабесок» явственно вырисовываются, если применить классическую методику психоанализа,



Рисунок-«почеркушка»
из «Книги всякой всячины».
1820-е гг.

проявления авторского Бессознательного: фаллические символы, лишенные украшений дома – символ маскулинности, наконец – выразительные мужские физиономии восточного типа.

К данному рисунку Гоголя приложимо в какой-то степени понятие *фрактал* (от лат. fractus – состоящий из частей, раздробленный), но при этом автор этого термина Б. Мандельброт определял фракталы как «структуры, состоящие из частей, которые в каком-то смысле подобны целому» [5, с. 175]. Можно сказать, что все эти изображения – вариации на тему Анимуса, архетипа Мужчины.

Но, скажете вы, что может быть более важным для юноши, нежели Женщина? «Cherchez la femme!» – велит французская мудрость. Весьма интересно, как воспринимал Женщину Гоголь-гимназист – тем более, что в будущем его отношения с прекрасным полом никак не сложатся.

Объяснением тому выдвигаются разные причины. Так, В. Воропаев видит ситуацию под знаком предопределенности Гоголя монашескому жребию [3], а вот английский исследователь С. Карлинский однозначно относит Гоголя к гомосексуалистам [10, с. 162]. Впрочем, одна другой эти точки зрения вовсе, увы, не противоречат, и, в общем-то, «можно лишь ужаснуться тем глубинам тьмы, в которых тонула гоголевская душа» [1, с. 21]. Поэтому наивный и не очень уверенный рисунок, о котором мы собираемся говорить, может стать неким свидетельством формирования сексуальной самоидентификации, чем заканчивается, как утверждает психология, пубертатный период развития. Это пора формирования когнитивного мышления, когда обозначается способность абстрагировать, и, вместе с тем, как утверждал видный психолог начала XX века С. Холл, это – полоса амбивалентности и парадоксальности, определяемая половым созреванием, когда детский способ познания мира окончательно уходит в прошлое.

Сабстрактным восприятием Женщины, как можно судить по расположенным рядом записям, все уже было как-то ясно: через Жену, как учила Святая Церковь, в мир пришел грех. Весьма при этом характерно, что сигнифицируется эта идея весьма колоритной *«Вишей, говоренной гетьману Потемкину запорожцами на светлый праздник Воскресения»*. Женщина воспринята как бы сквозь

двойную призму: сквозь церковно-схоластическое суждение и, одновременно, сквозь женоненавистнический взгляд сурового воина-казака (думается, в этой коллизии содержится ментальное зерно будущей повести «Тарас Бульба»):

Бѣдна Ева одну с древа вирвала кисличку,
Збула власти, треба прѣсти на гребенѣ мичку.
За нею ж там бидный Адам щось, кажуть, прошкудив,
Землю пахав, цѣпом махав, бѣг з раю пропудив.
За ту ж ѣду Ева бѣду заслужила сію,
Честь Адаму аж за браму вибили у шию.
Глупа жона! сама она яблоки трощила,
За один плод увесь народ в пекло затопила.

Весьма красноречивы также выписки, сделанные юным Гоголем из «Энеиды» Котляревского:

Бо щоки терли манією,
І блейвасом і ніс, і лоб,
Щоб краскою, хоть не своєю,
Причаровать к собі народ.
Із ріпи підставляли зуби,
Ялозили все смальцем губи,
Щоб подвести людей на гріх,
Пиндючили якісь бочки
Мостили в пазусі платочки,
Все жарти їм були да сміх.

* * *

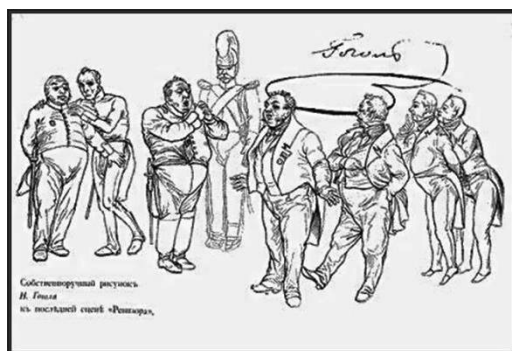
Іще як самі дівовали
Да з хлопцями як гарцювали,
Та й по дитині привели.

В этих позднейших записях отчетливо ощущается эмоциональный фон, который окружает рисунок: страх перед женщиной, отчуждение от нее и некое отстраненное любопытство.

А конкретно Женщина предстает на анализируемом рисунке в наглухо закупоренном одеянии, тщательно маскирующем и как бы даже уже и вовсе растворяющем спрятанную под ней живую плоть. Рисует юноша Гоголь не женское тело, спрятанное под платьем, а именно платье, во всех подробностях, отдавая, впрочем, больше внимания декоративным пятнам расцветки, нежели покрою

(так и хочется воскликнуть: *глазки и лапки!*), – как бы стремясь отвлечься от того, что под ним таится.

Это особенно бросается в глаза, если сравнить данный рисунок с позднейшими зарисовками одетых мужских фигур – к «Ревизору» и др., в которых присутствует хорошее ощущение анатомии (впрочем, к тому моменту Гоголь успел поучиться на курсах Академии художеств):



Тем не менее, фасон платья воспроизведен с должным вниманием: это ампирная мода. Данный фасон призван был подчеркнуть загадочность и пленительность Женщины, как бы окутанной одновременно и аурой классицистической строгости, и, одновременно, мягкой сентименталистско-романтической, «музыкальной» туманностью:



Дневное платье.
1825-1830.
Собрание музея
Виктории и Альберта

На юношеском же рисунке Гоголя как бы нарочно подчеркнуты искусственность модной юбки в форме колокольчика, нелепость плеч-буфф, нарисованных как некие ни к чему логично не привязанные пузыри, штучный и надуманный характер горизонтальных линий в покрое. Несоразмерно широкий капор с ниспадающими лентами, призванный, согласно модному инварианту, изящно увенчать женский силуэт и таинственно затенить лицо, у Гоголя выглядит весьма небрежно нахлобученным (если не сбитым на затылок) *капелюхом*, к которому механически «прицеплены» ленты.

Дополняют ситуацию подчеркнута «раскаряченные», в духе детского рисунка, ножки в панталончиках и мягких туфельках – деталь, которая до сих пор скрывалась – юбка-колокол призвана была создать впечатление плывущей, «не опирающейся на землю» фигуры. Но как раз в 1820 г. открылись уже башмачки,

а затем и вовсе щиколотки ног, что было подлинным переворотом: на протяжении всей истории христианской культуры женские ноги тщательно скрывались под одеждой. И юный Гоголь с явным интересом вытаскивает на свет божий эти ножки, облаченные в длинные, до щиколотки, панталоны, которые, впрочем, здесь производят впечатление как бы механически «приставленных» к платью, частью некоего перечня. Более того, ножки кажутся обутыми чуть ли не в лапти – во всяком случае, нежнейшая белая шнуровка, крест-накрест поддерживающая атласные туфельки, дана резкими черными штрихами, а контур лодыжек «смят» в лишенной всякой эротичности грубой линии: моторика рук рисовальщика определялась не сладострастным импульсом.

Лицо изображенной женщины также не поражает утонченностью и изысканностью, скорее оно несколько вульгарно, хотя сохраняет некоторую живость. Женщина облокотилась на строгий классицистический обелиск, который, впрочем, функционально являет собой миниатюрную колонну-консоль, служащую подставкой для подсвечника, причем облокотилась, что называется, «похозяйски», как бы преграждая доступ к консоли зрителю. Если учесть прозрачную фаллическую символику этого предмета, то сцена приобретает характер невольной иллюстрации к известной фрейдовой мифологеме Женщины, кастрирующей Мужчину (или, если угодно, преграждающей к Мужчине доступ). Непропорционально маленькие, сжатые в кулачки и как бы «спрятанные» кисти рук говорят о замкнутости. Обязательный для «чувствительной» эпохи аксессуар – как бы «отодвигающая» на второй план обелиск книжечка в левой руке изображенной персоны, данная в формате дамского альбома. Если так, то деталь может символизировать многое: занесение в некую Книгу Жизни или же в какой-то таинственный список (коллекцию сердцеедки?); но даже если это просто книга – она явно «предпочтена» обелиску. Можно сказать, что перед нами предчувствие будущей драмы поглощения бедного Ивана Федоровича Шпоньки чудовищем фиксированного в «книге» брака во всей ее полноте.

Несколько труден для истолкования набросок над головой изображенной, который может означать в силу своей невнятности что угодно – от перьев на шляпе до наброска лифа женского платья, из которого выглядывает странная, демоническая физиономия.

Но в целом можно со всей определенностью утверждать следующее: коль скоро нарисованная фигура, согласно психологии художественного акта, столь щедро насыщена деталями, то автор явно интересен самому себе, вплоть до некоторого самолюбования, даже нарциссизма. Ведь, исходя из распространенного в современной практической психологии постулата, изображенный персонаж так или иначе отражает подсознательное представление рисовальщика о самом себе [8]. Этому вовсе не противоречит то обстоятельство, что Гоголь, собственно, рисовал Женщину: ох, и смутит же через много лет некто

отворившего двери Аксакова напаянный Гоголем наедине с собой девичий кокошник...

Можно сказать, что в этом юношеском рисунке Гоголя реализовался процесс самопознания и сексуальной самоидентификации, в частности выразилось сложное отношение к Женщине как к Иному и, одновременно, «абсурдное» подсознательное психологическое отождествление нарисованного персонажа с собственным Я. При внутренней, психологической «автопортретности» изображения, рисовальщик от Женщины как от «физического тела» старательно отмежевывается. Он облакает свой женский персонаж в непроницаемый и тщательно испещренный наряд, наделяет его угрожающей Мужчине атрибутикой кастрации и дезавуирует всякий намек на эротическую теплоту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. Двоемирие Гоголя : монография / Семен Дмитриевич Абрамович. – Каменец-Подольский : Каменец-Подольский национальный университет имени Ивана Огиенко, 2014. – 120 с.
2. Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании Пушкинского дома (1759–1840-е гг.) / Вадим Эразмович Вацуро // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 г. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1979. – С. 3–57.
3. Воропаев В. А. Духом схимник сокрушенный: Жизнь и творчество Гоголя в свете Православия / Владимир Алексеевич Воропаев. – М. : Московский рабочий, 1994. – 159 с.
4. Золотусский И. Гоголь / Игорь Золотусский. – М. : Молодая Гвардия, 1979. – 511 с.
5. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Бенуа Б. Мандельброт. – М. : Институт компьютерных исследований, 2002. – 656 с.
6. Машковцев Н. Г. Гоголь в кругу художников / Н. Г. Машковцев. – М.: Искусство, 1955. – 170 с.
7. Летин В. А. Визуализация художественной картины мира Н. В. Гоголя / Вячеслав Александрович Летин. – Дисс. ... канд. культурол. н. – 24.00.02 – историческая культурология. – Ярославль, 1999. – 211 с.
8. Умелица.ру » Душа и Дух » Психология » Анализ рисунков // Электронный ресурс. – Режим доступа: adexi.ru aib.ru psygorodok.ru.
9. Ферс Г. М. Тайный мир рисунка / Грегг М. Ферс. Перевод с англ. – СПб: Европейский Дом, 2000. – 288 с.
10. Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol / Simon Karlinsky. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976. – 345 (XI + 333) pp.

«АЙ! КТО ЭТО?» – «ЭТО Я, ТВОЯ ЖЕНА!»

(о подтексте повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»)

Гоголезнавчі студії. – Вип. IV (21). – Ніжин: ФОП Лук'яненко В. В., 2013. – С. 5–12.

Впервые повесть о Шпоньке напечатана в 1832 году во второй книжке «Вечер на хуторе близ Диканьки», и уже не одно поколение читателей искренне убеждено в том, что Гоголь от души глумится над недотепой, который так жутко боится женитьбы – такой смешной, ну прям как Яичница ... И в гоголеведении Шпоньку кто только не пинал. Ограничусь несколькими примерами. Андрей Белый недвусмысленно говорил о персонажах ранга Шпоньки: «не люди, а редьки» [1, с. 363]. В. Набоков нимало не сомневался в его убожестве: история «слабовольного, никчемного украинского помещика, которого властная самодурка тетка пыталась силой женить на белокурой дочке соседа» рассматривался Набоковым как «довольно посредственный рассказ», являющий собой лишь «первое предвестие тех фантастических ритмов, которые позднее стали канвой «Шинели» [9, с. 218]. Советский литературовед С. Машинский был не менее строг к гоголевскому герою: «Духовный мир этого человека совершенно ничтожен. Добрый, мягкий, улыбочивый, он не приспособлен ни к какому делу. Ему противопоказано любое умственное напряжение. Он не в состоянии ни о чем думать, ни о чем говорить. Несколько связанных слов, иногда ненароком слетающих с его языка, вызывают в нем счастливое умиление тем, «что выговорил столь длинную и трудную фразу» [8, с. 68]. Реализм, ясное дело, все поверяет жизнью, а в жизни разве шпоньки заправляют? василисы кашпоровны заправляют!¹ А практическая польза от Ивана Федоровича разве что такая, что ежели исследователю надо напечатать статью в сборнике о проблемах семьи, то без гоголевского героя никуда: «как и предшествующие жизненные события, будущая женитьба проявляет незначительность и бессодержательность внутреннего мира персонажа, яркого представителя типа «потребителя» [7, с. 57]. Либеральные попытки увидеть в повести не реалистическую, а более раннюю, романтическую по генезису «дуалистическую концепцию человека» [5], указать на сложность гоголевского персонажа, погоды не сделали. Наш незадачливый жених продолжает оставаться негативным примером для юношества: «В повести о Шпоньке Гоголь показал бессмысленное и жалкое существование ничтожного и никчемного дворянина-небокопителя, затхлый и кислый мирок провинциального дворянства. Хотя Иван Федорович не лишен добродушия, скромности и сам по себе безобиден, эти качества не могут хоть сколько нибудь восполнить его ничтожество и внутреннюю пустоту,

оправдать его бессмысленное, паразитическое существование в качестве хотя и мелкого, но, «душевладельца»² [14].

Отметим, что безбрачие искони воспринималось на святой Руси в духе совершенно ветхозаветном – как вопиющее отступление от нормы, позор, грех, своего рода аморальность³. В культурной же среде России времен Гоголя безбрачие порицалось с удвоенной энергией. Сыграло свою роль классицистическое насаждение Плутарха, который прославлял мудрость законов спартанца Ликурга, в частности – дискриминацию холостяков⁴. А Плутарха Гоголь знал хорошо. Довольно указать, что отмеченный во 2-м томе «Мертвых душ» итальянским исследователем Г. Карпи «аграрный редуционизм» (т. е., сокращение денежного обмена, чтобы люди занимались лишь войной и общественными делами), взят как раз из описания жизни Ликурга Плутархом [4]⁵. В общем, живи Гоголь в Спарте, ходить бы ему нагишом по площади, распевая порочащую самого себя песнь.

Альтернативные же типы сексуального поведения трактовались в России Гоголя, как и в сегодняшней России, более чем однозначно⁶. Так что Гоголю, которого английский исследователь С. Карлинский однозначно относит к гомосексуалистам [16, с. 162]⁷, в мире, где жениться нужно обязательно, было весьма неуютно – не оттого-то ли он все время метался по заграницам? Оставалось придумывать мотивировки. Так, В. Набоков верно считает, что, уносясь в совершенно неожиданное германское путешествие, Гоголь делает в письме к матери «...намек на «возвышенное создание», на языческую богиню, по странной прихоти созданную христианским Богом», которые, как есть не что иное, как «образчик витиеватого и бессовестного вымысла» – «не говоря уж о том, что ближайшие друзья категорически утверждали, будто ничего даже отдаленно напоминавшего романтическую драму молодой Гоголь никогда не переживал...» [9, там же].

Девственное сознание целомудренного юноши, даже гетеросексуального, даже в Галантный век! – воспринимает грядущий соитус с женщиной как нечто вообще неосуществимое; Руссо в своей «Исповеди» признается: «Я не представлял себе, как это юноша и девушка доходят до того, чтобы лечь вместе; мне казалось, что нужны века, чтобы подготовить эту страшную комбинацию» [12, с. 131]. Но здесь перед нами ситуация куда более трудная. Знаменитый аскетизм Гоголя легко может быть прочитан как с огромным трудом вымученная добродетель: по В. Розанову, носителями древней и новой философии аскетизма и бесполости являются прежде всего гомосексуалы, эти, как он выразился, «люди лунного света», возводящие в ранг всеобщего религиозно-нравственного принципа свое собственное неодолимое «отвращение к совокуплению, т.е. к соединению своего детородного органа с дополняющим его детородным органом другого пола. «Не хочу! не хочу!» – как крик самой природы, вот что

лежит в основе всех этих, казалось бы – столь противоположных религиозных явлений» [11, с. 264].

Поэтому-то семейная идиллия, навязываемая традицией, всеми фибрами души бедного Шпоньки ощущается как катастрофа, абсурд. А поскольку лицеев он не кончал и добавочных травм от Плутарха не получал⁸, то остается лихорадочно всматриваться в гадательную книгу, стремясь предугадать, скоро ли нанесет окончательный удар непреодолимый Рок.

И тут, как мне представляется, в малом пространстве гоголевской миниатюры разворачиваются настоящие трагические бездны. Пускай С. Машинский видит идейный центр повести в осуждении автором робкого и косноязычного героя. Пускай В. Набоков брезгливо отменяет в этой «слабой» повести все, кроме намека на будущее мастерство Гоголя в области сюжетостроения. Пускай современные педагоги клеймят Шпоньку с энергией то ли обитателя крепостной деревни, то ли древнего спартанца, которому все, кроме войны и чудовищной «черной похлебки» из свинины и овощей (никто, кроме них, не мог есть ее) [10, с. 62], представлялось излишним. Во весь рост поднимается уже тут, а не в «Петербургских повестях», «маленький человек», как бы про себя проговаривающий: *Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?.. Я брат твой!*

Художественная мощь Гоголя в полном масштабе проявляется тут в непревзойденном изображении того внутреннего смятения, тех глубин сна и подсознания, которые станут объектом сознательного писательского интереса гораздо позже, по сути – в XX веке. Очень верно по объективной сути своей саркастическое восклицание Набокова, именовавшего Фрейда, как известно, «венским шарлатаном»: *<Тут бы фрейдисты навострили уши!>*. Это насчет ситуации, когда Шпоньке снится, будто «он прыгал на одной ноге, а тетушка, глядя на него, говорила с важным видом: «Да, ты должен прыгать, потому что ты теперь уже женатый человек». Он к ней – но тетушка уже не тетушка, а колокольня. И чувствует, что его кто-то тащит веревкою на колокольню» [2, с. 292]. Тут с ног сбили, понимаете, а велят, извините... насчет того самого... причем могучая тетушка обретает новый статус – *колокольни*, которая есть в одно и то же время и фрейдистским символом эрекции, и традиционной сакральной сигнификацией Должного. *А ну-ка, молода дытыно, действуй, как все, как должно!* Прикинувшаяся во сне Шпоньки колокольней тетушка – право, не меньшее завоевание литературы, нежели намек на разомкнутость круга событий в финале повести, который так восхищает Набокова.

Жена выступает в сознании перепуганного юноши с его скрытыми фобиями не только как нечто агрессивное, но и нечто расчеловеченное, сниженное до тварного уровня: «То представлялось ему, что он уже женат, что все в домике их так чудно, так странно: в его комнате стоит вместо одинокой – двойная кровать. На стуле сидит жена. Ему странно; он не знает, как подойти к ней, что говорить с нею, и замечает, что у нее гусиное лицо. Нечаянно поворачивается

он в сторону и видит другую жену, тоже с гусиным лицом. Поворачивается в другую сторону – стоит третья жена. Назад – еще одна жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать в сад; но в саду жарко. Он снял шляпу, видит: и в шляпе сидит жена» [2, там же].

И вообще, общепринятые гедонистические ценности становятся в лихорадочных маревах шпонькиного сна чем-то настолько чужим и враждебным, что впору усомниться в благостности материального бытия, подобно древним гностикам. Характерна игра Гоголя со словом *материя*, которое как раз в те годы завоевывает в России статус философского термина¹: «То вдруг снилось ему, что жена вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя; что он в Могилеве приходит в лавку к купцу. «Какой прикажете материи? – говорит купец. – Вы возьмите жены, это самая модная материя! очень добротная! из нее все теперь шьют себе сюртуки». Купец меряет и режет жену. Иван Федорович берет под мышку, идет к жиду, портному. «Нет, – говорит жид, – это дурная материя! Из нее никто не шьет себе сюртука...» <...> В страхе и беспамятстве просыпался Иван Федорович. Холодный пот лился с него градом» [2, с. 292–293]. Знать, ведомо чертову инородцу нечто такое, о чем в любезном отечестве...

Если предположить (а к тому есть все основания), что Гоголь наделил своего скромного Шпоньку собственными комплексами, то можно лишь ужаснуться тем глубинам тьмы, в которых тонула гоголевская душа. Оставалось, как честному человеку, идти к духовнику. Но попытки Гоголя найти понимание и опору в православном храме – это уже отдельная тема.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В частности, они охотно сводят девиц с юношами – дело, вроде, богоугодное, чтоб чего худого, вне закону, не вышло, особенно если юноша *«ще молод да дытына»*. Впрочем, добрейшая Василиса Кашпоровна многовато на себя берет: учил же святитель Иоанн Златоуст: «И ты, когда намереваешься взять жену, не прибегай к людям, но прибегай к Богу. Скажи Богу: «кого Ты хочешь, того и определи мне Своим Промыслом» [цит. по хрестоматии: 13, с. 7–8].

² Мы сохраняем орфографию и пунктуацию оригинала

³ «Холостяков в деревне не любили и не уважали. «Холостой, что бешеный». «Холостой – полчеловека», – говорили крестьяне» [6, сс. 5, 20]

⁴ «Ликург установил и своего рода позорное наказание для холостяков: их не пускали на гимназии, зимою, по приказу властей, они должны были нагими обойти вокруг площади, распевая песню, сочиненную им в укор (в песне говорилось, что они терпят справедливое возмездие за неповиновение законам), и, наконец, они были лишены тех почестей и уважения, какие молодежь оказывала старшим» [10, с. 64]

⁵ О знакомстве Гоголя с Плутархом см. также исследования Ф. Кануновой и М. Янушкевича [3, 15]

⁶ «Российские уголовные законы 1813 и 1845 гг., как и их западноевропейские прообразы, описывали все половые преступления в религиозных и моральных терминах: «стыдные преступления», «обиды против добрых нравов», «развратное поведение», «противоестественные пороки» [6, с. 31].

⁷ Даже в суровой Спарте тот же Ликург узаконил гомосексуальные союзы среди молодых воинов [10, с. 66], и это Гоголю должно было быть известно не хуже, чем аграрный редукционизм законодателя.

⁸ В философии Нового времени (Ф. Бэкон, Гольбах, Дидро, Кант и др.) материя – это то же, что природа, включая самого человека. В Россию все эти представления пришли с распространением университетского преподавания. Слово было для русского сознания времен Гоголя все еще новым, а понятие материализма – диковинным и жутковатым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Белый. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Гоголь Н. В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка / Николай Васильевич Гоголь // Собрание художественных произведений в 5-ти томах. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 1. – С. 258–293.
3. Канунова Ф. З. Янушкевич, М. А. Поэтика параллелизма как мировоззренческая доминанта творчества Н. В. Гоголя 1831–1835 : (к проблеме «Гоголь и Плутарх») / Ф. З. Канунова, М. А. Янушкевич // Традиция и литературный процесс. – Новосибирск: Издательство СО РАН, 1999. – С. 223–231.
4. Карпи Г. Гоголь – экономист. Второй том «Мертвых душ» / Гвидо Карпи // Вопросы литературы. – 2009. – № 3. – С. 304–318.
5. Козлова А. В. «Гражданин Вселенной» или ещё раз о Шпоньке / А. В. Козлова // Вестн. Том. гос. педагог. ун-та. Сер. Гуманит. науки (филология). – 1999. – Вып. 6. – С. 3–6.
6. Кон И. С. Клубничка на березке. Сексуальная культура в России / Игорь Семенович Кон. – М.: Время, 2010. – 231 с.
7. Коржова Е. Ю. Личность «потребителя» и особенности переживания жизненной ситуации вступления в брак (по повести Н. В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка») / Е. Ю. Коржова // Современные проблемы психологии семьи: феномены, методы, концепции. Вып. 4. – СПб.: Изд-во АНО «ИПП», 2010. – С. 53–57.
8. Машинский С. Художественный мир Гоголя / Семен Машинский. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1979. – 432 с.

9. Набоков В. Николай Гоголь: (Докум. повесть) / В. Набоков / Публ. и подготовка текста В. Голышева; Пер. с англ. Е. Голышевой; Предисл. С.Залыгина // Новый мир. – 1987. – № 4. – С.173–227.
10. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 3-х томах. – Т. I. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – 503 с.
11. Розанов В. В. Собрание сочинений. В темных религиозных лучах / В. В. Розанов / М. : Республика, 1994. – 476 с.
12. Руссо Ж. Ж. Исповедь / Жан Жак Руссо / Избранные сочинения. – В 3-х т. – Т. III. – М. : ГИХЛ, 1961. – 727.
13. Щеголева Е. Православные брак и семья. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 172 с.
14. Сочинение по произведению на тему: Народный характер в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». – Электронный ресурс: Режим доступа vsekratko.ru/sochinenie/gogol/veche.
15. Янушкевич М. А. «Миргород» Н. В. Гоголя и «Параллельные жизнеописания» Плутарха : проблемы поэтики / М. А. Янушкевич // *Juvenilia* : сб. студ. и аспирант. работ. – Томск: изд-во Том. гос. педагог. ун-та. – 1998. – Вып. 2. – С. 11–13.
16. Karlinsky S. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol* / S. Karlinsky. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1976. – 345 (XI + 333) pp.

НОМО IN AMORE В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ГОГОЛЯ

Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – В. 29. – Ч 1. – К-П: Аксіома, 2012. – С. 126–129.

Если исходить из глубочайшей религиозности Гоголя, унаследованной от барочной традиции, все еще живой в словесности тогдашней Украины, то нельзя не заметить, что чувственно-земное и спиритуально-небесное есть два реальных полюса художественного мира Гоголя.

Тем не менее «Небо Гоголя» – вопрос из разряда совершенно неизученных. Мы долго, следуя оценкам Белинского и Чернышевского, замалчивали или охаживали «религиозного» Гоголя, относя его фантастическо-гротескные построения по линии «социальной сатиры», хотя все это было лишь эпизодом метафизической панорамы. Остается лишь удивляться тому, как могли современники воспринимать «натуральную школу» как «гоголевское направление» – стереоскопичность гоголевского мира, включающая мистическое измерение бытия, похожа на мир натуральной школы не более, чем зрелый Пикассо на Курбе или Милле. Зато сегодня иные российские литературоведы готовы впасть в другую крайность, объявляя все написанное им сугубо душеспасительным, «православным» творчеством. Но это помáзание лика писателя освященным елеем не изгоняет чувства, что в гоголевском мире не все так благостно и нравоучительно, как хотелось бы. Ведь здесь берется в расчет Гоголь, *каким он сам хотел бы быть*, а не Гоголь *реальный*, человек и писатель. Со времен Средневековья в восточнославянских краях привыкли считать литератора неким сверхчеловеком. Но, собственно, религиозным писателем в духе патристов Гоголь никогда не был. Жанр теологического трактата, в котором бы раскрывались сущность или эманации Божества, у него не встречается. В художественных же произведениях Гоголя богословских «мудрствований» отнюдь не наблюдается: художественный мир Гоголя скорее пугает своими темными глубинами. Natura тут – воистину «дура», причем весьма часто пугающая и отвращающая.

Возьмем для начала хотя бы проблему эротики, хотя с Гоголем обычно связываются представления об аскетизме и асексуальности. Мне не хочется здесь ни повторять пересуды насчет сексуальной жизни Гоголя, ни выдвигать очередную концепцию: определенных вещей сказано было на этот счет, несмотря на неизменно «викторианский» литературный этикет нескольких минувших эпох, более чем достаточно. При внимательном рассмотрении в личности гения вырисовывается трагический контур человека, с золотушного своего детства безгранично одинокого, не сумевшего выйти за пределы самого себя.

Фрейдизм в свое время не преминул собрать здесь жатву: согласно И. Ермакову (книга которого, как очевидно, вполне мещанская во всем, что выходит за пределы собственно психоанализа), Гоголь «застрял» на одной из инфантильных стадий сексуальности. Некоторые зарубежные авторы добавляют к этому соображения о гомосексуальном комплексе Гоголя [5]. Комплексов, конечно, тут было предостаточно, хотя принизить Гоголя они не могут, как не могут принизить человека вообще, – своего детства человек не выбирает. Да и, в конце концов, биография писателя, как и любой жизненный материал, – лишь уголь, обреченный быть пищей творческому и всеочищающему огню. Интересно в данной ситуации другое: эротика как полюс в психике человека, противоположный Танатосу, и ее сублимация в эстетическую категорию, что ведет к очищению от аффектов.

Исследования советских ученых безудержно акцентировали «жизнеутверждающие начала» творчества Гоголя, причем возводили их к фольклорной основе, но выглядели эти самые начала на диво целомудренными – некий непрекращающийся танец румяных поселян на фоне щедрой украинской природы, украшенный как бы по краям, словно виньетками во вкусе XIX века, летающими ведьмами или шныряющими в озерных водах русалками. Но фольклорная стихия подсказывала писателю не только образы черта, ведьмы или механически пляшущих в старинном обряде старух (наблюдение Ю. Манна). Возникали – как бы между делом – нескромные упоминания о наготы Оксаны, разомлевшей в мыслях о кузнеце, наготы, которую ночной мрак скрывал от нее самой. Тут вроде бы проглядывает здоровый сексуальный аппетит нормального человека, но в реальности чувственный блеск женского тела оставался для Гоголя, как свидетельствуют биографические исследования, несомненным и неукоснительным табу.

И ведь любому проницательному читателю очевидно, что если Гоголю случалось писать о Женщине (коли она не какая-нибудь Агафья Тихоновна), то непременно в итальянско-«брюловском» ключе, весьма возвышенно, пространенно и – увы – безнадежно неискренне и риторически. Положа руку на сердце, есть ли плоть и кровь в гоголевской Аннуцианте? Право, в облике проститутки из «Невского проспекта», мимоходом попавшей в писательский окуляр, куда больше огня (адского, разумеется): «Женщина довольно недурной наружности встретила их со свечою в руке, но так странно и нагло посмотрела на Пискарёва, что он опустил невольно свои глаза» [2, т. 3, с. 22].

Эти наметки нужны нам лишь для того, чтобы обозначить в Гоголе реального живого человека, которому не чуждо было, увы, ничто человеческое. И все это сочеталось с совершенно искренней религиозностью, с надрывным стремлением исправить свою порочную природу. В очерке об умирающем Вильегорском гомосексуальный порыв автора странно и нераздельно сливается с мистическим мотивом Пасхальной жертвы, навеянным атмосферой весеннего

католического Рима [о «римских» корнях очерка см.: 4] и совершенно «пресуществляющим» чувственность.

Это весьма характерная для Гоголя, всю жизнь раздирающая его сознание дихотомия. Создатель «натуральной школы», воспитанный на барочной эстетике, видел в низменной природе лишь первый, несовершенный план бытия. Он стремился к высокой поэме, к монументальному и панорамному жанру, способному охватить диалектику земного и небесного, комического и трагического, страстей и спасения.

Стоит внимательнее взглянуться в такие «бесполое» тексты Гоголя, как его поэма «Мертвые души», воспринимаемая у нас почему-то исключительно в плоскости социальной и моралистической. Какова же роль автора «Мертвых душ» в процессе раскрепощения русского Эроса? Как глубоко православный человек, стремящийся жить по всей строгости святоотеческих правил, Гоголь вытравлял эротическое начало из своего сознания. Как большой художник, Гоголь не мог игнорировать эротику ни как экзистенциальный факт, ни как неотъемлемую составную литературного этикета своего времени, ни тем более как средство характеристики персонажа.

Если хотя бы самым беглым образом перелистать страницы «Мертвых душ», то обилие эротических деталей, фривольностей и нескромных намеков способно поразить: во всяком случае их гораздо больше, чем гражданско-публицистических деклараций. Но в эстетическом плане эрос принимает здесь уродливые личины неких двойников любви.

Весьма проблематична, например, идиллия семьи Манилова, с его как бы отсутствующею супругою и со вполне тошнотворными детьми, носящими вроде бы античные имена (о, эта тоска по античности в суровой русской глубинке!). Порыв этого сладчайшего отца семейства, годами мечтательно посасывающего чубук в пустом своем кабинете, к холеному залетному гостю, отчетливо гомосексуален, – о какой уж тут цене за сделку-то говорить! майский день, именины сердца! разве вот розовой ленточкой список перевязать! Нежнейший сентименталистский культ платонической дружбы между мужчинами взорван в самих своих основах.

Но и прочная семья – муж да жена (сочетание, так пугавшее Ивана Федоровича Шпоньку) – есть подчас момент, сводящий повествование с рельс фабулы. Достаточно простого упоминания о мужчине и женщине, чтобы под пером Гоголя выросло одно из тех вроде бы ненужных для развития темы отступлений, которые так восхищали В. Набокова: когда Чичиков подъезжает к дому Собакевича и видит в окнах лица хозяев, то тут разворачивается целая эротическая миниатюра: «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское в чепце, узкое, длинное как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные, легкие балалайки, красу и

потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и шеголя, и подмигивающего, и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихоструйного треньканья» [2, т. 5, с. 133].

Замечательно, что с точки зрения психоанализа в парном портрете четы Собакевичей снова-таки женское начало дано читателю в лингамном символе, а мужское – наоборот¹. Эта карнавальная травестийность корректируется естественной половой дифференциацией «народной сцены», исполненной эротического томления. Представлено это томление, конечно, не с той полнотой, что в сказках Афанасьева, но уже и никак не в сентименталистском ключе: «бедные лизы» тут безмятежны в своем естественном эротическом предстоянии не столь давно табуированному Карамзиным «парню», как персонажи лубка. Но в обеих ситуациях пред нами явлена подчеркнута сниженная в эстетическом отношении действительность. Здесь крестьянский эрос вызывает несколько тоскливое снисхождение («мигач», тренькающий на тыквенной балалайке, как и внимающие ему пейзажные девы, не больно похожи на воплощение идеала), а эрос господский – прямое отвращение (довольно представить себе написанные Гоголем два лица рядом на подушке). Городские чиновничьи семьи, в которых жены именуют своих мужей *пузанчик*, *кика* и *жуужу*, есть прямое развитие данного мотива.

Чичиков же к восприятию женской красоты чуток: время для наслаждения оной непременно придет. Но сие еще потом и кровью заслужить надо: будущую счастливую жизнь персонаж, как бы совершенно по Марксу, стремится построить сперва экономически, путем беззастенчивого первоначального накопления капитала. И рассматривает он свои труды и дни как некую инициацию, некое преддверие счастья. Недаром он холит и лелеет лицо свое, сохраняя себя для капитализма: «Уже начинал было он полнеть и приходил в те круглые и приличные формы, в каких читатель застал его при заключении с ним знакомства, и уже не раз, поглядывая в зеркало, подумывал он о многом приятном: о бабенке, о детской, и улыбка следовала за такими мыслями...» [2, т. 5, с. 336]. Мережковский сказал бы, и небезосновательно, что это и есть пошлость, выдающая присутствие прямого черта. Эротика семейная, представляющаяся Чичикову как своего рода идеал, сделала бы из него очередного *кику* или *жуужу*. Но любовь к губернаторской дочке настигает «подлеца» неожиданно и «незаслуженно»: «Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, даже сомнительно, чтобы господя такого рода, то есть не так чтобы толстые, однако ж и не то чтобы тонкие, способны были к любви, но при всем том здесь было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить: ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где-то вдали; скрипки и трубы нарезывали где-то за горами, и все подернулось туманом, похожим на небрежно замалеванное поле на картине. И из этого

мглистого, кое-как набросанного поля выходили ясно и окончательно только одни тонкие черты увлекательной блондинки: ее овально-круглившееся личико, ее тоненький, тоненький стан, какой бывает у институтки в первые месяцы после выпуска, ее белое, почти простое платьице, легко и ловко обхватившее во всех местах молоденькие стройные члены, которые означались в каких-то чистых линиях. Казалось, она вся походила на какую-то игрушку, отчетливо выточенную из слоновой кости; она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы.

Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы, на несколько минут в жизни, обращаются в поэтов, но слово поэт будет уже слишком. По крайней мере, он почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека, чуть-чуть не гусаром. Увидевши возле них пустой стул, он тотчас его занял» [2, т. 5, с. 242].

В облике блондинки, при всей его имплицитности, явственно запечатлены черты женского идеала пушкинской эпохи, «татьянинского» идеала. Это состояние предчувствия любви, *vita puova*, трепетно неопределенное – как в известном стихотворении А. К. Толстого «Средь шумного бала, случайно...», в сюжете Чичикова звучит щемяще-трагично. Ибо это чувство никогда и ни при каких обстоятельствах не будет реализовано антигероем «Мертвых душ» в реальное знакомство, сближение и семью². Плуту предстоит быть изобличенным, изгнанным из круга, сложившегося вокруг губернатора; «подлецу» не войти в «общество», низменное не сойдется с высоким. Здесь, несомненно, сказалось барочное понимание мира как лабиринта, органически присутствующее и в «Мертвых душах» [1].

Но это состояние на миг вырывает Чичикова из плоскости бытования в антимире пошлости и – не менее, а куда более, чем патриотические переживания, сообщенные автором «подлецу» в финальном отступлении о птице-тройке, – свидетельствует о дремлющей в нем душе живой, которая так бесконечно одинока.

Эта отстраненность от женщины, передавшаяся персонажу, несомненно, от самого автора, порождает мучительные, кошмарные видения, не всегда, понятно, сообразные с моралью. В гоголевском художественном мире прелестная женщина не случайно бывает отдана на лютое мучительство (чего стоит одна уже мечта Тараса Бульбы жесточайшим образом расправиться с увлекшей Андрия полькой, изложенная автором во всех жутких подробностях).

Пожалуй, образ Вия, этого жуткого, смертоносного ока, закрытого до поры исполинским веком, – это очень субъективный, мучительный, как наваждение, образ Женского, некая усложненная странной маскулинизацией Йони, представляющийся терзаемому комплексами автору некой частью гроба, – не случайно посреди разнообразной нечисти, окружающей «царя гномов»³, со взглядом Вия отчетливо корреспондирует зачем-то особо выделенный автором некий странный, ни с чем не сообразный «глаз»⁴. Видимо, это не чудиче из славянского фольклора, и не подражание ему, не выражение закоулков

народной души, о чем немало размышляли исследователи. Это нечто более простое, являющее вместе с тем очень субъективный, мучительный, как наваждение, образ³.

Все сказанное позволяет обозначить в Гоголе реального живого человека, которому не чуждо было, увы, ничто человеческое.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср. с домогательствами Ивана Ивановича, чье лицо напоминает редьку хвостом вниз, насчет ружья своего брутального друга, чье лицо напоминает уже редьку хвостом вверх.

² Приблизиться к своему идеалу персонажу «Мертвых душ» невозможно – лишь одолевшему в своей инициации самого черта Вакуле дано обладать негой Оксаны. У Гоголя кузнец есть, как и в архаических мифах, художественное воплощение архетипа мага, овладевающего тайнами природы. Вакула заслужил свое земное счастье мужественной борьбой с силами тьмы, а не махинациями вроде чичиковских, и награда его, как и сама борьба, протекают в мифологической плоскости.

³ В исследовании В. Я. Звизняцковского убедительно показано, что «король гномов» как отдельный персонаж, скорее всего, вообще сочинен даже и не Гоголем, а тем, кто без особых угрызений совести правил сочинения молодого провинциала [3]. Но все же, видимо, в основе ситуации находится именно этот сюрреалистический исполинский глаз (с «виями»-вёками?), который сохранился в финальной сцене повести в ряду других «хорорных» образов.

⁴ Глаз в фрейдизме – символ Женского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю. Я. Сад и вертоград. Гоголевское барокко: на подступах к проблеме / Юрий Яковлевич Барабаш // Вопросы литературы. – 1993. – № 1. – С. 135–156.
2. Гоголь Н. В. / Николай Васильевич Гоголь. – Собр. худож. произведений: В 5 т. – М.: АН СССР, 1960.
3. Звизняцковский В. Вий – начальник гномов, или Мог ли Гоголь обойтись без Украины / Владимир Янович Звизняцковский // Радуга. – 2009. – № 2. – С. 131–138.
4. Михед П. В. Рим у творчій свідомості Гоголя / Павло Володимирович Михед // Науковий вісник Чернівецького торговельно-економічного інституту КНТЕУ. – Гуманітарні науки: Філологія. – Вип. 2–3. – Чернівці: ЧТЕІ КНТЕУ, 2005. – С. 123–135.
5. Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol / Simon Karlinsky. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976. – 345 (XI + 333) pp.

МОТИВ НАРКОТИЧЕСКОГО ТРАНСА У ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ РОМАНТИЧЕСКОГО КУЛЬТА ФАНТАЗИИ

Гоголезнавчі студії. – Ніжин : Ніжинський держ. ун-т ім. Гоголя, 2008. –
Вип. 17. – С. 67–75.

Влюбившийся в уличную женщину художник Пискарев из «Невского проспекта», который надрывно переживает расхождение своей грезы и реальной жизни, ищет забвения в опиуме, купленном у иранского купца, и эта ситуация уже привлекала внимание исследователей как нетривиальная и тревожащая.

Еще в 1-й пол. XX ст. В. В. Виноградов и М. П. Алексеев показали, что Гоголь использовал в «Невском проспекте» картины наркотического наваждения, развернутые в книге Т. де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (1821) – бестселлере гоголевской эпохи, герой которой, нищий молодой человек с лондонской улицы, все глубже погружается в бездну наркомании¹.

Этот тезис активно разворачивает сегодня Марина Кудимова в книге «Голод-Гоголь», глава из которой «Гоголь и опиум» была недавно опубликована в Интернете [4]. Следуя М. П. Алексееву, она приводит убедительные доказательства того, что Гоголь хорошо знал упомянутую книгу Т. де Квинси, и что описания опиумных грез² отразились на структуре гоголевского художественного образа мира – как в «Невском проспекте», так и в более ранних «Арабесках» (1835). Но это только подступ к более радикальным выводам. М. Кудимова не только напоминает, что Гоголь вырос в Украине, где мак цветет в каждом палисаднике³, но и смело предполагает как некоторое знакомство писателя с миром петербургских притонов, так и личное общение с упомянутым переводчиком книги де Квинси. Есть и прямые предположения, что Гоголь и в самом деле пользовал опиумом в моменты нездоровья. В итоге М. Кудимова, вовсе не желающая «представить Гоголя тайным наркоманом», тем не менее, прямо утверждает: *«в век совершенно иного отношения к наркотикам»* открыто говорить о знакомстве Гоголя с действием опиума *«все же более естественно, чем, например, версия гомосексуальных откровений Гоголя своему духовнику о. Матфею, не говоря уже о кощунственности самого взлезания в тайну исповеди даже на уровне гипотезы»*. Последнее соображение мы оставим без комментариев, так как сохранение тайны исповеди – дело, как известно, в России издавна святое. Более интересен основной литературоведческий вывод автора: *«Гоголь открыл тему наркотиков ключом трагедии, а не отмычкой водевиля (фарс о том, какие куролесы выделывают, хватанув опиумной настойки сверх*

того, что доктор прописал, с триумфом шел в эти годы на парижской сцене)». С ним нельзя не согласиться.

Трагичность гоголевской интерпретации темы наркомании не требует доказательств, но естественно сосредоточиться на том обстоятельстве, что провоцировал легкомысленное стремление к расширению естественного предела чувствований у европейской светской публики сам уже культурный контекст романтической эпохи. В известном романе А. Дюма-старшего граф Монте-Кристо, принимаемый в Париже за индийского набоба, весьма непринужденно предлагает собеседнику зеленую пилюлю из золотой коробочки – опиум. За этой ситуацией стоит основательный перелом в сознании европейского общества.

Эпоха романтизма, напитанная всевозрастающим интересом к миру «чужих» ценностей, открытых в ходе колониальной экспансии европейцев, возродила в культуре привилегированный статус аффективных состояний, диффамированный было в идейно-эстетической системе классицизма. Культ разума колеблется; прославление эмоционального транса и «езды в незнаемое» сменяет еще недавно довлевшую в культуре психологическую установку на искусство как познание, на воспроизведение художником параметров реального мира. На глазах рушится статус той реальности, которую мыслили естественным пределом сознания Библия и Аристотель⁴. Даже Ренессанс и Просвещение, пытавшиеся «сбросить с корабля современности» библейский опыт, оставались еще целиком в границах этого алгоритма, но уже в предромантическую эпоху активно возобновляется жгучий интерес к запредельному и трансцендентному. Выразителями духа времени к концу XVIII века становятся уже не только Вольтер или Дидро, но и не менее характерные фигуры – Месмер, Калиостро, Сен-Жермен⁵, распахивающие ворота европейского сознания перед океаном безудержной фантазии «раскрепощенного я».

И если наркотики, употребление которых воспринималось в эпоху романтизма пока еще просто как увлекательное приключение, входят в моду, то это еще не осознается как «порок». Наркотический транс мыслится как выход за пределы привычной библейско-аристотелевской вселенной.

По мере возрастания и упрочения интереса к духовному опыту, чуждому христианской культурной традиции, в первую очередь – опыта языческого и исламского Востока, который часто включал употребление наркотиков, возникло ощущение значительности ситуации, ее, так сказать, культурной легитимности. В частности, мощно повлияла на движение европейского постренессансного сознания, особенно же в эпоху колониализма, культура Индии, строящаяся на тезисе, будто материальный мир есть нечто принципиально иллюзорное. Не случайно одним из ведущих мотивов романтической литературы (в первую очередь – готической) в начале XIX ст. становится *сон*. Характерно, что даже Т. Шевченко, далекий от салонов, в которых формировалось мироощущение, скажем, романтика В. Одоевского, трактовавшего петербургскую жизнь

как некое сновидение, облакает свою сатиру на российскую действительность в своей известной поэме в модную форму «сна».

Обращает на себя внимание не просто стремительное упрочение статуса опиумоеда: последний мыслится уже как конквистадор духа, человек, вырвавшийся из границ пошлой натуры и в самом деле построивший свой сказочный воздушный замок. Недаром Ш. Бодлер, известный не только как автор сборника под вызывающим названием «Цветы зла», но и как заядлый куритель опиума, употребляет для своих наркотических грез емкое обозначение «искусственный рай».

Иными словами, культурный контекст, в котором творил Гоголь, уже был насыщен достаточно взрывоопасной субстанцией. Романтический бунт «байронической личности» против всех и вся, включая христианского Бога, поэтизация, в духе традиций гностицизма, фигур богоборцев, подобных Каину, обозначились не только в религиозной, политической или юридической сферах, не только в области искусства, где разрушались все каноны, но и в области личного жизнестроительства человека. Фантазия стала интересней, чем реальность; наркотическое видение – содержательней, чем опыт. И тут становится интересно: в самом ли деле Петербург и, вкуче, книга де Квинси, были первым импульсом гоголевского интереса к теме наркотического опьянения?

Гоголь и в самом деле вырос в украинской деревне, где, надо заметить, на грядках растут вовсе не одни только пищевые маки, но и бледно-розовые их собратья, и где никогда не считалось особым грехом напоить грудного младенца маковым отваром – чтобы не кричал; главное было – не передозировать. Культура потребления наркотиков здесь весьма давняя: от скифов, древнейших насельников украинской земли, пришел, скажем, обычай курить коноплю – и в других отношениях весьма важный в деревенском хозяйстве злак. Думается, что отнюдь не в петербургских углах впервые познал Гоголь действие опиума, и беглое упоминание М. Кудимовой об украинском маке оказывается, пожалуй, не просто «красным словцом». Можно припомнить, к слову, что и пристальное внимание к алкогольным напиткам, пронизанное ядреным духом украинского сельского дионисийства, отразилось в произведениях Гоголя весьма широко и разнообразно. Вот, к примеру, одна пространный и весьма характерная цитата:

«Не захотел выпить меду! слышишь, Катерина, не захотел меду выпить, который я вытрусил у брестовских жидов. Эй, хлопец! – крикнул пан Данило, – беги, мальчуган, в погреб, да принеси жидовского меду! Горелки даже не пьет! экая пропасть! Мне кажется, пани Катерина, что он и в господа Христа не верует. А! как тебе кажется?»

– Бог знает, что говоришь ты, пан Данило!

– Чудно, пани! – продолжал Данило, принимая глиняную кружку от козака, – поганые католики даже падки до водки; одни только турки не пьют. Что, Стецько, много хлебнул меду в подвале?»

– Попробовал только, пан!

– Лжеешь, собачий сын! вишь, как мухи напали на усы! я по глазам вижу, что хватил с полведра. Эх, козаки! что за лихой народ! всё готов товарищу, а хмельное высушит сам. Я, пани Катерина, что-то давно уже был пьян. А?

– Вот давно! а в прошедший...

– Не бойся, не бойся, большие кружки не выпью!» [1, I; 217–218].

К тому же еще до «Невского проспекта» с его смертоносной дихотомией реальности и мечты в украинских повестях Гоголя обнаруживается странный «рентген реальности» и смещение ее планов, которые трудно отнести исключительно на счет естественного фантазирования. Вот описание чувствований Хомы Брута, несущего на спине ведьму: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая и упругая, вся созданная из блеска и трепета» [1, II; 222–223].

Сон околдованной собственным отцом-чародеем Катерины из «Страшной мести» – из этого же ряда. Удивительно, что задолго до эпохи компьютеров, позволивших моделировать зрительный ряд в кино и телевидении на основе монтажа реальных и фантастической деформации этих реальных, у Гоголя возникают такие, к примеру, картины: «... сдернул со стола скатерть – и вдруг по всей комнате тихо разлился прозрачно-голубой свет. Только не смешавшиеся волны прежнего бело-золотого переливались, ныряли, словно в голубом море, и тянулись слоями, словно на мраморе. Тут поставил он [тесть; С. А.] на стол горшок и стал кидать в него какие-то травы. Пан Данило стал вглядываться и не заметил уже на нем красного жупана; вместо того показались на нем широкие шаровары, какие носят турки; за поясом пистолеты; на голове какая-то чудная шапка, исписанная вся не русскою и не польскою грамотою. Глянул в лицо – и лицо стало переменяться: нос вытянулся и повиснул над губами, рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону, и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула» [1, I; 222].

Стоит также вспомнить жуткое в своей ощутимости присутствие черта в дискурсе развеселой «Сорочинской ярмарки», ставшие явью волшебные русалии «Майской ночи...», совершенно босховские по стилю визионерские описания беснующейся нечисти из «Пропавшей грамоты» и панический ужас, господствующий в пейзаже этой повести. И многое другое, навеянное, конечно же, еще не книгой де Квинси и не мрачной романтикой петербургских темных

углов, а той самой природно-фольклорной стихией архаического украинского сельского бытия, которая почему-то трактовалась в советском литературоведении как носительница «жизнеутверждающих» начал.

Языческая стихия всегда остро ощущалась Гоголем как некая бездна, из которой кажут временами чудовищные обличья демонические силы. Эти непосредственные переживания вполне еще живого в сельском люде языческого опыта, от которого юный Гоголь, понятно, вовсе не был отделен непроницаемой стеной, могло только обострить углубление в культурные парадигмы в стенах Нежинского лицея и на петербургской кафедре. Как раз тогда в европейской науке укрепляется, скажем, интерес к изучению индоевропейской древности: исследователи ломают голову над тем, что именно имеется в виду под пьянящей сомой-хаомой в Ведах и Авесте – отвар из хмеля? мухоморов? С другой стороны, цивилизованному русскому обществу постепенно становятся интересны шаманские практики, в том числе – сибирские, включающие культовое употребление галлюциногенных грибов. Опиум же и морфий вообще практикуются в качестве обычных лекарств. Анна Каренина, например, живет на морфии, и это не воспринимается как что-то из ряда вон выходящее.

На протяжении XIX века наркомания всю набирает обороты, ее протуберанцы то и дело вклиняются в литературу. Стремящийся к благочестивости Достоевский вспоминает свою бурную молодость как «золотые и воспаленные грезы, точно от опиума». К началу XX ст. на морфии живут и выдуманный А. Конан-Дойлем Шерлок Холмс, и реальный Валерий Брюсов. Но оба они, так сказать, принадлежат к элите общества. А вот дичающий от тоски прозябания в деревенской глуши медик Куприна, развлекающийся, когда выходит запас эфира, изнасилованием старухи-хозяйки, – человек уже самый что ни на есть простой, из народа. Прикасается к морфию и безымянный захолустный молодой врач Булгакова в одноименном рассказе, авторский двойник. До великого лозунга «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью!» стало рукой подать...

Но великое раскрепощение «принцессы Грезы» могло состояться лишь в XX веке. В Советской России наркомания – массовое бедствие. «Распятые кокаином», по слову А. Вертинского, люди красной России 20-х гг. уже воистину умыты кровью. В частности, в перманентном состоянии наркотического одурения массово находятся, судя по ряду документов, опубликованных недавно в российском журнале «Родина», чекисты. А к середине XX века наркомания становится глобальной бедой мира. Злоупотребление наркотиками сегодня приняло катастрофические размеры, распространилось и в детской среде. Наркотики неуклонно становятся неотъемлемой составной частью нашего бытия, преобразуя сознание человека; они все больше захлестывают сферу массовой культуры, формируя некий феерический «альтернативный мир», в котором нет места духовному опыту человечества, и на первый план выступает буйство

фантазии незрелого, аффективного подростка. Обретает права культурологической дефиниции слово *психоделика* (от др.-греч. *psyche* – душа и *delos* – ясный), рожденное в западной молодежной контркультуре XX ст. и предполагающее искусственно яркий и хрупкий стиль, замешанный на переживании наркотического экстаза.

Что же до «культурных традиций» наркопотребления – нынче, в утратившем кордоны мире, таковых сколько угодно: Индия, исламский мир, Кастаньеда, д-р Лилли!.. адепты наркомании в два счета докажут вам вашу культурную отсталость и укажут на легализацию наркотиков в передовой Голландии. Сегодняшний «сатанинский рок», густо замешанный на «психоделике» [2], и тому подобные явления, оправдываемые философией New Age, есть закономерный продукт данного процесса.

В эпоху романтизма все эти перспективы еще не были, конечно, вполне ясны. Гениальность Гоголя проявилась в том, что сей великий искус и его ужасающие последствия он распознал уже в зародыше, и, похоже, не только через прихоти развращенной богемы. Очевидно, что почва гоголевской интерпретации наркотического транса – вовсе не потаенная петербургская жизнь, а глубины родимого языческого опыта... И не случайно, видимо, трагическая судьба несчастного гоголевского художника Пискарева, выброшенного в мир чудесной, но ядовитой грезы, есть «вторичная» параллель судьбе «философа» Хомя Брута, вытолкнутого из очеловеченного пространства христианской культуры в бездну, в которой оживают призраки подсознания и медленно, но неотвратимо, поднимает веки свои Вий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод этой книги была издан в России под нашумевшим именем Мэтьюрина, автора «Мельмота-Скитальца», – в сугубо коммерческих целях.

² В частности, М. Кудимова акцентирует сходство с гоголевским произведением глав, добавленных к тексту де Квинси авантюристом-переводчиком.

³ Здесь, правда, делается различие между маком опийным и маком пищевым, но тем не менее автор полагает, что Гоголь неплохо знал о свойствах этого растения как такового.

⁴ Конечно, формально Библия – тоже продукт восточного сознания. Но феномен ее основан на том же предпочтении Богом данной реальности иллюзиям и фантазиям, что и сугубо «земной» философский подход Стагирита. Этим Библия резко выделяется из ряда прочих сакральных книг Востока. Здесь реальные «дела дней» (*дебрім хайямім*) важнее суетной «ловли ветра» (*халомт руах*), в отличие от концепции мира, скажем, в индийских Ведах – как всеобъемлющей Майи-иллюзии.

⁵ По верному замечанию Н. Вильмонта, XVIII век был не только веком крупнейших научных завоеваний, но и «веком повышенного интереса ко всему «чудесному», иррациональному, трансцендентному» [3; 20].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. В. Собр. худож. произведений в пяти томах. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. I. – 372 с. – Т. II. – 436 с.
2. Боймер У. Нам нужна только твоя душа (Рок-сцена и оккультизм: даты, факты, подоплека). – Берлин, 1992. – 74 с.
3. Вильмонт Н. Гете и его время // Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Худож. лит-ра, 1975. – Т. 1. – С. 5–48.
4. Кудимова М. Голод-Гоголь. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.poezia.ru/person.php?Sid=31-51k.

ГРАДАЦІЯ ВІД «ЧУЖИНЦЯ» ДО САТАНИ У «ЗНИКЛІЙ ГРАМОТІ» ГОГОЛЯ

Гоголезнавчі студії. – В. 3 (20). – Ніжин : 2013. – С. 7–14.

«Зникла грамота» не занадто часто стає об'єктом окремої дослідницької уваги. Вивчалися переважно джерела сюжету, і, як це буває у компаративістів, справа обмежилася фіксацією факту запозичення з фольклору ситуації гри в карти з чортами – солдата, музики або шевця [3, с. 102 та ін.]. Але «Зникла грамота» дає матеріал і для більш цікавих роздумів. Зокрема залишається недослідженим образ Чужинця, що може стати темою окремої статті, хоча в достатньому обсязі матеріалу для розгорнутої імагологічної розвідки тут начебто й немає.

Загальновідомо, що бінарна опозиція «Свій – Чужий» є за своєю природою архетипною, тобто – універсальною категорією, властивою психології будь-якого людського колективу. Дійсно, усяка окрема людина формується в полі уявлень та уподобань рідного середовища щодо етнічних, соціальних, конфесійних відмінностей між людськими спільнотами. Л. Леві-Брюль, що висунув цю знамениту бінарну опозицію, спирався на одне з базових понять Дюркгейма – «колективні уявлення», які, за автором «Надприродного у первісному мисленні», не є продуктом свідомої розумової роботи індивідуума, а «нав'язують себе особистості, тобто стають для неї продуктом не розумування, а віри» [6, с. 20]. Архетипним явищем є й те, що Чужого архаїчна свідомість незмінно наділяє страхітливими тваринними рисами, які колись правили за атрибут божественності (найдавніші, особливо ж хтонічні божества, потвори-напівбоги на зразок Змія-Горинича або Горгони-Медузи чи перевертні). Даний психологічний стереотип не вмирає і в сучасній свідомості: наприклад, у знаменитому фільмі «Чужий» вороже людям плем'я зображували артисти, що копіювали ходу ящірки.

Однак найбільш плідним виявляється оперування категорією «Свій – Чужий» при описі архаїчних культур, де картина світу базується на ксенофобії й страху перед чужинцем. У більш пізніх і більш розвинених міжнародних культурних системах, навпаки, є провідною тенденція до визнання рівноправності людей і діалогу між ними; тут «чуже» не табується, а викликає зацікавлення й навіть симпатію. Симптоматично, що учасники поважної Міжнародної конференції «Толерантність. Пам'ять. Історія» (проведена у 2000 році кафедрою психології особистості факультету психології МДУ імені М. В. Ломоносова), обговорюючи таку, зокрема, проблему, як трансформація етнічної ідентичності, відзначали: у Росії проґрашно тяжіють до чітких бінарних опозицій типу «чорне – біле», що суперечить філософії толерантності; зокрема Дж. Верч (США) підкреслив, що такі бінарні опозиції не є стабільним атрибутом

культури. «Вічного» водорозділу між різними спільнотами в історії не буває, а щодо особистості, то, як казав Лев Толстой, з людьми, що живуть духовним життям, часто трапляється, що якусь чужу й навіть ворожу для них ідею вони починають сприймати вже як цілковито істинну.

Здавалося б, у Гоголя, з його цілком щирою колоніальною ментальністю й прагненням розчинитися у «російському» первні, «чужаками» мали б бути виключно політичні опозиціонери Росії після 1825 р., найперше – вперто опірне імперській асиміляції єврейство, поляки-католики, що не мирилися зі владою Росії та всілякі уродженці Західної Європи, які, подібно до негідника маркиза де Кюстина, критично ставилися до російських реалій. Прагнучи досягти статусу провідного письменника Росії, Гоголь більш пізнього періоду не лише старанно цурається власного польського коріння, а й підкреслено «негативно» трактує й жидів, і поляків, і всіляких «німців»¹. Оце б, здавалося, і є подолання бінарної опозиції «Свій – Чужинець», більш того, начебто й таке собі торжество толерантності. Та в даному казусі все не так просто. Чому, наприклад, Толстой-Американець вичитував авторові «Мертвих душ», що в нього поміщики-«хохли» зображені з симпатією, а великороси – ні, й Гоголь смиренно, хоча, подібно, не без лукавства, каявся, що й сам не знає, яка у нього, Гоголя, душа – «*хохлацкая*» чи «*русская*». Та й з усілякими «інородцями» й «інославними» якось усе виходило дещо складніше [див.: 1]. Зовсім не просто було тут і зі вrostанням «*в русский мир*». Чи так вже випадково гоголівський наратор на самому початку творчого шляху обирає в якості авторської маски українського сільського грамотія Рудого Панька й дивиться на світ очима жителя української глибинки, хоча, слідуючи літературному етикетові епохи, вже користується «панською» – російською мовою?

Власне, «ранній Гоголь і не приховує свого «українського провінціалізму» й ксенофобічних настроїв, більше того – він дещо навіть задержує їх декларує. У «Зниклій грамоті» росіянин демонстративно поданий у зниженому образі зайди-москаля, що торгує рукавицями, і якщо хтось з місцевих трапляється поруч, то це типовий маргінал (п'яниця; гондлярка-перекупка, нічим не відмінна від жида; циган; волоцюга-чумак, що недалеко від цигана відійшов тощо), й усі вони одразу ж опускаються до тваринного рівня: «Возле коровы лежал гуляка-парубок с покрасневшим, как снегирь, носом; подале храпела, сидя, перекупка с кремнями, синькою, дробью и бубликами; под телегою лежал цыган; на возу с рыбой чумак; на самой дороге раскинул ноги бородач-москаль с поясами и рукавицами... ну, всякого сброду, как водится по ярмаркам» [4, с. 121]. «Сброд» – сильне слово, але й того ще юному авторові замало – ті ж само чумаки меланхолійно фіксують: «когда черт да москаль украдут что-нибудь – то поминай, как и звали» [4, с. 125]. Далі з'являється й безпосередній шлюз до спіткання з нечистою силою – «шинок, повалившийся на одну сторону, словно баба на пути с веселых крестин»; пошукувач зниклої грамоти

отримує настанову безликого й через те дещо страхітливого шинкаря (тобто єврея): «Смотри же! близко шинка будет поворот направо в лес. Только станет в поле примеркать, чтобы ты был уже наготове. В лесу живут цыганы и выйдут из нор своих, ковать железо, в такую ночь, в какую одни ведьмы ездят на кочергах своих. Чем они промышляют на самом деле, знать тебе нечего. Много будет стуку по лесу, только ты не иди в те стороны, откуда заслышишь стук; а будет перед тобою малая дорожка, мимо обожженного дерева, дорожкою этою иди, иди, иди...» [4, с. 125–126]. Зрозуміло ж, до чорта можна потрапити лише через єврейський шинок і, далі, через циганське поселення; до речі, кочове шатро, в якому жили реальні роми, заміняється на відразливе «нори», що знову ж таки зводить образ на «тваринний» рівень.

Чорт у світі Гоголя має постійну прописку, як це добре відомо від часів Мережковського і Розанова. І, хоча ніяк не можна допустити «черта понюхать собачьей мордой своей христианской души» [4, с. 123], цей песиголовець постійно нахабно втручається у людські справи. Гоголь як християнин знав, що, за св. Письмом, сатана є «князем світу сього» (Ів., 12:31; 14:30; 16:11). Чортові у «Зниклій грамоті» віддано, звичайно, трохи забагато: факт, що всі не-українці в цій новелі так чи інакше «йдуть до чорта». Ланцюжок найкоротшого шляху до нечистої сили «жид – циган – чорт» має паралель «москаль – чорт», і, як ми трохи далі побачимо, західним європейцям теж тут не відмовлено.

Отож, вже доволі сказано, щоби переконатися: Чужі у «Зниклій грамоті» – це градація сходинок до пекла, обителі сатани. І воно, пекло, міститься не лише в надрах земних, воно агресивно розкидає мацки й у наш, земний світ. Як це часто буває в Гоголя, чим ближче до місцеперебування чорта, тим більш демонізується й сповнюється панічним жахом сама природа: «Станет тебя терновник царапать, густой орешник заслоняет дорогу – ты все иди; и как придешь к небольшой речке, тогда только можешь остановиться. Там и увидишь кого нужно...» [4, с. 125–126], – інформує діда-козака шинкар. Річечка ота нагадує радше міфологічний Стікс, що розділяє світ людей і світ померлих, де панують жахливі створіння: «Глядь, между деревьями мелькнула и речка, черная, словно вороненая сталь. Долго стоял дед у берега, посматривая на все стороны. На другом берегу горит огонь и, кажется, вот-вот готовится погаснуть, и снова отсвечивается в речке, вздрагивавшей, как польский шляхтич в козачьих лапах. Вот и мостик! Ну, тут одна только чертовская таратайка разве проедет. Дед, однако ж, ступил смело, и скорее, чем бы иной успел достать рожок, понюхать табаку, был уже на другом берегу. Теперь только разглядел он, что возле огня сидели люди, и такие смазливые рожи, что в другое время, Бог знает, чего бы не дал, лишь бы ускользнуть от этого знакомства» [4, с. 127].

Звичайно, не козакові чорта боятися. Але ж чому, власне, так зацікавила чортів ота зашита в шапку гетьманова грамота? Здається – ситуація проста: помінявся був посланець гетьмана шапками з випадково зустрінутим запорожцем, а

позаяк заприсягся отой чолов'яга віддати душу чортові, то чорт його й забрав, разом з чужою шапкою, в якій була зашита грамота. Тобто, й серед своїх є такі, що їх вже чорт ухопив. Запорожець, як відомо з українського фольклору, часто є характерник і з сатаною теж знається запросто; недаремно в постаті зустрінутого дідом козака проступає якась одчайдушність, ба, навіть, певний демонізм: «Гуляка, и по лицу видно! Красные, как жар, шаровары, синий жупан, яркий цветной пояс, при боку сабля и люлька с медною цепочкою по самые пяты – запорожец да и только! Эх народец! станет, вытянется, поведет рукою молодецкие усы, брякнет подковами и – пустится! да ведь как пустится: ноги отплясывают, словно веретено в бабьих руках; что вихорь, дернет рукою по всем струнам бандуры, и тут же, подпершись в боки, несется вприсядку; зальется песней – душа гуляет!.. Нет, прошло времечко: не увидать больше запорожцев!» [4, с. 121]. Це один полюс «українського» – романтизована старовина, лицар-козак, ставлення автора до якого складне й залишатиметься складним надалі². А другий полюс – «домашній», мирний, змальований в інтонаціях теплого, можна сказати, сімейного гумору – ось, скажімо, представник старшини козацької, писар: «Тогдашний полковой писарь, вот нелегкая его возьми, и прозвища не вспомню... *Вискряк не Вискряк, Мотузочка не Мотузочка, Голопуцек не Голопуцек...* знаю только, что как-то чудно начинается мудреное прозвище...» [4, с. 120].

Та гумором справа не обмежується. Авторіві, онукові останнього писаря Війська Запорізького, явно не байдужа колізія з грамотою – це трагічний момент ліквідації Запорізької Січі, нищення української самостійності, й щось таке, мабуть, у грамоті було, що сатані дуже залежало, аби вона не потрапила до рук Катерини II й не псувала настрою матінці.

Так, російська цариця відтепер у рідні, й козак таки мусить уже вважати її за рідну матір (згадаймо неповторне «*Мамо!*» з «Ночі перед Різдвом»). У «Зниклій грамоті» мамця начебто геть чисто своя, нічим тобі Верка Сердючка: «...глядь, сидит сама, в золотой короне, в серой новехонькой свитке, в красных сапогах и золотые галушки ест. Как велела ему насыпать целую шапку *синицами*, как... – всего и вспомнить нельзя» [4, с. 133]. А що ж тут такого: рідна бо мама не в кокошнику ж має сидіти! Чорти тут натомість з вигляду справжні «німці», як і солошин залицяльник з «Ночі перед Різдвом»: «Деда, несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в волторны» [4, с. 128] (звісно ж, не наша музика: валторна – від нім. *Waldhorn* – «лісний ріг»). Як і варто було чекати, «німецьке» чревате «звірячим»: «Только завидели деда – и турнули к нему ордою. Свиные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла, все повиытягивались, и вот, так и лезут целоваться» [4, с. 128–129].

Але – о, велика таємниця Полішинеля! – й матінка-цариця, дарма що нашу свитку нап'яла, насправді ж бо не москалька навіть, а ще й німкеня! Й чи ж випадково вона тут узята в момент поїдання «золотих галушок»? Ні, бо у «Зниклій грамоті» панує «низова» стихія поїдання, як у «Саді земних насолод» Босха. Чорти, як і цариця, мають смак до українського наїдку, хай молотять і не «золоті галушки», а таки харчуються добряче: «Ну, это еще не совсем худо, – подумал дед, завидевши на столе свинину, колбасы, крошеной с капустой лук и много всяких сластей, – видно, дьявольская сволочь не держит постов <... > придвинул к себе миску с нарезанным салом и окорок ветчины; взял вилку, мало чем поменьше тех вил, которыми мужик берет сено, захватил ею самый увесистый кусок...» [4, с. 129] – проте не вдається козакові попоїсти: усе йде кудись за плечі, у чужий рот... Отож попри те, що нечиста сила дується в підкидного дурня й має неабиякий смак до галушок, свинини, ковбаси й цибулі, крошеної з капустою, «поукраїнення» її, природно, не відбувається.

Між оповідачевим дідом і чортами відбувається змагання, що закінчується перемогою «доброго» козака, який нечистій силі душі не продав, а начебто переміг її, ще й замав у руки шапку *синиць*, подібно до безхитрісного коваля Вакули, який здобув-таки царичині черевички. Що вже там мріяти про журавля в небі... «нет, прошло времечко: не увидать больше запорожцев!»

Звичайно, все це являє собою немовби жартівливе скерцо, фантазію, сповнену романтичної іронії, і з недолугого оповідача-провінціала не спитаєш по повній: *так ты что ж это, братец? в Сибирь захотел?*

Та річ не в «езоповій мові», до якої вдався Гоголь у саркастичному змалюванні не-українців. Річ у тім, що напівжартівлива ксенофобія, яка в «Зниклій грамоті» й не приховується, була для молодого автора моментом національної самоідентифікації, в ході якої усвідомлювалася й сутність чужинства. Наведемо лапідарну формулу: «Інший являє собою інтерес не просто у своїй несхожості на Своїх, а саме в постійній взаємодії або зіставленні з ними» [5, с. 171]. Словом, для Гоголя важливо було, майже за Леніним, перш ніж єднатися, остаточно й безповоротно розмежуватися. Чим закінчилося те єднання – тема для окремої й довгої розмови.

ПРИМІТКИ

¹ Утім, це має в нашій ментальності дуже глибоке коріння: вже в «Повісті тимчасових літ» жителі Заходу ототожнюються просто з чортами – чого варта хоча б історія про такого собі поляка, що буцімто кидав на людей у храмі лепкі квіти; Захід, де «помирало сонце», з язичницьких часів мислився нечистим топосом.

² Про складне ставлення Гоголя до міфу козацтва див. детально: 2.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. «Такой нехороший народ, что ему надо на самую голову наплевать?» (Польский и еврейский мир в «Тарасе Бульбе») / Семен Дмитриевич Абрамович // Гоголевские студии. – Вып. 4. – Нежин, 1999. – С. 33–41.
2. Абрамович С. Сыноубийство в «Тарасе Бульбе»: инициация или жертвоприношение? / Семен Дмитриевич Абрамович // Гоголезнавчі студії. – В. 2 (19). – Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя, 2012. – С. 5–17.
3. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне / Николай Петрович Андреев. – Ленинград : Издание Государствен. русск. географического общества, – 120 с.
4. Гоголь Н. В. Пропавшая грамота / Николай Васильевич Гоголь // Собрание художественных произведений в пяти томах. – Изд. 2-е. – М. : Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 1. – С. 119–133.
5. Дубоссарская М. Л. Свой-Чужой-Другой: к постановке проблемы / Майя Леонидовна Дубоссарская // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2008. – № 54. – С. 167–174.
6. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Люсьен Леви-Брюль. – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 602 с.

КАТЕГОРИЯ УЖАСНОГО В ЭСТЕТИКЕ ГОГОЛЯ

Рус. яз. и лит. в учеб. заведениях. – 2009. – № 1. – С. 33–39.

Человеку свойственно отворачиваться от ужаса. Особенно – человеку, воспитанному в жизнеутверждающих ритмах советского оптимизма. Я помню, как моя давняя попытка анализа категории ужасного в эстетике Брюсова на ереванских Брюсовских чтениях вызвала дружный хохот просвещенной аудитории – и это притом, что ужаса в брюсовском художественном мире, что называется, разлитое море. Так хохочет в кинозале над картинами душераздирающих сцен простодушный зритель, который пришел «насладиться красотой»: включаются защитные механизмы.

Дело в том, что *ужасное* – эстетическая категория, наряду с такими категориями эстетики, как *прекрасное, безобразное, низменное, трагическое, комическое*¹. Одно из положений эстетики: в жизни всегда есть место ужасу, как, впрочем, безобразию, подлости и прочим малоприятным вещам. И если писатель игнорирует эти вещи, он рискует превратить свое произведение в сахарный сироп. Нечто подобное произошло с народными сказками для детей, адаптированными В. А. Жуковским. Исходя из того, что «зрелищем смерти, печали детское сердце грешно возмущать», добрейший Жуковский изъясил из народных текстов как раз то, что более всего волнует и увлекает маленького читателя: разрубание трупа, злые чары и т. п. И кто же их нынче читает, сказки Жуковского? Дети-то, наоборот, просто обожают всякие страшилки! нужны ли примеры?

Почему ужасное ребенка так волнует и увлекает? Дело в том, что он, ребенок, только что вышел из небытия, и все ему в этом мире кажется отнюдь не только прекрасным и привлекательным. Под личиной обычных вещей прячется пугающая загадка насилия, разрушения, исчезновения. Ребенок уже знает о неизбежной предстоящей собственной смерти, и сердце его сжимается от чувства обреченности. Ребенок учится преодолевать вложенные в него природой чувства опасности и ужаса, чтобы жить. Герой сказок потому и герой, что бросает вызов ужасу существования; он отрубает головы Змею, побеждает Кощея и Ведьму, разрушает сеть злых волхвований. Прекрасное рождается из победы над безобразным. Древний ужас, этот охранительный архетип, заложенный в нашу психику, должен быть постоянно преодолеваем, как реальная боязнь быть убитым постоянно преодолевается нормальным солдатом, участвующим в военных действиях.

Эпоха Гоголя имела вкус к художественному переживанию ужаса – один «Последний день Помпеи» К. Брюллова чего стоит. Даже весьма бодрая и жизнеутверждающая классицистическая поэтика, на которой тогда воспитывались все, признавала устами Буало, что ужас в жизни имеет место, и сопрягается с безобразным, но в художественном мире все же преобразуется в нечто прекрасное:

Бывает, на холсте дракон иль мерзкий гад
Живыми красками приковывает взгляд.
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным.

Опыт же романтизма, с особенным рвением культивирующего чувство ужасного, был призван раздвинуть границы реального мира, напомнить читателю, уже подзабытому (результат Просвещения) о Страшном суде и загробном воздаянии, о демонических силах, активизирующихся в мире, где больше нет Бога. Готический роман, выпустивший на волю из глубин фольклора легионы нечисти, как и «кладбищенская поэзия» сентименталистов и романтиков, всю эксплуатировали жилу «ужасного». Тот же В. А. Жуковский, приятель Гоголя, сам себя именовавший «дядькой всех чертей и ведьм немецких и английских на Руси», взрослых не стеснялся пугать по полной программе: один оживший мертвец, приходящий ночью за своей невестой, чего стоит! Ругаем мы вот сегодняшние фильмы ужасов и молодежную субкультуру «гóтов», а какая-нибудь романтическая «Рукопись, найденная в Сарагосе», автор которой застрелился серебряной пулей (видимо, с несомненностью ощущая в себе вампира?), издается в серии «Литературные памятники». Словом, Пушкин, как всегда, был точен: «все то, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья»...

Гоголь, сознание которого постоянно пыталось одолеть чувственные страсти и устремиться к Богу, психологически постоянно пребывал на переднем крае духовного борения, за которым кончалась реальность. Война, война с призраками, несомненно, толпящимися в темных сенях деревенской хаты накануне светлого праздника Рождества, несомненно, копошащимися в недрах сонной и грозной природы: тут заколдованное пространство прикидывается обычным баштаном, ночами близ заброшенной усадьбы играют русалки и вообще черт крадет луну с неба. Война с мелкотравчатым бытом, где под каждой засиженной мухами картинкой, изображающей статного генерала, под километрами материи для дамских платьев «в глазки и лапки», под рассеянным светом петербургского газового фонаря притаился некто с рожками. Война с собственной плотью, восстающей против запретов и постов, которыми писатель сам себя более чем усердно отягощал. Война с критикой, подчас тупой и злобной. И – постоянный ужас быть погребенным заживо: тема летаргического сна и живьем закопанных в могилу несчастных была тогда, в свете новейших открытий медицины, остро популярной.

Ясно, что готическая традиция романтизма пришлась ему, возвращенному на чудесном и пугающем украинском фольклоре, по душе, как приходится по плечу шитый по мерке фрак. Пусть Гоголь провозглашен в нашем литературоведении корифеем реализма – спорить не станем. Но реализм Гоголя

экспрессивно впитывает барочный и романтический материал и явно следует моментами «готической» традиции.

Вот он затевает роман, будто бы во вкусе В. Скотта, но из украинской истории («Гетьман», 1832), и – сжигает рукопись: главу «Пленник» (или же – «Кровавый бандурист»), предназначенную для опубликования в «Библиотеке для чтения», «режет» цензор А. В. Никитенко. По его мнению, Гоголь написал «картину страданий и унижения человеческого, написанную совершенно в духе новейшей французской школы, отвратительную, возбуждающую не сострадание и даже не ужас эстетический, а просто омерзение» [2, III, с. 499–500]. В самом деле, читаем здесь такое: «И те снежные руки, за которые бы сотни рыцарей переломали копья, те прекрасные руки, поцелуй в которые уже дарит столько блаженства человеку, эти белые руки должны были вытерпеть адские мучения! Немногие глаза выдержали бы то ужасное зрелище, когда один из них с варварским зверством свернул ей два пальца, как перчатку. Звук хрустевших костей был тих, но его, казалось, слышали самые стены темницы. Сердцу, с не совсем оглохлыми чувствами не достало бы сил выслушать этот звук. Страшно внимать хрипению убиваемого человека; но если в нем повержена сила, оно может вынести и не тронуться его страданиями. Когда же врывается в слух стон существа слабого, которое ничто пред нашею силою, тогда нет сердца, которого бы даже сквозь самую ярость мести не ужалила ядовитая змея жалости» [2, III, с. 386].

И вправду, оглохнуть бы, чем все это слышать. Но следом идет картина, заставляющая пожелать себе еще и ослепнуть: «Ужас оковал их. Никогда не мог предстать человеку страшнейший фантом!.. Это был... ничто не могло быть ужаснее и отвратительнее этого зрелища! Это был... у кого не потряслись бы все фибры, весь состав человека! Это был... ужасно! – это был человек... но без кожи. Кожа была с него содрана. Весь он был закипевший кровью. Одни жилы синели и простирались по нем ветвями!.. Кровь капала с него!.. Бандура на кожаной ржавой перевязи висела на его плече. На кровавом лице страшно мелькали глаза... Невозможно было описать ужаса присутствовавших. Всё обратилось, казалось, в неподвижный мрамор со всеми знаками испуга на лицах» [2, III, с. 387].

«Французский след» здесь, впрочем, под большими сомнениями. А вот отечественная история и еще дышащие кровавым угаром пересказы о реальном прошлом, в том числе и глухие семейные воспоминания (Гоголь – внук последнего писаря Войска Запорожского), могли бы вполне эти жуткие картины стимулировать. Сегодня наши исследователи уже прямо указывают на «Историю Русов» как на непосредственный источник всех этих душераздирающих деталей [3, с. 36].

Ведь Гоголь берет в качестве объекта изображения реальную, хорошо ему знакомую гетьманскую эпоху истории Украины, оставившую после себя почти на столетие вовсе не одну только память о героях, но и плачевное общее

состояние народной жизни, которое историки именуют «руиной». Споры нет, народное возмущение в богдановские времена вспыхнуло не на пустом месте. Свидетельства угнетения украинства в «Гетьмане» – от спонтанно воздвигаемых поляками виселиц до отнимаемых евреями-арендаторами за долги «пасхи, яиц и барана» – тщательно выстроены в ряд в недавней статье В. Мацапуры о замысле этого исторического романа Гоголя [3, с. 30]. Однако не только зверства поляков, но и почти поголовное истребление другою, угнетенной стороной католиков, униатов и евреев практически уничтожили цветущий край; из 17 млн населения осталось всего несколько; экономика, право и, главное, христианские души были разрушены почти до основания. Нельзя считать, что зверели исключительно «чужаки». Печально характерна, скажем, смерть сына Б. Хмельницкого Тымиша: за то, что он по своему произволу содрал живьем кожу с какого-то еврея, тогдашние турецкие власти края сбросили его с моста в реку Смотрич у входа в Каменец-Подольскую крепость. Не свободен от толики кровавого тумана в глазах и сам писатель. Он вопиет к небу по поводу того, что головы и руки казненных казацких полковников польские власти развозят по ярмаркам, а *гетьман*, зажаренный в медном быке, лежит в Варшаве. В то же время ему кажется достаточно естественным, что казаки топят евреев, и жидовские ноги в европейских чулках и башмаках дрыгаются над днепровской водою («Тарас Бульба»).

Не будем упрекать Гоголя ни за что, тем более, что не так уж однозначно отнесся он в конце концов к нахрапистым мздоимцам – инородцам, вырывающим из горла у задолжавшего старого казака сакральные крашанки в полном сознании своего юридического права (образ Янкеля). Увы, сама Ее Величество кровавая отечественная история стимулировала эту «эстетику ужасного», и, пожалуй, здесь определяла стилистику в конечном итоге все же не романтическая традиция, а верность жизненным реалиям. Цензора Никитенко можно понять: обществу, с детства воспитанному на адаптированных к сентиментальному вкусу сказках Жуковского, жутко было глядеться в это «славное прошлое» именитых уже предков.

Но в наследии Гоголя мы сталкиваемся не только с ужасами мира видимого. Здесь все мироздание, похоже, замешено на некоем космическом ужасе: сама преисподняя восстает из своих границ и властно внедряется в реальность.

Выросший из почвы еще живой в Украине начала XIX века литературы барокко, Гоголь видел чувственно-материальное бытие, при всем его блеске, как бы в рентгеновских лучах, подобно тому, как его Левко видит в искрящемся теле лже-русалки черное ядро ведьмовской природы. Мир украинского фольклора, репрезентативной фигурой которого выступает казак-«характерник», видящий будто бы насквозь и подземные глубины, был для Гоголя, при всей его архаичности, еще живым, реально существующим определенным полюсом отсчета возможностей художественного слова [1, 4].

Эстетика романтизма, канонизирующая подобное двоemiрие, тут, в общем-то, снова-таки уже ни при чем. Романтизм для Гоголя был не более, чем материалом. Дело в том, что писатель жаждал познать и те несомненно существующие реально законы, которые, по выражению Аристотеля, лежат «за физикой», в сфере т. н. метафизики – в классическом смысле этого слова. Рентгеном, который позволял ощутить под румяным лицом мира ухмыляющийся безглазый череп, для писателя стала христианская религия, для которой «молешоттовская» картина мира – лишь эпизод более сложного континуума.

В частности, гротескно-фантазмагорическое – литературное выражение эстетической категории ужасного, интенсифицированное в начале XIX века предромантическим готическим романом, – постоянный момент в художественном мире Гоголя. При этом у раннего Гоголя гротеск этот развернут обычно открыто, эксплицитно, а у позднего – содержится преимущественно скрыто, в дискурсе произведения (вспомним соображения Д. С. Мережковского о гоголевском черте, обретающемся в глубинах пошлой и скудной реальности).

Гротесковость, со времен античного художественного опыта, породившее явление и самый термин², – необходимый элемент острáнения, разложения реальности. Она была естественным элементом повлиявшей на Гоголя художественной системы барокко, призванной изначально вызвать сомнение в устойчивости форм земного бытия, стирающей границы между сном и явью, будто в первобытном сознании.

Вот и читаем мы на страницах таких вещей Гоголя, как «Страшная месть» или «Вий», макабристическое описание восставших из гробов длиннородых мертвецов, простирающих к небу жуткие, когтистые руки, пытаемся не смотреть в смертоносные очи властителя нечисти. Здесь Гоголь достигает колдовской достоверности, как, скажем, в сцене вызывания души пани Катерины отцом-чародеем: «... сдернул со стола скатерть – и вдруг по всей комнате тихо разлился прозрачно-голубой свет. Только не смешавшиеся волны прежнего бело-золотого переливались, ныряли, словно в голубом море, и тянулись слоями, словно на мраморе. Тут поставил он [тесть; С. А.] на стол горшок и стал кидать в него какие-то травы. Пан Данило стал вглядываться и не заметил уже на нем красного жупана; вместо того показались на нем широкие шаровары, какие носят турки; за поясом пистолеты; на голове какая-то чудная шапка, исписанная вся не русскою и не польскою грамотою. Глянул в лицо – и лицо стало переменяться: нос вытянулся и повиснул над губами, рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону, и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула» [2, I; 222].

Стоит также вспомнить жуткое в своей ощутимости присутствие черта в дискурсе развеселой «Сорочинской ярмарки», ставшие явью волшебные русалии «Майской ночи...», совершенно босховские по стилю визионерские

описания беснующейся нежити и панический ужас, господствующий в пейзаже «Пропавшей грамоты», и многое другое.

Все это способно, пожалуй, заставить усомниться и в точности определений, сложившихся у Белинского и Чернышевского, видевших в писателе основателя «реальной поэзии», а в бытописателях середины XIX века – гоголевскую школу, или, как продолжили мысль эту в советские времена, «направление критического реализма». Надо ли полагать, что бесовщина была завуалированным способом критики николаевской России?

Немецкая исследовательница Г. Лангер, проанализировав ранние произведения Гоголя, приходит к справедливому выводу: задача художника, по Гоголю, – «создание неэстетического, антиэстетического искусства». Это означает анализ и разрушение «прекрасного синтеза видимости», проявляющего себя, с точки зрения Гоголя, как дьявольская смесь [см.: 5, с. 161]. И здесь рядом с Гоголем – разве что один М. Салтыков-Щедрин. Это – начало процесса, который в полную силу развернется уже в XX веке. Ведь однородные решения мы находим в «магическом реализме» латиноамериканских писателей, в булгаковских фантазмагориях, в современном украинском «химерном романе», в постмодернистском смешении всего и вся. Похоже, что вопрос о творческом методе Гоголя не решен окончательно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ От слова *ужас*, о происхождении которого М. Фасмер замечает: «Трудное слово. Возм., связано чередованием гласных с *gasiti (см. гаси/ть), ср. греч.: «гашу», гомер.». Впрочем, если взять в расчет, что Фасмер проводит также параллели между понятиями *ужаса* и *грозы*, то, может быть, здесь сквозит не-случайность созвучия *ужас* и *Ушас* – (санскр. *утренний свет*, имя величественной богини зари, соотносимой с гомеровской *Эос* и тоже в истоках своих как-то связанной с Индрой, богом грозы» [см.: 6, с. 553]. Иными словами, кажется, слово это порождено в архаическом сознании не столько омерзением или перепугом, сколько восхищением, и тем отлично от таких категорий, как *безобразное* или *низменное*.

² Как известно, слово гротеск родилось из обозначения фантастического сплетения реальных форм и декоративных орнаментов в росписях грота императора Тиберия на Капри, этого прибежища фантастического разврата, затмевающего рассудок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю. Я. Гоголь и украинская барочная проповедь XVII в. // Известия АН России: Серия литературы и языка. – Т. 51. – 1993. – № 3. – С. 3 – 17.

2. Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений в пяти томах.– М.: Изд-во АН СССР, 1960 (римская цифра обозначает том).
3. Мацапура В. И. Незавершенный роман Гоголя «Гетьман»: Особенности поэтики, проблема контекста // Гоголезнавчі студії: Вип. 17. – Ніжин: НДУ ім. М. В. Гоголя, 2008. – С. 27–41.
4. Михед П. В. Гоголь и украинская культура народного барокко // Тезисы докладов I-х Гоголевских чтений. – Полтава: Вид-во Полтавськ. держпедінституту ім. В. Короленка, 1982. – С. 85 – 87.
5. Тарасова Е. К. Н. В. Гоголь в немецком литературоведении 1990-х годов // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 3. – С. 156 – 164.
6. Топоров В. Н. Ушас // Мифы народов мира: В 2 томах.– Т. 2. – М.: Сов. Энциклопедия, 1982. – С. 553.

СЫНОУБИЙСТВО В «ТАРАСЕ БУЛЬБЕ»: ИНИЦИАЦИЯ ИЛИ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ?

Гоголезнавчі студії. – В. 2 (19). – Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя,
2012. – С. 5–17.

«Ну, вот еще! – скажет нетерпеливый читатель. – Опять поиски несуществующих глубин в нашей родной, обжитой классике! Всем известно, что в «Тарасе Бульбе» Гоголь воспел украинское казачество, верное русскому царю, – Бортко все уже окончательно решил и показал. Андрию так и надо: нечего изменять своему народу. И хватит умствовать!»

Но если широкий интеллигентный читатель твердо знает, что изображено в «Тарасе Бульбе», то исследователям дано проникать и в глубины гоголевского подсознания. Написано, однако, так много, что уже и не хочется перечислять все работы о «Тарасе Бульбе», серьезные и не очень. В общем, свет клином сходится тут именно на убийстве Тарасом Андрия. Сколько-нибудь благородным оправданием этой чудовищной ситуации может быть в глазах цивилизованного человека XIX-XX вв. что-нибудь «общественное», «гражданско-героическое»: гибли ведь в классической литературе жены, возлюбленные и даже родные дети, не разделяющие взглядов героя. Да и сама жизнь подкидывала те еще сюжеты: Иван Грозный, убивающий своего сына; Петр и Алексей, и т. д.

Но, как в трех соснах, все тут запуталось в трех взаимоисключающих курсах. Первый: Гоголь – поэт казачества и украинства, показавший в моменте сыноубийства столкновение общинного и индивидуализирующегося сознания (например, точка зрения Ю. Манна). Второй: Гоголь – российский патриот¹; впрочем, точнее всех очертил ситуацию П. Вайль, показавший в эссе «Русский бог. Гоголь», что повесть, «выдернутая» из миргородского цикла и переписанная, подобно фадеевской «Молодой гвардии», стала ответом на ожидание своей, русской «Илиады»; вот и история Андрия, возвышающаяся над заурядным предательством, сохраняет первоначальный эпический масштаб: ведь перед читателем – настоящая любовь, и выбор героя не мешает его безупречности, как и каприз Ахилла насчет Брисеиды. Третий: Гоголь – не просто русский человек, но еще и глубокий христианин (точка зрения В. Воропаева, справедливо считающего, что «Гоголю можно все, и проповедовать тоже...»); однако этот исследователь толкует сюжетную линию любви Андрия к «полячке» уже именно как соблазн, находя здесь своеобразную аллюзию на книгу Эсфирь; именно поэтому даже Бортко неправ: ведь «... в фильме у них рождается ребёнок, получается, что это уже любовь, благословение от Бога. Но у Гоголя это всё-таки соблазн, соблазн и измена, предательство» [5].

В общем, когда современный израильский мыслитель Генрих Грузман пылко вступает за несчастного Андрия, который пострадал за высшее, что только есть в этом мире – за любовь к Женщине [9], то ему таки удастся выразить массовое недоумение, которое испытывает современный человек по поводу гоголевской повести: в самом деле, убить сына за любовь ко вражьей дочери – не крутенько ли?

Разве что исследователи эпохи культа Павлика Морозова могли безоговорочно восхищаться Тарасом-сыноубийцей – теперь все как-то сложнее: и гендерная проблема тебе, и политкорректность, и трактовка в сегодняшней украинской политической мифологии запорожского казачества как станового хребта нации...

Особенно же сложно с потаенными глубинами гоголевской души. Гоголь-то, конечно, гуманист, и даже точно христианский гуманист, и славянская, сердобольная душа (вариант: кордоцентрическая). Но как тогда с жидовскими ногами в чулках и башмаках, забавно дрыгающими из днепровской водной глади? Как с упоенным описанием смертоносных побоищ? с эстетическим любованием ужасами эпохи вроде живого человека с начисто ободранной кожей? С сонмищем нечистой силы, изображенной с леденящим правдоподобием? Откуда у этого «жизнеутверждающего» и христианнейшего писателя такое неодолимое влечение к изображению уродливого и безобразного, к психоделическим экстазам, откуда тщательно маскируемое женоненавистничество, откуда явственное и ужасающее влечение ко всему, что связано со смертью, почему усердное молитвенничество Гоголя так безрадостно и надрывно, а то и просто лицемерно? Без экскурса в писательское подсознание, пожалуй, не обойдешься. Безусловно, Гоголь – находка для психоаналитика. Как и всякий великий человек.

Правда, психоанализ – уже не последнее слово для литературоведения, и вообще, похоже, прав И. Бродский, считавший, что это «сексуальная активность является сублимацией творческого, созидательного начала в человеке», а не наоборот [3, с. 276]. Да и незабвенная книга исследователя 30–х гг. проф. Ермакова как бы уже заранее сделала все попытки углубляться в предполагаемые сублимации гоголевского либидо совершенно непристойными. Впрочем, отрицаемый сегодня уже и многими психоаналитиками миф Фрейда об отцеубийстве (юноши, достигшие половой зрелости, изгонялись из родного гнезда старым вожаком, и сыновья испытывали к отцу чувства одновременно любви и ненависти) что-то читателю «Тараса Бульбы» все же смутно подсказывает. Поэтому повесть Гоголя интересна более в первом, «искреннем» варинате, в котором «политики» еще не было, и центром внимания автора были людские страсти.

И тут, мне кажется, стоит обратиться к такой категории, как архетип, рожденный в глубинах теологической мысли, но в XX ст. приобретающей новый статус благодаря К. Юнгу. В отличие от пансексуализма Фрейда, методология Юнга все же приносит весьма ощутимые результаты, да и к Гоголю, насколько я знаю, не применялась.

По Юнгу, путь Инициации (Возмужания), который проходит человек, стремящийся стать идеальным Анимусом/Анимой (Мужчиной и Женщиной), состоит в выходе из мира Матери в мир Отца (последний может выступать в облике Бога, Жреца, Мага и пр.)². Общечеловеческие архетипы кодифицируются в каждой национальной ментальности и, соответственно, литературе по-своему. И не надо подробного анализа «Тараса Бульбы», чтобы обнаружить: сюжет здесь и строится на инициации – как бы точно по Юнгу: выход в мир Отца есть в то же время выход из мира Матери. Бульба забирает сыновей на Сечь, вводит их в мир мужского, военного бытия – вопрос кажется исчерпанным. Сама композиционная структура повести заставляет думать именно об этом – очень давно мне случилось отметить, что исполненная опасностей степь в сюжетном движении повести представляет как раз пространство инициации [1]. Однако это «посвящение в мужчины» – лишь первый план сюжетного движения.

Ведь подлинная Инициация предполагает взросление, возмужание. У мужчины представление о смысле взрослого бытия связывается с Женщиной, с любовью, с семьей. Но Запорожская Сечь, как отмечалось рядом исследователей, в известном аспекте была тем характерным архаическим «мужским домом», в котором собирали мальчишек-подростков в период возмужания и где женщина мыслилась как существо презренное. Более того, в данном казусе ситуация усложняется тем, что и сам Отец, растоптавший собственное семейное гнездо, бежит из него в «мужской дом» вместе с сыновьями. Ведь, при своих годах и невероятной тучности, он – вечный «трудный подросток», для которого не существует ни семейных, ни мирных ценностей: как же это – держать официально законный договор о мире, когда так хочется воевать!³ Лишь в Сечи да на поле брани Тарас чувствует себя комфортно, что, конечно, достойно «плохого мальчика», но плохо вяжется с ролью Отца. Как незрелый подросток, до поры до времени ненавидящий недоступную и непонятную женщину, относится он и к любви Андрия, изменившему «товариществу», святейшему чувству «товарищества»: «Но тут же вспомнил он, что не в меру было наклончиво сердце Андрия на женские речи, почувствовал скорбь и заклился сильно в душе против полячки, причаровавшей его сына. И выполнил бы он свою клятву: не поглядел бы на ее красоту, вытащил бы ее за густую, пышную косу, поволок бы ее за собою по всему полю, между всех казаков. Избились бы о землю, окровавившись и покрывшись пылью, ее чудные груди и плечи, блеском равные нетающим снегам, что покрывают горные вершины. Разнес бы по частям он ее пышное, прекрасное тело» [10, с. 144–145].

Несколько странно для почтенного отца семейства, но ведь разве с родной женой обошелся он намного лучше? Прочитируем большой (из песни слова не выкинешь) отрывок, который нас в украинской школе прошлых лет, очевидно, в силу нашего кордоцентризма, заставляли учить наизусть: «Одна бедная мать не спала; она приникла к изголовью дорогих сыновей своих, лежавших

рядом; она расчесывала гребнем их молодые, небрежно всклокоченные кудри и смачивала их слезами; она глядела на них вся, глядела всеми чувствами, вся превратилась в одно зрение и не могла наглядеться. Она вскормила их собственной грудью; она возрстила, взлелеяла их и только на один миг видит их перед собою! Сыны мои, сыны мои милые! что будет с вами? что ждет вас? говорила она, и слезы остановились в морщинах, изменивших прекрасное когда-то лицо ее. В самом деле, она была жалка, как всякая женщина того удалого века. Она миг только жила любовью, только в первую горячку страсти, в первую горячку юности, и уже суровый прельститель ее покидал ее для сабли, для товарищей, для бражничества. Она видела мужа в год два-три дня, и потом несколько лет о нем не бывало слуху. Да и когда виделась с ним, когда они жили вместе, что за жизнь ее была? Она терпела оскорбления, даже побои; она видела ласки, оказываемые только из милости; она была какое-то странное существо в этом сборище безженных рыцарей, на которых разгульное Запорожье набрасывало суровый колорит свой. Молодость без наслаждения мелькнула перед нею, и ее прекрасные свежие щеки и перси без лобзаний отцвели и покрылись преждевременными морщинами. Вся любовь, все чувства, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у нее в одно материнское чувство. Она с жаром, с страстью, со слезами, как степная чайка, вилась над детьми своими. Ее сыновей, ее милых сыновей берут от нее; берут для того, чтобы не увидеть их никогда! Кто знает, может быть при первой битве татарин срубит им головы и она не будет знать, где лежат брошенные тела их, которые расклюет хищная подорожная птица, а за каждую каплю крови их она отдала бы себя всю» [10, с. 53–54].

Но женское начало в мире Тараса, по сути, беспощадно изничтожается напрочь, и не менее решительно, нежели маньяком, вырезающим где-нибудь под мостом груди своей несчастной жертве; впрочем, беглые упоминания о вырезывании женских грудей и об избииении младенцев, достойном Ирода, честно вводит в повесть и сам Гоголь: «Дыбом стал бы ныне волос от тех страшных знаков свирепства полудикого века, которые пронесли везде запорожцы. Избитые младенцы, обрезанные груди у женщин, содранная кожа с ног по колена у выпущенных на свободу, словом, крупною монетою отплачивали казаки прежние долги» [10, с. 96]⁴.

Что-то здесь не складывается. Похоже, что для Гоголя, пусть и вправду как бы упоенного страшной эстетикой некрофилического, в конечном итоге глубоко неприемлемы ни тупо-ненавистническое отрицание Женщины, ни поругание католических святынь, ни даже, в конечном итоге, радости антисемитизма, о чем мне уже случалось писать [2]. И установкой на создание собственной Илиады, в которой все сии злодеяния, за давностию лет, уже воспринимались бы с эпическим бесстрашием, далеко не все объясняется.

Воюют, оно конечно, казаки «за правое дело», по последней авторской версии – за отчизну и «белого» царя, и каждый, погибая в битве, пространно благословляет русскую землю, после чего душу его принимает сам Христос во Валлгале... простите, в Царстве Небесном [10, с. 169].

Но погибай они пусть за одну лишь родную Украину и ее гонимое, сирое православие – воистину возвышенны, волнующи и проникновенны страницы, описывающие преданность козаков вере и отчизне! – но что-то тут с христианской аксиологией не очень и вяжется. Вот и уроженец не менее многострадальной, чем Украина, Сербии, Юрий Крижанич, бывший в Украине в середине XVII века, отметил с сокрушением, что хотя казаки, мол, и исповедуют православную веру, но нравы и обычаи у них зверские – это сегодня охотно и часто цитируется в определенных публикациях.

Но нравятся нам все эти вещи или не нравятся, это – историческая реальность, которую как-то пыталась корректировать христианская культура, не менее важная часть нашего наследия, нежели казацкие политические инициативы. С архетипом Отца в отечественной культуре, что украинской, что российской, сегодня все же ассоциируется в первую очередь образ библейского Бога, который, как известно, есть Любовь⁵.

Иисус, отрекающийся от матери своей для новой жизни в Боге, есть алгоритм такого обретения Отца; Иисус, материнского сердца, впрочем, не отрицавший (обращение с креста к Иоанну с просьбой позаботиться о Марии). Но... плохо была Русь христианизирована, скажем, положи руку на сердце. Слишком часто наше известное двоеверие оборачивалось недвусмысленной доминацией языческого над христианским, да и сегодня мы живем во вполне языческом континууме – стоит телевизор включить.

Ну, положим, в язычестве, скажут нам, тоже было много чего ценного. Например, культ Матери, культ Родины: кто скажет, что это не возвышенно, не одухотворенно? Но дело в том, что неиссякающий наш культ Матери-Родины, в сущности, глубоко языческий по своей природе, совершенно явственно свидетельствует, что выход в мир Отца, особенно в его христианском наполнении, для восточнославянской ментальности все еще затруднен. Как не процитировать Н. Бердяева, который говорил о «женственности» русской души [3, с. 12] (вариант – кордоцентричность души украинской).

Тут судят человека по роду-племени, уважают «по крови», вне зависимости от личностных свойств. Выйти из этого мира, изменить кровным, стакаться с Чужаком – страшное, небывалое дело. Можно эту самую мать при этом держать в черном теле, как Тарас – жену, но во имя матерей, жен и сестер следует, конечно, совершать подвиги. Это – какое-то совершенно неповторимое «застревание» в мире Матери, при крайне надругательском отношении к ней в реальности.

Андрий же из мира Матери вышел, в конечном итоге, не в мир отца-запорожца, а в мир Отца Небесного, точнехонько по Библии: оставил человек мать свою и прилепился сердцем к жене (вообразите Тараса, прилепившегося сердцем к жене). Роман Андрия с юной польской аристократкой, похоже, и есть, в самом деле, Возмужание; Бортко, что-то здесь пронизательно улавливая, недаром делает младшего тарасова сына отцом; как известно, Суинберн определил ребенка – «отец мужчины».

Как ни крути, Андрий, пусть и добрый воитель, не приживается в сообществе сугубо маскулинном, подростковом, воинственно-агрессивном и жестоком. И вот уже даже тихое, беззащитное материнство (о, сколько слез у нас пролито и в фольклоре, и в литературе по поводу материнского горя!), породившее этот маскулинный мир, но не сумевшее образовать культурный строй его человеческих чувств, сгорает в душе героя в одно мгновение: «А что мне отец, товарищи, отчизна? сказал Андрий, встряхнув быстро головою и выпрямив весь прямой, как надречная осока, стан свой. Так если ж так, так вот что: нет у меня никого! Никого, никого! повторил он тем же голосом и с тем движеньем руки, с каким упругий, несокрушимый казак выражает решимость на дело, неслыханное и невозможное для другого. Кто сказал, что моя отчизна Украина? кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя ты! Вот моя отчизна! И понесу я отчизну эту в сердце моем, понесу ее, пока станет моего веку, и посмотрю, пусть кто-нибудь из казаков вырвет ее оттуда! и все, что ни есть, продам, отдам, погублю за такую отчизну!» [10, с. 125].

Да, а что уж тогда говорить о тысячах и тысячах эмигрирующих на протяжении последнего столетия с лишним из своей многомученой Украины андриев и остапов, многие из которых, наверное, произносят в сердце своем нечто подобное. Одна титаническая фигура Ивана Пулюя чего стоит – страшно представить, что прихлопнул бы его за «измену родине» родной отец... вот была бы потеря для Украины и мира! Нет, хорошо все же, что не хватает в отчизне сознательных отцов, чтобы тут же казнить всех перебежчиков.

Есть в рассуждениях сурового Тараса о любви отцовской нечто для уяснения ситуации важное: «Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит оца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей» [10, с. 159].

Не подлежит сомнению, что для Бульбы «мысль семейная» – на «зверинном», низшем уровне. И у него, как у древних греков, место женщины – «в гинекее», ее дело – рожать воинов. Мать обеспечивает, так сказать, единение «по крови». А вот уж мужское сообщество связано высшим чувством товарищества, в этом отличие одного лишь мужчины от мира низшего, мира природы.

Вот только почему Гоголь употребляет выражение «родство по душе», когда так и просится на язык слово «духовность?» Уж не потому ли, что у апостола Павла люди делятся на телесных, душевных и духовных (1 Кор. 2:13-14), и «душевность», в отличие от «духовности», обозначает мир страстей человеческих, мир языческий, а не христианский, в то время, как «духовный» человек взыскует Бога и правды его.

Словом, похоже, не так прост Гоголь в поляризации «рыжих врагов» и «белокурых друзей». И волнует его вовсе не один лишь вопрос о политической ориентации украинского казачества в XVII веке – это вещи «душевные», это мир страстей человека.

У чуткого читателя перехватывает горло не только от козацкой рыцарской верности товариществу и любви к отчизне, но и от светлой истории любви Андрия, которого властно влечет к себе прекрасная панна и ее западная культура: в ней, как Гоголь тонко, исподволь, показывает, не все так уж и бесчеловечно. Право, святых подвижников христианской веры у католиков никак не меньше, нежели в родной православной Украине, и служба в кафедральном костеле не менее великолепна и умилительна, нежели в скромной церковке Сечи, а может, и поболее [2].

И Женщина занимает здесь достойное место, не то, что в православном мире Домостроя. Он ищет жизни, а ему предлагают войти в некий «эскадрон смерти». Может, выбор Андрия у Гоголя все же не совсем «предательство», а, так сказать, спасение генофонда? Словом, Инициация его состоялась, хотя и вовсе не в том алгоритме, какой уготовал ему Тарас.

Второе смятение Гоголя и его читателя – бездны первобытной, языческой, души нашей неодолимый зов *de profundis*: Кровушки бы напиться! Ну, конечно, не своей же, а злой, вражьей. Не хочется снова повторять описания разрубленных людских тел, отсеченных голов, палаша, входящего в побледневшие уста и разбивающего горловой позвонки и проч. Что сему служит оправданием? И здесь на первый план, хочешь или не хочешь, выступает то разделение людей на «жизнелюбов» и «некрофилов», которое принадлежит еретическому ученику Фрейда Э. Фромму [11].

Обратимся снова к современному философу, на сей раз российскому: «повидимому, в самой человеческой природе коренится потребность иметь врага злобного и беспощадного, и в силу этого подлежащего уничтожению...» (далее речь идет о том, что враждебность в биологическом бытии столь же естественна, сколь и симпатия, что самоидентификация подкрепляется наличием Чужого в качестве «козла отпущения», что если врага в реальности нет – его конструируют; впрочем, натуралистами описано и то, что у рыб – в случае отсутствия внешнего соперника – самец уничтожает собственное семейство и пр.) [6, с. 8–9].

Да, шутит с нами шутки натура-дура...

Так что же являет собой по сути своей убийство Андрия, коли пытаться как-то оправдать его возвышенными соображениями – ну, хотя бы изменой родине и православию? Не следует ли счесть расправу отца с сыном неким возвышенным жертвоприношением? Ведь кровавая жертва в истории культуры всегда призвана была восстановить мировой порядок, нарушенный чьим-то неверным действием.

Известный американский исследователь Дж. З. Смит считает, что инициация является важнейшей формой ритуальной деятельности для сообществ охотников и собирателей, а жертвоприношение – для земледельцев; поэтому в истории культуры инициация и жертвоприношение выступают как бы бинарной противоположностью; представление о мировом порядке и призвании человека поддерживать его через ритуал жертвоприношения, становятся возможны лишь на стадии оседлости [13]. Номады же (всегда проявлявшие, к слову, склонности к уничтожению женщины), практикуют, в отличие от земледельцев, инициацию.

Бульба, живущий более в седле⁶, нежели в хате, сквозь воинскую инициацию сыновей провел, но в случае с Андрием она не удалась. Андрию нужно было не суровое военное кочевье, а мир семьи, оседлость, культура. И в этом была *его правда*, не менее заслуживающая уважения, нежели правда воителя Тараса. Андрий нарушил закон, в который включил его, не спрашивая согласия, собственный отец по плоти, нарушил границы материнского рода-племени. «Роевое» начало, так перевозносимое со времен сложения раннего фольклора, отринута здесь ренессансным человеком, осознавшим себя на ином витке цивилизации. И это тоже была часть украинского исторического выбора, европейского выбора.

Убийство Андрия, на первый взгляд, есть как бы жертвоприношение с целью воссоздания мирового порядка, каким его понимает воинственный казак.

Но Тарасу ли вершить жертвоприношение?

В Библии царь Саул попробовал присвоить себе жреческую функцию жертвоприношения – но сделал это руками воителя, обгагранными в крови. И был проклят жрецом Самуилом, который помазал на царство саулова зятя Давида.

Гибель Андрия описана несравненно более трогательно и проникновенно, нежели в самом деле героическая, но все же данная как-то риторически-громогласно, гибель его брата и отца, а интонации писателя напоминают страницы «Жития Бориса и Глеба», в частности, сравнение прерванной молодой жизни с хлебным колосом, подрезанным серпом: «Остановился сыноубийца и глядел долго на бездыханный труп. Он был и мертвый прекрасен: мужественное лицо его, недавно исполненное силы и непобедимого для жен очарованья, все еще выражало чудную красоту; черные брови, как траурный бархат, оттеняли его побледневшие черты» [10, с. 173].

Иными словами, перед нами нечто непонятное. Жертва – есть, жертвоприношения – нет. Что такое, в самом деле?

Прояснит замысел Гоголя, наверное, снова-таки Библия, которую – хоть бы уже и в форме «детского» изложения Закона Божия – он не мог не знать в самых ключевых ее моментах.

Библейскому Аврааму было сказано: принеси Исаака, сына своего, которого ты любишь, в жертву мне, Богу. И старик был готов покорно резать его и сжечь труп – ведь все окружающие народы приносили в жертву кумирам своим первенцев. Но вдруг оказалось, что этому Богу вовсе такая жертва и не нужна. Как пишет еще один современный философ, «это был оправданный обстоятельствами жесткий психологический урок»⁷: хозяин жизни дитяти – не отец его по плоти, но Бог.

Да, глубоко религиозен был Гоголь, и страх Божий жил в нем. Но все же он – не тот православный, которому католика насмерть уложить – что муху раздавить, и аллюзия тут, пожалуй, не на книгу Эсфирь.

Впрочем, под занавес – еще один не так уж и мало важный, как мне кажется, момент.

Похоже, при всем своем органическом украинофильстве, при всей искренности попыток вжиться в роль российского патриота, при всем пылком стремлении молиться и умерщвлять плоть (правы, правы решительно все исследователи!), Гоголя, воспитанного в лоне сентименталистской, маниловской манерности, не переставали все же тревожить и восхищать «плохие мальчишки» давнего времени с их кровавыми разборками. С иными мужчинами такое случается. Особенно если, приехав в столицу империи из сонного Нежина, такой мужчина вдруг обнаруживает, что величественный город, столь чинный и строгий, переполнен скульптурными фигурами вот таких же «юных разбойников» родом из Гомера или других эпох, одетых, согласно нормам классицизма, лишь в шлем или португепю меча – несмотря на лютые северные холода. И хочется написать что-нибудь такое же, *andante maestoso*, эпическое, пугающее и тайно сладострастное в одно и то же время, хотя, по условиям этикета, придется одеть своих героев в роскошные костюмы эпохи барокко, местами испачканные дегтем в знак полного пренебрежения к оным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ И литературоведческих усилий даже не нужно: упомянутый фильм «Тарас Бульба» – самый масштабный проект телеканала «Россия», обошедшийся в 516 млн рублей.

² Сам Юнг и его последователи, впрочем, часто увлекались и расширяли круг этих основных архетипов, вводя, скажем, архетип Тени и т. п.

³ В общественном мнении Европы казаки и вправду имели репутацию людей крайне ненадежных и договоров принципиально не соблюдающих. Самый потрясающий пример: шведский король Карл XII, рассчитывая на поддержку всего запорожского войска, обещанную Мазепой, после труднейшего перехода со своей армией по славянским землям, встретил в итоге лишь незначительный по количеству отряд казаков во главе с гетманом – итог сией кампании общеизвестен...

⁴ Очевидец деяний воинов Богдана Хмельницкого раввин Натан Ганновер свидетельствует в своих мемуарах «Пучина бездонная» о зверствах относительно евреев: «С одних казаки сдирали кожу заживо, а тело кидали собакам; другим наносили тяжёлые раны, но не добивали, а бросали их на улицу, чтобы медленно умирали; многих же закапывали живьём. Грудных младенцев резали на руках матерей, а многих рубили на куски, как рыбу. Беременным женщинам распарывали животы, вынимали плод и хлестали им по лицу матери, а иным в распоротый живот зашивали живую кошку и обрубали несчастным руки, чтобы они не могли вытащить кошку. Иных детей прокалывали пикой, жарили на огне и подносили матерям, чтобы они отведали их мяса. Иногда сваливали еврейских детей в кучи и делали из них переправы через речки» [7, с. 95].

⁵ У него, правда, в восточнославянской истории было немало «земных» конкурентов: те же Иван Грозный, Петр Великий и мнози вослед овим суще. Что же до переживания совестливым русским сознанием архетипа Отца Небесного в аспекте проблемы детоубийства, то стоит процитировать современного российского публициста З. Прилепина: перечислив ужасающие своим объемом данные об убийствах российскими родителями собственных детей, абортгах, похищениях детей для разъема «на органы» и пр., он гневно замечает: «Я вообще удивлен, что Бог нас любит, ведь он нас любит <...> Он же должен нас ненавидеть» [8].

⁶ К слову, так ли уж случайно конь удалого полковника носит имя Черт? По неволе вспоминается украинское фольклорное «чорт носит»... И если мирному селянину Вакуле на черте прокатиться все же удалось, то неистового Бульбу его конь с адским именем довез прямиком до костра, на котором героя сжигают заживо... Что все это? случайные параллели или тонко продуманная система символических сигнификаций? Нет ли в «Тарасе Бульбе» некоего внутреннеегo сюжета, «зеркально», негативно отражающего «эпическое буйство» персонажей?

⁷ Цитирую на языке оригинала: «...адже «син свого часу», так само, як і язичники, що його оточували, спочатку вважав сина за власність і готовий був, всупереч власним почуттям, ним «добровільно» пожертвувати – адже те само чинили навколо язичники-ханааней, що приносили первенця в жертву Ваалові-Молоху. Та, по-перше, Ісаак, за Біблією, дійсно – власність Бога, а не Авраама, скільки б той не любив жаданого сина, і Бог вільний дати його Авраамові й забрати <...> По-друге, Авраам мусив пережити душевні тортури, які переживали

навколишні батьки-ханааняни, аби перейти від пасивного послуху своєму Божеству, ще не вповні зрозумілому, до радості осягнення істини, що така жертва і такі муки цьому Богові не потрібні, й починається нова ера, в якій немає місця відчаю й сліпому страху. Жертва дитини однозначно забороняється (Лев, 1:1 – 2; Ис. 57:5); хто віддає дитину Молохові – проклятий» [12, с. 220–221].

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. Способ художественного обобщения у Н. В. Гоголя / Семен Дмитриевич Абрамович // Гоголь и современность. – К. : Вища школа, 1983. – С. 98–105.
2. Абрамович С. Д. «Такой нехороший народ, что ему надо на самую голову наплевать?» (Польский и еврейский мир в «Тарасе Бульбе») / Семен Дмитриевич Абрамович // Гоголевские студии. – Нежин, 1999. – Вып. 4. – С. 33–41.
3. Бердяев Н. Судьба России; Самопознание / Бердяев Николай Александрович // Избр. произведения. – Ростов н/Д.: Феникс, 1997. – 541 с.
4. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. Литературные интервью / Соломон Волков // Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я. Гордина. – М.: Независимая Газета, 1998. – 328 с.
5. Воропаев В. А. «Гоголю можно все, и проповедовать тоже» [Рыцарский роман о религиозной войне. Интервью с проф. В. А. Воропаевым] / Владимир Алексеевич Воропаев – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.taday.ru/text/225370.html.
6. Гаджиев К. С. Национальная идентичность: концептуальный аспект / Камалудин Серажудинович Гаджиев // Вопросы философии. – 2011. – № 10. – С. 3–16.
7. Ганновер Н. Пучина бездонная / Натан Ганновер // Еврейские хроники XVII столетия: эпоха «хмельничины». – М. Гешарим, 1997. – С. 84–110.
8. Гражданин писатель. Мы публикуем эссе из новой книги Захара Прилепина // «Московский комсомолец» в Украине. – 2011. – 21–27 декабря, с. 20.
9. Грузман Г. Гоголь – птица дивной породы. – Электронный ресурс. – Режим доступа: kuchaknig.ru/show_book.php?book.
10. Гоголь Н. В. Тарас Бульба / Николай Васильевич Гоголь // Собр. худож. произв. в 5 томах. – Т. 5. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 42–208.
11. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм. – М.: АКТ-ЛТД, 1998. – 664 с.
12. Чикарькова М. Біблійний антропоцентризм та його роль у становленні європейської культури / Марія Юріївна Чикарькова // – К.: Видавничий дім Д. Бураго, 2010. – 312 с.
13. Smith J. Z. The Domestication of Sacrifice / Jonathan Z. Smith // Smith J. Z. Relating Religion: Essays in the Study of Religion. – Chicago: The University of Chicago, 2004. – P. 145–159.

СИМВОЛИКА В «ВОЙНЕ И МИРЕ» Л. Н. ТОЛСТОГО

Вопр. рус. лит. – 1979. – Вып. 2 (34). – С. 69–77.

Героика – естественный, самым материалом обусловленный ракурс для изображения событий наполеоновских войн. Особенно – для участника героической обороны Севастополя: последняя психологически как бы налагалась в сознании образованного русского дворянина на фон известных полотен Дж. Доу, воспевшего героев 1812 года в стилистике романтической патетичности. Но автору «Севастопольских рассказов», исходвшему из того, что войну следует показать «в крови, страданиях, смерти», подобная идеализация казалась грубофальшивой, оскорбляющей чувства тех, кто реально воевал. Такую идеализацию Толстой высмеял в «Войне и мире» в портрете юного сына Наполеона, «римского короля», который благосклонно воспринимается его отцом.

В то же время стремление Л. Толстого к реалистической типизации принимало различные формы. Громадный материал, охватываемый писателем-эпиком, требовал глобальных обобщений. В роли такого обобщения, в частности, выступила и символика, что с особой наглядностью проявилось в «Войне и мире».

Разумеется, речь идет не о «символизме» как методе: писатель неуклонно выступал против сугубо эстетского злоупотребления символизацией и нарочито-мистических спекуляций в этой области, что в свое время было однозначно трактовано как «борьба против декадентского искусства» [6]. Но тот же Толстой мог испытывать неподдельный интерес к символическим толкованиям природы каким-то сектантом, явно находя удовольствие в этой игре воображения [10, с. 141–142].

Писатели-реалисты, в общем-то, символизации никогда не чуждались – достаточно вспомнить птицу-тройку из «Мертвых душ» или те же тридцать целковых Сони Мармеладовой. Отмечено, что и «для Толстого могли быть приемлемы разные формы художественного обобщения – при условии, если он не сомневался в подлинности человеческих чувств и жизненных процессов, отражаемых ими» [7, с. 121]. Более того, конкретно-чувственному образу писатель стремился придать особую масштабность и глубину. М. Б. Храпченко в свое время заметил: «В отличие от своих предшественников, изображавших столкновение личного начала с суровой действительностью, рисовавших путь главного героя, который пролегал через большие и малые исторические перевалы, автор «Войны и мира» отразил множественность связей действующих лиц романа с историческими событиями, множественность восприятия их людьми разных положений и воззрений. Прямое или косвенное соприкосновение с движением времени раскрывается в любом герое романа; в каждом из них заметен своеобразный отсвет этого движения» [14, с. 77].

Толстому присуща сознательная ориентация на воспроизведение сложных, диалектических закономерностей развития жизни, – стремление познать «тот бесконечный лабиринт сцеплений, в котором и состоит сущность искусства», постичь те законы, «которые служат основанием этих сцеплений» [13, с. 269]. Можно сказать, что сама мотивировка характеров и событий у Толстого становилась принципиально новой. В. Шкловский пишет: «В «Казаках» и особенно в «Войне и мире» решения обосновываются, как мы бы сейчас сказали, не самостоятельностью сознания, но необходимостью бытия, взятого в широком смысле слова» [15, с. 292]. Отмечалось также, что Толстой сыграл важнейшую роль в формировании «нового, условно говоря, экспрессивного реализма» XX в., ибо он остро ощутил «исчерпанность старых литературных форм и необходимость создания новых» [11, с. 100].

Поэтому популярная когда-то оценка стиля Толстого как «следования принципу скупой деловой прозы с опорой на простейшие исходные, а не производные значения слов, – тому принципу, который лег в основу стиля Пушкина и Лермонтова» [11, с. 577], представляется не вполне точной. Необходимо конкретно осмыслить те новые способы реалистического обобщения, которые ввел Толстой. Вопрос о художественной символике в «Войне и мире» представляется заслуживающим особого внимания в этом отношении. Большую группу символов в романе составляют масштабные, емкие философские категории.

Реалистический символ заключен уже в самом названии книги. Давно отмечено, что слово «мир» в заглавии первоначально обладало весьма широким смыслом. В рукописи было: «Мір», то есть «вселенная», и лишь издательская ошибка (с которой Толстой смирился) узаконила сужение смысла: «мир» как отсутствие войны [2, с. 225–226]. Подобно полюсам магнита, выстраивающим на плоскости в стройный узор кучу железных опилок, употребление этих двух понятий позволяет четко дифференцировать огромный материал. Слова «война» и «мир» становятся символическим выражением категорий «добра» и «зла», насыщаются энергией философского поиска. При этом необходимо исследовать и, так сказать, процесс становления узора – ход исторических событий, духовные искания персонажей (все это протекает между названными двумя полюсами). Здесь Толстой предпочитает насытить символическим значением конкретно-чувственный образ, избегая сухих абстракций.

Символический образ в «Войне и мире» обыкновенно «сквозной», он вводится в узловые пункты сюжетно-композиционного построения. Но при всей своей пластичности, «зримости» он чаще всего носит подчеркнуто «антибытовой» характер.

В этом плане особенно примечателен знаменитый *образ неба*, проходящий через весь роман и символизирующий духовную высоту и проникновение в сущность вещей. Так, перед Аустерлицем князь Андрей напряженно размышляет о тайне жизни и смерти, о своей судьбе, и небо над ним проникнуто

таинственным лунным светом [12, т. IV, с. 333]. Над ним, раненым, небо «высокое... не ясное, но все-таки неизмеримо высокое, с тихо ползущими по нем серыми облаками» [12, т. IV, с. 354]. Небо как бы предупреждает о грядущих потрясениях – кометой. Но она не только зловеща, эта «светлая звезда», которая, «как вонзившаяся стрела в землю, вlepилась тут в одно избранное ею место, на черном небе, и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом между бесчисленными другими, мерцающими звездами. Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе» [12, т. V, с. 388]. Комета художественно символизирует и муки рождения нового, и грядущую радость обретения. Небо заливают вечерним светом паром, на котором беседуют о смысле жизни Пьер и Андрей [12, т. V, с. 124]. С «вершинностью» духа, чувством гармонии и счастья сопряжено восприятие лунной ночи у Наташи Ростовоy [12, т. V, с. 163–164]. В сцене охоты, знаменующей, по справедливому замечанию С. Бочарова, конец времени, «когда придают много веса игрушечным вещам» и когда «вступают в силу действительные соотношения» [3, с. 23], небо как бы «тает и без ветра спускается на землю», спускается вполне материально, в виде «микроскопических капель мги и тумана» [12, т. V, с. 253–254].

Мотив связи неба и земли вместе с тем насыщен символикой гармонии, достигнутого равновесия между человеком и вселенной. Недаром он повторяется и в зарисовке теплой августовской ночи, когда с неба, беспрестанно пугая и радуя, сыплются золотые звезды: эта сцена представляет собой своеобразный апофеоз линии «мира». Небо как бы восстанавливает нарушенное согласие человека с мирозданием. Когда Пьер, будучи в плену, понял вдруг, что он свободен, что никто не в силах запереть его «бессмертную душу», он «взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я!» – думал Пьер. «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!» Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам» [12, т. VII, с. 115]. Примечательно, что над мирным костром русских солдат-победителей, пригревших заодно и озябшего пленного французика, «разыгрались в черном небе» звезды. «То вспыхивая, то потухая, то вздрагивая, они хлопотливо о чем-то радостном, но таинственном, перешептывались между собой» [12, т. VII, с. 208].

Любопытно, что символика неба часто сопрягается с символикой огня – образа, возникающего в разных смысловых модификациях, но в едином качестве в самые напряженные моменты сюжетного движения. Греются у костров после аустерлицкого позора худые желтотелые солдатики [12, т. IV, с. 252]. Но руковорный этот огонь – не только тепло и свет, не только дымок тушинской носогрейки, но и вспыхивающие жерла тушинских пушек [12, т. IV, с. 242]. Огонь может стать символом народного гнева и непримиримости к захватчикам, но

все равно дым омрачает небеса (пожар Смоленска: «Прежде ясное вечернее небо все было застлано дымом»; «На небе были звезды и светился слегка застилаемый дымком молодой месяц»); сюда же относятся и дом мещанина Ферапонтова, подожженный самим хозяином [12, т. VI, с. 124–125], сравнение оставленной русскими земли с мертвой колодкой улья, которую сожжет пчеловод, и Москва, пылающая «под высоким звездным небом», – жар и шипение рассыпаемых искр есть параллель сценам насилия и мародерства [12, т. VI, с. 405–406]. Символика неба и огня акцентирует окончание каждого из четырех томов. В конце первого тома измученному князю Андрею (бои, огнестрельная рана, горячка) мерещится далекое спокойное небо. Второй том оканчивается величественной картиной явления кометы. События третьего тома завершаются пожаром Москвы. Четвертый содержит в финале приведенное выше описание звезд, играющих над солдатским костром.

Неоднократно отмечалось, что пейзаж у Толстого многоаспектен, глубоко связан с событиями и человеческими переживаниями. Однако объяснить эту многоплановость только «очеловеченностью» [1, с. 283] невозможно. Все это – не обычное, скажем, олицетворение природы: обновление дуба или явление кометы действительно дано читателю в восприятии Андрея и Пьера, но все же образ природы обладает в «Войне и мире» огромной самоценной значимостью. Он символизирует – в рамках человеческого мировосприятия – находящуюся вне «я», но все же естественную, родную стихию, частью которой «я» выступает. Природа – естественная норма человеческого бытия, мерило ценности личности. Близость или отдаленность от природы – это также близость и отдаленность от «мира», от «добра».

Исследователи Толстого неоднократно отмечали особую, необыкновенную глубину данного плана эпопеи, но как-то не решались определить неповторимую силу толстовского обобщения природы как художественную символику. Это порождает приблизительные определения. Так, Л. Мышковская отмечает «волшебность» толстовских пейзажей (к слову, ей же принадлежит верное наблюдение об относительной немногочисленности пейзажей в «Войне и мире») [8, с. 87, 90–94]. Мысль исследовательницы хочется продолжить: Толстой стремится подняться над «бытовым», сдержанно вводя символику в ключевые моменты, когда слово принадлежит природе, естеству. Характерно, что писатель сохраняет и реалистическую мотивировку, и структуру конкретно-чувственного образа. Вот, к примеру, восприятие князем Андреем отрадененской весны, когда душа его оттаяла, наконец, от упрямого отроческого эгоизма, когда ему едва ли не впервые открылась колдовская сила естества.

«Князь Андрей встал и подошел к окну, чтоб отворить его. Как только он открыл ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату. Он отворил окно. Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд подстриженных деревьев, черных с одной

и серебристо-освещенных с другой стороны. Под деревьями была какая-то сочная, мокрая кудрявая растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями. Далее за черными деревьями была какая-то блестящая росой крыша, правее большое кудрявое дерево, с ярко-белым стволом и сучьями, и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе. Князь Андрей облокотился на окно, и глаза его остановились на этом небе» [12, V, с. 163]. В это небо будет стремиться «улететь» Наташа.

Пейзаж написан при опоре на традиции романтической школы. Более того, отсутствием внешней цветистости, стильной «монохромностью» он перекликается со стилистическими решениями начала XX в. Однако в целом он решен в сочной, чисто реалистической тональности, лишен романтической «туманности». Но при этом пейзаж – один из поворотных пунктов духовной биографии героя; не случайно венчает описание образ неба, становящийся в огромном большинстве случаев идейно-эмоциональным центром толстовского пейзажа.

Вторая группа символов толстовского романа-эпопеи – это некоторые детали, роль которых выше простого интерьерного или костюмного аксессуара. Иногда исследователи отмечают символическое содержание таких деталей: «Детский стульчик на верху повозки, застрявшей при переправе через Москворецкий мост, выразительно символизирует общую картину этого распада (*оставленная Москва*. – С. А.). Детский стульчик – это мир, это нормальные условия жизни, семья, веселые играющие, дети, но пришла война, и стульчик, перевернутый кверху ножками, оказался на улице среди толпы и войск» [4, с. 168]. В «Войне и мире» немало и других символических деталей: медведь в компании Долохова, чугунный перстень с черепом на сморщенной старой руке масона Баздеева, белый костюм Пьера на Бородинском поле и т. д. И, что важнее всего, поляризуются они в отношении понятий «война» и «мир» последовательно и целеустремленно.

Каждый из персонажей романа-эпопеи Л. Н. Толстого обладает своеобразным рисунком характера, собственной судьбой, но в то же время дает существенный материал для раздумий, в частности, над вопросом о том, на каком полюсе «войны» или «мира», зла или добра находится изображенный автором человек. В этой системе рядовой персонаж становится частью философского, «панорамного» пространства, не сводимого к сугубо художественному хронотопу.

Образ «войны» материализуется не в живом, природном порыве природы, а в мертвящем и механистическом действии. Возьмем, к примеру, неоднократно возникающий на страницах книги образ механического движения. Беседы гостей Шерер, «зачинающие» войну, сопоставлены с жужжанием прялок. И это, по замыслу неисправимого «руссоиста» Толстого, подчеркивает искусственность и механичность цивилизации, светской жизни, враждебность ее «жизни живой». Механичны и ритуалы масонов, их духовные упражнения вроде «уподобления квадрату» или вычисления «звериного числа» 666; механичен

холодный автоматизм разврата курагинской семьи; механична кукольная гармония дома Бергов; механичны слепая логичность диспозиций ученых немецких стратегов и весь «неудержимый механизм военного дела»...

Далее мотив этот разрастается, проникает во все новые планы. И оказывается, к примеру, что это смертоносное механическое движение способно вовлечь в себя целую человеческую судьбу.

Мотив механического движения легко переходит в мотив смерти. От культа войны как таковой, исповедуемого стариком Болконским, – прямая дорога к автоматическому наследованию князем Андреем стереотипа геройского поведения. Характерно, что исчезновение Андрея после Аустерлица сопрягается в сознании княжны Марьи с замирающим скрипом колеса токарного станка (старик точит, как обыкновенно, табакерку), и бездушный этот скрип связывает воедино, казалось бы, разнородные ситуации.

Некоторые символы у Толстого сопрягают человека в Беспредельным. Таков сон, в котором Пьер «умом сердца» постигает смысл гибели Каратаева. Это – глобус, «живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров», состоящий из «капель, плотно, сжатых между собой» – отдельных человеческих существ [12, т. VII, с. 169].

Но есть у Толстого и ложные иероглифы сознания, например – образ любимца счастья, Наполеона, каким он сложился в сознании «двуногих тварей». Пусть Курагины, Билибины, Берги, Мюраты, Даву вроде и не думают о Наполеоне, но в поведении своем они суть бесчисленные отражения «сверхчеловека», по трупам идущего к успеху. Наполеоновский миф, по-разному преломляясь в различных гранях социальной психологии, в истоках своих восходит к индивидуализму. Нарушающий логику естества, этот ложный миф воистину «темен в последней глубине», и Толстой разоблачает Наполеона-сверхчеловека, обнажая в нем обыденное и пошлое, протестуя против искажения контуров и пропорций реальности

Мы видим, что у Толстого нет места «случайной», самодовлеющей детали в том смысле, в каком она встречается в практике «натуральной школы». Конечно, и здесь не допускалось ружья, которое не выстрелит в последнем акте. Но само художественное открытие быта, предпринятое прозаиками, скажем, тургеневского круга, ориентировало их на определенное повышение самоценности детали. Новаторство их состояло в отказе от романтической выпренности, в сочности житейского колорита. Отсюда – подчеркнутая конкретность образа, «привязанность» его к натуре. Это была подлинная эстетическая революция, и Толстой широко опирался на ее достижения. У него встречается немало бытовых деталей в духе «натуральной школы», не насыщенных добавочным, символическим значением, которые прекрасно передают конкретно-исторический образ эпохи (скажем, «ташка» – офицерская сумка Николая Ростова). Но вместе с тем писатель обращается к широкому сопоставлению различных деталей

по аналогии, вовлекая их в «разомкнутый» символический ряд, чего не было у предшественников.

Сопоставление деталей, принадлежащих к подчеркнуто различным сферам жизни, но составляющих вкуче грани символического образа, отражает толстовское стремление к охвату бытия в целом. Через конкретное в «Войне и мире» открывается бесконечность. Такая насыщенность деталей поначалу даже вызывала, как широко известно, недовольство у тесно связанного с «натуральной школой» И. С. Тургенева. Он возмущался тем, что Толстому будто бы ясно и то, что стоит за подробностями. Но дело в том, что толстовский символ остается реалистическим при всей подчеркнутой своей «космичности». Он вовсе не «темен», чего требовали символисты. Многомерная, многоаспектная, лежащая вне человеческого сознания, жизнь мыслится Толстым как нечто доступное пониманию человека и в известной степени подлежащее его разумной воле. Философский скепсис Толстого по поводу возможности руководить историей все же принципиально отличен от представления о мире как о хаосе, от неверия в человеческое познание. Реалистическая символизация служит здесь не созданию «мифа», а познанию действительности, возведению частного в тип. Не ужас перед неразгаданностью мира, а любовь к нему и желание утвердить в нем человека проявляются в символике Толстого.

Способствуя композиционной организации, символика выступает и в качестве жанрообразующего элемента. Не желавший называть свою «книгу» романом, Толстой стремился к монументализированной типизации, которая призвана была придать повествованию высокую эпопейность, поднять его над уровнем «бюргерской эпопеи».

Символика «Войны и мира» свидетельствует о живом интересе писателя к диалектике реальности, о высоте идейного пафоса. Правда, в той же символике неба можно уловить оттенок религиозно-нравственных исканий Толстого (комета, скажем, – традиционный иконографический атрибут христианского рождества, то есть начала «нового мира»), но в целом и небо интерпретируется не мистически, а в гуманистическом, поэтическом аспекте.

К сожалению, исследователи, говоря о глубине толстовского образа, ограничиваются, самое большее, констатацией в его художественном языке «развернутых аллегорий» [9, с. 579–580]. Действительно, у Толстого есть аллегории, но удельный вес их невелик. Кроме того, язык аллегории высмеян Толстым в описании портрета сына Наполеона – «римского короля», играющего земным шаром в бильбоке [12, т. VI, с. 223]. Ведь в двуплановой аллегории, в отличие от многопланового символа, один предмет просто уподобляется другому. Аллегория хорошо вписывалась в нормативную эстетику классицистов, но в реализме употребились обыкновенно на первых стадиях становления метода. Крылов мог еще с полным успехом просто сравнить Наполеона с волком. Эпоха Толстого с ее диалектическим мышлением, тягой к научности, к факту и обобщению уже не

удовлетворялась этим. Из современников Толстого старым приемом с большим блеском пользовался разве что один М. Е. Салтыков-Щедрин.

Художественные искания реалистов пролегли в различных плоскостях. В начале XX в. В. Г. Короленко писал как о чем-то очевидном: «Символы – вещь вполне законная, но почему-то выработался уже термин «символизма». Дело в том» что символ должен занимать свое место; когда же для символа искажается действительность, когда он выступает на первый план, а остальное располагается согласно его сухой схеме, – это и будет символизм в его современном значении» [5, с. 293]. Действительно, Толстой задолго до символистов успешно применил древний способ символизации для обобщения выводов современного мышления, точно так же, как ввел задолго до Джойса «поток сознания» (внутренний монолог).

Часто говорят о необыкновенной широте и синтетичности эстетики Толстого: «Толстому предстояло свести, примирить максимализм своих этических представлений о должном, справедливом мире, и остроту своей беспощадной аналитической мысли в рамках широкой образной системы, философской, социальной, поэтической» [4, с. 22]. Думается, символика Толстого служила именно этой цели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арденс Н. Н. Творческий путь Л. Н. Толстого. – М., 1962.
2. Билинкис Я. О творчестве Л. Н. Толстого. – Л., 1959.
3. Бочаров С. «Война и мир» Л. Н. Толстого // Три шедевра русской классики. – М. 1971. – С. 7–104.
4. Бычков С. Л. Н. Толстой. – М., 1954.
5. Короленко В. Г. Письмо С. Д. Протопопову от 27 марта 1900 г. // Короленко В. Г. Собрание сочинений. – В 10-ти т. – Т. 10. – М., 1956. – С. 130.
6. Ломунов К. Толстой в борьбе против декадентского искусства // Лев Николаевич Толстой: сборник статей и материалов. – М., 1951. – С. 22–98.
7. Мотылева Т. Л. О мировом значении Л. Н. Толстого. – М., 1957.
8. Мышковская Л. М. Мастерство Л. Н. Толстого. – М., 1958
9. Сабуров А. Л. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. – М., 1959.
10. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч. – В 8-ми т. – Т. 1. – М., 1954.
11. Тагер Е. Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX – начала XX в. 90-е гг. – М., 1968. – С. 106–116.
12. Толстой Л. Н. Война и мир // Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 22 томах. – Т. т. IV, V, VI, VII. – М., 1979–1981.
13. Толстой Л. Н. Письмо Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 62. – М., 1953. – С. 265.
14. Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. – М., 1971.
15. Шкловский В. Б. Лев Толстой. – М., 1967.

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПЕРСОНАЖИ В «ВОЙНЕ И МИРЕ» Л. Н. ТОЛСТОГО

(образ старика Болконского)

Рус. яз. и лит. в школах УССР. – 1978. – № 6 (14). – С. 23–27.

Старик Болконский из «Войны и мира» Л. Толстого представляется типично «второстепенным» персонажем. Между тем без уяснения его роли не только невозможно правильно оценить личность князя Андрея или княжны Марьи, но и трудно уяснить отношение Л. Н. Толстого к русской аристократии в целом, к ее жизненной позиции.

Интересно, что в черновиках Толстого мы обнаруживаем набросок характера значительно более противоречивого, чем в окончательном варианте. Предполагалось, в частности, уделить много внимания личной жизни генерал-аншефа. Толстой, как отмечают исследователи, видимо, колебался, наделял персонаж то преимущественно положительными, то резко отрицательными чертами характера. По всей вероятности этот образ замышлялся, как натура широкая и развивающаяся, подобно многим любимым героям Толстого. Однако в конечном итоге перед нами предстает крутой, упорный, властный, нетерпимый старик, находящийся как бы вне изменений и развития. У него, в отличие от сына, нет никаких сомнений в правоте собственных мыслей, поступков. Как известно, к развитию у Толстого обычно склонны люди «добрые», живым, открытым сердцем внимающие голосу жизни (Пьер, Наташа, отчасти Андрей и Марья). У старика же Болконского не только нет такого желания, но, напротив, обнаруживается неукротимое стремление «набросить узду» на живое чувство, на естественное течение событий, даже на собственные порывы. На первом месте у старика – принципы, причем взятые отвлеченно, не подлежащие критическому осмыслению. Рассудок – хорошо; чувства – блажь. Деятельность – хорошо; покой, мечта, созерцание – гнездилище пороков. «Нездоровы, брат, бывают только дураки да развратники, а ты меня знаешь: с утра до вечера занят, воздержан, ну и здоров» [4, т. IV, с. 127] – объясняет старый князь сыну.

Сам Толстой, напротив, очень ценил подъем душевных сил, вызываемый болезнью тела [1, с. 129], и восходит этот взгляд к монашеской аксиологии (св. Серафим Саровский, например, утверждал, что монаху подобает постоянно чувствовать себя больным). А точка зрения, проповедуемая стариком Болконским, созвучна идеям просветителей XVIII столетия, по-своему воспринятым русскими дворянами «золотого века». Они доживали дни в имениях между французской библиотекой, тонкой кухней и гаремом из крепостных женщин [3, с. 55]. Разумеется, старик Болконский не походит на этих развращенных и

сластолюбивых гедонистов, но в конечном итоге его поступки в чем-то отражают пороки среды, которую, как ни парадоксально, «вольтерьянство» не делало ни общественно полезной, ни более человеческой.

Вспомним, как он занимался воспитанием своей дочери, и чтобы развить в ней обе главные добродетели («деятельность» и «ум»), давал ей уроки. Педагогическая несостоятельность старика Болконского отчетливо видна из такого описания: «Княжна испуганно взглядывала на близко от нее блестящие глаза отца; красные пятна переливались по ее лицу, и видно было, что она ничего не понимает и так боится, что страх помешает ей понять все дальнейшие толкования отца, как бы ясны они ни были» [4, т. IV, с. 113].

В соответствии с принципом разумности построен быт Лысогорского поместья, где все движется мерно, с механической точностью, в раз и навсегда заведенном порядке. Послеобеденный сон – серебряный, дообеденный – золотой. Дети целуют отца в щеку, он их – в голову. Крепостные не смеют перечить, их дело повиноваться и т. д. «Сам он постоянно был занят то писанием своих мемуаров, то выкладками из высшей математики, то точением табакерок на станке, то работой в саду и наблюдением над постройками, которые не прекращались в его имении. Так как главное условие для деятельности есть порядок, то и порядок в его образе жизни был доведен до последней степени точности. Его выходы к столу совершались при одних и тех же неизменных условиях, и не только в один и тот же час, но и минуту» [4, т. IV, с. 111–112]. Эта неподвижность, застылость быта Лысых Гор, как бы дремлющих вне времени, неприятно поражает князя Андрея, прошедшего сквозь горнило сомнений «века нового».

Мы привыкли хвалить старика за увлеченность физическим трудом и готовы соотнести его в этом с самим Толстым. Но... сколько же нужно человеку табакерок, особенно, когда эта безделушка уже выходит из моды? А ведь более ни о чем не упоминается, когда речь идет о плодах рук Николая Андреича. Вопросы можно умножить. Что дают науке его «выкладки» из высшей математики? Зачем нужны его многочисленные постройки?

В культе труда как такового, как и во всем механическом, однообразном укладе Лысых Гор, где часы синхронно отбивают время, а хозяин является к обеду с точностью до минуты, все застыло в искусственном холодном порядке. Здесь та же оторванность от истоков естества, от «ума сердца», от могучих естественных ритмов бытия, что и в салоне Шерер: вместо гармонии – ее механическое подобие.

Искусственная гармония аристократического поместья, замкнутого в самом себе, эта утопия старого князя, постоянно нарушается, что приводит старика в ярость. Ведь его идеал – вечная, механическая гармония, круговорот, в котором рабы всегда внизу, а он, господин и отец – сверху; и Бога не нужно даже – его, Болконского, разумной воли достаточно. А в действительности дети думают и

поступают по-своему; крепостные – себе на уме; Бонапартишка вдруг оказывается под Смоленском...

Следует согласиться с П. Громовым, который цитирует: «Для посетителей весь этот старинный дом с огромными трюмо, дореволюционной мебелью, этими лакеями в пудре, и сам, прошлого века, крутой и умный старик с его кроткой дочерью и хорошенькой француженкой, которые благоговели перед ним, представлял величественно-приятное зрелище. Но посетители не думали о том, что, кроме этих двух-трех часов, во время которых они видели хозяев, было еще двадцать два часа в сутки, во время которых шла тайная внутренняя жизнь дома», и обнаруживает тут «столь несомненные произвол, бессердечие, сословную надменность, что действия Болконских объективно смыкаются с поведением Курагиных». Очень верна мысль П. Громова о том, что «отсутствие подвижности, изменчивости, «диалектики души», по Толстому, больше всего говорит о мертвенности, о поползновениях (хотя бы и неосознанных) к насилию над жизнью, к ломке ее, к попыткам загнать «поток жизни» в узкие, определенные берега раз и навсегда заданных и чаще всего недостойных установлений» <...> По всей очевидности замысел Толстого состоял прежде всего в том, чтобы показать «строптивного феодала, заковавшегося в своей крепости – родовом поместье», который «не желает признать над собой новый бюрократический порядок» [2, с. 200, 302]. Добавим: и реальность «века нынешнего» вообще.

Лишь на первый взгляд старик в оппозиции к «свету», и его презрительным отношением к пронырам и вертопрахам вроде Курагиных еще не все сказано. Да, он ушел от «света», но ему далеко не безразлично, что о нем подумают. Вся его искусственно-«правильная» жизнь – своеобразный вызов, отдающий в то же время капризным желанием привлечь внимание. Как только ему кажется, что его «призвали», что он нужен, он теплеет, и тут же пронизательность изменяет ему. Один из псевдогероев 1812 года Растопчин, явно не воспринимающий старика всерьез, неуважительно острит, что он-де регулярно ездит «прикладываться к мощам» князя. Однако в гостях у него он разыгрывает «патриотическую» комедию в духе Стародума, и, конечно же, обласкан Николаем Андреичем.

А «низовая», народная Россия? В каких отношениях с ней старый князь? Вот суетится вокруг капризничающего генерал-аншефа, то подавая части одежды, то подхватывая швыряемые в гнев тарелки, престарелый Тихон, знающий, что если князь на всю пятку ступает, дело плохо. Вот покорно подставляет плешь под удары трости Алпатыч. А как же с просветительским призывом относиться к малым мира сего как к равным? О, у старика для этого есть объект – безропотный, тишайший архитектор Михаил Иванович, всегда готовый поддакивать. Правда, Михаил Иванович не может внутренне не сжиматься от этого благоговения («Дурак этот», – думает о нем князь про себя), но, может, к этому Болконский и стремится. М-ль Бурьен и Михаил Иванович, два жалких, лишенных всякого «я» человека – к которым он всегда ласков и добр, потому

что они оба благодетельствованы им. А «степных», богучаровских мужиков с их непреодолимым чувством свободы князь не жалуется. Не случайно, должно быть, единственный намек в «Войне и мире» на крестьянский бунт связан именно с судьбами богучаровских крепостных. Лишь безропотные рабы нужны старому князю, а не друзья и единомышленники. Оттого-то он, любя своих детей, гонит их из дому. Оттого-то ненавистна ему современность, в которой, помимо кристаллизации бюрократической монархии, отчетливо зреют также и черты нового, предреволюционного этапа истории с его повышенным вниманием к отдельной личности, ее ценности, инициативности.

Именно огромное число бесправных рабов, неограниченное право осуществлять свои прихоти могли извратить этот могучий ум и большое сердце, породить эгоизм, гордыню, презрение к мнению и чувствам других. Вот эта-то социальная мотивировка и помогает выявить главное в характере старика, который променял живую радость человеческого общения на роль генерал-аншефа, стоящего неизмеримо выше людей. Все трепетно-человеческое, семейное, интимно-бытовое в нем задавлено. С какой-то болезненной грубостью относится старый князь к женщине, кроткой, любящей, нравственно требовательной, этой естественной носительнице начала «мира». «Баба, бабье» – у него ругательное слово. Не без едкого удовольствия он отмечает, что эта черта его передалась и сыну.

Почему же все-таки тянется мужчина к женщине? Ответ у старика прост, если не примитивен. «Что делать? Красива». Когда же наконец чувства князя Андрея пробудились и стаял лед болконской сдержанности перед обаянием, человеческой притягательностью Наташи, отец с внешним спокойствием, но внутренней злобой выслушал сообщение сына, расчетливо приняв все меры, чтобы этот брак сорвался. Старик отвратителен и жалок в своем юродстве, когда ломает перед приехавшими к нему Ростовыми оскорбительную комедию. Женщина, мирная семья – все это так чуждо ему. Характерно, что лишь красивенькая, но абсолютно лишенная женского достоинства мадмуазель Бурьен снискала ненадолго его старческую симпатию, и то старик, устыдившись детей, скоро отстранил ее от себя.

Что же, по мнению генерал-аншефа, достойно человека? Почему он злобно упрекает дочь в том, что мальчик, годовалый князь Николай, растет «бабой»? Оказывается, его нужно растить воином. Лишь война, любая, – достойное мужчины дело. Когда Пьер начинает мечтать, что придет счастливое время и войны не будет, старик ворчит: «Бабы бредни, бабы бредни»; войны вечны потому, что: «кровь из жил выпусти, воды налей, тогда войны не будет» [4, т. V, с. 130]. Война – его ремесло, и он с полуслова понимает все тонкости рассказа князя Андрея. Не отдавая себе отчета в бессмысленности первой войны с Наполеоном (1805 год), он благодарит сына за его усердие: «Спасибо, спасибо!.. За то, что не просрочиваешь, за бабью юбку не держишься.

Служба прежде всего. Спасибо, спасибо [4, т. IV, с. 139–140]. По-видимому, война представляется ему не столько суровым и неотвратимым долгом, сколько турниром самолюбий.

На поверку и сам патриотизм старого князя не тот, к пониманию которого приблизились его сын и Пьер. Реальной опасности для страны он не замечает, усилием воли отгоняет известие, что французы уже в Смоленске, и уходит в мысли-грезы о прошлом: «Он спрятал письмо под подсвечник и закрыл глаза. И ему представился Дунай, светлый полдень, камыши, русский лагерь, и он входит, он, молодой генерал, без единой морщины на лице, бодрый, веселый, румяный, в расписной шатер Потемкина, и жгучее чувство зависти к любимцу, столь же сильное, как и тогда, волнует его. И он вспоминает все те. слова, которые сказаны были тогда при первом свидании с Потемкиным. И ему представляется с желтизной в жирном лице невысокая, толстая женщина – матушка-императрица, ее улыбка, слова, когда она в первый раз, обласкав, приняла его, и вспоминается ее же лицо на катафалке и то столкновение с Зубовым, которое было тогда при ее гробе за право подходить к ее руке» [4, т. VI, с. 116–117]. Матушка-императрица, поцеловать руку которой даже на катафалке, – великое, избранническое счастье! – таков заветный мир старого Болконского, узкий и эгоистический мир царедворца.

Лишь близость смерти разрушила ту искусственную преграду между стариком и реальностью, которую он усиленно воздвигал.

«Княжна Марья выбежала на крыльцо, на цветочную дорожку и в аллею. Навстречу ей подвигалась большая толпа ополченцев и дворовых, и в середине этой толпы несколько людей под руки волокли маленького старичка в мундире и орденах. Княжна Марья подбежала к нему, и в игре мелкими кругами света, падавшего сквозь тень липовой аллеи, не могла дать себе ответа в том, какая перемена произошла в его лице. Одно, что она увидела, было то, что прежнее строгое и решительное выражение его лица заменилось выражением робости и покорости. Увидав дочь, он зашевелил бессильными губами и захрипел. Нельзя было понять, чего он хотел» [4, т. VI, с. 142–143].

Обычно Болконский представал в роскошном интерьере, призванном подчеркнуть его значительность и незаурядность. Этому-то служили и громадно высокая дверь, и кабинет, наполненный разными «нужными» вещами, вплоть до токарного станка, и бюро с золото-обрезной бумагой, и даже старомодные кафтан и пудренный парик. К слову, неудобно, жестко ему было в этом мире, нигде нельзя даже спокойно уснуть, и в такой-то момент, скажем, лучше всех был уголок в диванной за фортепиано, где раньше он никогда не спал...

Умирает старик на фоне мирного пейзажа, и – ни к чему уже блестящий мундир и грозное выражение лица, растаивает напускная, нечеловеческая сухость, и княжна Марья видит перед собой его подлинное, робкое и слабое лицо, которое она в последний день, пригибаясь к его рту, чтобы слышать

то, что он говорил, в первый раз рассмотрела вблизи со всеми морщинами и подробностями. Вместо холодных, умных, обдуманно-злых слов, или визгливого крика – беспомощный лепет: «Душенька, зачем не пришла», – с трудом выговаривает он то, что, очевидно, всю жизнь ему хотелось ей сказать. Слово сердца, а не холодного разума, дано старику Болконскому произнести на пороге смерти. И когда он умер, отвалившуюся челюсть его перевязали белым бабьим платком, странно и жалостно контрастирующим с блестящим мундиром, что знаменует поражение его гордыни и вечное торжество человеческой заботы, житейской простоты.

Безусловно, никто не станет отрицать внутреннюю сложность и ум старого князя. Но об этом уже так много написано, что стало привычным видеть Болконского умным и деятельным, а не тем, изображенным Толстым, несчастным стариком, которого давит избранная им роль лысогорского Наполеона. Очевидна правота исследователя, указывающего, что «своеобразие и значительность характера старого князя Болконского не может быть объяснена его близостью к народу» [5, с.131], как и к природе, к истокам человечности. Показательно, однако, что Толстой осуждает не столько заблудшего человека, сколько ту бездушную, воодушевленную ложными идеалами придворную среду, которая извратила его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буланже П. А. Болезнь Л. Н. Толстого в 1901–1902 годах // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. – Т. 2. – М., 1955. – С. 157–174.
2. Громов П. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». – Л., 1977.
3. Пиксанов Н. К. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. – Л., 1968.
4. Толстой Л. Н. Война и мир // Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 22 томах. – Т. т. IV, V, VI, VII. – М., 1979–1981.
5. Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. – М., 1971.

ПОЗДНИЙ ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ПРЕДТЕЧА РУССКОГО ФУТУРИЗМА ¹

Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер.:
Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – Вып. 27. – С. 358–365.

Позиция позднего Толстого как противника господствующего в его время типа культуры, призывающего к обновлению культурного кода, Толстого – еретического толкователя христианства и создателя хилой, не выдержавшей испытания жизнью секты, освещена в науке более чем достаточно: любой сколько-нибудь обобщающий труд о писателе, не говоря уже о специальных исследованиях, содержит изложение этой позиции. Ограничусь замечанием, что, при всей колоссальной энергии, затраченной писателем на самообразование, в его богословских инициативах проглядывает явная нехватка минимальной эрудиции.

Однако у позднего Толстой проступает не только этот «ретроспективный» аспект, но и скрытая сопряженность с завтрашними поисками культуры, и проблема «Толстой как предтеча русского футуризма» прямо никогда не ставилась, хотя материал здесь лежит, что называется, на поверхности.

Модернизм XX века входил в число отрицаемых Толстым явлений культуры в первую очередь. С советских времен в нашем сознании функционирует клише К. Ломунова о Толстом как «враге декадентского искусства» [2] (правда, автор данной формулы, сосредоточился на неприятии Толстым именно символизма, с которым в первую очередь отождествлялось «декадентство»). Толстой фактически современник и критик символистов, а не футуристов. Ранний модернизм, ведущий развернутый диалог с античными и христианскими основами европейской культуры, и авангардизм, выдвигающий программу полного разрушения этих традиций, разделены четкой линией. Толстой – современник и критик символизма, достаточно еще «невинного» по отношению к традиции; здесь он иной раз бывал снисходителен, хваля, например, отдельные стихи Брюсова. Менее снисходителен был он к футуристу Игорю Северянину: строка последнего «Вонзайте штопор в упругость пробки...» вызвала резкое осуждение своей, как представилось Толстому, легкомысленностью. Правда, футуризма в полном его объеме Толстой представить себе и не мог, ибо до времен, когда футуристы стали было диктовать стране пути литературного развития, не дожил. Но отношение его к данной программе легко предположить – тем более что футуристы призвали сбросить Толстого с парохода современности вместе с Пушкиным; все это как бы отсекает начисто мысль о любом сопоставлении. Характерно, что даже в литературной мысли русской послереволюционной эмиграции, совершенно независимой от догматов тоталитаризма, вопрос о влиянии Толстого на русскую

литературу XX в. сводится исключительно к анализу позиций тех или иных писателей-эмигрантов, выступающих в качестве эпигонов реалистической традиции (см., напр.: 5).

В современной российской научной литературе (насколько она сегодня для нас доступна) хочется выделить как важную для нашей темы разве что книгу В. Акимова [1]. В ней содержится весьма отчетливая характеристика стремления русских (советских) литераторов XX в. к «опрощению» литературы и результатов этого опрощения; однако мы обратимся к данному моменту несколько позже.

Но не следует забывать: в движении культуры часто наблюдается, что расхождения и отталкивания, непосредственно лежащие на поверхности, в своих глубинных истоках неожиданно часто переплетаются и взаимодействуют – воистину, «бывают странные стяжения». К числу подобных явлений относится и параллель «Толстой и футуризм» – столь же парадоксальная, сколь и вполне реально существующая.

Прежде всего, надо обязательно взять в расчет, что в атмосфере русской культурной жизни начала XX века Толстой был одним из тех ориентиров, обойти который вниманием было невозможно. Всякое серьезное размышление о судьбах культуры непременно включало феномен Толстого. Даже такой политический футурист, как Ленин, счел необходимым осмыслить этот феномен в категориях марксистской социологии.

Литературный же футуризм в России во многом вообще стал психологически возможен лишь на гребне той разрушительной волны, которую поднял поздний Толстой, отрицавший сами основы культуры в привычном ее понимании²; лишь значительно позже он найдет временную опору в большевистской культурной политике (при Луначарском). А всемирный резонанс в XX в. как творчества Толстого, так и русского футуризма, заставляет задуматься о некоторой если не общности, то близости и определенной генетической связи этих феноменов.

Именно сходство параметров «разрушительной» установки бросается здесь в глаза в первую очередь. «Какая будет развязка, не знаю, но что дело подходит к ней, но что так продолжаться, в таких формах, жизнь не может, – я уверен», – записывает Толстой в 1892 г. [в «Дневниках»; по поводу «Плодов просвещения»]. Политическая оппозиционность позднего Толстого³, неприятие им культуры «сытых» и эпатажный призыв к опрощению, война против авторитетов и многовековых традиций, принципиальный антиэстетизм и активное утверждение утилитарной роли искусства, поиск слова, «простого, как мычание» (достаточно вспомнить знаменитое «тае» в устах персонажа толстовской пьесы), – говорят сами за себя. Любопытно, что программная «фишка» авангарда – моральное уничтожение Рафаэля – находит неожиданного предшественника именно в Толстом⁴. Недостает разве что формулы «сбросим

Шекспира с парохода современности» – соха оставалась для Толстого более емкой культурной эмблемой, нежели пароход.

Заслоняет эту параллельность в первую очередь именно пассаизм Толстого, его представление о будущем как о некоем «золотом веке» освященного Библией крестьянского труда. При этом, когда речь заходит о позитивной программе позднего Толстого, ситуация обычно сводится к педалированию оппозиции «культура–религия», причем традиционно принято порицать позднего Толстого за утрату интереса к художественному началу и «проповедь». Но в принципе это совершенно неправомерно, ибо религия сама по себе есть часть культуры, причем – важнейшая и, часто, определяющая. Европейские литературы формировались на фундаменте сакрального текста – Библии вплоть до эпохи классицизма; да и классицизм не сумел прервать не прекращающийся и сегодня диалог европейского писателя с Вечной Книгой. Другое дело, был ли в этом случае диалог...

Толстой как будто стремится восстановить в правах позицию писателя-проповедника, возратить литературу к ее религиозным основам: ведь вся средневековая словесность, с момента сложения книжности на Руси, была проповедью и истолкованием христианского учения. С этой точки зрения, позиция Толстого – значительнейшая веха в том двухсотлетнем противостоянии культуры христианской и культуры секуляризованной, которое наблюдается в России со времен петровских реформ, такая же веха, как творчество Гоголя или Достоевского, в XX в. – Солженицына. Существование этой линии – неповторимая особенность русской литературной ситуации, не находящая аналогов в иных европейских литературах.

Однако здесь не все просто. Всмотримся пристальнее в позицию позднего Толстого. Ревизию библейской картины мира писатель предлагал радикальнейшую: по его мнению, как известно, веровать в сотворение мира из ничего 6000 лет назад, в потоп и ковчег Ноя, в грехопадение Адама, в непорочное зачатие, в чудеса Христа и в Его искупительную жертву – означает отказаться от требований разума.

Разум же Толстой понимал – пусть даже предпочитая ему «ум сердца» – в чисто просветительском духе, неизменно опасаясь войти в противоречие с постулатами естественнонаучной мысли своего времени и не утруждая себя углублением в серьезную теологию.

Интерпретация учения Христа Толстым делалась в первую очередь для детей [7]. В своей наивной реформе Евангелия⁵ он, руководствуясь «просвещенным мнением» своей эпохи, вытравляет кардинальное положение о Воскресении Христа («Если Христос не воскрес, то и вера наша тщетна»; 1 Кор. 15:14). Тема Воскресения, красной нитью проходящая через все творчество Толстого, была в конце концов решена в духе не менее вызывающем, чем позднейший радикализм футуристов, ибо в итоге у Толстого явственно вырисовывается так

пугавший героя Достоевского «мертвый Христос» Гольбейна, не дающий никакого повода думать о Воскресении⁶.

В результате Толстой приходит к некоему псевдохристанству, разрывающему с самими основами христианского мирозерцания. Тем самым традиционное представление о пассеистичности духовно-культурного идеала позднего Толстого весьма осложняется: с двухтысячелетней церковной культурой писатель порывает бесповоротно⁷. К тому же «новое христианство» мыслится писателем не иначе, как жизнь деревенская, близкая к естественным истокам (хотя исторически христианство, религия книжная, возникало преимущественно в городской, образованной среде⁸). В противоположность культу техники, созревающему в России еще со времен «алюминиевых дворцов» Чернышевского и расцветшему позже, как раз в эпоху футуризма, Толстой призывает возвратиться к природе. Руссоистская идея благородного дикаря, не испорченного цивилизацией, всегда имела власть над яснополянским отшельником. Толстой как-то не задумывался, похоже, что Руссо под цивилизацией имел в виду не столько мир материального комфорта, сколько христианскую нравственную систему, связывающую «природные» порывы «естественного» человека (хотя как раз у дикарей-то, стремящихся обуздать саморазрушительные страсти, жизнь отягощена разнообразными искусственными табу куда более, чем у представителя христианской цивилизации).

Европа со времен Руссо и Вольтера чаяла первобытного Гурона, который придет, исполненный свежести и силы, и объяснит испорченным цивилизацией европейцам, как следует обустроить жизнь. Национально-почвенническая концепция романтиков и романтический же культ неукротимого гения могли возникнуть только на базе этого умственного постулата, созданного чисто кабинетной мыслью просветителей. В XX веке, впрочем, все это выльется уже в коммунистический и фашистский эксперименты, и Гурон явит свое подлинное обличье.

«Толстовский гурон» – Платон Каратаев, Аким из «Власти тьмы» и пр. – еще укрощен Евангелием. Позднейший, средневековый смысл слова *крестьянин* – «христианин» – остается дорог Толстому. Но крестьяне, сжигающие в 1917 году библиотеку Блока, оказываются «более гуронами», чем хотели просветители и Толстой. Недаром это, не без скрытого удовлетворения, отмечено в поэме Маяковского «Хорошо!» Фiliation мотивов, кажется, здесь достаточно красноречива, чтобы ее подробно комментировать.

Толстой, вслед за просветителями XVIII ст., чаял и прославлял «грядущего Гурона», не замечая некоего внутреннего сходства своей позиции с позицией тургеневского Базарова и даже критиками «базаровского типа»⁹. Но как раз футуризм и выступил в роли такого Гурона с максимальной полнотой и определенностью. Русские футуристы оказались наиболее последовательными и радикальными разрушителями традиционной культуры. Толстой объективно

выступает прямым предтечей авангардистов, призывающих к опрошению человека и искусства. Поэтому эстетический генезис русского авангардизма не следует искать исключительно за рубежом.

Советское литературоведение выдвинуло некогда взгляд на русский футуризм как явление «наносное», как на возникшую под западным влиянием сугубо эстетскую и эпатажную программу. Но в отношении к футуризму уже давно произошла серьезная перемена – он перестал трактоваться как несерьезное и вырожденческое явление, чуждое русской почве [напр., 6 и др.]. Несомненно, наоборот, влияние русских футуристов на их «левых» западных литературных коллег. Однако еще предстоит в полной мере осознать тот важнейший факт, что будетлянство Хлебникова или органическая почвенность Маяковского мало совпадают с футуристической программой Запада. Символичен в высшей степени тот диалог глухих, в который превратился прием, устроенный русскими футуристами в честь Маринетти, столь выразительно описанный в мемуарах Б. Лифшица. Под именем футуризма на русской почве функционировало нечто более своеобразное. Характерно, что громогласные трубадуры нового течения Бурлюк или Крученых не составляют, в сущности, ни центра, ни программы русского футуризма, оставаясь на обочине не только данного течения, но и вообще литературного развития (об эгофутуристах умолчим вообще). Реальную общность между футуризмами западным и русским составляет, пожалуй, единственно агрессивность «антикультурной» программы, естественно вписывающаяся в атмосферу «заката Европы». Однако русское общество, в своем исконном неприятии Запада (еще с языческих времен он считался краем нечистым, ибо там «умирает солнце»), было исполнено в начале XX в. в не столько непреодолимого стремления к разрушению всего старого и перестройке мира на основе разума и техники, сколько чаяния «новой жизни». И – вовсе не такой, какой она рисовалась сознанию западного футуриста.

Герой западного футуризма исполнен юношеского оптимизма и варварской энергии, как, скажем, авиатор у Маринетти, бросающий с высоты вызов древнему титану Везувию, которому его не достать, – емкая эмблема надежд на торжество человека в мире, подогреваемых успехами научно-технической революции. Герой Маринетти – апологет войны и пролития крови, раскрепощения в человеке дремлющего первобытного зверя. Его совершенно не волнуют традиционные моральные проблемы, а культ необузданных страстей достигает такого накала, что даже мотоцикл в его поэзии вожделеет к оседлавшей это создание человеческих рук девушке.

У русских же футуристов были собственные объекты сомнения и разрушения, западного человека уже мало интересующие. Здесь что-то совпадало с программой футуризма западного, а что-то – нет.

Скажем, тот же Маяковский известен как активный богоборец, которого слова вроде славянского «любвѣ» выводили из себя. Однако всякое богоборчество

есть на самом деле формой богоискательства: истинный атеист просто не думает о Боге. О богоискательстве русских футуристов говорить не принято. Тем не менее, существуют, например, доказательные исследования о раннем Маяковском, показывающие, что бунт поэта против Бога («*Я тебя, седобородого, раскрою / отсюда и до Аляски...*») был не просто хулиганством, но актом по своей сущности, религиозным, «претензией к Создателю». Творение взбунтовалось против Творца, но не утратило стремления к диалогу с Ним. Богоборчество молодого Маяковского, его знаменитые четыре отрицания постулатов культуры (возникшие явно не без косвенного влияния проповеди Толстого) по структуре своей остаются частью традиционной ментальной парадигмы русской литературы. Рядом с этим вызов языческому Вулкану у Маринетти выглядит все же достаточным ребячеством. Точно так же и стремление Хлебникова читать иероглифы созвездий или вслушиваться в язык птиц, насекомых и трав, хлебниковский поиск «нового скифства», естественно вписываются в параметры традиционного русского (в частности – и толстовского) поиска смысла жизни и духовной истины. Кроме того, знаменитое восклицание Хлебникова по поводу «Дыр бул щыл» Крученых: здесь больше русского, национального, чем во всей поэзии Пушкина! – свидетельствует о глубинном интересе именно к «русскости».

Но все же нельзя безоговорочно согласиться с утверждением современной российской исследовательницы, будто «... даже в погоне за «сверхновым» российские бунтари не преступили национальные гуманистические традиции» [4, с. 76]. Показательно отношение русских футуристов к Октябрьскому перевороту, составляющее определенную параллель тяготению Маринетти к фашизму. Антимилитаризм молодых Хлебникова и Маяковского выветривается. Баба-крестьянка из стихотворения Хлебникова о революции, злорадно приговаривающая: «Барыня! Вас скоро повесят!», не укладывается в нормы «национальной гуманистической традиции» именно потому, что автор скорее любит ужас ситуации, чем потрясен им. А чего стоит бесстрастная характеристика Хлебниковым председателя харьковского ЧК: из всех видов яблок он предпочитал глазные... Да и призыв позднего Маяковского «крепить у мира на горле пролетариата пальцы» никак не мог сформироваться на почве гуманистических традиций русской культуры. В Октябрьскую революцию футуристов влекло отнюдь не гуманистическое чувство. Более прав другой автор: «За невероятно заносчивыми и громогласными лозунгами футуризма скрывалась капитуляция перед напором времени и готовность принести человека в жертву Молоху революции» [8, с. 104].

Одновременно в футуристической концепции будущего определенно прочитываются черты религиозного по генезису утопизма. Почти в религиозных тонах воспевается Маяковским революция: «и четырежды славься, благословенная!». Октябрь был, конечно, по точному определению Н. Бердяева, «вспышкой

исконной ненависти темного Востока к культуре», но одновременно он стал и колоссальным пробуждением массовой утопической надежды. При этом у русских футуристов немалая роль в перестройке мира – не без отчетливого влияния футуризма западного – отводилась созданной руками человека технике. Это находит параллель в большевистской программе, имеющей западные ментальные корни. Но культ техники в художественной практике футуризма (как, впрочем, и в позднейшей литературе большевистской России в целом) не сложился. Да, русские футуристы восторгались эрой машин, приветствовали социальную революцию («непротивление злу насилием» способно было вызвать у них лишь едкую насмешку); им импонировало стремление большевиков опереться на расчет и машинерию; более того, в конце концов они стали мыслить себя как бы духовной закваской этого будущего мира («Пролеткульт»). Однако «будетлянство» не было равнозначным футуризму западного типа, стремящемуся к полному преобразованию и природы, и человека. Да и проблему покорения природы в советском обществе возложили на практических людей – ученых. По сути, русские футуристы сами не претендовали на большее, нежели просто словесно интерпретировать природу так, как она фиксируется в их индивидуальном сознании («крылышка золотописьмом тончайших жил» и т. п. у Хлебникова). Хлесткое противопоставление американского башмака Рафаэлю у Бурлюка или шокирующее отождествление парохода с товарищем Нетте у Маяковского остаются лишь яркими эпизодами. Зато более чем характерно, что Маяковский свой восторг по поводу Бруклинского моста, этого чуда техники эпохи («Да, это вещь!»), выражает в неожиданном сравнении: «Как в церковь идет помешавшийся верующий, / как в скит удаляется, строг и прост...». Поэт сохраняет стилистическую память о чувстве религиозного транса в качестве метафоры вдохновения. Но все это несет явственный отпечаток архаизации, свидетельствующий о том, что русские футуристы, как и Толстой, при всей радикальности своего отрицания культурной традиции, были достаточно погружены в эту традицию и отягощены соответствующей рефлексией.

Их продолжали занимать традиционные для культуры их страны вопросы: «как жить» и «делать жизнь с кого». И пускай решать их «будетлянство» стремилось уже без оглядки на традиционные культурные ориентиры, на деле оно все еще искало нового неба и новой земли, всеобщего блага и братства, стремилось поставить поэта-прорицателя в «председатели земного шара», просто не замечая внутренней связи этих вещей с христианским алгоритмом. В своем чаянии будущего земного рая «с машинами» – послереволюционного века – «будетлянство» было не менее простодушно, нежели Толстой с его апологией сохи. И, конечно же, в новой структуре послереволюционной жизни не менее неуместным, чем толстовство, оказались и футуристическая идейная концепция, и «левые» формы художественного эксперимента. А стремление

Маяковского или Хлебникова «вписаться» в революцию закончилось, как известно, трагедией: достаточно вспомнить, что Ленина с его консервативным литературным вкусом «коверканье» языка Маяковским просто возмущало (известный отзыв о Маяковском: «кричит, выдумывает какие-то новые слова»).

Тем не менее, и Толстой, и русские футуристы, воистину стали не только «зеркалом русской революции», но и зеркалом того общеевропейского кризиса культуры, о котором впервые в полный голос скажет О. Шпенглер. Но Шпенглера интересовали в первую очередь процессы, развертывающиеся в «фаустовской душе» западного европейца, неукротимой в своем стремлении к господству над материальным миром, жаждущей с юношеским пылом его благ [9]. Русские же литераторы-ниспровергатели, работавшие на грани Октябрьского переворота, от Толстого до футуристов, были озабочены не столько всеми этими духовными зигзагами, сколько, напротив, максимальным духовным опрошением человека, не воспринимающего более сложностей традиционной для России церковной культуры. Последняя таит в себе диалектическое противоречие, служащее источником жизни и развития. Конечно, сутью христианства является монашество [3, с. 3–5]. Но реальная жизнь христианского общества в то же время не может полностью исключить страстей человека: как раз напряженная борьба с ними, облагораживание и сублимация их составляет направленность культурного поиска. Непревзойденное духовное богатство христианской цивилизации определяется в первую очередь «ножницами» между недостижимым, но таким притягательным идеалом, и несовершенством реально-конкретного Я. «Внутренний человек» здесь выступает как высшая ценность и центр зрения – он одновременно объект и субъект в извечном поле борьбы добра и зла.

Толстой как писатель сформировался в лоне этой культуры. Понятно, отчего знаменитый психологизм Толстого, его умение изобразить диалектику человеческой психики, противоречивость внутренней жизни души, равно как и порожденные ею традиции, вызывали у футуристов отвращение (вспомним хлесткое слово Маяковского «психоложство»).

Ведь Толстой кровно связан с исконным, еще от «Исповеди» Августина идущим, христианским психологизмом¹⁰, на котором строится христианская концепция человека вообще и русская литературная классика, со средневековых еще времен, в частности. Но и здесь-таки не все однозначно.

Поздний Толстой пытается полностью «упразднить» не только церковную культуру обожения человека, борющегося со своими страстями, но и страсти как таковые, страсти вообще. Ясно, что многовековая мудрость самосовершенствования и духовной борьбы здесь уже теряет свой смысл: раз нет уже страстей, то о чем говорить-то? Церковь была создана для спасения грешников¹¹, но зачем она тому, кто уже как бы живет вовсе вне греха?

Однако при таком подходе призыв «духовно опроститься» означает выплескивать с водой и ребенка. Индивидуальность, этот центр подлинно

христианского мирозерцания, совершенно теряет смысл. Известный отказ позднего Толстого писать о «вымышленных людях», о их внутреннем мире, означал окончательное упрочение ориентации на «роевые» начала людской психики, подкрепляемые апелляцией к традиционной русской деревенской аксиологии. К сколько-нибудь значительным художественным открытиям это, как известно, не привело.

А теперь стоит дать следующую цитату: «Футуризм насквозь проникнут недоверием к внутренней жизни личности, к духовной культуре, отвергает человеческую неповторимость. Пронизан страхом перед свободой и теми обязательствами, которые свобода накладывает на каждого человека <...> Как это ни покажется странным, но в совершенно неузнаваемом виде здесь ощутим идеал русского общинного «муравейника», где, как известно, никому не положено выделяться. Пафос футуризма – уравнительность – по-своему исходит из ментальных, даже архаических глубин русской национальной культуры, при всем его декоративном «западничестве» и «европеизме», при всей революционности и устремлении в будущее...» [1, с. 103].

Нужно ли доказывать, что здесь футуристы, неосознанно для себя, снова-таки соприкасаются в первую очередь именно с Толстым? Выводы В. Акимова насчет конечных итогов этого направления стоят того, чтобы процитировать их подробно.

Автор говорит, что с 20-х годов советской культуре «был продиктован новый властный заказ самой «массы» <...> И это был *заказ на упрощение*». Все это, говорит исследователь, «вызвало направленное сверху и поддержанное снизу настоящее *обеднение* литературной, культурной жизни страны <...> Становление *новой*, упрощенно-оптимистической модели литературы не могло не быть поддержано «низями», оказавшимися в новой действительности и нуждавшимися в духовной поддержке <...> «Взрослые центральные люди» (А. Платонов. «Котлован») превращали всю Россию в «страну-подросток» (чему так радовался В Маяковский). Девизом внушенной беспечности стали слова известной песни 30-х гг. «Мы будем петь и смеяться как дети...» В сущности, «настоящая советская литература стала своего рода *детской литературой для взрослых*» [1, с. 134–135]¹².

Как тут не вспомнить снова, что поздний Толстой, весьма буквально восприняв знаменитые слова Христа о том, что если мы не будем, как дети, то не войдем в Царствие Небесное, стремился писать в первую очередь для детей, или же воскрешать ребенка в испорченном взрослом.

Авангард, правда, дошел до тех геркулесовых столбов, которые в сознании Толстого, понятно, не вырисовывались. Но в конечном итоге, как мы видим, толстовская программа обновления культуры объективно выступила как момент соприкосновения старого европейского руссоизма с нигилистическими установками, сформировавшимися в XIX в. на собственно русской почве. Все

это в совокупности своей и послужило неким трамплином для затянувшегося футуристического прыжка в никуда.

Видимо, углубленный анализ всех конкретных точек соприкосновения толстовской и футуристической программы дал бы немало важного для уяснения причин духовно-культурного кризиса в России XX в., вызванного стремлением к созданию принципиально новой, невиданной еще в мире культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья была написана при участии М. Тилло.

² Конечно, Толстой здесь был не одинок: в одном ряду с ним неожиданно оказываются и такие силы, как те же марксисты и пр. Но в сфере литературы, взятой имманентно, в первую очередь заразительным был, конечно, пример именно Толстого. Вспомним также острое словцо Чехова по этому поводу: Толстой – тот же Диоген, который плюет всем в бороды, зная, что ему за это ничего не будет.

³ Верна мысль Б. Зайцева: все тогда были «ранены» революционностью вне собственного политического отношения к событиям.

⁴ Критика Толстым искусства Рафаэля, как и всей ренессансной традиции, явственно звучит как предвестие пугающей формулы «*Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля*», навеянной сознанию пролетарского поэта 20 гг. футуристической программой. К слову, если не сожжение, то расчленение Рафаэля имело место буквально: фрагменты «Сикстинской Мадонны», странным образом разделенные книжными полками, и сегодня можно видеть в Яснополянском кабинете.

⁵ Так, в своем Четвероевангелии Толстой повторяет ошибку еретического реформатора II в. Маркиона, не слишком образованного и не очень проникнутого собственно христианством мыслителя эллинистического типа, который, не имея понятия о научной текстологии, соединил повествования евангелистов просто по собственному пониманию.

⁶ Свидетельства тому многочисленны и широко известны – достаточно вспомнить хотя бы, что на пасхальное приветствие Сулержицкого Толстой отвечал: Христос не воскрес, Левушка, не воскрес... Впрочем, можно сказать, что здесь вырисовывается и некое предчувствие радикальных теологических идей, муссируемых сегодня в иных протестантских и модернистско-католических кругах.

⁷ Поэтому странно прозвучало обращение потомка Толстого, возглавлявшего в 80-е гг. XX в. Яснополянский музей, к тогдашнему патриарху Алексию II с просьбой отменить отлучение Толстого от церкви. Ясно, что о сути и принципах православной религии в данном случае и мысли нет; более того, инициатор этой акции, считает, похоже, что без Толстого церковь как бы и неполна...

⁸ Память об этом сохранилась в латинском слове *paganus* (*крестьянин*), обозначававшем некогда отсталого язычника.

⁹ Сегодня уже очевидна известная параллельность во взгляде на практическую пользу искусства установок Толстого и его оппонентов – «революционно-демократических» критиков; недаром поздний Толстой, как-то открыв Чернышевского, признал, что во многом полностью с ним соглашается.

¹⁰ Говоря о психологизме Толстого, в первую очередь упоминают о Руссо, которого чтит Толстой. Но ведь сам Руссо внутренне определен здесь в основной установке как раз традицией Августина и церковной практикой постоянной исповеди.

¹¹ Это стало ясно в полемике с ересями донатизма и монтанизма, которые считали, что церковь должны составлять только безукоризненно святые люди.

¹² Побочным результатом ситуации в наши становится доминанция массовой молодежной субкультуры, за которой подчас, «задрав штаны», бежит старшее поколение. Правда, в силу естественной человеческой потребности в высоком и духовном, здесь, выделяются направления вроде «русского рока», представители которого, в отличие от своих западных собратьев, стремятся не к развлекательности, а к философичности, как в лексиконе, так и в содержании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов В. М. Сто лет русской литературы. От Серебряного века до наших дней. – СПб, 1995.
2. Ломунов К. Толстой в борьбе против декадентского искусства / К. Н. Ломунов // Лев Николаевич Толстой: сборник статей и материалов. – М., 1951. – С. 22–98.
3. Лурье В. М. Призвание Авраама: Идея монашества и ее воплощение в Египте. – СПб, 2000.
4. Рапацкая Л. А. Искусство «Серебряного века». – М., 1996.
5. Струве Г. Русская литература в изгнании. – Париж, М., 1996.
6. Тезисы Всесоюзной науч. конф. «Поэзия русского и украинского авангарда: История, поэтика, традиция». – Херсон, 1990.
7. Толстой Л. Учение Христа. – Пермь, 1994.
8. Трубина Л. А. Русская литература XX века. – М., 1998.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. – М., 2007.

ОТЧЕГО «ПРОТУХ» СТАРЕЦ ЗОСИМА?

Рус. яз. и лит. в учеб. заведениях. – 2008. – № 5. – С. 5–12.

Не так давно обозначившееся в современном российском литературоведении течение, тотально идентифицирующее главные ценности русского художественного слова непременно со Святым Православием, однозначно воспринимает старца Зосиму из «Братьев Карамазовых» как незыблемо положительного героя, носителя православно-христианского идеала Достоевского. В качестве доказательства обыкновенно указывается на пиетет писателя перед старчеством, его знаменитые паломничества в Оптину пустынь и т. д., и т. п.

Все это обрело как бы уже и вполне «канонический» характер в рассчитанном на учащуюся массу молодежи Интернете. Создатель образа Зосимы даже провозглашается выразителем особого художественного метода – «христианского реализма»¹. На Интернетском сайте Дома-музея Ф. М. Достоевского абсолютно безапелляционно декларируется такое мнение: «В старце Зосиме свободная, истинная вера, не ищущая внешних эффектов, любовь к Богу соединилась с любовью и состраданием к человеку». Созвучна и характеристика Т. В. Кравцовой: отметив, что Зосима в романе, по ее видению, самим писателем «ставится в ряд с реальными старцами-подвижниками XVIII-XIX вв.: Паисием Величковским, оптинскими старцами, чем создается впечатление исторически реального образа», Т. В. Кравцова продолжает: «Мнение о том, что Амвросий Оптинский является прототипом старца Зосимы, стало общепринятым в литературе. Восприятие образа старца Зосимы как отражение реального старца Амвросия имело неожиданное продолжение в реальной действительности, когда уже саму Оптину Пустынь и оптинских старцев стали воспринимать через призму романа «Братья Карамазовы» и образ старца Зосимы... Это восприятие относится, прежде всего, к старцу иеросхимонаху Анатолию (Потапову). Он был учеником старца Амвросия, одним из его духовных наследников. В начале XX века о. Анатолий был признанным оптинским старцем, к которому приезжало много читающей интеллигентной публики» [5].

Такой момент Аристотель называл в своем учении о мимезисе «радостью узнавания»; особенно впечатляет узнавание титула – *иеросхимонах* звучит практически с той же благоговейной интонацией, с которой одна чеховская героиня произносила славянские речения типа *дóндеже*. Пускай читателю и не до конца ясно, кто же все-таки «выведен» под именем Зосимы – св. Амвросий Оптинский или все же его ученик Антоний. Зато смешивание жизни и литературы – такая увлекательная игра!

Между тем мне представляется, что вопрос далеко не так прост. В частности, укажу на одну давнюю статью В. Н. Криволапова [6], в которой внимание сосредоточено на вполне реальных исторических перипетиях внедрения

старчества как института в Оптину пустынь. И, увы, речь тут идет об оппозиции старчеству, вражде, доносах, дрязгах и прочих проявлениях печального несовершенства реальных насельников Оптиной во времена Достоевского. Во-первых, писатель, согласно В. Н. Криволапову, широко почерпнул отсюда материал, касающийся неприятия «старчества» тогдашним традиционным православием; в частности, немалое внимание уделено Ферапонту, «великому молчальнику и необычайному постнику», который выступил как противник старца Зосимы и вообще старчества, почитаемого им за «вредное и легкомысленное новшество». Особое место в этих спорах занимает постулат о таинстве исповеди. Старцы полагают, что, кроме обычной исповеди как таинства раскаяния и прощения, необходимо также «исповедание помыслов», открывающее старцу-духовнику самые сокровенные уголки души, стремятся к полной власти над исповедуемым. Противники же Зосимы считают, что старцы злоупотребляют духовной властью; негодование многих монахов в романе вызывает открытая, публичная исповедь. Надо, конечно, признать, что такая исповедь была по сути своей действительно возвращением к нормам Древней Церкви: индивидуальная исповедь стала практиковаться лишь прибл. с 1000-го года н. э. – но, увы, у Достоевского не скрывается, что требование старцами повышенной искренности порождает одну лишь фальшь и ложь [1, с. 200]. Впрочем, и обличитель Зосимы Ферапонт обнаруживает в итоге такую вздорность и мелочное честолюбие (поиск образа Св. Духа в пролетающих птицах; оброненная мимоходом фраза о разных «по составу» почестях, полагающихся ему и Зосиме после смерти), что Зосима тем самым как бы автоматически укрупняется. Ожидания его почитателей как бы приуготовливают читателя к грядущему торжеству противника Ферапонта: они искренне полагают своего наставника святым, который после смерти будет прославлен.

Достоевский, как обычно, ставит проблему сверхтрудную. Изображение *святости* доселе было прерогативой сакральных жанров (например, жития). В художественной литературе реалистического склада святость неизменно оказывается «за бортом»: средствами реалистической типизации, ориентированной, как выразится вскоре Чехов, на баланс «плюсов и минусов» в характере персонажа, передать «идеальное» просто невозможно. Впрочем, в классических позднеантичных житиях, в отличие от знакомых нам средневековых русских, писанных по «благочестивому» трафарету², встречается как раз необыкновенная динамика характера, огромные «ножницы» между идеальной нормой и поступками реального человека. Достаточно вспомнить историю из классического «Пролога» (VI в.): святой жизни отшельник неожиданно для себя насилует и убивает малолетнюю девочку, приведенную к нему для излечения родителями. После взрыва отчаяния он находит силы прийти к родителям ребенка и покаяться; самое, пожалуй, поразительное – в том, что родители прощают обуянного бесом старца, и святость возвращается к нему. «Плюсы» и «минусы» характера в конечном итоге не мешают торжеству идеала.

Тем не менее, динамичность и противоречивость нашей реальной психики обусловлена, согласно учению Церкви, испорченностью человека как такового, последствиями первородного греха непокорности, строптивости (Августин). Именно таков обычно человек Достоевского, часто вообще падающий ниже всякого морального уровня, но пытающийся восстановить себя из руин погибели. Не случайно автор «Братьев Карамазовых» сразу же окунает нас в атмосферу споров о старчестве, вскрывая изнанку монастырской жизни и ее конфликтность. И, кроме Зосимы, в художественном пространстве романа нет иных претендентов, на святость: увы, Ферапонту остается лишь завидовать...

Нет их в художественном мире Достоевского вообще. Лишь единственный раз Достоевский осуществил дерзкий эксперимент – в «Идиоте», главный герой которого прямо именовался в черновиках «князем Христом». Впрочем, «второго» Христа, согласно церковному учению, просто не может быть, а всякий, уподобляющийся Ему, есть манифестация антихриста. Можно развернуть по поводу князя Мышкина как «князя Христа» изрядную дискуссию; впрочем, Мышкин все же, в конечном итоге, формально не Христос, хотя и выступает как «идеальный», «положительно прекрасный» человек – роль, на которую может претендовать только Христос. Стоит вспомнить, что современник Достоевского святит. Игнатий Брянчанинов резко осуждал идею знаменитой книги католического мистика Фомы Кемпийского «Подражание Христу», считая, что сама уже такая постановка вопроса есть сатанинская прелесть³ [З, с. 164]. Сказанного достаточно, чтобы представить неугасающее дерзновение Достоевского изобразить святость и остроту заложенной в образе Зосимы проблемы: свят или не свят наставник Алеши? Возможна ли святость вот здесь, рядом с тобой, рядом с Карамазовым-старшим или Смердяковым? Проблема для православного сознания, важнейшей составной частью которого является культ святых, очень и очень важная. Если для нашего сегодняшнего секуляризованного человека «святость» есть не более чем маска особенно изощренного хитрована, то для истово верующего православного отсутствие реальных святых в этом мире – катастрофа, бесперспективность⁴. И апофеоз Зосимы должен выразиться, согласно церковным канонам, в первую очередь, в нетленности тела⁵. То, что старец «протух», и есть именно такая катастрофа, о чем как-то умалчивает хор голосов, прославляющих вымышленного персонажа Достоевского совершенно на равных с реально прославляемыми Церковью преподобными. Возникают закономерные вопросы: неужели эта ситуация вовсе не важна и от нее следует просто отмахнуться? насколько эта катастрофа неожиданна? неужели ее ничто не предвещает?

Многое предвещает, и достаточно настойчиво, что заставляет думать: старец «протух» отнюдь не случайно. Но выражено это имплицитно, в дискурсе, а не «прямым текстом». Как в Гольфстриме, обыденным сознанием воспринимаемом как «теплое течение», на самом деле существует еще и течение холодное,

идущее под теплым в прямо противоположном направлении, образ Зосимы в романе Достоевского решается отнюдь не одними многословными и елейными декларациями героя, но еще и развернутой системой почти неуловимых сигналов прямо противоположного значения.

Скажем, психологи сходятся на том, что первое впечатление от человека – самое верное. Старец дан читателю впервые «глазами Миусова»: «С первого мгновения старец ему не понравился. В самом деле, было что-то в лице старца, что многим бы и кроме Миусова не понравилось. Это был невысокий сгорбленный человечек с очень слабыми ногами, всего только шестидесяти пяти лет, но казавшийся от болезни гораздо старше, по крайней мере лет на десять. Все лицо его, впрочем очень сухонькое, было усеяно мелкими морщинками, особенно было много их около глаз. Глаза же были небольшие, из светлых, быстрые и блестящие, вроде как бы две блестящие точки. Седенькие волосики сохранились лишь на висках, борода была крошечная и реденькая, клином, а губы, часто усмехающиеся, – тоненькие, как две бечевочки. Нос не то чтобы длинный, а востренький, точно у птички.

«По всем признакам злобная и мелкая душонка», – пролетело в голове у Миусова» [1, с. 63].

И сколь ни будет обаятелен Зосима впоследствии, из головы нейдет: зачем нужна была Достоевскому эта странная ретардация на пути его, как обычно считают, «прославления»?

Идем дальше. В келье Зосимы, рядом с громадной старинной иконой Богоматери, писанной еще до раскола, помещен католический крест из слоновой кости со скульптурой обнимающей его *Mater dolorosa*, легко представимый скорее уж в кабинете Великого Инквизитора, прямого соседа Зосимы в хронотопе романа. Рядом – «деланные (*т. е., скульптурные*) херувимчики». Это просторечно-уничижительное слово «деланные» заставляет вспомнить, что в ранних византийских богословских спорах важным аргументом в пользу иконопочитания было именно то, что в скинии Моисеевой херувимы были не «литые», а плоские, чеканные, *т. е.,* более «духовные»⁶.

Дисгармония нарастает: рядом с примитивным русским религиозным лубком и фарфоровыми яичками фигурируют «несколько заграничных гравюр с великих итальянских художников прошлых столетий» [1, с. 52]. Безвкусица и эклектика тем не менее имеют свой полюс совершенства – это западное церковное искусство, несоизмеримо более значительное, чем жалкий «современный» православный китч; одинокий древний православный образ не сливается с окружающими изображениями в единое стилистическое целое.

По мере разворачивания сюжета обнаруживается, что эти описания вполне поддерживаются повествованием. Зосима ни разу не показан в сакральном пространстве: ни в предстоянии алтарю, ни в молитвенном бдении, ни в умном делании, ни в каких-либо иных монашеских подвигах. Он фигурирует

исключительно в кругу посетителей, по преимуществу мирян, с которыми ведет беседы сообразно их кругозору и интересам. Социальный фон, в который помещен Зосима, являет собою никак не «град небесный», а самый что ни на есть «град земной», чиновники, помещики и помещицы, крестьяне, мещане... Зосиме присуща определенная светскость в обращении с этим людом и даже как бы душевная установка на такого рода контакты. Впрочем, старец элементарно не узнает пришедшую к нему преданную крестьянку: «Не велика же в тебе память, коли уж меня забыл», – укоряет та [1, с. 68]. Развернутая сцена с паясничающим Федором Павловичем и вовсе скандальна: «действительно, в келье происходило нечто совсем невозможное» [1, с. 55–56].

А выдержанные в типично «семинарской» стилистике обильно преподаваемые старцем поучения, пусть несомненно «правильные» с точки зрения учения Церкви, равно как и глубокие подчас по мысли и чувству, даже способные вызвать слезы у дамы, иногда звучат не только достаточно общо, тускло и выпренне, но и обрамлены, похоже, неким скрытым равнодушием: «Но предрекаю, что в ту даже самую минуту, когда вы будете с ужасом смотреть на то, что, несмотря на все ваши усилия, вы не только не подвинулись к цели, но даже как бы от удалились, – в ту самую минуту, предрекаю вам это, вы вдруг и достигнете цели и узрите ясно над собою чудодейственную силу Господа, вас все время любившего и все время таинственно руководящего. Простите, что пробыть не могу с вами доле, ждут меня. До свидания» [1, с. 76].

Сторонники идеи «святости» Зосимы в основном опираются на действительно милые «вставные» истории, записанные со слов старца Алешей. Вызывают умиление воспоминания о смерти брата; наивный и проникновенный пересказ историй Библии, рано вошедшей в жизнь Зосимы; страсти, пережитые им в кадетском корпусе; странная история «таинственного посетителя». Умильны и поучения – «об иноке русском», «о господах и слугах», о «молитве и о соприкосновении мирам иным», «рассуждение мистическое об аде и адском огне». Они елейны, простодушны и цветисты, выдержаны в сказовой манере. Но не следует забывать, что это не только, так сказать, имидж, но даже и не прямая речь старца. По сути, перед нами м а н и ф е с т а ц и я р о л и, многоречивый рассказ о самом себе, записанный со слов не такого уж и «простеца», человека, вовсе не понаслышке знакомого и со страстями мирскими, и с заморской культурой, да еще в словесной передаче юного, не отягощенного излишним житейским и культурным опытом реципиента, такого впечатлительного и доверчивого. И уж совершенно выпадают из этого звучания некоторые иные, как бы сделанные походя, «случайные» речения и соображения Зосимы: так, старец иногда рассказывал анекдоты из римской истории, одного из своих учеников шутя называл последним римлянином, имея в виду современный упадок монашества; свою же внешность сравнивал с внешностью римского патриция эпохи упадка. Совершенно чуждый православной елейности «римский» мотив,

данный к тому же в интонации чисто саркастической, несколько перекликается с «еретическими» католическими образами в келье старца, снова создавая неясное ощущение диссонанса и психологического дискомфорта.

Единственный момент, в котором вроде бы обозначилась сверхъестественная прозорливость старца, – несколько юродский его поклон Мите, Митиному «будущему страданию», хотя Митя – очевидное «существо страстей», к Богу так и не приблизившееся, – отчего поклон старца приобретает несколько пугающий оттенок.

Наконец, старец посылает кроткого, не от мира сего, Алешу именно «в мир», как бы руководясь примером западного христианства (католического и протестантского), предпочитающего совершенствовать земное бытие, а не уходить, как это заведено в иночестве православном, в созерцание мира горнего. Вопрос о том, почему старец посылает Алешу в мир, так давно муссируется в научной литературе о Достоевском, так широко распространился в сопредельные с литературоведением областях философии, теологии, культурологи, что нет особой нужды вникать в перипетии его обсуждения. Тем не менее, похоже, что проблема застыла на точке, отчетливо сформулированной современным российским философом: «Разумеется, еще у Достоевского старец Зосима отправляет Алешу «в мир», о необходимости «идти в мир» писал и молодой Соловьев. Но как? Возможно ли это в современном мире помимо политики?» [4, с. 16].

Достоевский, некогда пламенный революционер-бунтарь, создавший столь убедительный образ Ивана Карамазова, который, со сладострастием человека, сознательно платящего злом за добро, «возвращает Богу билет» на данную Им жизнь, и сам любит, при соблюдении надлежащего пиетета к высоким традиционным ценностям веры, построить ситуацию сатанинского глумления над святынями, обусловленную иррациональным бунтом творения против Творца. Обрушены надежды православных, ожидающих прославления нетленных мощей Зосимы. При этом походя брошена тень также и на католиков с протестантами, чей путь «в мир» априори считается роковой ошибкой⁷. Оставленному в полном одиночестве под безмолвными небесами человеку остается разве что самому наводить порядок в этом мире – ну, хотя бы, «растрелять» изверга-барина, заправившего собаками крепостного мальчонку. Но исчерпывают ли эта боль и безнадежность позицию самого писателя, который лично прошел искус «наполеонизма» задолго до своих персонажей вроде Раскольникова или зловещих фигур переустроителей мира из «Бесов»?

Во врата Оптиной пустыни писатель входил с благоговением к Богу, но не благоговел перед несовершенными ее насельниками в мантиях и клобуках. И если для него «старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и свою волю» [1, с. 38], то остается задать вопрос: а чем, собственно, отличается такая отдача себя в волю иного человека, а не в Божью волю, от католического культа папы? Говорит ведь изучавший католических богословов Иван Карамазов: «Если хочешь, так в

этом и есть самая основная черта римского католичества <...> «все, дескать, передано тобою папе и все, стало быть, теперь у папы, а ты хоть и не приходи теперь вовсе, не мешай до времени по крайней мере» [1, с. 315].

Впрочем, уже хотя бы по цензурным условиям для писателя немислимо было ограничиться исключительно рамками православного мира. При общеизвестном критическом отношении Достоевского к католичеству, сконденсировано выраженном тут же, на страницах романа (Легенда о Великом Инквизиторе) можно особо не распространяться о том, что все эти вещи, похоже, символически сигнифицируют определенное духовное сходство изображенного автором старца со столь казалось бы далеким от него западным собратом.

Речь, понятно, идет не о том, будто Зосима изображен неким криптокатоликом. В контексте Легенды о Великом Инквизиторе его позиция выглядит скорее как выражение размышлений писателя о судьбе Церкви вообще, о роли священства и монашества в Доме Божиим, о великом искусстве владеть душами и тем самым превращать Церковь в некий притвор Дома Кесаря. Иными словами, Католичество и Православие выступают здесь скорее уж как некое разделенное единство, в котором, однако, существуют одни и те же проблемы.

Да и умирает Зосима как-то нехорошо. Православный человек, неустанно молящийся «о христианстей кончине живота нашего, безболезненны, непостыдны, мирны», уходит перед смертью от суетных дел мира сего; столь желанная для мирского, обывательского сознания внезапная смерть («чтоб не мучиться») – для человека православного страшна: надо бы ведь тщательно, одолевая страх и отчаяние, подготовиться к исходу души, исповедоваться, попробовать принять таинство елеосвящения, и, наконец, когда все стало вполне ясным, собороваться св. Миром. Но Зосиме, умершему внезапно, неблагочестиво и как-то чисто «по-медицински», этого последнего и едва ли не важнейшего труда души не дано совершить...

Нет, старец, видимо, «протух» неспроста. И смрад его трупа странно корреспондируется с именем такой «мертвой души», как скрытый манипулятор братьями своими Смердяков...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Эту формулу вводит В. Н. Захаров, считающий: «Путь русской литературы в ее высших свершениях последних столетий это путь обретения русским реализмом Истины, которая явлена Христом и «бысть Словом». На этом пути, согласно автору данного мнения, учителем Достоевского был Пушкин, в первую очередь – как автор «Повестей Белкина» [2]. No comments.

²М. Фридлендер указывает, что типизация характера на основе гиперболизации одного его качества, одной-единственной черты свойственна именно литературе Средневековья.

³ «В римско-католической Церкви есть даже духовные руководства, написанные людьми, пребывающими в этом состоянии [*соблазна, С. А.*]. Таково «Подражание Христу» Фомы Кемпийского <...> Обольстительное наслаждение питается самомнением, которое рождается от тонко действующего тщеславия, ослепляющего ум и сердце; оно любит высказать себя, оно позволяет себе отклоняться от точного повиновения святой Церкви – умнее ее, оно, как и все прелести, козни дьявола, как сам дьявол и его чадо – грех, не терпит благоухания, которые издают из себя покаяние и его плод – смирение» [3, Т. 7, с. 284].

⁴ Впрочем, культ святых есть, как известно, и у католиков, в отличие от протестантизма.

⁵ Обретение св. мощей предполагает, правда, и ситуацию извлечения их из могилы при частичном сохранении плоти на костях, и это оставляет простор для размышлений о святости Зосимы. Но в хронотопе романа нет такого экскурса в будущее, и читатель сосредоточен исключительно на моменте тления умершего, которое воспринимается адептами Зосимы с глубоким разочарованием.

⁶ Напоминаем, что православная икона не культивирует, в отличие от западной традиции, сакральной скульптуры, полагая ее «излишне телесной».

⁷ «Разница между тишиною и движением, между созерцательностью и работою, между страдальческим терпением и активною борьбою со злом – вот что психологически и метафизически отделяет Православие от Католичества и Протестантства» [7, с. 292 – 293].

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 9. – М., 1958.
2. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // <http://www.portal.slovo.ru/rus/philology/258/560/9837/>.
3. Игнатий (Брянчанинов), святит. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 2001.
4. Кантор В. К. Евг. Трубецкой: совместимы ли христианская демократия и русская идея равенства? // Вопросы философии. – 2007. – № 11.
5. Кравцова Т. В. Старец Зосима – «идеальный христианин» Ф. М. Достоевского // http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/dostoevsky_/zosima/.
6. Криволапов В. Н. Об одном источнике «Братьев Карамазовых» // Русская литература. – 1985. – № 2.
7. Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. – М., 1992.

ОБРЕТЕНИЕ ВЕЧНОСТИ КАК МЕТАСЮЖЕТ ЗРЕЛОГО ЧЕХОВА

Мова і культура. – Вип. 13. – т. 1 (137). – 2010. – С. 5–13.

А если что и остается
При звуках лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Державин

Эти строки Державина, проникнутые библейским эсхатологическим мироощущением, свидетельствуют: Веку Разума не удалось затмить того очевидного обстоятельства, что перед Вечностью временные лета – ничто, несмотря на громогласность и патетику, с которыми вершилось земное жизнеустройство. Но Разум не особенно тем смущался: в XIX веке превалируют позитивизм и материализм, подтекст которых легко сводим к психологической формуле «Однако живем!». Складываются основы сегодняшнего сайентизма – веры в науку как некую новую религию, которая позволит человеку победить природу и силой «взять от нее», не ожидая ее «милости» (Мичурин). В частности, уже как бы обязан был обладать «позитивным» мышлением уважающий себя медик: стало считаться, что подлинное знание дают лишь естественные науки.

Популярна острота Эйнштейна насчет того, что некоей милой корреспондентке, попытавшейся выяснить в ходе короткого интервью с ним разницу между временем и вечностью, понадобится вечность, чтобы осознать, что такое время. Но следует учесть, что мысль великого физика уходит корнями в проблему, поставленную еще одним из первых христианских интерпретаторов Библии, св. Августином: времени нет, так как прошедшего уже нет, настоящее проходит, а будущее еще не наступило (т. н. Августинова «стрела времени»). Августин отрицал опыт античной культуры, полагающей все сущее детищем материальной Матери-Земли и стремящейся все без исключения материальные объекты измерить и описать. Искони языческое сознание строилось на идее цикличности неистребимой природы: непоколебимо сменяют друг друга времена года, после смерти человек непременно переродится в иное земное существо и пр. – это, мол, и есть Вечность. Библия же принесла новое, эсхатологическое чувство времени: Бог – трансцендентен, не-материален; Царство Небесное – не от сего мира; всякое творение конечно, даже небо и земля конечны. Это ощущение родилось из ясного сознания конечной невозможности руководить своей судьбой и неотвратимости личной смерти, тотальной бренности всего материального...

Что же дальше, если Бог есть, но в мире царствует зло и уродство? Когда-то гностики, не поверившие в благодать Божественного Промысла по Библии, вышли из этого логического тупика ценой огромной жертвы: провозгласив, подобно буддистам, что все материальное – ошибка, что мир создан то ли злым, то ли неумелым Демиургом. Соответственно Зло, вопреки христианству, имеет собственную, наряду с Добром, природу, и не стоит верить во всеислие библейского Бога, который будто бы и вовсе не Господин Вечности. Многие к гностической идее на рубеже XIX-XX веков прильнут: Ф. Сологуб, Л. Андреев... Специалисты говорят, что гностики поставили впервые те проблемы человека, которые в полную силу прозвучат в экзистенциализме XX века [15: 143-150]. Не будем забывать, что Чехова считают предшественником экзистенциализма.

Между тем ни медицина, ни позитивная наука чеховской поры в целом, исполненные, в отличие от гностиков, оптимизма и бодрости, в целом ничего определенного ни о причинах несовершенства всего земного, ни о смерти сказать не могли, как, впрочем, не могут сказать и сегодня. Смерть в этой системе была nihil – жизнь была все, и стоило попробовать ее улучшить, искоренить всякие уродства. К этому добавилось представление, будто и сам «Бог умер» (Ницше), а, следовательно, как решает персонаж Достоевского, «все позволено».

Вопрос об отношении писателя к христианской религии, на первый взгляд, отпадает как бы сам собой. Сам Чехов, вспоминая формальное и принудительное воцерковление в отцовской семье, признал: «Религии у меня теперь нет» [17 (5 П: 20)]. Более того, ироническое употребление Чеховым библейского слога привело к тому, что русские интеллигенты религиозного склада стали воспринимать Чехова как человека, отмежевавшегося от религии, в угоду «духу времени» (например, Б. Зайцев). Поэтому уже ранними исследователями акцентировалось по преимуществу натурально-юмористическое изображение «дьячков с больными зубами»¹, из чего как бы сам собою следовал вывод об антиклерикализме. Все это пригодились исследователям советской поры. Начал линию «Чехова-богоборца» в советском литературоведении, кажется, М. Гушин [5]; суммируя ее, Г Бердников уже провозгласил Чехова убежденным атеистом [3: 179]. Западная литературоведческая мысль тоже исходит из мнения о чеховской «свободе от религии»: характерно мнение Э. ло Гатто, будто Чехов относится к идеям, которыми живут его персонажи, как и вообще к «разговорам на отвлеченные темы», с иронией [19].

На самом же деле Чехов – воплощенный поиск: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-либо одну из этих крайностей, середина между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» [17 (17 С: 33-34)]. Но особо пристального внимания к религиозному поиску Чехова в сегодняшнем литературоведении не наблюдается – если не считать нескольких разрозненных научных статей и, рядом с ними, вполне

кликушеских по тону брошюр, объявляющих Чехова непреложно православным писателем, и о которых я говорить не стану. Можно сказать, что вопрос об отношении Чехова к Библии, которая впервые в полный голос поведала человеку о трагической и тотальной бренности всего материального, сняла языческие иллюзии насчет вечной цикличности жизни, реинкарнации и пр., до сих пор остается открытым.

Нет, «серьезным» Чехов стал не вдруг. Молодой писатель-дилетант Чехонте жил «весело», непринужденно отдаваясь кутежам и любовным приключениям. О Вечности тогда, понятно, не думалось. Но в той полосе куража и кутежа, похоже, осталось и здоровье. Прожить Чехову суждено было немного, и достаточно внезапный переход от наивной жизнерадостности Чехонте к ощущениям человека, которому нечем дышать, ибо у него уже почему-то нет легких, все еще остается вне поля зрения наших исследователей. Разве что Р. Киреев, создавший прекрасный цикл статей о русских писателях, нашедших в себе силы идти навстречу смерти, хорошо очертил смятение и мужество, которые клубились в душе обреченного Чехова, но ограничился этим, сугубо гуманистическим аспектом. А, в общем, мы остаемся в плену советского алгоритма, согласно которому творчество Чехова насквозь «жизнеутверждающе». Ведь оно, как нам внушали, чуть ли не сто лет, направлено – прямо-таки сатирическим острием – против всего, что мешает человеку быть прекрасным! Писателя насильно «запрягли» в несение социальной повинности: ведь, как известно, дело литературы – бичевать пороки! Поневолу вспоминается некий барин из воспоминаний И. Бунина, посетивший умирающего Чехова. Жовиальный субъект, не обращая внимания на висящую на стене просьбу не курить, всю дымил сигарой и требовал, чтобы умирающий сатирически «описал» какого-то раздражившего его извозчика....

У молодого выпускника медицинского факультета, пишущего под именем Чехонте, смерть – пока еще явление из разряда вещей ну очень смешных. Достаточно вспомнить «Смерть чиновника»: жалкий Червяков, нечаянно обчихавший генерала, умирает оттого, что напуган уже одной возможностью вельможного гнева. Жизнь прекрасна, ну, а кто того не понимает, – умри, несчастная! Христианские же образы и мотивы у раннего Чехова современный постсоветский исследователь С. Салтанов продолжает рассматривать в пространстве секуляризации, как некий «культурный пласт» [18]². В целом, он прав. Но все же «христианский заквас» у молодого Чехова оказывается сильнее, чем мы привыкли думать.

Так, проблема болезни, патологии, уродства, исключения из нормы все более привлекала его внимание – она объективно возникает у любого слушателя медицинского факультета; может показаться также, что это естественно умножается за счет влияния золаизма. Но не всякий молодой врач станет так углубленно переживать все это. Свидетельством тому служит ранний рассказ

«Кривое зеркало», шутивая святочная миниатюра, к которой, впрочем, писатель, отнесся не как к «безделице»³. Фабула произведения – посещение рассказчиком и его женой заброшенного фамильного дома, в котором обнаруживается прабабушкино кривое зеркало, внезапно преобразовавшее уродливое лицо поглядевшей в него заурядной женщины в «чудо природы, гармонию красоты, изящества и любви» [17 (1 С: 480)]. После этого супруга рассказчика уже не может расстаться с зеркалом: «Да, это я! Все лжет, кроме этого зеркала! Лгут люди, лжет муж! О, если бы я раньше увидела себя...» [17 (1 С: 480)].

Уроды, естественно, рождались, рождаются и будут рождаться наряду с красавцами и красавицами. Некогда у тех же гностиков уроды как сигнификация особенно помраченного состояния материи в собрание не допускались вовсе. Почему природа и люди злы, почему иной человек рождается уродом, почему реальность бывает непереносима – вопросы, как говорится, интересные. Да разве не естественно для любого человеческого сознания отчаянно считать себя, любимого, прекраснейшим и достойнейшим созданием Божиим? Э. Фромм говорит, как об условии выживания, о необходимости любви к себе, не менее важной и конструктивной, чем любовь к ближнему [16: 140-143]. Для такой любви нужна опора и вера. «Я горько вас люблю, о бедные уроды!», – восклицал друживший с Чеховым символист Бальмонт. Похоже, уже в мир молодого Чехонте властно входит экзистенциальный вопрос о «бедных уродях» в мире веселых и здоровых. Следом закономерно идет вопрос о смысле земного бытия вообще.

Чехов, внезапно осознавший, что он вдруг оказался на краю земного существования, если угодно – «стал уродом», уже не мог психологически оставаться «в строю» бодрых и здоровых людей, для которых смерть все еще была чем-то труднопредставимым. И тут сам собой возникает вопрос, практически обойденный Р. Киреевым: о метасюжете Смерти и пути в Вечность, который у Чехова неразрывно связан с образом Монаха.

Как отмечали еще старые критики, у писателя образ монаха становится подлинно «сквозным образом». Но что стало зерном этого «сквозного образа» – трудно сказать. Может быть – фигура монаха с кружкой, увиденная однажды молодым писателем на фоне бледного рассвета после кутежной ночи из окна московского трактира? В общем, не столь уж важно, из какого именно житейского впечатления рождается художественный образ или вещий сон.

Исследователи Чехова ощущают особую значительность этого сквозящего сквозь реальность черного силуэта, как, скажем, Э. Полоцкая, которая нашла необходимым отметить фигуру монаха где-то на третьем плане в эпическом пространстве «Степи» [12: 30], но на том и остановилась. Не начинать же было, в самом деле, в 70-е гг., эру дешевой колбасы, разговор о христианских ценностях в мире Чехова.

Между тем уже первый «серьезный» и «переломный» рассказ Чехова «Святою ночью» (1886), весьма одобренный Короленко, свидетельствует, что в

чеховской концепции мира и человека нечто радикально меняется. Я писал об этом – с приличествующей осторожностью – в начале 90-х [1], и, думаю, стоит кое-что повторить. В центре зрения автора – только что умерший монах-поэт, любивший сочинять акафисты, и рассказывает о нем его незадачливый друг, на которого возложили обязанность перевозить в святую ночь людей через реку, к церкви. Оба монаха – изгой в своем монастыре: нынешняя роль перевозчика говорит сама за себя; сочинитель же акафистов не имел признания: «Были которые смеялись и даже за грех почитали его писание» [17 (5 С: 98)]. Но пасхальная всенощная осквернена человеческой суетой – достаточно вспомнить монаха со стулом, расталкивающего толпу, чтобы удобно усадить опоздавшую барыньку. В рассказе акцентируется полное равнодушие и священнодействующего клира, обрисованного «живописно», пластично-зримо, но как бы немотствующего, и всех без исключения молящихся, более глазающих, нежели слушающих, – к Слову Божию, к тексту ветхозаветного пророка, утверждающего, что человечество приходит к Мессии, который сейчас поется: «Возведи окрест очи твоя, Сионе, и виждь: се бо приидоша к тебе, яко богосветлая светила, от запада, и севера, и моря, и востока, чада твоя» – «ни один человек не вслушивался в то, что пелось, и ни у кого не захватывало дух» [17 (5 С: 101)]. Собственно, даже простодушный друг усопшего не помнит ни одной цитаты из его сочинений, он лишь восклицает: точно так и Николай писал! Но, при общем непонимании и равнодушии, сочинитель наш умер в самую пасхальную ночь, что в народе издавна считается признаком Божьего благоволения. Непризнанный духовный поэт, извергнутый из сообщества, в котором превалирует языческое пристрастие к «чувственному» и «социальному», принадлежит уже не своему времени, а Вечности.

Далее призрачный Монах уже вторгается в реальную чеховскую жизнь. По свидетельству самого писателя, широко известно, что его как-то разбудил кошмар – видение Черного монаха. Это было в счастливую пору устройства «сада земного», мелиховского имения, вскоре после впервые пережитой волны литературного успеха. Видение явилось молодому счастливцу накануне его роковой болезни, как Черный человек Моцарту. Но сигналы надломленного организма стали для Чехова лишь очередным импульсом к творческому переосмыслению факта. Многое, очевидно, отложилось в этом образе. В то лето автором после ряда унижений был пережит, видимо, некий «искус величия», и уж, несомненно, чувство собственной значимости. Рядом трудился старик-отец, чьи дни клонились к закату, который когда-то заставлял Антошу петь в церкви и зубрить Писание, и старая сыновья неприянь угасала [13: 408], уступая место размышлению: достаточно ли человеку «имения с крыжовником»? три ли аршина земли ему надо? или, все же, весь земной шар?.. Во всяком случае, несомненно, что не настроения Чимши-Гималайского владели Чеховым: его, видимо, терзало то высокое философское сомнение, которое не менее ценно,

нежели оптимизм. Вот и образ жизни-сада в «Черном монахе», по тонкому замечанию З. Паперного, «неспокойный, неблагополучный, но по-чеховски тревожный образ. В нем и радость, жажда жизни, в нем и трагедия» [11: 74].

Повесть «Черный монах», в которой, наконец, восстает в полный рост призрак, с юных лет тревоживший сознание писателя, смертельно надорвавшегося в своем усердии насадить «земной сад», является в наследии Чехова ключевым моментом. Она сразу же становится в ряд произведений, которым суждено будить воображение поколений исследователей. Но примечательно, что литературоведческие оценки повести взаимно противоречат друг другу.

Если дооктябрьская критика явственно видела в чеховском Монахе тоску писателя по христианским идеалам, то советские исследователи, напротив, стали придавать Чехову, так сказать, некую «атеистическую боевитость», дружно заклиная «строгий призрак» мантрами о ценности исключительно «посюсторонней» жизни. Столь же дружно начали ставить на место вообразившего о себе Коврина, не выдержавшего напряжения земного жизнеустройства (забывая, что в этой ситуации оказался и сам автор повести). В 1954 г. харьковский исследователь М. Гуцин трактовал повесть как свидетельство борьбы Чехова за материалистическую эстетику [5]. В 1957 г. московский ученый Б. Александров выдвигает сходную точку зрения: Чехов обличает в повести «декадентскую манию величия» [2]. Остается лишь уяснить, почему скромный преподаватель философии вдруг оказывается тут декадентом и почему «декадентская мания величия» облеклась в повесть Чехова в черты христианского аскетического идеала. По мере угасания вульгарно-социологических страстей оценки несколько трезвеют. Впрочем, трезвость эта тоже как-то уныла. В 1979 г. В. В. Катаев интерпретирует образ Монаха в повести уже как «клинически точное» описание галлюцинации психически больного человека [7]; думается, все же, это достаточно мелко для поэтического вдохновения Чехова. В 1983 г. «разгадал» загадочную повесть И. Сухих: для Чехова правда жизни – в том «ржаном хлебе с солью», который едят примирившиеся после очередной ссоры отец и дочь Песоцкие; никакой тебе «мерихлюндии», возделывай свой земной сад, радуйся и печалься – и точка. Ковринские же «полеты во сне и наяву» вызывают у автора некоторую опасливость [14]. Но вот в 1985 г. появляется статья В. Линкова, совершенно иначе прочитавшего чеховский замысел: для него экстаз Коврина, напротив, – «королевское» состояние духа, а Монах – символ вдохновения, гениальности [9]. В 1988 г. опубликована работа В. Максименко, в которой верно отмечалось, что до сих пор «интерпретации сводились к оправданию одного героя и обвинению другого»; автор статьи стремится уяснить позицию Чехова, определяя влияние Черного монаха на судьбы всех персонажей повести и его роль как композиционного центра; но исследователь приходит к достаточно замысловатому выводу: фигура Монаха – «это писательское обобщение ориентационно-оценочных критериев, не имеющих корней в реальной

действительности или гипертрофированных в сознании людей и лежащих в основе их мировоззрения, деятельности и взаимоотношений» [10: 88]. Все это звучит достаточно схоластически, хотя обычная у Чехова ситуация «всеобщего заблуждения» здесь уловлена.

«Туманность» чеховской «объективной манеры» создавала и почву для интерпретации позиции писателя как тотальной, почти постмодернистской иронии. Характерно, что западная наука услышала в «Черном монахе» реквием по тщете человеческих надежд и выражение вселенского скепсиса. Упомянутый уже итальянский исследователь Э. ло Гатто полагал, что в «Черном монахе» прочитывается тотальное разочарование Чехова в жизни [см. статью в кн.: 19]. К подобному взгляду склонялись и другие западные исследователи, например, Т. Виннер, выведивший «Черного монаха» из такого ряда, как «Скучная история», «Гусев», «Дуэль», «Палата № 6» [20].

Но, по сути, каждый исследователь энергично моделирует «своего Чехова», не замечая, что превращает образ Монаха в символ чего угодно, но только не того круга традиционных ценностей, которыми долго жила и продолжает жить культура. Дело ведь в том, что Монах у Чехова как бы из иного измерения, и существует во внеземном плане, художественно обозначая тот порыв «от жизни лживой и известной» к «далеким мирам», которым жили и христианские аскеты, и романтики, и, отчасти, действительно, «декаденты». Ему все более отчетливо становилось ясно, что не хлебом одним лишь жив человек. Он едва ли не единственный из русских реалистов, дерзнувший изобразить монаду запредельного, и это изображение сопоставимо разве что с явлением Черта Ивану Карамазову. Чехов трактует видение Коврина как эпизод из ряда многих родственных явлений, характерных для эпохи, в которой рядом сосуществовали кликушество и спиритизм, символистские порывы к «озарению» и утонченное визионерство В. Соловьева. «Маленький человек», Коврин получил лишь осколок подобных представлений, подобно тому, как андерсеновскому Каю попали в сердце и глаз лишь осколки зеркала Тролля. Однако примечательно, что символом всего этого комплекса порывов в «метафизику» становится именно образ Монаха, с древнерусских времен выступавший в отечественной литературе как обозначение «особенного человека», ставящего целью достижение «ангельского чина». С фигурой монаха, с аскетическим самоотречением связывались у русских писателей вопросы о смысле веры, о разумности (абсурдности) бытия. Назовем хотя бы «Отца Сергия», «Жизнь Василия Фивейского» и т. п. В рамках тогдашней русской культуры именно «монах» мог стать легко прочитанным читателями символом, суммирующим вековой страх человека перед смертью и его отчаянный порыв принять вызов Неизвестного, шагнуть ему навстречу.

К слову, и «сад жизни» – образ, имеющий глубинные фольклорно-литературные корни: сюда стоит включить и Библию, и древнерусский «вертоград

многоцветный», и многое из наследия русской классики XIX века, – становится у Чехова, как и образ Монаха, «сквозным образом». При этом очевидно, что Сад и Монах составляют явственную бинарную оппозицию. И крайне интересно, что абсолютно идентичная оппозиция возникает и в рамках совершенно иных культур, когда они переживают кризис средневековых спиритуальных ценностей. Вот стихи японца XVIII в. Сидо: «Плащ нараспашку, Смотрит старый монах На вишневый цвет» (близость Чехова к японской поэтике уже однажды отмечалась [6]). Именно мелиховский период стал, видимо, отправной точкой в возникновении оппозиции Сад-Монах, и последующая работа духа укрепляла эту дихотомию. Цветение жизни все чаще воспринималось писателем в сопровождении трагического чувства обреченности, недолговечности этого цветения. Вот почему нельзя перетолковывать глубокую трагедийность «Черного монаха» в духе утверждения простых земных ценностей. Вряд ли человеческие порывы к «запредельному» были в глазах Чехова «клиническим случаем». В переутомившемся Коврине, надломленном борьбой за этот самый кусок ржаного хлеба, угадываются автопортретные черты. И вставший перед чеховским персонажем вопрос о границах «сада жизни» был, конечно, обычным, «нормальным» экзистенциальным вопросом.

Иное дело, что для персонажа тут все оборачивается безнадежно. А у автора «Черного монаха» тема смерти безотрадно звучит лишь тогда, когда сопрягается с мыслями о жизни, утратившей самые элементарные понятия о высоком смысле человеческого бытия [4: 142].

Коврина, так и не сумевшего построить свою жизнь, поглощает смерть, и ее господство именно потому ужасает, что жизнь персонажа оказалась бесполезной. Ведь именно с Чехова начинается в русской литературе вопрос «Как жить?», и в эпоху Чехова «в разноречивых высказываниях о смысле человеческого бытия как никогда обнаружилась тяга к обобщающим формулам, к афоризмам, а спор о человеческой личности, о гуманизме, о содержании и направленности человеческой жизни занял в литературе одно из ведущих мест» [8: 216–217]. Чеховский Коврин тоже безуспешно пытался решить именно эти, «фаустовские» вопросы.

Болезнь писателя, обострявшая чувство брэнности бытия, была, конечно, одной из самых весомых причин этой резиньяции, о чем недвусмысленно свидетельствует И. Бунин, немало времени проведенный с умиравшим Чеховым. Но дело, конечно, не в одной лишь болезни, а и в чеховской чуткости к человеческому порыву жить в Вечности, столь естественному, но невозможному без христианской веры. Во всяком случае, в «Записных книжках» есть и такое: «Вера есть способность духа. У животных ее нет, у дикарей и неразвитых людей страх и сомнения. Она доступна только высшим организациям» [17 (С 17: 95-96)]. Мы знаем, конечно, что в «Записных книжках» часто фиксировались мимолетные мысли, становящиеся обыкновенно фразой персонажа, но

позиция последнего отливается все же в горниле авторского сознания. А оно стремилось уже объять необъятное Вечности.

И уж, конечно, слишком большим, слишком бесстрашным художником был Чехов, чтобы протянуть своему персонажу в ответ лопоту посолонного ржаного хлеба – точно корове. Ведь именно об этом он прямо говорил в одном из писем: когда надоедает просто есть и пить, – именно это приличествует корове, а не человеку, – остается лишь разбежаться и хватить изо всех сил лбом об угол сундука...

Конечно, у советского литературоведа со «ржаным хлебом с солью» было связано и нечто большее – теплый мир «человеческого», устройство земного сада, свары и примирения. Но все это, по апостолу, не духовное, а лишь душевное (1-е Кор: 2:11-3:3), т. е., брэнное мира сего, пути в Вечность не открывающее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Язвительное замечание Маяковского о старых исследователях Чехова.

² «... obviously-religious substrate is well-grounded in Chekhov's I Period Short Prose, author knows this matter well (at least, Orthodox Church culture and basic folk beliefs). And with it, those emanations of obviously-religious, in the context of secularization, become habitualized; lose its substantially-religious signification. But they still belongs to the sphere of religion, they are still apprehended as religious, even after those actions, deeds and objects lose religious character in private (incl. soteriological) perspective». «... в малой прозе Чехова первого периода с очевидностью прочно укоренен религиозный субстрат; автор хорошо знает этот вопрос (возьмем хотя бы культуру православной церкви и базовые народные верования). Вместе с тем, очевидные проявления религиозного начала в контексте секуляризации становятся обычными, утрачивают свое собственное религиозное значение. Но все же они принадлежат религиозной сфере, они воспринимаются как религиозные, даже после того, как поступки, действия и акты утрачивают религиозный характер в личной перспективе (включая соте-риологическую)> [18].

³ Вещь, созданная, по мнению исследователей, до 1883 г. и, вроде, не претендующая на многое. Но, задержанный почему-то до нового 1883 года, рассказ все же печатается; к нему приложена иллюстрация Н. П. Чехова. Текст перерабатывается для издания А. Ф. Маркса, причем автор исключает из него «утрированно-комические обороты, экспрессивные вульгаризмы <...> злободневные намеки и подробности – все, что проникало в ранние его рассказы, печатавшиеся в юмористической журналистике» [17 (1 С: 597)].

⁴ В то же время Чехов энергично отрицал правомерность прямых ссылок на сакральный текст. Широко известен его отзыв на «Воскресение» Л. Толстого: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия – это очень уж по-богословски» [17 (С 9: 101)]. И вправду, не дело светского

писателя богословствовать, особенно если это выливается в создание весьма сомнительного вероучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С.Д. Концепция личности у Чехова-повествователя в контексте идейноэстетических поисков русского реализма. – К., 1990.
2. Александров Б.И. Семинарий по Чехову. – М., 1957.
3. Бердников Г. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания. – М., 1984.
4. Гречнев В. Русский рассказ конца XIX – XX века. – Л., 1979.
5. Гуцин М. Творчество Чехова. – Харьков, 1954.
6. Заворыкина Т.Д. К вопросу о близости человеческой драматургии и японской поэтики // Теоретические проблемы изучения литератур Древнего Востока. – Ч. 1. – М., 1982.
7. Катаев В.Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. – М., 1979.
8. Крутикова Л.В. Реалистическая проза 1910-х годов. Рассказ и повесть // Судьбы русского реализма начала XX в. – Л., 1972.
9. Линков В.Я. Проблемы смысла жизни в «Черном монахе» Чехова // Изв. АН СССР. – 1985. – Т 44. – № 4.
10. Максименко Г. Ф. Проблема личности в повести А. П. Чехова «Черный монах» // Вопр. русск. лит. – 1988. – Вып. 2 (52).
11. Паперный З. С. А.П. Чехов. – М., 1954.
12. Полоцкая Э. А. А.П. Чехов. Движение художественной мысли.– М., 1979.
13. Роскина Н. А. Письма к Чехову его отца П.Е. Чехова // Литературный музей А. П. Чехова. Таганрог: Сб. ст. и материалов. – Ростов н /Д., 1967.
14. Сухих И. Загадочный «Черный монах» // Вопр. литературы.– 1983.– № 6.
15. Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. – М., 1979.
16. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.
17. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. –М 1974–1982.
18. Saltanoff Sergey S. Obviously-religious in ^e^hov^ i period short prose. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.tsensor@mail.ru>.
19. Czechow w oczach krytyki swiatowej. – Warszawa, 1971.
20. Winner Th. Checkhov and his prose. – N.Y., 1966.

ЧЕХОВ И МИСТЕРИАЛЬНОСТЬ

«Как меня принимали в Харькове» : Материалы научн. конф. «Чехов и Украина». – К. : Изд. дом «Русское слово», 2011. – С. 23–30.

Мистериальность и Чехов? Скептический, позитивистский Чехов?

Мистериальность, превращение участника сакрального действия в миста, сопричастного священным тайнодействиям, на первый взгляд кажется чем-то глубоко архаическим, достоянием давно минувшей эпохи поздней античности, пытавшейся восстановить пошатнувшуюся веру в богов-олимпийцев «живыми картинами», участники которых ощущали себя творцами некоего виртуального космоса.

Могут также вспомнить средневековый христианский мир с его мистериями и мираклями, в которых сквозила тайнодейственность подражания несовершенного человека Иисусу Христу.

Все это кажется абсолютно чуждым реалистическому мироощущению. Но разве реализм непременно должен быть связан с плоским материалистическим мировосприятием, которое оживляется лишь идеями социального преобразования? Ведь даже под напором волны секуляризации человеческий порыв в виртуальные миры не затихает. В XIX столетии, в пору, казалось бы, высшего торжества позитивизма и «критического реализма» с его социальными сверхзадачами, установка на скрытую мистериальность только крепчает. О мистериальном начале в поэтике «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя говорит М. Л. Карасева [4], об аналогичных моментах в романистике Достоевского – В. Ф. Недзвецкий [6]. В самом деле, у Достоевского, к примеру, Христос вечно жив и потенциально воскресает в каждом – в процессе «восстановления погибшего человека». Но наиболее потрясающе воплощается он у него в образе Сони Мармеладовой: это его вечные раны горят в растерзанной плоти девушки, повторившей Христов подвиг без всякой надежды на понимание и прославление. Без такой символики роман Достоевского был бы плосок и ужасен [3, с. 23]. И найти отсвет лика Христа в приниженной петербургской блуднице мог только свободный художник, прозревающий под грязной плотью реальности некие скрытые силовые линии бытия.

Но если в казусе Достоевского мы сталкиваемся с субъективным, как бы «законспирированным», рассчитанным на весьма проницательного читателя художественным решением, то во времена Чехова началось уже весьма широкое, сознательное и последовательное становление таких взглядов и принципов. Достаточно вспомнить хотя бы «соборную драму» младосимволистов, их концепцию жизни как театра, как мистерии, развернутую не только в сфере жизнотворчества, но и в области теоретической мысли, художественной программы. Видимо, тяга человека к свободной мистериальной игре, не

укладывающаяся в рамки ортодоксальной литургии, жила и будет жить всегда. Установка литературы на мистериальность не исчезает, как известно, и после 1917 года, ставшего началом «борьбы с суевериями» – довольно напомнить о «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, равно как и о многих однотипных явлениях 20-30 годов XX века¹. Сегодняшний постсоветский философ говорит о религиозно-мистической интуиции и персонализме уже как о равноправных составляющих творчества, и с ним нельзя не согласиться [5].

Возвратимся, однако, к Чехову. Что может конкретно свидетельствовать о его «мистериальных» установках? Ведь простое следование литературной моде, подражание чужим экстазам – не чеховский уровень, а «мистерия без теологии» – это разве что для постмодерниста с плюрализмом в одной голове. Но ведь веры-то у Чехова вроде бы и не было? Впрочем, писатель, признававшийся некогда в письме к А. Суворину: «Религии у меня теперь нет» [8 5 П: 20)], на закате своей недолгой жизни занесет в «Записные книжки» следующее: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-либо одну из этих крайностей, середина между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» [8 17 С: 33–34]. И если христианские образы и мотивы у раннего Чехова пребывают как бы в пространстве секуляризации, как некий «культурный пласт» [19], то зрелый Чехов переносит центр тяжести на внутренний сюжет, обусловленный чаще всего библейским интертекстом, в то время, как житейский и «реалистически» моделированный материал дан во всей его сирости и неприкрашенности, и есть лишь поле проявления неких скрытых сил.

Да, не так уж это неожиданно. Ведь Чехов, с детства, скажем, светским театром весьма увлеченный, был не менее прочно, как это ни странно, связан с библейской традицией, составляющей существенную часть интертекста его художественного мира [2]. Мне уже случалось говорить и о том, что упрочение этой установки связано с болезнью писателя, мыслями о приближающейся смерти, и все это воплотилось в образе Черного Монаха². Автор веселых и социально ориентированных водевилей переходит к новаторским, не понятым зрителем (да и Московским Художественным тоже) пьесам, имплицитно наполненным поисками скрытого высшего смысла, в которых, при кажущейся абсурдности «низшего», «реалистического» плана, шумят голоса судьбы, людьми не слышимые. Вспомним широко известные чеховские слова: *Люди обедают, только обедают, а в это время рушатся их жизни и слагается их счастье*. Убитая «просто так» чайка из одноименной пьесы, непоправимо изменившая будущее подобно задавленной в мире динозавров бабочке у Бредбери. Три сестры, также из одноименной пьесы, – сколок с мифа о Мойрах, только что здесь – земные люди, своей судьбой сами, без богов, распорядиться не могущие. Дядя Ваня – парафраз истории об Иване-дураке, которому, впрочем, сказочное везение не грозит... При этом Чехов не случайно вводит в свою пьесу фигуру драматурга Треплева,

которого кто-то назвал «плохим писателем»: в его видении конца света мистериальное начало подчеркнуто выражено нарочито, аляповато, в субъективном духе «декадентов», с которыми Чехов, как известно, дела иметь не желал, предпочитая сложный и не на виду развертывающийся диалог с классикой. Но это – дух времени, не удовлетворяющийся плоским позитивизмом.

То, что Бодлер называл символическими *correspondances*, становится у зрелого Чехова скрытым, но главным сюжетом. И вот тут-то представляется наиболее уместным применить слово *мистериальность*, потому что здесь автор вводит читателя и зрителя в пространство, в котором обычные вещи становятся тайно значимыми, новыми и странными.

Так, в рассказе «На подводе» серенькое село Вязовье, в которое возвращается угнетенная жизнью сельская учительница Марья Васильевна, место, ощущаемое ею дотопе как проклятие и ссылка, преобразается – пусть еще неосознанно для нее самой. Бросается в глаза обновление «серого» существования, преображенная будничность, праздничная, по-детски чистая палитра пейзажных тонов. Таковы «церковь, у которой *горят кресты*», «школа с *зеленой крышей*», «*розовый дым*», идущий из локомотива, окна поезда, которые отливают *ярким светом*, «*как кресты на церкви*» [8 С т. 9, с. 342]. Все это – новое, поэтическое измерение, свидетельство гармонии и высоты самоотреченной жизни незаметной учительницы. Христианские ценности сигнифицированы здесь, как видим, ненавязчиво, имплицитно, но именно они выступают духовным полюсом рассказа.

Тем не менее, широко известно, что Чехов не соглашался с Толстым, закончившим «Воскресение» цитатой из Евангелия. В рассказе «Студент» тоже звучит евангельский текст, но им повествование не «замыкается», как у Толстого, а, наоборот, разомкнуто: обозначен выход из пошлой и грубой реальности в измерение вечной радости и красоты.

При этом отметим, что одной Библией горизонт Чехова все же не ограничен. Так, облако над умирающим Гусевым нелепо напоминает ножницы, но нелепость испаряется, если вспомнить, что ножницы – атрибут той же мифологической Атропос, Мойры, перерезающей нить жизни. Мы видим, что у зрелого Чехова отчетливо обозначается принципиальное превращение романной прозы, искони основанной на авторском описании земного, очеловеченного, «аристотелевского» мира и повествовании о граждански значимых деяниях, в стилистически многослойный пастиш. Разделение эпико-прозаического текста на голос якобы всеведущего автора и вкрапленные в нужных местах в качестве иллюстрации реплики изображенных автором лиц у Чехова преобразовалось в привольную многоголосицу персонажей, которая, по сути, вообще не является диалогом, ибо здесь каждый слушает по преимуществу самого себя. В этот людской полилог (в котором автор, кстати, помалкивает) то и дело влетают еще и не-человеческие голоса. Это невнятный ропот «зеленого чудовища» – леса («В родном углу»). Это немые знаки, которые являют облака,

странно похожие не только на ножницы, как в «Гусеве», но и, скажем, на рояль («Записные книжки»). Это рокот морского прибоя, окутывающего прибрежные камни рваными клочьями белоснежной пены, что заставляет вспомнить о рождении Афродиты («Дама с собачкой»). Это – намеки на непознанное, неизведанное; это – «прободение реальности», такое же, как и призрак Черного Монаха, знаменующий неминуемую смерть человека.

Таким образом, реализм Чехова, своеобразие которого исследователи прошлых лет пытались очертить такими определениями, как «экспрессивный», «символический» и пр., приобретает на стадии своего полного развития черты мистериальности, которая, не будучи привязана к определенной религиозно-идеологической системе, все же не позволяет ощущать несовершенную и трагическую реальность как безысходный абсурд и открывает реципиенту перспективу определенной надежды и осторожного оптимизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1924–1925 годах активно работает над инсценировкой своего романа «Петербург», – пьесой «Петербург» – Андрей Белый, изначально задумав ее как мистериальное действие греха и искупления [9]. В конце 20-х – 30-х годов разворачивает в своей повести «Котлован» скрытую мистерию Андрей Платонов [7] – и вправду это мистерия «зарывания таланта в землю», анатагонистическая горделивой вертикали Вавилонской башни. Можно также упомянуть кандидатскую диссертацию О. Молодкиной «Традиции трагедии и мистерии в художественных мирах Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева: «Бесы» и «Черные маски» (2005 г.), статью Н. Берковской «Мистериальный хронотоп как «форма времени» в русской литературе 1906–1909 годов» (2002 г.) и др.

² Доклад «Обретение вечности как метасюжет зрелого Чехова» на XIX Международной научной конференции «Мова і культура» имени Сергея Бураго (21–25.06. 2010; Киев).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Драматическое начало в библейских текстах / Семен Абрамович // Зб. наук. пр.: [В 2-х т.]. – Херсон, 2007. – Т. 2. Міжнародний театральний симпозіум «Література – театр – суспільство». – С. 6–9.
2. Абрамович С. Библия как интертекст в художественном мире Чехова / Семен Абрамович // Мова і культура. – К., 2007. – Вип. 8. – Т. VII (2). – С. 12–16.
3. Абрамович С. В поисках утраченного рая: Духовное самоопределение русского писателя XIX – начала XX ст. / Семен Абрамович. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – 264 с.

4. Карасева М.Л. Спектр направлений сербской литературы на рубеже 19–20 вв. / М. Л. Карасева // Активные процессы в различных типах дискурса: М-лы международ. конф. – [Московский государственный педагогический университет; 19 июня 2009 г.]. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.imli.ru/nauka/conference/2008/varianty.php>.
5. Ланкин В. Г. Феноменальность смысла. Философско-методологический анализ: Автореф. дисс. на соискание уч. степ. докт. философ. н. / Вадим Геннадьевич Ланкин. – Томск : Томский госпедуниверситет, 2003. – 26 с.
6. Недзвецкий В. А. Мистериальное начало в романе Ф. М. Достоевского / Валентин Недзвецкий // Научные доклады филологич. ф-та МГУ. – М., 1998. – Вып. 2. – С. 192-204.
7. Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Платонова 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован») / Елена Николаевна Проскурина. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – 258 с.
8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: [В 30-ти т.] / Антон Павлович Чехов. – Т. 5. Письма. Март 1892–1894. – М.: Наука, 1977. – 679 с. Т. 17 Сочинения. Записные книжки, записи на отдельных листах, дневники.– М.: Наука, 1980. – 525 с.
9. Шулова Я. «Петербург» и «Петербург» Андрея Белого / Шулова Я. // Нева. – 2003. – № 8. – С. 237.

ПОСТМОДЕРНИЗМ И НАСЛЕДИЕ ЧЕХОВА

(о проблемах методологии исследования)

Наук. праці Кам'янець-Поділ. нац. ун-ту ім. І. Огієнка. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2009. – Вип. 20. – С. 3–6.

Данная проблема поднималась в науке обычно как бы «вскользь», в рамках панорамных исследований русского литературного процесса [напр., 11]. Впрочем, вопрос этот уже выделялся в качестве отдельного направления исследований в программах солидных научных конференций (Московская, 2004 года, и Ялтинская, проводившаяся в Доме-музее писателя в 2005 году). Но однозначных решений пока нет. Более всего характерны попытки исследовать Чехова с помощью постмодернистских методик – скажем, трактовка сюжетики чеховской пьесы в категориях онтологии игры и т. п. С другой стороны, многие считают Чехова если не создателем, то предтечей постмодернизма, хотя в «Энциклопедии постмодернизма» [6] имя Чехова даже не упомянуто.

Появление созданной в духе деконструктивистского стиля акунинской версии «Чайки»¹ вызвало волну lamentаций о неприкосновенности реалистического наследия, и тем самым дихотомия «реализм (Чехов) – постмодернизм (Акунин)» как бы получила закрепление. Характерна статья А. Степанова, построенная на размышлениях о традиции и преемственности в современной русской литературе [12].

Тема интенсивно муссируется в интернете, который переполнен соображениями мыслителей разных рангов – от профессиональных литературоведов до студентов-филологов и, похоже, просто охочих людей, причем превалируют, пожалуй, голоса сторонников зачисления Чехова в постмодернисты.

Особенно впечатлил меня в свое время материал, опубликованный в интернете под заглавием «Признаки постмодернизма» [13], здесь постмодернизм начинается с Гомера и заканчивается Дэном Брауном; Чехову между этими двумя величинами тоже находится место. Впрочем, к постмодернизму (и гипотетически включаемому в него Чехову) отношение здесь не столь уж и либеральное: характерно, например, соображение, что постмодернизм есть переходная эпоха творческого хаоса в преддверии нового порядка (?); в качестве примера поминаются «пресловутые пессимизм и «мизантропия» в прозе Чехова». Доходит дело и до чисто ернических формул: «Это же я постмодернизм придумал, – сказал Чехов, – помните в «Чайке»? – ...люди, львы, орлы и куропатки? Потом этот у меня Треплев...» [там же].

Иными словами, художественный мир Чехова до сих пор многие традиционно полагают как бы каноническим примером реалистического видения. Это подкрепляется тем общеизвестным обстоятельством, что учениками Чехова

считали себя едва ли не все заметные писатели XX века «реалистического» склада, включая диаметрально противоположного Чехову Б. Шоу. Ситуация долго казалась очевидной и естественной. Однако когда обнаружилось, что Чехова считал учителем еще и такой яркий «антиреалист», как мэтр литературы абсурда Э. Ионеско, не без основания полагавший, что именно русский классик впервые заговорил об абсурдности и непостижимости бытия, схема затрещала; рубрика «классик русского реализма» оказалось для Чехова мелковатой. Но если о «модернисте Чехове» говорить еще не решались, то о «постмодернисте Чехове» разговор, что называется, закипел.

Похоже, факты все-таки свидетельствуют не только о точках соприкосновения эстетики Чехова с эстетикой модернизма, но и с эстетикой постмодернизма. Точнее сказать – более чем о соприкосновении: похоже, что основания для такого прочтения заложены уже в самом творчестве классика.

Но если поставить этот вопрос в качестве основной проблемы, тут же возникает задача выбора методологии исследования. Естественно, что речь идет прежде всего о генетической связи, о прямом наследовании постмодернистов Чехову, и это должно бы автоматически стимулировать обращение исследователя к привычной в таких случаях сравнительно-исторической методологии. Но скольжение по поверхности сюжетных коллизий с целью обнаружения пресловутых «заимствований», которое так утомляет в компаративистике, оказывается в данном казусе методом ненадежным и малопродуктивным, тем более, что остаются неясными характер и суть заимствования: черпают ли постмодернисты у Чехова как у «отца-основателя» или грабят сокровищницу реализма? Точно так же нельзя уйти от главных проблем, встающих перед исследователем данного вопроса, в область эстетических измерений текста. «Если понимать нарратологию как описание процесса коммуникации исключительно внутри художественного текста, то здесь по преимуществу господствуют представления, не выходящие за пределы собственно структуралистской парадигмы. Как только возникают проблемы, касающиеся взаимоотношения текста с автором и читателем, при непременном условии интенсивно интертекстуализованного понимания природы человеческого сознания, то речь уже идет о постструктуралистской перспективе. Здесь очень важно именно последнее условие, потому что без интертекстуализации сознания можно говорить лишь о рецептивно-эстетическом подходе» [9, с. 31].

Выходит, здесь и в самом деле нельзя обойтись без интертекстуализации, потому что лишь установление некоего общего для Чехова и позднейших постмодернистов источника и характера его интерпретации дает сколько-нибудь надежное основание для вынесения столь ответственных решений, как «перезачисление» Чехова из классиков реализма в постмодернисты или, наоборот, радикальное пресечение таких попыток.

И прежде всего следовало бы взять в расчет такой момент, как художественное переживание истории, поскольку именно вопрос о наследовании традиции,

стоит в качестве, как любили говорить в прежние годы, «водораздела» между классикой и постмодернистским сознанием. Классическая же традиция, исходящая из идеи возможности прогресса и неповторимой ценности опыта прежних поколений, во многом определена библейским алгоритмом, согласно которому «дела дней» есть часть Священной истории, богоданная реальность свята – как единственный шанс человека оправдаться перед Вечностью, хотя человек свободен и волен пренебречь этой возможностью. Иными словами, история, при всей ее брэнности и конечности, имеет смысл перед Высшим Судом, она ставит перед человеком героическую по своей сущности перспективу соучастия в деле творения и преобразования мира.

Постмодернистская же концепция действительности строится на ощущении мира как вечной игры, которая, в сущности, ничего не меняет. Здесь движение истории оказывается как бы карнавалом ряженных. Верно пишет Д. Затонский: многие примечают, что жизнь наша подошла к некоему рубежу, и социальная мысль на Западе не знает темы более модной, чем «конец истории» [7]. Имеется в виду Ф. Фукуяма, чей труд «Конец истории?» предрекал завершение эры идеологических борений и глобальное утверждение западной либеральной демократии как окончательной формы существования человечества: тут уже нет места героям и героическим действиям, зато расцветает психология обывателя, «маленького человека» [6, с. 195–196].

Есть ли подобные духовные построения у Чехова? В этом отношении интересна «переломная» повесть «Огни» (1888), впервые, пожалуй, давшая повод критике говорить о чеховском «пессимизме». Написанная в «объективной манере» (рассказчик тут и вовсе не является автором), она строится на как бы «сыром» жизненном материале, который сам по себе вроде и не требует никакого толкования. Рассказчик-студент поздно вечером заблудился на огромной стройке железнодорожного полотна и был пригрит инженерами в одном из бараков; ночь прошла в долгих и смутных разговорах на темы прогресса и тщеты человеческих дел; наутро рассказчик пришел к выводу: ничего не разберешь на этом свете! «Ну и что? – спросит пронизательный читатель. – Стоило огород городить ради такого вот, с позволения сказать, резюме?» Со времен первой русской «чугунки», драматически описанной Некрасовым, тема железной дороги бытовала в русской литературе как образ каторжного муравьиного труда, и, вроде, Чехов ничего к тому не прибавляет. Но дело в том, что дискурс рассказа включает несколько аллюзий на Библию. Так, у любимого Чеховым Екклезиаста есть поучение «Иди к муравью и возревнуй, увидев пути его, и будь его мудрее» (Еккл. 8:8). Вот и в чеховских «Огнях» муравьиный труд человека, весь этот созданный человеческими руками хаос взрыхленных недр, данный в обрамлении бодрых речей его творцов, вселяет в читателя не тревогу и разочарование, а оптимизм и надежду.

Библейские ассоциации у Чехова столь же сильны, сколь и «неподражательно странны». Так, ряды огней под темным, неприветливым небом вдруг напоминают

рассказчику лагерь библейских филистимлян, и это побудило английского ученого В. Д. Мартина сделать неожиданный вывод: прошлое тут предстает источником возбуждения и силы – и тем испытывается пессимистическая философия студента [14, р. 596]. Иными словами, Библия все же остается глубинным интертекстом чеховского художественного мира, хотя Чехов и говорил, вспоминая о своем семейном религиозном воспитании: религии у меня теперь нет. Видимо, у писателя не было религии как культа, системы ритуалов и т. п.; христианское же сознание, похоже, не умирало в нем до конца никогда.

В таком монументальном хронотопе радости «маленького человека» – социально-психологические ценности традиционного общества – окончательно превратились у Чехова в объект тягостных сомнений, иронической интерпретации и даже неприкрытой насмешки. Такова, скажем, иерархия чинов и град старой России («Упразднили!») и не только России («Лев и солнце»).

Именно у Чехова рушится окончательно инерция сакральной или полусакральной эпичности повествования, обнаруживается глобальная установка на «художественное настоящее», а лирическое по сути своей «остановленное мгновение» делает второстепенным и даже как бы ненужным разворачивание сюжетного движения. Тем не менее, героическое измерение напоминает о себе тенями былинных богатырей, которые мерещатся мальчику Егорушке из «Степи», чье «городское» и школьническое сознание как бы взрывается исполинскими масштабами степного пейзажа. Именно у Чехова вполне обозначается принципиальное превращение романной прозы, искони основанной на авторском описании земного, очеловеченного, «аристотелевского» мира и повествовании о граждански значимых деяниях, в стилистически многослойный пастиш. Разделение эпико-прозаического текста на голос якобы всеведущего автора и вкрапленные в нужных местах в качестве иллюстрации реплики изображенных автором лиц у Чехова преобразовалось в привольную многоголосицу персонажей, которая, по сути, вообще не является диалогом, ибо здесь каждый слушает по преимуществу самого себя. В этот людской полилог (в котором автор, кстати, помалкивает) то и дело вплетаются еще и не-человеческие голоса. Это невнятный ропот «зеленого чудовища» – леса («В родном углу»), это немые знаки, которые являют облака, странно похожие то на рояль, то на ножницы («Гусев», «Записные книжки»), это рокот морского прибоя, окутывающего прибрежные камни рваными клочьями белоснежной пены, что заставляет вспомнить о рождении Афродиты («Дама с собачкой»).

Да, здесь возникает известная параллель с постмодернистской эстетикой. От Ж. Деррида, критиковавшего логоцентристскую парадигму и вообще всякий «грамматизм», идет известный постмодернистский тезис о принципиальной поэтичности всякого мышления. В самом деле, у дикаря, который еще не знал логического мышления, в обоих полушариях мозга пылал пожар образотворчества, и обычную тучу никто не рассматривал иначе, как дракона,

пожирающего солнце. Во всем этом присутствует игровое начало, которое, согласно Гейзинге и Гадамеру, есть высшее, серьезнейшее выражение человеческой сущности.

Вот и у Чехова, с юных лет пристрастившегося к театру, драматическое начало не случайно вытесняет в наррации начало эпическое, персонажам даруется небывалая «речевая инициативность» (выражение М. Бахтина), и читателю, как, впрочем, и герою, предоставляется свобода интерпретации происходящего. Тем самым происходит упразднение традиционной «учительности» литературы, утрата вкуса к риторике и проповеди, снятие автором с себя религиозных и политических «сверхзадач»: поэт в России, наконец, перестал быть чем-то большим, чем поэт. Искусство слова возвращает себе естественный игровой статус.

Тем не менее, кажется уместным привлечь в наши размышления одно положение архетипной критики, обоснованной Н. Фраем на основании теории архетипа К. Юнга. Н. Фрай предложил рассматривать совокупность художественных произведений мировой литературы по структурным принципам наррации, выделяя пять первоначальных типов: мифический, романтический, высокоимитический, низкоимитический, иронический. Они связаны в виде кольца: ирония в конце концов вновь сближается с мифом, который начинает новый виток трансформации внутри данным типов наррации [цит. по: 8, с. 145–146]. Чехов, по этому взгляду, может быть отнесен к писателям ироническим, но не наивным: ведь «... наивный ироник афиширует свою ироничность, рафинированный ироник оставляет читателю возможность самому внести ее в рассказ» [там же, с. 146]. И чеховский персонаж, как мы видели, часто стоит на грани возвращения к мифу и перерастания в ранг героического человека.

Конечно, в первую очередь и намного чаще вспоминаются те характерные особенности чеховского героя, благодаря которым писателя долго пытались интерпретировать как сатирика. Нескладность и даже подчас чудовищность, присущая манере чеховского персонажа выражаться и его поступкам, его нередкая низменность, физическая и духовная нечистота, не просто комичны. Но все же это – примета того хаоса, в котором рождается реальное бытие (любопытно, что практически во всех мифологиях мира творящие материю мира боги, демоны и герои обыкновенно нечисты, двуполы и наделены разными уродствами). И во всем этом присутствует некая естественная, стихийная, некнижная поэтичность, пусть даже обстоятельства ее проявления бывают более чем трагедийны – чего стоит хотя бы рассказ «Спать хочется». Катарсис, обязательно переживаемый подлинно проницательным читателем Чехова, и есть моральный результат этой игры. Можно также вспомнить по этому поводу, что художественное мышление переходного времени конца XIX – начала XX века, в частности – А. П. Чехова, было в свое время обозначено Н. И. Силантьевой химическим термином «седиментогез» (выпадение в осадок твердых частиц). И это дало А. Ю. Мережинской основание процитировать формулу

И. Пригожина «порядок через хаос» [см.: 11, с. 23]. Но точно ли напоминает этот чеховский седиментогез методику создания позднейшего постмодернистского симулякра, являющего самоцельный коллаж, смонтированный эгоцентрическим воображением из обломков живой реальности, реликтов истории и фантазийных образов?

Очевидно, прояснить все это могут лишь дальнейшие, более обстоятельные исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ситуацию суммировала болгарская исследовательница М. Костова-Панайотова в статье «Чайка» Бориса Акунина как зеркало «Чайки» Чехова»: «Суть обвинений по отношению к «Чайке» Акунина можно свести к нескольким основным моментам. Во-первых, использование сокровищницы русской литературы в корыстных (коммерческих) целях. Во-вторых, паразитирование на классике, что ведет к ее обесмысливанию и формализированию: каноническое произведение лишается специфики, дробится на части, превращается в пастиш. Некоторые авторы говорят о «диссекции» (Вл. Яранцев), о «вампиризме» (Наталья Иванова), об использовании классического архива как примитивного (Марина Адамович). В-третьих, в результате получаются «цирковые трюки», массовая литература, которая может внушить каждому ученику, что и он может написать свой «Вишневый сад» с незамысловатым сюжетом по криминальной проблеме, например, «кто убил Фирса» (Е. Миненко, 2001). В-четвертых, произведения Акунина – «компиляция», «плагиат», это произведения, из-за которых классики перевернулись бы в гробу. Мария Ремизова в статье об акунинской «Чайке» утверждает, что этот литературный бонвиван, кумир массовой культуры, делает чучело из писателя Чехова (М. Ремизова, 2000). В-пятых, «Чайка» Акунина не имеет ничего общего с произведением Чехова. Скорее это пьеса о Владимире Сорокине, «некоем собирательном «Владимире Сорокине» – русском постмодернизме (Басинский, 2001)». В свою очередь, автор статьи полагает: «В сущности, произведения Акунина могут служить иллюстрацией к знаменитой постмодернистской теории Лесли Фидлера, который призывает к стиранию границ между элитарной и массовой литературой, и одновременно с этим клеймит шаблонные бульварные произведения, надеясь на то, что постмодернизм сотрет границы, и в результате этого одно и то же произведение станет интересным для всех» [10].

² Впрочем, в своей более поздней книге «Великий разрыв» Фукуяма уже трактовал современное общество потребления как трагическое омертвление живых исканий прошлых эпох, некий «скачок в никуда».

³ Связал же Чехов по поводу проповеди Льва Толстого, что в электричестве и паре больше любви к человеку, чем в целомудрии и воздержании от мяса.

⁴ Об этом мне уже приходилось развернуто писать [1 – 5].

⁵ Как раз на подобных моментах основывались те советские литературоведы, которые провозгласили Чехова беспощадным сатириком и чуть ли не певцом надвигающейся революции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. «Живая» и «мертвая» душа в художественном мире Чехова-повествователя (романтический тип поведения в изображении Чехова) / Семен Дмитриевич Абрамович. – К.: УМК ВО, 1991. – 88 с.
2. Абрамович С. Д. «Черный монах» А. П. Чехова: гимн или реквием? / Семен Дмитриевич Абрамович // Вопросы русской литературы. – 1990. – Вып. 2 (56). – С. 81 – 89.
3. Абрамович С. Д. Рецепция чеховского эстетического идеала в русской литературе XX века: [уч. пос.] / Семен Дмитриевич Абрамович. – Черновцы: Рута, 1999. – 74 с.
4. Абрамович С. Д. Идеал и человек у Чехова как проблема постсоветского литературоведения / Семен Дмитриевич Абрамович // Материалы Международного научного симпозиума «Динамизм социальных процессов в постсоветском обществе»: Филологические науки. – Луганск – Цюрих – Женева, 2001. – Вып. 2 (4). – С. 180 – 194.
5. Абрамович С. Д. Библия как интертекст в художественном мире Чехова / Семен Дмитриевич Абрамович // М-ли Міжнарод. наук. конф. «Мова і культура», присв. пам'яті С. Бураго. – К.: ВД Д. Бураго, 2006. – С. 6 – 10.
6. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкуна]. – К.: Вид-во С. Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
7. Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения / Дмитрий Затонский // Иностранная литература. – 1996. – № 2. – С. 273 – 283.
8. Зіневич В. В. Ідея Н. Фрая, К. Юнга та Ф. Ніцше у «Великому Гетсбі» Ф. С. Фітцджеральда / Зіневич В.В. // Пригодій С. М. та ін. Архетипна критика американської літератури: [навч. пос.]. – Сімферополь: Кримський архів, 2008. – С. 145 – 195.
9. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Илья Петрович Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 230 с.
10. Костова-Панайотова М. «Чайка» Бориса Акунина как зеркало «Чайки» Чехова // Дети Ра. – 2005. – № 9 (13) (magazines.russ.ru/.../2005/9/index-pr.html).
11. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: [монография] / Анна Юрьевна Мережинская. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

12. Степанов А. Чехов и постмодерн : [«Чайка» Б. Акунина в контексте постмодернист. эстетики] / Андрей Степанов // Нева. – 2003. – № 11. – С. 221–226.
13. Призраки постмодернизма : Электронный ресурс. – Режим доступа: poetica.chekhoviana.ru/stat'i/molod_isled_chekhov.doc.
14. Martin W. D. Historical references in Chekhov`s later stories / Martin W. D // Mod. lang. nev. – L. : Mod. lang. nev., 1976. – Vol. 71. – № 3. – P. 595 – 606.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ТРИЛОГИИ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «ХРИСТОС И АНТИХРИСТ»

Література. Літературознавство. Життя (до 75-річчя від дня народж.
д-ра філол. наук, проф. М. В. Теплінського). – Івано-Франківськ, 1999. –
С. 179–193.

Дмитрий Сергеевич Мережковский не принадлежит к писателям, любимым исследователями. Научная конференция в Москве, посвященная 100-летию со дня его рождения, проникнута была рефреном: художник он бледный, мыслитель сомнительный, и вообще, главное – это «Мережковский и *другие*». Суммарно общее мнение выражено, наверно, О. Михайловым, написавшим предисловие к четырёхтомнику сочинений писателя: поэзия его слаба, исторические романы «кабинетны», иллюстративны; герои их – рупоры идей автора [11]¹.

Многое здесь небезосновательно, а личность Мережковского не всегда вызывает симпатию. Но всё же его трилогия «Христос и антихрист» была – в европейском масштабе – самым заметным после Л. Толстого литературным сдвигом в области и самого понимания истории, и поиска новых способов изображения и осмысления прошлого. До Мережковского в сфере исторического романа господствовала, по сути, вальтер-скоттовская традиция. Она сформировалась в эпоху, прошедшую под знаком личности Наполеона, и строилась на романтической концепции героя, творящего историю, которая понималась как сфера дерзания человека².

Русская классика, начиная с Пушкина, в принципе от такого ракурса не отклонялась, исключая разве что одного Льва Толстого, отрицавшего роль личности в истории всеми средствами, вплоть до внедрения в ткань «Войны и мира» открытых философско-публицистических отступлений, вызвавших всеобщее разочарование (показательна резко отрицательная реакция, например, Чехова или Флобера). Дело в том, что тут вошли в противоречие две системы сознания: ренессансно-гуманистическая и христианская. Кто творит историю: люди или Бог? Какова степень участия в человека в Божьем замысле, если – Бог? Всё это были вопросы для тогдашнего образованного европейца архаические: «передовому» человеку ясно было, что историю творят люди, и весь вопрос состоял в том, за кем преимущество – за «личностью» или же за «массами»? Попытка Л. Толстого опутать исторического героя миллионами народных воль, прозреть которые в состоянии лишь Бог, не могла не раздражать³.

Но параллельно с такими системами, как марксизм, уверенно вскрывающими потаённые механизмы общества и исторического процесса, в России

созревало духовное течение, не настроенное брать на веру философский человекоцентризм и идею бесконечного прогресса просвещённого человечества, – символизм. Его основоположник Д. С. Мережковский уже в ранней своей лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» выразил недовольство «грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков» и призвал к поиску символических прозрений и символических характеров, которые должны стать путём познания начала скрытого, неявленного в реальном смысле вещей. Далее эта позиция развилась в известную символистскую теорию двоемирия, о которой много говорить нет нужды. Но нельзя обойти вниманием тот обычно не замечаемый момент, который составлял и будет составлять бесспорную силу символизма: литература не может избрать роль Панглосса, игнорирующего трагизм бытия. Вопросы, тревожащие Мережковского и других последовательных символистов, устареют разве что вместе с такими явлениями, как греческая трагедия, рисующая неравную борьбу человека с Роком как поражение человека.

Понять концепцию Мережковского без учёта христианской доктрины времени попросту невозможно. Поэтому мы задержим внимание читателя на, так сказать, идейных истоках позиции Мережковского: нельзя же, в самом деле, судить автора по той системе ценностей, которая ему вовсе чужда⁴.

Принято считать, что отец истории – Геродот (V в. до н. э.). Но Геродот был всё же эмпириком, собиравшим факты, подчас явно недостоверные, на грани мифологии. Менее обращают внимание на то, что в том же V в. до н.э. возникает канон Ветхого Завета, утверждающий суровый «реализм» во взгляде на мир. Наивному мифопоэтическому взгляду язычников противопоставляется чувство драгоценности бытия как Божьего дара (наидревнейшие части Библии, повествующие о сотворении мира, или её сказания о чудесах – особая статья). Солгать пергаменту становится психологически невозможным, поскольку существует Всевидящее Око. Вот и предания о патриархах Израиля, о становлении и разрушении Царства были осмыслены как Священная История. Понятие истории и времени вообще обрели смысл и направленность: человек стремится обрести Потерянный Рай, и история этого поиска ценна и поучительна.

В этом отличие библейского понятия о времени от языческого. Характерный пример: индийская мифология, оперирует понятиями миллиардов и миллионов лет, будто бы составляющих возраст мира людей, Библейская же история, исключая период древнейших людей, которым Бог дал «одежды из звериных шкур», аккуратно укладывается в 6 тысяч лет – ровно столько составляет, согласно научной археологии, возраст мировой цивилизации, начиная с Шумера. Но эти библейские трезвость и реализм сопрягаются с особой взыскательностью. Все моменты жизни человека, потраченные не на общение с Богом, – суета сует, пусть даже дела человека будут грандиозны, как вавилонское столпотворение⁵. Христианство закончило эту картину, дав в Новом

Завете путь к Утраченному Раю – Христа, и завершив метасюжет Библии картиной конца света (Откровение Иоанна). Человеческая история стала мыслиться как два пути – спасения в Вечности и отпадения от вечной жизни. Более того, один из великих Отцов Церкви Августин, истолковывая Библию, вообще провозгласил время «бренным»; сотворенным и преходящим, чуть ли не субъективно-психологическим фактором, и самые скептические философы признают за этой доктриной силу и содержательность [14, с. 369–371].

Концепция Мережковского и художественный хронотоп его трилогии не могут рассматриваться просто как «богословская схема», взятая за основу не слишком самостоятельным мастером в качестве «подпорки». У Мережковского поток времени, во-первых, влечёт человека по пути богопознания, и горе тому, кто этому потоку пытается противопоставить собственную, «противную» волю. Во-вторых, история не бесконечная спираль, ведущая всё выше и выше, дальше и дальше, она *конечна*, как сами пространство и время, какими мы их знаем. Поэтому в трилогии путь цивилизации (европейской) рассматривается вовсе не апологетически, а то, что О. Шпенглер назвал дерзкою «фаустовской душой», вызывает скорее сочувствие, нежели восхищение. Ведь фокус зрения в панораме Мережковского определяется фразой из Иоаннова Апокалипсиса «времени уже не будет» (Ин, 10: 6). Иными словами, история тут дана *с точки зрения вечности*, и вот этого-то обстоятельства вовсе не берут в свой расчёт литературоведы, осмысляющие трилогию как «обычный» исторический роман, только «плохой».

Между тем Мережковский вовсе не был и простым иллюстратором библейской концепции. Писатель создал собственную, субъективно-художественную концепцию. Она определялась в первую очередь повышенным вниманием к личности богоборца, пытающегося повернуть историю – т. е. богопознание и богообретение – вспять. Это внимание было настолько сильным, что бросалось в глаза всем, кто близко знал автора. При этом Мережковскому, бывшему еще и видным масоном, казалось необходимым шире и активнее сопрягать христианство с языческим опытом. В частности, он подвергал сомнению крайности аскетической традиции. Н. Бердяев пишет об этом весьма откровенно: «Мережковский завёл страшную путаницу с символом «плоти», и я ему это много раз говорил. Но он испытывал экстаз от словосочетаний <...> Путаница, по-моему, заключалась в том, что в действительности в истории христианства было не недостаточно, а слишком много «плоти» и было недостаточно духа» [4, с. 144]. «Плоть», т. е., сугубо человеческий, земной фактор привлекал Мережковского не менее, нежели Божественный план. И, более того, избранные им герои выглядят вполне по-нищенски в своём стремлении жизненного самоутверждения. Дикая красота и магическое очарование человека-богоборца, пожалуй, более привлекают Мережковского как художника, нежели персонажи-богоискатели.

Ницше же писал: «Нечего приукрашивать христианство – оно вело борьбу не на жизнь, а на смерть с высшим типом человека, оно предало анафеме все основные его инстинкты и извлекло из них зло – лукавого в чистом виде: сильный человек – типичный отверженец, «порочный» человек» [12, с. 20].

Как христианин Мережковский был весьма недостаточен: языческое поклонение силе и воздействие ницшеанской идеи сверхчеловека достаточно ощутимы в его аксиологии. Но именно это придаёт энергию художественного обобщения созданным им фигурам, в первую очередь – центральным героям трилогии, репрезентирующим антихриста. Определённая свобода присуща и богословской концепции Мережковского, который не рассматривает антихриста как исключительную фигуру «часа X», конца времён. Он ближе к католическому богословию, трактующему как проявления антихриста многие конкретные исторические фигуры, даже – дохристианской эпохи (например, Антиоха Эпифана; см. 21, s. 52). Иными словами, своего антихриста имеет каждая эпоха, но со времён явления Христа и становления христианства деятельность антихриста всё более чётко концентрируется на борьбе с ними. Отсюда совершенно новая трактовка не только Юлиана Отступника, две тысячи лет воспринимавшегося в качестве изверга, но и таких фигур, как Леонардо да Винчи или Пётр I, выступавших в качестве почти пряничных, «хрестоматийных» героев, по крайней мере, в сфере элементарного образования. Писатель стремится к созданию более полнокровных, живых и противоречивых характеров. И в этом сказывается воздействие реалистической литературы, в первую очередь, Чехова, который последовательно «отказывался от прямолинейной характеристики персонажа: злодей или ангел» [19, с. 132].

Юлиан, император Рима, изменивший христианству, в котором был воспитан, ненавидит своих учителей потому, что они заставляют сомневаться в культуре юности, цветущей плоти и эпикурейского наслаждения дарами природы. Его идеал – вечная молодость. Ключевым к пониманию позиции Юлиана является момент, когда он созерцает обнажённую Арсиною в заброшенной палестре: та отдаётся гимнастике как к священнодействию. Культ собственного тела и тела вообще, лежащий в основе языческого мироощущения, имплицитно связан у Мережковского с «фаустовской ситуацией», с умоисступлённым желанием остановить прекрасное мгновение. Юлиану кажется, что античность, строящая своё мировоззрение на изысканной чувственности, лишь временно помрачена «теньями монашеского века» [9, т. 1, с. 146]. С отвращением воспринимавший ужасы христианского Апокалипсиса, преподносимые ему в детстве [9, т. 1, с. 46], Юлиан иррационально верит в неистребимость античного идеала: «Они думают – Эллада умерла! Вот, со всех концов света, чёрные монахи как вороны, слетаются на белое мраморное тело Эллады и жадно клюют его, как падаль, и веселятся, и каркают: – «Эллада умерла!» – Но Эллада не может умереть. Эллада здесь – в наших сердцах. Эллада – богоподобная красота человека на

земле. Она проснётся – и горе тогда галилейским воронам!» [9, т. 1, с. 192]. Но желание «остановить мгновенье», обернувшееся попыткой повернуть штурвал корабля истории на 180 градусов, оборачивается даже не трагедией – фарсом. Характерна сцена вакхического шествия, устроенного Юлианом в Константинополе в знак торжества восстановленной религии древних богов: Юлиан с отвращением вглядывается в лица и фигуры пьяных, уродливых людей, пошедших на участие в языческом торжестве из-за выгоды или иных низменных побуждений – «всё это казалось гадким и глупым сном [9, т. 1, с. 188]. Не случайно образным лейтмотивом портрета Юлиана является кроваво-красное освещение, цвет заката, вспыхивающий то в солнечном луче, то в крови жертвенного быка, которая орошает посвящаемого в языческую мистерию императора... Обречённость и натуга сквозят и в его предсмертных словах: «Радуйтесь!.. Смерть – солнце... Я – как ты, о Гелиос!..» [9, т. 1, с. 293].

Пётр I в завершающей части трилогии вполне зеркален по отношению к Юлиану. Изображённый в лихорадке созидания и как бы овеянный аурой виктории (это со времен всевозможных «Россиад» – уже трафарет), Пётр тем не менее вовсе не «положительный герой» без страха и упрёка. Подобно пушкинскому Борису Годунову с его «мальчиками кровавыми в глазах», Пётр – преступник. Он принёс в жертву Молоху государственности, идолу «России» сына Алексея, и, хотя надеется, что это есть как бы аналогия новозаветной мистерии [9, т. 2, с. 722], ситуация выглядит чудовищной пародией на волю Отца Небесного, пожертвовавшего Сыном во имя спасения мира. Император у Мережковского строит Град Земной, а не Град Божий⁶, и расчерченная верёвками на гигантские квадраты пустыня – будущий Петербург – странно предваряет вопль пророчества несчастной царицы Евдокии «Петербургу быть пусту!». Ведь в художественном мире трилогии Пётр созидает как бы некое расширенное, пышное капище для античной, обретенной в итальянском Возрождении, статуи Венеры: приведенный из Италии зловещий «идол» воздвигается с великим почтением в насильно собранной ассамблее, при вспышке внезапно поднявшейся бури. Не случайно «линию Петра» в трилогии «метят» образ бури и зловещее освещение: хотя Кормчий твёрдой рукой правит челн «по железным и кровавым волнам в неизвестную даль» [9, т. 2, с. 722], будущее – неясно...

Впрочем, кое-что у Мережковского вполне прояснилось. Известно, что кончина Петра стимулирована была простудой, заполученной, когда он спасал людей от наводнения в столице. Это выглядит прекрасной героикой. Но... «несчастлива страна, нуждающаяся в героях» (Брехт): наводнение ведь вызвано из небытия не чем иным, как самодурною волею самого царственного Петра. О петербургских наводнениях, равно как и об их литературных интерпретациях, написано достаточно много (см., например: 20, с. 53). Ограничимся лишь указанием на то, что Петербург поставлен, по прихоти Петра, на месте, где некогда Александр Невский разбил шведов, месте опасном, подверженном

наводнениям. По сей день для Северной Пальмиры воды Невы таят серьезную опасность – чего стоит хотя бы ситуация с не выполняющей своей функции дамбой, которой петербуржцы безуспешно вот уже много лет пытаются отгородиться от ежегодно приступающих вод Финского залива... Отсюда основная коллизия и пушкинского «Медного всадника», и «Петербурга» А. Белого, и некоторых других произведений и Петербурге – простой человек и самодурная власть, будто бы о нём пекущаяся.

Мережковский оказался прозорлив и тогда, когда предрекал гибель дома Романовых как расплату за кровь царевича Алексея [9, т. 2, с. 722]. Более того, Пётр и в самом деле стал той скалой⁷, на которой построилась «Россия Ксеркса», которой столь опасался Мережковский. В статье «Христианство и кесарианство», направленной против черносотенной реакции, видящей в царизме «опекуна церкви», Мережковский с тревогой говорил именно о такой, возможной (и, увы, ставшей реальной!) России, в которой снова будет вознесен Кесарь, но уже не будет места Христу [10, с. 127–133]. В самом деле, его Пётр, утверждающий приоритет власти Кесаря над миром (реальный Пётр превратил самоё Церковь в некое министерство по насаждению единомыслия в России), есть орудие не прогресса (ширящегося богопознания и подлинной свободы духа), а антихрист, и тут он вполне адекватен Юлиану Отступнику. Восходящая к раскольническо-славянофильским корням, концепция эта усилена широким включением истории России в контекст истории европейской и библейского взгляда на историю. Менее всего свойствен писателю пафос утверждения России как «Третьего Рима», краеугольным камнем концепции Мережковского становится переосмысление роли Ренессанса, эпохи, в которой просветительско-марксистская мысль видела начало Нового времени времени торжества человека в мире, а мысль богословская – языческую реакцию и попрание достижений христианства.

Отсюда центральное положение в трилогии романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», встреченного в России с холодным недоумением: «Что же касается романа Мережковского, то он проповедует декадентскую идею «безразличия великих художников»... к моральным требованиям и задачам»; «В новом романе Мережковского Леонардо да Винчи изображён настоящим «сверхчеловеком», безразличным к тому, что строить – храм или публичный дом» [15, с. 419–420]. Но – «сверхчеловек» ли Леонардо у Мережковского?

Идея Кесаря, теснящего Христа, как бы отодвинута вглубь. Его репрезентирует сложная уже по самому историческому прототипу фигура фона. Это – Александр Борджа, «папа упадка», объединяющий земное и небесное царства и властно простирающий руку над всем земным шаром, благословляя дело Колумба [9, т. 2, с. 147].

Леонардо же в иерархии государственных ценностей – фигура третьего плана: инженер, нанятый отпрыском Александра VI, Цезаре Борджа, для создания военных машин. И смуглый потомок африканцев папа, и его прекрасный

белокурый сын – подлинные чудовища, потворствующие любой своей страсти. В самом деле – или Цезарь, или ничто! Этот античный афоризм вынесен в заглавие раздела о Чезаре. Святой престол и наглое самозванство здесь сроднены неразрывно, как бы иллюстрируя цитируемые оккультистами Возрождения строки из Гермеса Трисмегиста: да соединятся земное и небесное! Если по Евангелию свобода человека состоит в снятии груза греха и единении с Богом, Отцом свободы, то изображённые Мережковским «титаны Возрождения» менее всего свободны от груза несовершенного и уродливого «я». Ведь «последним критерием для человеческого поведения считалась... сама же изолированно чувствующая себя личность» [6, с. 137]. Воскрешение язычества в этих условиях дано остранённо и макабристически: «из земли полезли» забытые безглазые боги, символы человеческих страстей. Квинтэссенцией здесь является обретение той самой статуи Венеры, которая воцарится в петровском Петербурге, и которая здесь, в ренессансной Италии, открыто принимает облик Белой Дьяволицы, погубившей предавшегося ведьмовству ученика Леонардо, Джованни. Эта потаённая жизнь созданного художником образа и привнесет пристальное внимание писателя. Ведь Леонардо движет желание разгадать секреты античной красоты, возродить культ цветущей плоти, столь любезный сердцу императора Юлиана, покорить природу.

Образ Леонардо потому и поставлен в центр трилогии, что коллизию антихриста наиболее выразительно репрезентирует именно художник. Он свободно избирает служение Христу или Кесарю, изображение либо иконы, либо идола, соревнуется с Богом и стремится вырвать у природы её тайны, или только намекает на поэтический восторг, переполняющий его душу при созерцании Творения⁸.

В Леонардо конкретно подчёркнуто «инженерное» начало, направленное ни преобразование природы. Он «исполнял рисунки разнообразных машин, гигантских подъёмных лебёдок, водочкальных насосов, приборов для вытягивания проволок, пил для самого твёрдого камня, станков, сверлящих для выделки железных прутьев – ткацких, суконострижных, канатопрядильных, гончарных» [9, т. 2, с. 153–154]. И хотя сам Леонардо мыслит это как продолжение работы Духа, которой движутся миры, во всех этих механизмах, особенно рядом с интересом художника к ужасному и чудовищному, особо отмеченным в романе, есть нечто босховское. Мечта Леонардо – крылатый человек, покоривший себе океан неба, что, пожалуй, сродни порыву зиждителей вавилонской башни, этого надревнейшего «штурма космоса». Но предстаёт он в «Воскресших богах» не победителем-сверхчеловеком, а печальным и одиноким гением, потерпевшим неизбежное поражение в своей борьбе с природой. Символом этого поражения являются громадные запыленные крылья, некогда сознанные им: теперь они, ненужные, валяются в углу мастерской, а ученик, пытавшийся взлететь на них, доживает век калекой у Леонардо. Полёт гордеца в обезбоженном небе – сродни полёту Икара.

Если в папе-отступнике антихрист узнаётся легко, и уже современники Александра VI в полный голос утверждают это [9, т. 2, с. 131], то соблазн, проникший в душу Леонардо, облечён в ауру гениальности, некоего «человекобожия». И в Христа Леонардо вглядывается как в чужого, пытаясь разгадать его тайну и перенести её в живопись. Во всём этом – некая горечь богооставленности.

Христос же, в отличие от своего извечного врага, постоянно проходит в мире неузнанным и не славимым. Он возникает «имплицитно»: то в виде всеёлого жидёнка, задавленно нечаянно античной толпой, то в образе молодого еврея, позирующего автору «Тайной вечери»; то в русском иконном начертании. Он дробится в распрях церковей и сект, сквозит в пёстром облике униженной, грешной и уродливой толпы простых людей – это ведь те «кроткие, которые наследуют землю». Он проглядывает в облике царевич Алексея, данного в сниженном ракурсе, вечно «пьяненького» субъекта, чуждого государственным делам; но нет ли здесь свободы от дела Кесарева, нет ли аналогии тому «вину чертога брачного», которое в Евангелии есть символ причастности к Христовой трапезе? Лишь в финале Христос является во славе «тихому» Тихону, молодому русскому, ищущему Христа сквозь письма старых книг и хлыстовские радения; является, как некогда Савлу-Павлу, сквозь отверзшееся небо (глава «Христос грядущий»). В этом – разрыв цепи времён и подлинное соединение земного человека и Небесного Иерусалима: каждый, как незаметный Тихон, в состоянии, отбросив пелену ошибок, войти в сияющую вертикаль. Если не побеждает, впрочем, «земное притяжение».

Итак, человек, стремящийся утвердить как высшую ценность своё «я», вечное цветение плотского и земного в обезбоженном мире, по Мережковскому, прекрасен и чудовищен одновременно. Он стремится «создавать историю», чтобы вписать в неё своё имя – точно так же, как древний Гильгамеш, внезапно осознавший, что его цветущая плоть обречена смерти. Он с языческой верой в себя пытается остановить бег времени. В лучшем случае, он трагичен; в худшем – страшен и комичен вместе, как, например, вельможа Петра I Толстой, сыгравший зловещую роль в судьбе царевича: «человек без возраста», а на деле – старик, чернящий брови под модным париком, напевающий новую песенку Третьяковского о «стрелах Купидо» и щеголяющий табакеркой с пасторально-идиллической сценой на крышке.

Мережковский чутко ощущал тенденцию времени к утверждению неоязыческих ценностей материализма, «царства земного», и того варианта гуманизма, который есть выражение интересов посредственности. Его трилогия написана в предчувствии эпохи, о которой О. Манделштам парадоксально скажет в статье 1935 года «Конец романа» как об эпохе падения акций личности и истории и соответственно акций романа как жанра (имелся в виду, конечно, не «культ личности», а ужасающая серость и безликость времени). В то же время в романах Мережковского содержится, по сути, имплицитная полемика с

инерцией карамзинской апологии монархической концепции русской истории и трагическое предчувствие «царства Ксеркса».

Г. Струве отметит значительность изданной в эмиграции книги Мережковского «Царство антихриста», составленной из работ прежних лет и призванной стать предупреждением Европе, ничего не понявшей в русской революции [18, с. 72]. Подобно Бердяеву, отринувшему марксизм и поверившему, что в конечном итоге «человек жертвенными и страдальческими путями входит в мировую ширь и мировую высоту» [3, с. 210], Мережковский отстранился от «революции крови» во имя «революции духа» [см.: 13, с. 24]. Он искал новых художественных средств, считая, что для исторического повествования мало одного «смердяковского» бытового фона [8, т. X, с. 131].

Надо признать, что писатель достиг в изображении исторической личности достаточно полноценного масштаба художественного обобщения – этой чаемой, но никогда не достигаемой для советской литературы вершины. В его трилогии полновесно раскрыта ситуация, которую исследователи эпоса давно уже обозначили как «эпическое буйство» Героя, стремящегося победить Рок (это персонажи эпоса о Гильгамеше, Гомера, Махабхараты с Рамаемой и т. д. вплоть до русской былины про Василия Буслаева). На смену историческому роману с его стремлением «окунуть» историческую личность в тину бытовизма пришла подлинная эпопейность замысла. Она тем более ощутима, что здесь – не одно лишь «историческое» измерение, как у Льва Толстого, не плоское течение времени в неопределённую область «итогов» человеческих борений и побед. Думается, что М. Бахтин напрасно посчитал, будто пресечение плоскости бытийного течения событий «небесной» вертикалью в европейской литературе не повторялось после Данте [см.: 2, с. 308]. У Мережковского, как мы убедились, такое «пересечение» все же присутствует, хотя, конечно, развёрнуто отнюдь не с такой художественной мощью, как у автора «Божественной комедии».

Затевая символистское течение, а затем и «богоискательское» движение в предреволюционном Петербурге, Мережковский пытался вернуть русское художественное слово к этим духовным истокам. Однако русские писатели в массе своей остались к этому призыву в лучшем случае безразличны. А довольно бледная в художественном отношении попытка Мережковского распространить данный подход на историю русских императоров (последующие его исторические романы) окончательно отвратила литературную общественность России от религиозной символизации такого рода. Тем более, что многие чаяли совершенно обратного: личного участия в «овладении историей».

Но и Брюсов, и творцы советского исторического романа, начиная с А. Н. Толстого (не побрезгавшего списывать из уже спрятанного от читателей романа Мережковского о Петре отдельные образы и целые коллизии), уже не могли вполне выйти за границы «алгоритма Мережковского».

Последний впервые поставил – на фоне все активнее возрастающей и исторически нагнетаемой официальными пропагандистами веры в господство человека над миром – вопрос о возможности постижения смысла истории и самой способности человека управлять историей.

Собственно, это стало центральной проблемой советского исторического романа вообще, и последний служит ярким свидетельством тотального и официального «поклонения Ксерксу», а не Христу. Другое дело, что советские исторические романисты исходили из позиции, зеркально обратной позиции Мережковского, – было что отражать.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хотя романы Мережковского хранились в спецхранах более чем полстолетия, их резонанс, как мы увидим, оказался необычайно мощным. Между тем самые пристальные исследователи символистского романа в советское время вынужденно обходили их молчанием [5].

² Даже когда исторический роман в Европе пошёл по пути натуралистического описательства (направление Эркмана-Шатриана), концепция истории как исключительно продукта человеческих усилий осталась незыблемой. В России это, например, романы Г. П. Данилевского и т. п.

³ См. резкие, иногда на грани злой иронии отзывы о «Войны и мире» зарубежных литературоведов XX века [17], в которых речь идёт о «бессвязности», «рыхлости» и т. п.

⁴ Так, итальянскому профессору Э. Баццарелли, выступившему на упомянутой Московской конференции, романы Мережковского показались вялыми по рисунку и колориту в стилистическом отношении – некими, так сказать, «гобеленами». Да, они не похожи по фактуре на сочную живопись словом, присущую традиционным историческим романам. Но ведь подобная «процеженность», рафинированность образа диктовалась самой эстетикой символизма. На привычном сопоставлении Мережковского с реальной историей и привычной поэтикой исторического романа строится и статья Е. Любимовой, сопровождающая публикацию трилогии в советское время (см.: 7, с. 760–763).

⁵ В библейском повествовании взяты одни лишь моменты человеческого богочеловеческого общения, а частная или социальная жизнь сами по себе не важны, в отличие от залитого ровным светом мира Гомера, в котором «мелочей» не бывает и всё драгоценно (см.: 1, с. 28–29).

⁶ Св. Августин написал, наблюдая падение Западной Римской империи, трактат «О Граде Божиим», в котором выдвинул идею обречённости всякого порыва к земному жизнеустроению и о необходимости созидать не империи в земной истории, а Град Божий в Вечности.

⁷ Странная и жутковатая символика для Мережковского, видимо, заключалась в следующих параллелях. Во-первых, евангельское имя апостола Петра означает по-гречески камень, на котором зиждется Церковь. Во-вторых, на этом обстоятельстве строится вселенская власть пап, наследников Петра, первого епископа Рима (см. ниже о «Воскресших богах»). Наконец, именно это имя носил преобразователь России.

⁸ Отсюда вымышленная сцена: в руки Леонардо будто бы попадает русская икона Христа, и мастер удивляется ее чудесности. Но все же для итальянского гения это – не «живопись».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1976.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Бердяев Н. Судьба России. – М., 1990.
4. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М., 1991.
5. Ильев С. П. Русский символистский роман. – К., 1991.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
7. Любимова Е. Трилогия «Христос и Антихрист» // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 657–661.
8. Мережковский Д. С. Поли. собр. соч.: В XXIV т. – М., 1914. – Т. X.
9. Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990.
10. Мережковский Д. С. В тихом омуте. Стихи и исследования разных лет. – М., 1991.
11. Михайлов О. Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах) // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 3–22.
12. Ницше Ф. Антихристианин. Опыт критики христианства // Сумерки богов. – М., 1989.
13. Рапацкая Л. А. Искусство «Серебряного века». – М., 1996.
14. Рассел Б. История западной философии. – М., 1959.
15. Русская литература конца XIX – начала XX в. Десяностые годы. – М., 1968.
16. Русская литература в оценке современной буржуазной критики. – М., 1973.
17. Русская литература и ее зарубежные критики. – М., 1974.
18. Струве Г. Русская литература в изгнании. – Париж ; М., 1996.
19. Теплинский М. В. Изучение творчества А. П. Чехова в школе. – К., 1985.
20. Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988.
21. Słownik teologii biblijnej. – Poznań – Warszawa, 1973.

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ СИМВОЛА У РАННЕГО БРЮСОВА

Брюсовские чтения 1980 г. – Ереван : Советакан грох, 1983. – С. 25–33.

Символика неизменно выступает у Брюсова как ведущее средство художественного обобщения. Но важно определить характер этого приема на разных этапах творчества писателя. Ведь последовательным символистом Брюсов стал лишь в первой половине 900-х годов. Поэтому особенно интересна эстетическая позиция раннего Брюсова, пытающегося свободно избрать собственный путь. Между тем оценки творческого метода и эстетической позиции Брюсова этих лет несколько приблизительны; ходовые выражения вроде «старший символист», «декадент», «импрессионист» и т. п., мало помогают делу. Очевидно, для более точного определения метода раннего Брюсова следует углубиться в гносеологию брюсовской символики, чему внимания уделялось до сих пор явно недостаточно.

Систематический интерес к философии появляется у Брюсова в университетские годы. Спиноза, Лейбниц, Кант, Шопенгауэр, Конт, наиболее часто им упоминаемые, составляли тогда его философский горизонт, что не могло не сказаться на понимании художественного познания.

Особо повлияли на молодого писателя, как известно, Спиноза¹ и Лейбниц². Первый поднял юношу над буржуазной обыденностью до «точки зрения вечности». Повлиял на Брюсова, очевидно, и «геометрический» метод «Этики» Спинозы: дедуктивное доказательство «теорем» на основании интуитивно постигаемых «аксиом»³. Лейбниц же, для которого математика и логика были ключами к трансцендентному, также оставлял простор для интуитивизма. Очевидно, что все это должно было заставить Брюсова задуматься над достоверностью познания, соотношением искусства и науки, способом означения опыта. И вообще, ему более по душе были мыслители, стремившиеся соотнести логико-детерминистическое и интуитивно-эмоциональное начала; учение Канта о феномене и ноумене, мысли Шопенгауэра об интуиции как единственно достоверном познании также оказались близкими. Противоречия философской мысли, ее фидеизм и недоверие к разуму обусловили «интуитивистскую» окраску брюсовской концепции символа.

Символика в XIX в. воспринималась как архаика. В эпоху реализма, столь закономерно отождествляемого с научным познанием, казался справедливым

¹ См.: В. Я. Брюсов. Из моей жизни. Моя юность». Памяти. М., 1927. с. 72.

² См.: Р. Е. Помирный. Из идейных исканий В. Я. Брюсова. (Брюсов и Лейбниц). – Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.

³ К «Этике» Брюсовым был написан обширный комментарий (см: В. Я. Брюсов. Автобиография. – В кн: Советские писатели. Автобиографии. Т. I. М. 1959. с. 187).

известный тезис Гегеля о том, что символика свойственна лишь ранним стадиям искусства (в свою очередь искусство, по Гегелю, вытесняется наукой). Однако искусство не умирает, а символика и сегодня составляет его арсенал; входит она и в круг приемов реалистов. Справедливо и то, что всякий художественный образ содержит в себе символическое начало, обобщает широкие пласты опыта⁴. Символизм не столько «открыл» символ, сколько формализировал его. Символ здесь перестал соотноситься с реальностью, превратился в «мир» субъективного сознания. Поэтому-то В. Г. Короленко, например, осуждал символизм за подгонку явлений под «сухую схему», хотя сами символы считал «вещью вполне законной»⁵. Но все же активизация внимания к символике в известной степени явилась заслугой Брюсова и других крупных деятелей символизма, развивших и обогативших арсенал способов художественной символизации (приема, который сам по себе нейтрален). К мистическому же наполнению символа Брюсов, не без колебаний и оговорок, придет лишь к началу 900-х годов. В 90-е гг. символизм рассматривается им как новый художественный метод, сущность которого – «гипнотизирование» читателя потоком образов⁶. «Декаданс» и «символизм» – понятия равнозначные⁷; «мистика и спиритизм» – «случайные примеси» в символизме⁸; более того, они ведут к перерождению символа в простую аллегория с уплощенным, заранее заданным содержанием⁹. Брюсов же видит в символе разомкнутый ряд ассоциаций, свободное исследование явлений. Само название «символизм» кажется ему неточным, ибо не символизация трансцендентного – сущность нового метода¹⁰.

А ведь русский символизм консолидировался именно на мистико-идеалистической базе. Здесь различали «декаданс» и «символизм» именно по принципу, который В. Иванов определял как «соборность» искусства. Ранний же Брюсов как будто вполне подпадал под ярлык «декадента»: ведь содержание искусства «надо черпать из души своей»¹¹, а не из области «запредельного». Однако всмотримся пристальнее в его позицию.

Символ Брюсов, несомненно, противопоставляет понятию типа, которое неразрывно связано с представлением о реалистическом обобщении со времен «натуральной школы». Типизация для него – тот же аллегоризм, т. е. заранее известный смысл. Образ Фавна из «Весенней песни Фавна» Малларме можно

⁴ Л. Я. Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1971. с. 11.

⁵ В. Г. Короленко. Письмо О. Э. Котылевой от 6 мая 1900 г. – В кн.: В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10. М., 1956, с. 293.

⁶ В. Я. Брюсов. Русские символисты (VI, 27).

⁷ В. Я. Брюсов. О искусстве (VI, 51).

⁸ В. Я. Брюсов. К истории символизма. – Лит. наследство. Т. 27–28. М., 1937, с. 272.

⁹ В. Я. Брюсов. Апология символизма. – Уч. зап. Ленинградского гос. пед. института им. М. Покровского. Т. IV. Вып. 2. Л., 1940, с. 265–271.

¹⁰ К истории символизма. с. 271.

¹¹ О искусстве (VI, 49).

трактовать как тип тонко чувствующего человека, но все же это – «только тип», а в образе «есть и иные планы»¹². Эта разомкнутость, неисчерпанность художественного содержания составляет в глазах Брюсова главное достоинство символа. Он охотно разворачивает все новые грани символического образа, он упоен бесконечностью форм и красок мира, их соотношений, многообразном психологических переживаний. Объективно это вело к расширению границ художественного, к эстетическому освоению все новых пластов действительности. Но исследовательско-реалистическое начало здесь все же отсутствовало, ибо в художественном мире молодого Брюсова все сводится к авторскому восприятию; символическое соотнесение «контуров и запахов» приобретает характер умственной игры. Более того, поскольку «примеси» в роде мистики и спиритизма, как мы видели, начисто Брюсовым не отрицаются, в образе потенциально оставляется и возможность для намека на неностижимое, на «темную глубину» (В. Иванов): реальный мир – материал для творящего сознания. Поэтому символика раннего Брюсова противоречива.

Символ как таковой призван приоткрыть сущность явлений, обнажить их связи. Между тем уже ранний символизм культивировал миф о «художнике-сверхчеловеке» интуитивно проникающем в сущность. Зримый образ мира превращался в конкретно-чувственный план символа, в иероглиф, скрывающий истину, прочесть который дано лишь поэту. Поэтому символизм на этой «декадентской» стадии представлял собой взаимопроникновение натурализма и символики, понимаемой как «творимая легенда» (Сологуб). Сущность оборачивается самовыражением, и не случайно Брюсов связывает прогресс искусства с раскрепощением «лирики», чистым выражением которой по его мнению, является символизм¹³. Мир вне «я» – хаос, в малом же мире личности «все дышит взаимным согласием»¹⁴. Действительность низводится до «роли простой модели художника»¹⁵. Отсюда поразительная суженность художественного объекта при необычайно широком и калейдоскопически-прихотливом многообразии пейзажно-вещных деталей.

Природа – «прах» перед «миром идеальной природы», созданным в «тайных мечтах». Поэт заявляет: «Люблю дома, не скалы. Ах, книги краше роз!» (1, 171). Нередко природа предстает литературной реминисценцией; таковы звезды, по которым «читает» поэт в «Воспоминании о малюточке Коре». Природа как бы расплывается в психологическом переживании: «странно-неясное, серое, синее» небо (1, 61). Очевидно, как отметил С. Шервинский, лирика природы была чужда Брюсову¹⁶.

¹² Апология символизма, с. 265.

¹³ См.: С. Гиндин. Неосуществленный замысел Брюсова. – «Вопросы литературы». 1970. № 9. с. 193.

¹⁴ О искусстве (VI, 46).

¹⁵ Цит. по кн.: Д. Максимов, Брюсов. Л., 1969. с. 33–34.

¹⁶ С. В. Шервинский. Ранние встречи с Валерием Брюсовым. – В кн.: Брюсовские чтения 1963 года, Ереван, 1964, с. 493–509.

Ослабленность обобщения, «зернистость» образной фактуры наблюдается и в «вещных» деталях:

В зеркале смутно удвоены
 (Словно мило-неверные рифмы),
 Свечи уже догорают.
 Все неподвижно застыло:
 Рюмки, бутылки, тарелки, –
 Кресла, картины и шубы,
 Шубы, там вот, у входа...
 (1, 92).

Беспорядок этого «натюрморта» намекает на смятение чувств; он призван открыть широкую перспективу психологического движения. Но стержень последнего неощутим, он тонет в расслабленно-импрессионистической фиксации деталей.

Другими словами, у раннего Брюсова все нити стягиваются к образу автора, наделенного огромным интересом к окружающему, но в то же время фатально замкнутого в своем «я». Он противостоит обывательщине, он подчас выглядит «человеком из подполья» – имморалистом, живущим по собственным законам, – в своем стремлении проникнуть под покров обыденности, сорвать маску с пошлого и привычного. Отсюда эпатирующая дерзость ряда любовных мотивов, неожиданное и дерзкое самоуравнение с великими умами, провозглашение своих произведений «шедеврами» и т. п. Но несомненно, что при всем «декадентском» антураже Брюсов в чем-то прололжает здесь исповедально-психологическую традицию русской прозы XIX в. и углубляет представление о внутреннем мире личности. Однако герой его лирикн, пусть даже объектированный до ранга персонажа¹⁷, всегда одинок, вырван из социальных связей. Сама любовь – элементарный выход личности за пределы «я» – предстает как хрупкое, подчас меченое знаком пошлости бытие («Туманные ночи», 1895; «Измена», 1895 и др.). Настроение добровольного отшельничества неотделимо от раннего Брюсова («...и, покинув людей...», 1896; «Я действительно нашей не вижу...», 1896 и др.). Для того чтобы такого рода позиция была художественно значительна, а «откровения» вызывали интерес, молодой автор охотно вовлекает в образную ткань реминисценции и образные аналогии, устойчивые образы поэзии, философские аллегории, культурно-исторические ассоциации и т. п. Недостаточная жизненная емкость образа как бы компенсируется искусственным расширением его символическо-ассоциативного содержания. Нередко такое расширение осуществляется за счет старых, окостеневших символов, превратившихся в эмблемы-аллегории, которым поэт

¹⁷ Ю. Тынянов. Валерий Брюсов. – «Атеней». Кн. 3. Л., 1926, с. 63.

стремится возратить жизнь. Он охотно пишет с большой буквы Рок, Случай, Судьба, поминает Феба, Психею, Эрота; из древних метафор извлекается угасшая символика («Восток и Запад, хитрый Змей и Лев...»); I, 227). Тем самым субъективно-психологическое движение как бы объективируется, и часто – за счет культурно-исторического материала, что придает ему характер мерности и неслучайности.

Эта принципиальная историчность – черта, отличающая раннего Брюсова от последовательных модернистов, для которых прошлое – мертвый балласт. Правда, молодой поэт все же растворяет историю в «миге» интенсивного переживания¹⁸ и пытается восстановить в поэзии права индивидуальности, будто бы не играющей никакой роли в реальной истории¹⁹, что свидетельствует об отсутствии эпического подхода к прошлому и экспансии лиризма в историческую тему. Фигуры из цикла «Любимцы веков» суть, конечно, психологические автопортреты. Однако отметим, что, воспринимая мир вне «я» как непостижимый, Брюсов активно использует коллективно-исторический опыт и опирается на прошлое, как на руку Вергилия. Поэтому не вполне можно согласиться с тем, что у раннего Брюсова «нет времени»²⁰. Уже само стремление объективировать символ за счет исторических параллелей» типологически родственно историзму романтиков, а его лиризированная история внутренне сближена с лиро-эпической структурой» исторического романа и баллады начала XIX в. Такого рода явления мы найдем, скажем, у В. Гюго, который, хотя и предпочитал психологическую правду исторической²¹, все же заставлял читателя пережить минувшее. Разомкнутость и натурная емкость брюсовского символа противоречат определению, согласно которому писатель как бы подменял символику аллегоризмом, т. е. превращал символ в простое иносказание²². «Незакрытость» такого символа, как упомянутые выше Змей и Лев, обусловлена развертыванием цепи ассоциаций в русле реализации метафоры: и «папской власти... мечта», и «ликующие орды» турок и Батгья, и франк на берегах Москвы-реки, и русский царь в Париже, – все это составляет

...роковой узор,
Причудливый, живой, необычайный...
(I. 228)

¹⁸ Концепция «мига» подробно рассмотрена в кн.: И. Машбиц-Веров. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969.

¹⁹ В. Я. Брюсов. Дневники. М., 1927. с. 61.

²⁰ М. Л. Мирза-Авакян. Брюсов-художник. – В кн.: Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963, с. 63.

²¹ В. Гюго. Собр. соч. в 15-ти томах. Т 14. М., 1956, с. 53.

²² Б. В. Михайловский. Избр. статьи. М., 1969. с. 489.

При этом данная «незакрытость» создается за счет вовлечения в натурный план символа широкого круга деталей, что иногда принимается за «реалистические тенденции». Однако натуралистический элемент присутствует в самых различных художественных системах начиная с глубокой древности. Функция же такого рода элемента различна в модернизме и реализме, романтизме и натурализме и т. д. У молодого Брюсова детали поражают какой-то густой дробностью, нарочитой незначительностью. Поэт с упоением следит, как обуглился в сиянии свечи темный мотылек, и что становится отправной точкой для философской медитации («О да! Я – темный мотылек...», 1900). Символ творится, что называется, из праха, как «демоны пыли» – стихия всеразрушающей обыденности – из одноименного стихотворения. За этим стоит стремление увидеть великое в малом, содержательное и закономерное в случайном и внешнем. Знаменитое «Творчество» (1895) эпатировало именно потому, что здесь на читателя был обрушен поток «непричесанных» впечатлений от природы:

Тень несозданных созданий
 Колыхается во сне,
 Словно лопасти латаний
 На эмалевой стене.
 Фиолетовые руки
 На эмалевой стене
 Полусонно чертят звуки
 В звонко-звучной тишине.
 (I. 35–36)

Разумеется, попытка связать эти впечатления в единую картину на почве субъективного видения привела к распаду конкретно-чувственного образа. При точном описании здесь господствует впечатление разорванности объектов, точно так же как научный анализ спектральных соотношений дробит пуантилистскую картину. Знаменитый «месяц обнаженный при лазоревой луне» запечатлел, возможно, видимый облик одной из фаз светила²³, но все же основной задачей Брюсова явилось создание причудливого и дерзкого сочетания. От банальной красоты интерьера «с пальмами» автор движется к сущности, как он ее понимает. Но все же обобщающей связн между этими моментальными снимками с природы нет, да и находки вроде «фиолетовых рук» открывают в реальности не столь уж значительные глубины.

Хотя Брюсов пытается углубить и детализировать свои «прозрения» за счет натурального плана, его символ страдает достаточной «темнотой», что обусловлено сознательной позицией. Брюсов пинет, что существенным признаком символизма считает тот художественный прием творчества, путем которого «...поэт

²³ Наблюдение, которым с нами любезно поделился К. С. Гсрасимов.

передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя лишь один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя²⁴. Другими словами, перед нами прямой отказ от мыслительной энергии слова, перевод его в эмоционально-интуитивную систему. Как тут не вспомнить, что молодой Брюсов сожалел о древности, когда «слова означали мечту», в то время как сегодня они «намекают на понятия и представления»²⁵. Брюсов стремится, очевидно, под влиянием Потебни, возродить образотворчество за счет упомянутого «гипнотизирования» читателя, но оборачивается это скорее эстетическим самогипнозом. Отсюда рукой подать до медиумизма, спиритизма и т. п., чему Брюсов действительно отдаст в ближайшие годы щедрую дань.

Как мы видим, ранний Брюсов, реализующий завет «озарять» все с новых и новых точек зрения свою душу, «воссоздать мир в своем истолковании»²⁶, весьма далек от реализма. У него утрачено чувство закономерности связи явлений, соотношения единичного и общего, внешнего и существенного. Познание сужено до границ авторского «я», на читателя обрушивается поток образов, в которых он сам должен усмотреть какую-то связь. Однако свежесть и раскованность письма, острота художественного видения, смелое сочетание объективного, историко-культурного, бытового материала с поэтической непосредственностью его интерпретации позволяют говорить и о подлинных находках поэта. Ему удалось расширить границы старых представлений о возможностях символа. На смену архаическому, связанному с архетипами мифологических систем, окостеневшему и превратившемуся в аллегория символу он приносит субъективную символику, открыто и раскрепощенно интерпретирующую явления жизни.

На какой же основе стали возможны эти открытия, или, другими словами, все ли здесь носит модернистский характер?

Очевидно, Брюсов ближе к романтической традиции XIX в., чем к модернизму. Принципиальное одиночество поэта не исключает здесь ни живого интереса к окружающему, ни внимания к прошлому, которое, как и у романтиков, поворачивается у молодого Брюсова экзотической стороной. Нельзя сказать, что в художественном мире молодого поэта господствует произвол автора, нарушение логики реальности в ее основных связях. Само воскрешение символики было вызвано у Брюсова стремлением полнее охватить и уравновесить многообразие впечатлений от объективной реальности. Сущность романтического отрицания действительности принципиально отлична от модернистского

²⁴ Русские символисты (VI, 30).

²⁵ Валерий Брюсов. Дневники, с. 13.

²⁶ О искусстве (VI, 46).

художественного волюнтаризма. Недаром романтизм столь неуловимо переходит в реализм XIX в. со свойственным ему критическим пафосом, а субъективность, открытую романтиками, Белинский провозгласит важнейшим свойством художественности. У раннего Брюсова есть субъективность, не переходящая еще в субъективистское разрушение логики реальности, в мифотворчество, и вылилась эта субъективность в значительную художественную реформу, в эстетическую реабилитацию символа, осуществленную на основе романтической программы.

ВОПРОСЫ ИСТОРИЗМА В РОМАНЕ В. Я. БРЮСОВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»

Вопр. рус. лит. – 1973. – Вып. 2 (22). – С. 88–94.

В советском литературоведении брюсовской прозе сначала было посвящено всего несколько работ [2, 13, 15, 16, 18], причем сразу же обозначилась тенденция оценивать первое крупное прозаическое произведение Брюсова «Огненный ангел» как обычный реалистический исторический роман. Эта тенденция, возникшая еще в дореволюционной критике [12, с. 76] требует опровержения. В то же время отдельные верные замечания относительно характера изображения истории в этом произведении не всегда получали надлежащую разработку, поскольку внимание авторов, в частности И. Поступальского и Э. Литвин, было направлено на другие проблемы¹.

Вначале может показаться, что «Огненный ангел» – действительно исторический роман. Брюсов как будто предстает последователем одновременно двух направлений в историческом романе конца XIX – начала XX века. Прежде всего, он тщательно исследует описываемую эпоху – немецкое Возрождение, крайне скрупулезно отбирает детали, характеризующие ее. В этом можно усмотреть влияние «эпического» реалистического и натуралистического историко-бытового романа, целью которого было ознакомить читателя с местным колоритом. Однако история удивительных приключений ландскнехта Рупрехта, который столкнулся с миром загадочных происшествий и магии, заставляет предположить влияние иной, более давней традиции – авантюрного романа, где все внимание уделялось драматической интриге, а верность духу эпохи была необязательной. Но произведение Брюсова не укладывается ни в те, ни в другие рамки: описания занимают тут довольно скромное место, а не очень сложная фабула в принципе лишена замысловатой «интриги».

Брюсов не ставил перед собой цели создать научно-популярный или развлекательно-приключенческий роман, его произведение содержит прежде всего стремление осмыслить *sub specie aeternitatis* события современности, более того, – события личной жизни. В «Огненном ангеле» изображены фактически не исторические события XVI в., а эпизод авторской биографии. «Ведьма» Рената, которую любит Рупрехт, и Генрих-Мадизель, в которого, в свою очередь, влюблена она, – это искусно «замаскированные» современники Брюсова. Перед нами писатели Нина Петровская и Андрей Белый, с которыми у Брюсова сложились весьма драматические отношения. Об этом писал Андрей Белый [1], это неизменно отмечается во всех исследованиях, посвященных роману. Самого себя автор в значительной мере вывел в образе Рупрехта. Поездка в Германию, увлеченность «яркой, золоченой пышностью... средневековых

храмов» [6, с. 116], тем не менее, вдохновила Брюсова на создание произведения, в котором исторический материал используется лишь для зашифровки современности. Характер сочетания факта и вымысла в «Огненном ангеле» своеобразен.

Прежде всего, это произведение фактографично, все, о чем повествует автор, имело место в действительности. Мы выделим две группы фактов.

Первая – факты, взятые из истории. Это исторические события (колонизация Америки, завоевание Рима Карлом V, восстание Франца фон Зиккингена, проповедь Лютера, деятельность Фауста и Агриппы и т. д.). К этой же группе относится изображение исторических реалий. Тут Брюсов, историк по образованию, проявляет незаурядную эрудицию; он прекрасно знает материальную культуру эпохи, им отмечены такие детали, как полуразбитая бутылка под крышей – вывеска гостиницы, тогдашняя стоимость коня – 30 испанских эскудо и т. д. Даже эклектические «декадентские» иллюстрации первого издания заменены во втором на тщательно подобранные подлинные гравюры XVI века. Сюда же следует отнести и факты психологической реальности средневекового человека: все демоны, инкубы и оборотни изображены сквозь призму сознания Рупрехта¹.

Вторая группа фактов взята из современности: это перипетии сложных чувств центральных персонажей; Брюсов тут тоже пишет с натуры. С натуралистической точностью (в рамках допустимого тогдашним литературным этикетом) изображены, например, сцены любви. С большим мастерством дана целая гамма оттенков настроений.

Автор явно отдает предпочтение фактам психологическим перед фактами материальными; очень бегло упомянуты исторические события и лица (кроме нужных для прояснения символики произведения Агриппы и Фауста); аксессуарные детали использованы крайне экономно. Все «внешнее» мало привлекает автора романа, он целиком увлечен сопоставлением фактов средневековой и современной ему психики, причем его позиция зиждется на том, что они идентичны.

Конечно, разнородность фактажа – неотъемлемая сложность исторического жанра, любой писатель должен опираться тут и на современность. Но если реалист отбирает факты, типические и для прошлого, то Брюсов в романе «Огненный ангел» нарушает логику действительности и характера преувеличением современного. Здесь – только подобие реалистичности, а не реализм, подобие историчности, а не историзм. Вся строгая документальность «Огненного ангела» носит даже несколько натуралистический характер, что ощущается как резкий контраст на фоне полета брюсовской фантазии. С одной стороны, в этом произведении мы встречаемся с определенным влиянием натурализма, а с другой – с преувеличением роли вымысла (в связи фактов).

Центр внимания автора, безусловно, перенесен на эту глубоко личную психологическую коллизию, именно поэтому он вполне непринужденно

пожертвовал замыслом широко показать Германию периода Реформации, охваченную крестьянскими восстаниями и религиозными распрями [подробно об этом см.: 2, сс. 432–434]. Это несколько напоминает европейские романы XVIII–начала XIX в., где под маской прошлого откровенно изображалась современность, центр внимания переносился на психологию героев и авторы увлекались средневековьем, используя даже традиции «готического» романа ужасов, где мы не встречаемся еще с умением понять характер и роль эпохи в жизни народа [17, с. 73]. Можно установить также связь произведения Брюсова с романтической литературой начала XIX в.: «Я... психологическую правду предпочитаю правде исторической», – писал В. Гюго [11, с. 53]; «Огненный ангел» Брюсова очень напоминает и немецкий исторический роман: «Исторический роман – не немецкое дело... Немец не представит вам, как англичанин, человека в отношении к жизни народа или, как француз, в отношении к жизни общества, он анализирует его в высочайшие мгновения его бытия, изображает его жизнь в отношении к высшей мировой жизни и остается верен этому направлению даже ивисторическом романе... Роман философический, фантастический – вот их торжество» [3, с. 131]. В начале XIX в. и в русской литературе роман как таковой рассматривали как изображение в первую очередь личного, психологического (в частности, А. А. Бестужев-Марлинский).

Как известно, субъективно-современная позиция полнее всего выражается в лирическом, в то время как эпос возникает из потребности оповестить об объективном, общезначимом. В частности, известное бахтинское разделение эпоса и романа строится на том, что в романе время – всегда «современное», время наблюдателя «в этот момент», а в эпосе – непременно «сакральное прошлое». Реалистический исторический роман XIX в., собственно, был попыткой уравновесить современное и прошлое, избегая и «сакрализации» минувшего, и той откровенной модернизации, которая присуща историческим жанрам прежней литературы. Еще Гегель сомневался в том, «должен ли художник забывать о своем собственном времени и иметь в виду только передачу прошлого и действительного его характера, так что его произведение делается верным отражением прошлого, или же он вообще не только имеет право, но и обязан принимать во внимание только свой народ, свое время и обрабатывать свое произведение в согласии с частными особенностями своего времени?» [8, с. 271]. Гегель усматривал крайность и в стремлении «объективно» воспроизводить прошлое, и в стремлении «субъективно» сосредоточиваться на отображении одной только эпохи художника. А для молодого автора «Огненного ангела» символизм – это чистая «лирика», субъективное творчество; «классическое» же искусство – преимущественно «поэзия», то есть объективное творчество [подробно об этом см.: 9, сс. 192–194]. И в «Огненном ангеле», как и во всем раннем творчестве писателя, субъективно-лирическая стихия поглотила ростки объективно-эпического замысла (установление А. Белецким

факта существования последнего свидетельствует о том, что Брюсов вначале хотел написать обычный исторический роман). Для Брюсова сюжет «Огненного ангела» имел «субъективно-лирический смысл» [14, с. 182], и это была естественная реакция на крайности полунатуралистического «археологического» романа. Но, пытаясь преодолеть традицию «холодного» объективизма, Брюсов впадал в противоположную крайность – чисто субъективистскую модернизацию, что проявилось в преобладании лирического элемента.

Конечно, историческому романисту, даже такому, который придерживается реалистических принципов, лиризм не противопоказан (вспомним, например, романы Ю. Тынянова). Однако преувеличение роли лирического элемента, признание его гегемонии ведет к разрушению равновесия современного и прошлого, разрушаются тонкие причинно-следственные связи между ними. Именно поэтому история в произведениях Ф. Сологуба или М. Кузмина (ср., например, «Отрок Лин» и «Приключения Эме Лебефа») используется лишь как стилистическая экзотическая декорация, служит объектом чистейшего художественного волюнтаризма. По этому пути сегодня идет постмодернистская романистика.

Впрочем, в «Огненном ангеле» Брюсов не просто «переодевал» своих героев в исторические костюмы: им сделана попытка типологического обобщения, но она основывается на методе простой аналогии. Так, писатель пытается установить объективные параллели в современности и в эпохе Возрождения. Он специально отбирает из немецкой жизни XVI в. те моменты, которые имеют определенную внутреннюю связь с его эпохой. Изображая изолированность молодых книжников Рупрехта и Фридриха от «черных бурь современности» или рисуя столкновение Рупрехта с таинственным миром магии, он ставит перед собой цель художественно отобразить изолированность современной ему интеллигенции от общественной жизни, проанализировать смысл того увлечения мистикой и спиритизмом, которое охватило определенные интеллигентские круги (чему и сам автор, фактический основоположник оккультного движения в России, отдал щедрую дань). Для Брюсова история будто бы повторяется, как вечная коллизия борьбы рационального и эмоционального, науки и мистики и т. д. Он не замечает существенной разницы в характере явлений, фактически отождествляет гуманизм и мистику XVI ст. с концепциями русских символистов. По сути, это художественное слияние истории и современности, их в едином метафизическом «миге» субъективного переживания.

Итак, близость «Огненного ангела» к историческому роману – чисто внешняя. Брюсов использует и приключенческую фабулу, и безукоризненно выписанные исторические детали лишь в целях стилизации: содержание здесь целиком современное, оно прекрасно уложилось бы в романтическую лиро-эпическую поэму. По верному мнению А. Белецкого, Брюсову «не удалось создать романа» [2, сс. 464, 468]. Сам писатель, очевидно, так и замыслил ситуацию: нейтральный подзаголовок «Повесть XVI века» – не просто стилизация³.

О том, что Брюсов сознавал и пытался «упрятать» в исторический антураж лирический характер своего произведения, свидетельствуют его попытки придать тексту характерный «эпический» вид: он использует архаические пространственные заголовки, во втором издании вводит дополнительное разделение глав на части, стремясь усилить иллюзию замедленного эпического ритма. Брюсов понимал, что «лирика в прозе никогда не может заменить и заместить настоящего рассказа, в котором сила впечатления зависит от логики развивающихся событий и от яркости изображаемых характеров» [4, с. 80.].

Писатель явно стремился, сохраняя в «Огненном ангеле» черты лирического строя своих ранних новелл, овладеть одновременно и искусством рассказывания. Не случайно он, подчеркивая несколько искусственную сюжетность этих ранних произведений, характеризовал их как «рассказы положений» [5, предисловие]. Учитывая то, что и в брюсовской лирике с ее «повествовательным» элементом наблюдается подобное явление, мы можем сделать вывод, что поэт стремился к преодолению изоляции субъективного от объективного, лирического от эпического в классических жанрах поэтики. Синтетический характер носит и реалистический роман XIX в., но там господствует эпическое начало, сильно развит драматический элемент. Однако у раннего Брюсова лиризм, по сути, вообще противопоставляется истории: прошедшее, настоящее и будущее растворяются в «прекрасном миге».

Талант Брюсова верно подсказывал ему, в чем старая структура романа требует обновления: приглушенность лирического элемента уже не отвечала новым запросам. Тем не менее, Брюсов, по существу, стремился не столько разрушить классический роман, сколько развить и усилить одну из его важнейших сторон, полемично преувеличивая роль лиризма и практически отбрасывая эпическую объективность как таковую. Стремление к лиризму в передаче «объективного» было у Брюсова вполне сознательным. Он не отказался от него и позже, и в конце концов опирался в этом на классическую традицию: «Я думаю, что задача поэта – передать другим всю полноту своей души. Вот почему в произведениях самых объективных писателей громадное место занимают воспоминания, автобиографические черты»; «Мне захотелось просто рассказать свою жизнь, не прикрываясь чужими именами. Вспомним, что это стремление – одно из самых общих среди пишущих. В лучших произведениях величайших творцов нашей повести – у Достоевского, Толстого, Тургенева, – много, очень много такого, что критики называют «автобиографическим элементом». Достаточно назвать «Детство и отрочество»... В то же время новейшие писатели все более и более начинают приходить к сознанию, что в повести можно изобразить мир только с своей точки зрения. Der Roman d' Ich все более и более начинает становиться автобиографией. Рассказы Кнута Гамсуна и особенно Стриндберга едва-едва прикрывают эту автобиографичность прозрачной заменой имен» [7, сс. 7, 104].

Итак, «Огненный ангел» – экспериментальное произведение, которое можно отнести не к историческому, но скорее к психологическо-философскому роману. Собственно говоря, в «Огненном ангеле» отсутствует историческая тема как таковая. Брюсов, отбросив все, что было типичным для немецкой жизни XVI в., сосредоточивается именно на «вечной» теме, на трагических перипетиях любви Рупрехта к Ренате. Подлинной темой «Огненного ангела» является героическая и безуспешная борьба человека против сверхчеловеческих сил Вселенной за свое счастье и познание.

Когда автор живописует беззащитную человечность чувства Рупрехта, «дикую», иррациональную натуру Ренаты, воплощающей бездуховную природу страсти, или раскрывает губительность чистого спиритуализма, «огненной» демоничности Генриха-Мадизеля, то он, конечно, отражает не борьбу средневекового и ренессансного мировоззрений, хотя и нечто большее, чем, скажем, личное отношение Брюсова к Н. Петровской и А. Белому. Это полемика символиста-эстета с символистами-мистиками, с соловьевской концепцией Вечной Женственности, составляющей, по мнению мыслителя, тайную основу Вселенной.

Рупрехт, отразивший собственную позицию Брюсова, расписывается в своем полном поражении и неспособности понять сущность вещей: ведьма ли Рената или несчастная истеричка; в самом ли деле он был на шабаше у «мастера Леонарда» (дьявола), или это – действие галлюциногенной мази; точно ли колдуны Фауст с Мефистофелем или просто ярмарочные шарлатаны; кто же известный авторитет XVI века Агриппа Неттесгеймский – маг, знающий с чертом, или просто непонятный ученый?

Рупрехт в костюме исторического героя становится обобщенной фигурой Человека, противостоящего непонятному и враждебному мирозданию. И это не «типичный представитель эпохи», а монументальный, взятый, по сути, «вне времени», лирически трактованный «человек вообще». Поэтому монументальность любовной темы несколько искусственна; величие и ничтожество человека трактуется как нечто абстрактное, лишенное развития, подлинных признаков национальности, социальной обусловленности, эпохи. И, конечно же, здесь Бога и прозрения его воли в истории не ищут ни сам автор, ни его герои, охотно прибегающие к магии – этому, со времен Ренессанса, конденсированному выражению антропоцентризма, одной позитивной наукой не удовлетворяющегося.

Тем самым, уже в рамках дифференциации символистских позиций до 1917 года явственно обнаруживается, что переход Брюсова к большевикам был вовсе не случаен: расхождение с религиозной концепцией человека и истории, развиваемой Л. Толстым и Мережковским, здесь более чем очевидно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Если многоопытным Б. И. Пуришеву или А. И. Белецкому пришлось замалчивать мистико-символическую составную романа Брюсова вынужденно, то в статье З. И. Ясинской (ученицы Брюсова по Литературному институту!) обнаруживается уже полное непонимание новым поколением интеллигенции «мистической чепухи», которой дышала и жила генерация символистов.

² Хотя Брюсов изображает явления, не укладывающиеся в рамки реалистической картины мира, он всегда оставляет путь к их позитивистской мотивировке. Получивший в семье жесткое материалистическое воспитание, он, даже увлекаясь оккультизмом, был уверен, что тем самым человек овладевает мистическими энергиями и становится властелином мира. Впрочем, поэт полемизировал тогда не столько с мистикой как таковой, сколько с «идеологией» в искусстве вообще; см. его статьи: «Свобода слова»; «О речи рабской: в защиту поэзии» и др.

³ Л. Гуревич, очевидно, заблуждалась, считая, что Брюсов просто хотел избежать банального выражения «исторический роман» [10, с. 146–147].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Белый Начало века. – М., 1933.
2. Белецкий А. И. Первый исторический роман В. Я. Брюсова // Білецький О. Збір. праць у 5-ти т. – Т. 4. – К., 1966.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – Т. 1. – М., 1953.
4. Брюсов В. М. Кузмин. Приключения Эме Лебефа <Рец.> // Весы. – 1907. – № 7.
5. Брюсов В. Земная ось. Рассказы и драматические сцены. – М., 1907.
6. Брюсов В. Детские и юношеские воспоминания. Публикация А. Ашукина // Новый мир. – 1926. – № 12.
7. Брюсов В. Из моей жизни. – М., 1927.
8. Гегель. Соч.: В 14 т. – Т. 12. – М., 1938.
9. Гиндин С. Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. – 1970. – № 9.
10. Гуревич Л. Дальнозоркие // Русская мысль. – 1910. – № 3. – Отд. II.
11. Гюго В. Собр. соч. в 15-ти т. – Т. 14. – М., 1956.
12. Левинсон А. В. Брюсов. Огненный ангел // Современный мир. – 1909. – № 3. – Отд. II.
13. Литвин Э. С. Эволюция исторической прозы Брюсова (роман «Алтарь Победы») // Русская литература. – 1968. – № 2.
14. Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. – Л., 1969.
15. Поступальский И. С. Проза Брюсова // В. Брюсов. Неизданная проза. – М.–Л., 1934.

16. Пуришев Б. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсовские чтения 1966 года. – Ереван, 1968.
17. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л., 1958.
18. Ясинская З. И. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1963 года. – Ереван, 1964.

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ В. Я. БРЮСОВА

Брюсовские чтения 1983 г. – Ереван : Советакан грох, 1985. –
С. 114–125.

Тема любви у Брюсова часто прочитывается в контексте споров конца XIX в.: правомерна ли ее «эротическая» трактовка?¹ Но любовно-эротический мотив часто сопрягается у писателя с историческим, героическим, философским. Однако если это и отмечается, подчеркивается отнюдь не взаимосвязь мотивов. Характерно, что крупнейший брюсовед отказывает поэту – певцу любви в интересе к философской «тайне» и даже в символической многоплановости образа, говоря лишь о «регуляци эротики»². Но ведь давно отмечено: «любовь у символистов должна была появиться в пурпурном круге и быть преобразованием мира или раскрытием его интернациональной пошлости. Символисты утверждали, что существует иной мир не как способ познания этого мира, а как бы противомирие. Это считалось основным догматом»³. О брюсовской трактовке этого догмата – ниже. Пока что отметим: дело даже не в эстетических принципах символизма, которые эстетски-однобоко выражали «присущую русской литературе начала XX в. (да и конца XIX в., С. А.) потребность в «глобальных» мерах ценностей, подсказанную всеобъемлющими общественно-историческими и духовными изменениями»⁴. Дело в другом. Никто не сомневается, что в тех же «Стихах о Прекрасной Даме» выразилась, при всей их интимности, целостная концепция действительности. А учителю Блока отказывается в сложности чувствований, в богатстве поэтической трактовки любви. Видимо, жгучие краски эротического «плана» заслоняют иные, так сказать, «спиритуальные» пласты образа, его символическую развернутость.

Сказанное относится и к прозе Брюсова, особенно исторической. Она изучена мало; любовная же тема отходит у исследователей вообще куда-то в сторону, оттесняется более «панорамными» проблемами. Пожалуй, лишь в работах З. С. Литвин верно отмечена эволюция женского образа у Брюсова-прозаика: «обновление характеров, контуры которых содержатся в лирике

¹ «В его зрелой поэзии, так же как и в его раннем творчестве, любовь оборачивалась чувственностью, обнаженной эротикой» (Д. Максимов. Брюсов. Л., 1969, с. 168). «Любовную лирику Брюсова точнее назвать «эротической». В этом плане она восполняет заметный пробел в русской поэзии...» (С. Шервинский. Валерий Брюсов. – Лит. наследство. Т. 85, с. 14–15).

² Д. Максимов. Указ. соч., с. 52–53, 89, 160–101.

³ В. Шкловский. Собр. соч. в 3-х т. Т. I. М., 1973, с. 114.

⁴ К. Г. Петросов. Об одном мотиве в поэзии Блока и молодого Маяковского, – В кн.: Жанровые стилистические проблемы советской лит-ры. Калинин, 1983. с. 4.

90-х–900-х гг.»; сущность этого обновления – введение социально-психологических мотивировок⁵. Однако требуют внимания и такие вопросы, как характер брюсовской символики, значение принципиальной смены способа обобщения, изживание сиволистской «мифологии», монументально-героическая трактовка любви.

В рамках статьи ми можем сосредоточиться лишь на двух центральных женских образах главных прозаических произведений Брюсова – Ренате и Гесперии, персонажах, как нам кажется, весьма репрезентативних (романы «Огненный ангел» и «Алтарь Победы»⁶). Мы постараемся показать, что «женская», т. е. любовная тема выходит здесь за рамки эротики весьма далеко, вводя нас в круг важнейших мировоззренческих проблем, как это наблюдается у крупнейших писателей эпохи, от Блока до Чехова и Горького. Здесь суммируются многие поиски «дооктябрьского» Брюсова.

В «Огненном ангеле» эпоха Ренессанса, ее характеры и события, по сути, вынесены в экспозицию, поглотившую традиционные для исторического романа коллизии⁷. В жизни центрального персонажа Рупрехта определяющую роль играет только любовь, подобно тому, как это наблюдается и в лирике Брюсова. Уже в экспозиции, предваряя основной рассказ, звучит упоминание о некой падкой на подарки жене хлебопека, страсть к которой едва не довела Рупрехта до тюрьмы, определила бегство из родного города и превратила его в странствующего авантюриста. Но лишь знакомство с загадочной Ренатой по-настоящему обнаруживает непростоту чужой души и жизни вообще. Знакомство это – не просто завязка основной, любовной линии, но и вовлечение в мир странный и опасный, *инициация*, в результате которой Рупрехт, по-обывательски практичный и «приземленный», выключается из привычной реальности: «То был последний вечер одной моей жизни, за которым должна была начаться для меня жизнь другая!» (IV, 25). Как говорит он сам, получивший кое-какое образование, стирается разница между «*miracula*» и «*natura*», и уже первая встреча «столь же чудесна, как все необыкновенное и потрясающее, что впоследствии пережили мы с нею» (там же). Историческое, линейное время как бы исчезает; сюжет романа – сродни лирическому сюжету (перипетии чувства к Ренате); логика событий туманится и расплывается. В завязке возникает мотив ужаса и наваждения: первое свидание с женщиной, терзаемой неведомым призраком, окутано в зыбкий лунный свет, что, как давно было отмечено, неизменно символизирует у Брюсова «колдовское», демоническое

⁵ З. С. Литвин. Эволюция-исторической прозы Брюсова. (Роман «Алтарь Победы»). – Рус. лит-ра, 1968, № 2. Ее же. Незаконченный утопический роман В. Я. Брюсова. «Семь земных соблазнов». – В кн.: Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 131–132.

⁶ Последний берется как одно целое с «Юпитером поверженным».

⁷ См. нашу статью: Вопросы историзма в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел». – Вопросы русской литературы, Вып. 2 (22). Львов, 1973.

начало⁸. Странных, необъясненных ситуаций, намекающих на «ведьмовство» Ренаты, – предостаточно. Это – стуки, производимые будто бы незримо клубящимися около нее бесами. Это – мучительно-осязаемое видение шабаша, никак не мотивированный разгул демонических сил в финале... *Vita nuova* Рупрехта – менее всего «ренессансный» в первичном нашем понимании мир. Это – причудливый мир Северного Возрождения с его ведьмовством, алхимией, гоетейей и «ведьмовскими кострами» как обратной стороной гуманистического раскрепощения личности. И Рената – живой нерв всей ситуации: любовь к ней явно не способствует утверждению гуманистических ценностей.

Социально-историческая и психологическая мотивировки характера здесь размыты, перед нами символистское понимание Женщины-Тайны, Женщины Вообще. Калейдоскопическая смена обликов Ренаты непонятна и пугающа. То она – беззащитная девушка, ищущая покровительства Рупрехта. То – мудрая в своем простосердечии зрелая женщина. То – беззаботная светская дама. То – пылкая и преданная возлюбленная. То – религиозная фанатичка. То – участница шабаша, полувидение, с лицом странным и нечеловеческим. В портрете ее подчеркнуты черты «демонические»: «ее лицо, бледное, как никогда, и искаженное судорогами до неузнаваемости... ее глаза, зрачки в которых расширились вдвое, – и весь ее облик, ее тело, находившееся в непрерывной дрожи, доказывали мне, что не она владеет собой, но кто-то иной распоряжается ее телом и ее волей (IV, 201). О себе она рассказывает скупое, и Рупрехт то и дело ловит ее на противоречиях. Собственно, узнаем мы лишь то, что с детства ее преследовало видение «огненного ангела», Мадизля; встретив некоего графа Генриха, она признала его воплощением своей мечты и предалась ему. Но граф исчезает; молва винит «ведьму» Ренату; она отправляется искать Генриха, и встреченный ею (как она уверяет – «по предназначению») Рупрехт обращен в покорное орудие в женских руках. Дело доходит до того, что, когда найденный ими Генрих отворачивается от Ренаты, та велит Рупрехту вызвать его на дуэль, хотя отлично знает о превосходстве Генриха в предстоящем поединке. И Рупрехт, покорствуя, согласен идти на смерть. Он утратил волю, забыл, что встреча с Ренатой сперва была им воспринята как «обычное развлечение» (IV, 36), бросил к ногам Ренаты и долг сына (собственно, он по возвращении из Америки направлялся к родителям), и нажитое за морем богатство, и саму «веру в себя» (IV, 23).

Дело в том, что Рупрехт не в состоянии понять, кто же такая Рената и что стоит за всеми ее странностями. Его властно влечет не столько «прелесть» Ренаты (эротические сцены трактованы здесь как раз очень сдержанно), сколько Тайна: ведьма таки эта женщина или просто несчастная истеричка? На него почти воочию надвигаются со страниц магических трактатов, изучаемых по

⁸ Тема ночи и луны в их связи с образом «демонической» женщины у Брюсова-поэта исследована М. Давидович (см.: Тема ночи в поэзии В. Я. Брюсова. – В кн.: Науч. зап. каф. истории европейской культуры. Т. 2. Харьков, 1927).

воле той же Ренаты, чудовищные по облику демоны⁹, почти материализующиеся во время магического сеанса или в сцене до жути «реального» шабаша. Объяснения «мудрецов» (Агриппа, Ганс), равно как и чудеса «фокусников» Фауста и Мефистофелеса, призваны не столько прояснить Тайну, сколько усугубить ее, окончательно смять реалистическую мотивировку, ибо все названные персонажи, как и Рената, – люди, вкусившие запретного плода «трансцендентного», утратившие если не свою человеческую сущность, то, по крайней мере, человечность как меру вещей. Скажем, слушая объяснение Гансом, учеником Агриппы, поведения Ренаты как истерии, Рупрехт почти уверовал в «позитивную» природу «инфернальных» явлений (как расстройства здоровья). Но беседа с самим Агриппой оставила впечатление двусмысленности, в Рупрехте окрепло убеждение, что «не каждому сказанному им слову должно придавать веру» (IV, 133). Еще больше сомнений, неуверенности возбудила в нем встреча с Фаустом и Мефистофелесом, углубившая чувство Тайны¹⁰.

Но большинство исследователей как бы не замечают, что сгущение загадочности вокруг Ренаты, превращение любви в мистиерию – главная задача автора. В дореволюционной критике все решалось просто: считалось, что Брюсов натуралистически описал «истеричку»¹¹ с какой-то «смутной» душевной драмой¹². Позже к этой концепции добавилось лишь то, что Рената стала трактоваться еще и как «жертва суеверия»¹³. Но дело в том, что сквозь брюсовский текст прочитывались проблемы истории культуры в их самоценном значении, не учитывалось, что брюсовская концепция мира, человека, истории очень субъективна. Исторический материал здесь, видимо, взят не только в силу непосредственного знакомства писателя с Германией, но и как почва для спора с младосимволистами, с их приверженностью к плодам учености «сумрачного германского гения». Ведь в романе ведется еще и пристрастный, хотя и скрытый от посторонних глаз спор по поводу того «двоемирия», которое было основным «догматом» символизма (см. цитированные выше слова Шкловского), и это самое главное, хотя ситуация подогревалась и некоторыми

⁹ Видимо, «библиографический» элемент здесь не излишество, а прием (излишним счел его А. И. Белецкий в ст. «Первый исторический роман В. Я. Брюсова, см.: О. Білецький. Праці у 5-ти т. Т. 4. Київ, 1966, с. 460–462).

¹⁰ Нельзя согласиться с тем, что Фауст здесь введен только для усиления местного колорита; сам автор этого утверждения справедливо отмечает, что мало видеть в нем просто фокусника, будто бы разоблаченного «рассудительным» фон-Велленом, что в сознании Рупрехта Фауст остается как «тень Голиафа» (Б. Пуришев. Брюсов и немецкая культура XVI в.; IV, 338–339). Неверно также, будто связь Фауста и Агриппы с историей Ренаты «целиком механическая» (А. Белецкий, указ. статья, с. 464).

¹¹ См. рец. Л. Гуревич.– Русск. мысль, 1910, № 3, отд. III, с. 148 – 350.

¹² См. рец. А. Левинсона.– Совр. мир, 1909. № 3, отд. II, с. 125–126.

¹³ З. Ясинская. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел».– В кн.: Брюсовские чтения 1963 г. – Ереван, 1964, с. 112–113.

биографическими обстоятельствами¹⁴. Здесь проблема познания, столь глубоко волновавшая и Брюсова-поэта, и Брюсова-теоретика, властно заявляет о себе, превращая «Огненный ангел» в философский, «фаустианский»¹⁵ роман. Нужно внимательно учесть как историко-событийную, экзотерическую сторону романа, так и его философско-символическую, эзотерическую сторону, чтобы не упростить реальной сложности и противоречивости брюсовского произведения.

Конечно, справедливо, что проблему познания Брюсов здесь решил совершенно не так, как младосимволисты¹⁶. Но отметим, что далось ему это совсем не так уж просто. Ведь тогда писатель вовсе не стоял на строгой материалистической позиции. И, сгущая загадочность вокруг экстатической Ренаты, он стремился художественно исследовать одну из центральных проблем символизма: что такое «одержимость», означавшая для «младших» принадлежность поэта-«мага» миру «сверхчеловеческого»? Рената (как и «мудрецы»), перешагнув порог «трансцендентного», становится символом непостижимости «двойного» бытия, бытия по символизму. В лирике Брюсова этих лет такова Жизнь вообще («Безлика, она забыла счет обличий...»; «Жизнь», 1906), такова и носительница жизненного начала Женщина («Женщине», 1899; «Любовь», 1900; «Раб», 1900; «Жрице Луны», 1904; «Кубок», 1905; см. также образ Талии в «Последних страницах из дневника женщины», женские характеры в «Семи земных соблазнах», в «Ночах и днях»). Но «Огненный ангел» занимает в этом ряду исключительное место. Наряду с мотивом женского «демонизма» здесь как нигде явственно звучит интонация того высокого «космического любопытства», которое отмечено было А. Блоком в сборнике Брюсова «Земная ось»¹⁷.

Не мысли о земном и малом
 В дыханьи бури роковой,—

 Любовью — с мировым началом
 Роднится дух бессильный твой.
 («Любовь»)

Особое место во всей этой «сверхтеме» занимает личность и позиция А. Белого, выступившего не только соперником в любви, но и в качестве

¹⁴ В романе отражена личная драма Брюсова («любовный треугольник» Брюсов – Петровская – Белый), о чем написано немало; см., напр.: Л. Белый. Начало века. М., 1933, с. 279.

¹⁵ А. Белецкий, указ. статья, с. 449, 451.

¹⁶ «Специалист» по оккультизму («Автобиография»), автор «Ключей тайн», он записывал в эти годы в «Дневниках» о «дорогих» для него «мгновениях транса и ясновидения» (В. Брюсов. Дневники. М., 1927, с. 93); он редактировал спиритический «Ребус» и считал в том же 1905 году новейшую идеалистическую теорию познания серьезным противовесом материализму (Весы, 1905, № 11, с. 76–77). Не все здесь – поза.

¹⁷ Золотое Руно, 1907, № 1, с. 88.

главного трубадура младосимволизма, наиболее рьяно отстаивавшего соловьевскую идею Вечной Женственности как некоей благой сущности Вселенной. Продолжалась полемика, в ходе которой «мэтр» отмежевался от тех, кто пел «Жену, облеченную в Солнце»¹⁸. Именно поэтому в роман введена столь дорогая для теургического символизма проблема «сверхчеловеческого избранничества», решенная вовсе не так, как хотелось бы Белому, отлично понявшему роман¹⁹ (чего нельзя сказать о других модернистах, ограничившихся общими комплиментами и даже сетовавшими на «неясность»²⁰). Белый видел трактовку Вечной Женственности как ложного, губительного идеала, понял, что гибель Ренаты есть результат «расчеловечения», и это уязвило его, ницшеанца и мистика. Тем более, что борьба за Ренату выявляла превосходство «естественной человечности». Брюсов соотносил себя со стоическим Рупрехтом, исполненным достоинства и пытливости, в чем была своя героика. Так писатель пытался ответить на запросы времени, «нуждавшегося в героическом»²¹, найти свое понимание героики²². 1905 г. действительно стал для него переломным²³, хотя в романе, пусть и писавшемся под эхо пресненских залпов, социальные конфликты недвусмысленно отведены на задний план. Тем самым трактовка героики обедняется, обескровливается, делается несколько причудливой. Но именно такой взгляд на человека и мироздание определил центральную роль экстатической Ренаты, а не, скажем, «фламандской» Агнессы²⁴. В не-обывательском характере брюсовского художественного идеала – залог его будущих открытий.

Высказав сомнения в «пути» младосимволистов, Брюсов ищет новых горизонтов. Идеино-эстетические проблемы «Огненного ангела» находят своеобразное продолжение в романе «Алтарь Победы». Но здесь агностический взгляд на мир исчезает, автора занимают чисто «земные» исторические проблемы. Это сказалось и в «женской» теме романа.

Не сразу такой подход проявляется. Рассказчик, молодой римский аристократ IV в. Юний, долго не осознает, подобно пушкинскому Гриневу, сути и

¹⁸ В. Брюсов. В защиту от одной похвалы (VI, 100–103).

¹⁹ А. Белый. Огненный ангел. – Веса. 1909, № 9. См. также статью А. Белецкого.

²⁰ См., напр., рец. С. Соловьева на 2-е изд. романа (Русск. мысль, 1909, № 2, отд. библиограф., с. 297).

²¹ М. Горький. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 28. М., 1954, с. 113.

²² Поэтому, видимо, Рупрехт – не просто «рядовой авантюрист» своей эпохи (трактовка А. Белецкого, с. 440). От этого образа идет прямая нить к стихотворению «Хвала Человеку» (1906), ставшему переломным моментом на пути Брюсова к новой, послеоктябрьской героике.

²³ Это показано в ст. Э. Литвин (Революция 1905 г. и творчество Брюсова. – В кн.: Революция 1905 г. и русская литература. М.–Л., 1956), и ст. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова «О работе Брюсова над романом «Огненный ангел». – В кн.: Брюсовские чтения 1971 года, Ереван, 1973).

²⁴ Такова девушка, вырисовывавшаяся было на страницах романа как соперница Ренаты. Она живет в мире «бабушкиных сказок», перемешанных с филистерской «мудростью» брата-профессора. Показательна символика имен: Агнессы – «овца» (язвительная трактовка христианской символки), Рената же самим смыслом имени представляет эпоху – Возрождение, как его в этот период понимал Брюсов.

масштаба происходящих вокруг него событий. Вовлеченный в языческий заговор красавицей Гесперией, он пленен не столько ее идеями, сколько ею самой, воплощающей все тот же «сверхчеловеческий» идеал. Но тут уже наблюдается не движение от реальности в «темную глубину» символа, а обратный процесс.

Пусть красота Гесперии подобна «неувядающей красоте богинь», пусть глаза ее – «пламенные звезды» (V, 32, 34, 36); пусть говорит она не хуже ратора, жесты ее грациозны, а мысли незаурядны; пусть цитирует она философов и поэтов, пусть одета, как царица. Изобилие оттенков речи настораживает: «тихий шепот» (V, 92), «искушенная речь» (V, 93), «ласкательный голос» (V, 207), «подавленный голос» (V, 208), «вкрадчивый голос» (V, 215). Она говорит «словно в величайшем волнении, – по крайней мере, так казалось» (V, 209), как «актриса». Легко переходя от «античного» словаря к «христианской» фразеологине, она столь же легко меняет язычество на христианство. Юнию случилось наблюдать, как создается руками служанок ее красота (V, 274–275), и он начинает понимать, что блеск Гесперии ложен; под конец она вызывает у него чуть ли не отвращение («одетая как меретрика [блудница. – С. А.], с голыми руками и полуголыми грудями» (V, 542). Трезвость все испытавшей умной красавицы жестока и цинична; обладая подлинно государственным умом, она пренебрегает любыми социальными ценностями, стремясь к безграничному самоутверждению; тайна души ее – «высшая власть» (V, 218–219). Самое красоту античного мира, во имя которой она будто бы ратует, эта красавица ценит не более, чем все остальное, к ней лично не относящееся («Если бы у нас не достало боевых снарядов, я не колебалась бы заряжать баллисты головами статуй Праксителя!» (V, 218–219). Она, как и Рената, бессердечно использует страсть героя, без колебания обрекая его на верную смерть во имя своих планов. Сходно обрисованы и перипетии чувства к Гесперии как некоего наваждения. Не случайно она рисуется обычно на фоне пира или театра (V, 486–492); атрибуты ее облика – чаша с вином, «стол для вина», «кубки легкого утреннего вина», «чаша с изображением змей», благовония и ароматические факелы, разливающие кругом нежное опьянение» (V, 454, 458). «Ласковость ее слов и нежный взгляд ее глаз», как и «вкрадчивый голос», действуют на Юния «непобедимо, как магическая формула на заклинаемого Демона» (V, 475). Юний чувствует себя в обществе Гесперии «в опьянении забвенья», поцелуи ее «пьянят острее самого крепкого кипрского вина», она проникает в душу, «как тонкий яд» (V, 215, 511). В своей многоликости Гесперия сходна с неуловимой Ренатой: целомудренная матрона; благочестивая почитательница богов и римских добродетелей; философ и ритор; «царица» среди красавиц; обыкновенная, злящаяся на гримирующих ее служанок женщина-римлянка; дьявольски хитрая руководительница тайного заговора; развратница, отдающаяся «даже рабам»; колдунья, которой приписывают вину в смерти маленькой Намии, влюбившейся в Юния... Гесперия сравнивается с Киркой, Сиреной, Эриннией, Горгоной, Харибдой... «В каких новых обликах предстанет мне этот Протей, принявший пока

вид женщины», – думает уставший от всего этого Юний, – «и не будет ли права моя Реа, если она, встретившись с ней, признает ее за воплощение христианского дьявола?» (V, 283). В портрете Гесперии прорезываются, как и в облике Ренаты, устрашающие черты: «Тонкие ноздри Гесперии раздулись от гнева, жемчужины зубов сверкнули из-за кровавых губ...» (V, 395). Но если загадочность Ренаты остается непроницаемой, сущность Гесперии перестает быть тайной, ибо Юний начинает понимать, что душа ее – порождение того темного водоворота страстей, козней и преступлений, который представляет собой языческий Рим, некогда столь влекущий героя (V, 295). «Я – мертвая», – прорывается у Гесперии (V, 150). Как порождение обреченной историей языческой верхушки, Гесперия, судя по началу «Юпитера поверженного», осуждена автором на гибель и забвение. И корни этого – в том же комплексе «сверхчеловечности»: недаром Гесперия презирает плебс и вообще окружающих, утверждая, что ей под силу повернуть народное сознание в нужном направлении...

Таким образом, социальное в характере Гесперии становится определяющим началом, а прозрение Юния – закономерным итогом его увлечения. «Иррациональность» страсти мотивируется тоже социально-психологически: не без грусти Брюсов показывает, что у Юния существует потребность искать порабощения; он не столько очарован Гесперией, сколько хочет быть очарован ею. «Зеркально» отражается это и в отношениях Юния со второй его любовью – «пророчицей» странной секты IV в. Реей. Отчетливо видя ее «безумие» и непривлекательность, он покоряется вместе с тем «таинственным чарам», исходящим от нее, как спутники Улисса – Цирцея (V, 41). И в ее присутствии Юнием владеет странное оцепенение, и она сравнивается с гибкой змеей (V, 41). Любопытно, что точно так же владеет Реа и волей «живого бога» сектантов, недалекого красавца Люциферата, а в изображении их «богослужения»-оргии подчеркнут все тот же мотив опьянения: Реа шатается, как пьяная, у оргиастов глаза, как у пьяных, и т. п.

Дело в том, что Юний любит здесь не столько живых людей, сколько свой «сверхчеловеческий» идеал, порожденный все тем же «римским» комплексом. Сочиняя о Гемперии стихи в духе классиков, он обнаруживает в себе то, что «трагики говорят о страсти и ее мучениях» (V, 428), и «вычитанная» любовь эта исключает его, подобно Рупрехту, из реальности (то он – в сетях нелепого заговора, то, изгнанный, живет у родителей, «дикий и нелюдимый», прячась от всех (V, 427). Испытывая на себе чары Реи, он чувствует, что эта «трясина» погубит его (V, 339). С той же силой ощущается им в конце и отчуждение от Гесперии. «Роковая страсть» взята не в идеально-«очищенном» виде, как в «Огненном ангеле»: она развертывается в общем контексте римской жизни IV в. и трактуется как достаточно обычное заблуждение неопытного юноши. Так по-новому решается одна из ведущих тем раннего творчества Брюсова, подлинного поэта страсти. Отказ от романтизации «демонической»

женщины – следствие изменения метода писателя, прибегнувшего к вполне реалистической мотивировке характера среды, эпохой.

Разумеется, дело не в том, что Брюсов перестал чувствовать поэтическое содержание страсти как таковой. Нет, у него и престарелый инок Варфоломей, когда-то бывший Юнием, содрогается в невыразимом волнении, произнося имя Гесперии (V, 421). Но Гесперия уже не загадка, в отличие от Ренаты. В ее характере, решенном как нечто сложное, неоднозначное, вместе с тем ощутимо проступает черта-доминанта: *лживость*. Это не какая-то «заданная» или «прирожденная» черта, а итог процесса нравственной деградации, обусловленного общим крахом римской культуры. Само имя «Гесперия» соотносено с миром отходящей языческой мифологии²⁵.

Эгоизм Гесперии, ставший в конце концов очевидным, отрезвляет Юния, для которого счастье – это не просто мир двоих, но и полноценное бытие в обществе, гражданское деяние. Прекрасная сказка о золотых яблоках любви не выдержала испытания реальностью. И намек на перелом в судьбе Юния, пусть и не развернутый с достаточной полнотой сюжетно, знаменует многое. Как никакой другой персонаж дооктябрьского Брюсова, Юний достоин звания героя, сумевшего победить свою страсть, выйти на простор больших мыслей и чувств «общественного человека». Предваряя судьбу самого автора. Юний решительно порывает с прежними, ложными ценностями, входит в новое общество, каким был для него исторически прогрессивный христианский Рим.

Выход за пределы субъективно-лирической интерпретации истории делает романы «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный» заметным явлением литературного процесса тех лет. Здесь восстановлено в правах реалистическое обобщение, «диалектика души»; здесь наполняется новым, типизирующим смыслом символизация, обращенная против символистских мифов. Это предвещает и новые находки зрелого Брюсова, и ряд сходных решений в литературе послереволюционных лет.

²⁵ В начале «Алтаря Победы» звучит мотив сада Гесперид (V, 49); он повторяется в стихах Юния, данных в финале. Но золотые яблоки Гесперид суть вместе с тем и яблоки раздора (см.: Мифологический словарь. Л., 1961, с. 67). Связь этого мифа с именем Гесперии очевидна. Кроме того, как верно заметил в беседе с нами К. С. Герасимов, в имени Гесперии просматривается связь с вечерним названием планеты, посвященной Венере: *Hesperòs (vespèr)*; любопытно, что утром эта же планета называлась... Люцифер! Сады Гесперид также помещались на западе, на закате. Бесспорно, что здесь символически подчеркивается обесчеловеченность и закат античной культуры.

САКРАЛЬНОЕ У БЛОКА

(путь Блока ко «Христу «Двенадцати»)

Блок и русская литература : Материалы Междунар. конф. «Вечный внешкол и систем» / Харьков : Харьк. нац. пед. ун-т им. Г. С. Сковороды, 2010. – С. 66–72.

В статье «Крушение гуманизма», подводящей итоги эры индивидуализма (1919), Александр Блок пишет об утрате «сакрального» и «духа музыки» [см.: 3, 5, с. 452–472]. Эти слова, адресованные уходящей «буржуазной» эре, сказаны Блоком, еще не осознающим, что он вступает в то уже окончательно десаκραлизованный пространство, где станет невозможно дышать и из которого он уже не найдет никакого выхода.

С другой стороны, справедливо мнение: «Всякий раз, однако, когда мы пытаемся очертить границы понятия сакрального, мы сталкиваемся с трудностями как теоретическими, так и практическими»¹. В самом деле, взять хотя бы *sacrum* освященности и оскверненности – ритуальное поругание в архаических мистериях (и не только в них) носило вполне сакральный характер.

Но пока поговорим о собственно сакральных вещах, значимых в мире Блока. Надо бы сосредоточиться в первую очередь на образе Христа: ведь для европейцев Христос, согласно К. Г. Юнгу, продолжает оставаться «живым мифом нашей культуры» [17, с. 203]. Однако общеевропейское чаяние «нового варварства» – от Руссо до Ницше – дало в XX веке мощные всходы, в России трансплантированные с великим энтузиазмом. Христианство в секуляризованных кругах стало ненавистным. Юнг, рассуждая о распространенном в этой среде восприятии Христа, отмечает настоящую бурю антихристианского возмущения [17, с. 202].

Поэтому наблюдаемая в нашем сегодняшнем литературоведении тенденция воздвигнуть особого, «русского Христа», с особенным акцентом на широко известном решении автора поэмы «Двенадцать», требует внимания. Ведь этот Христос перед красногвардейцами, с красным флагом, воистину озадачивает. По признанию автора, это было неожиданностью для него самого: в дневниковой записи от 20 февраля читаем: «*Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы «недостойны» Иисуса, который идет с ними сейчас, а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой*» [3, 6, с. 330]. И не надо гадать, кто должен бы «по человечеству» быть этот Другой: ни Ленина, ни Троцкого, ни Сталина тогда еще никому в голову не приходило так величать; таинственный Другой – это, ясное дело, а н т и х р и с т: Закон Божий Блок все же когда-то учил... И – признавался насчет своего подлинного отношения к Христу: «Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак» [3, 6, с. 335].

Коллизию эту следует рассматривать в широком контексте сегодняшних попыток превратить историю русской литературы в некую «православную веданту»², точнее – Христодицею: достаточно раскрыть некоторые разделы изданных в последние годы коллективных монографий [12, 15]. Христос действительно был центром древнерусской литературы [1] и остался им на протяжении столетий [см.: 4, 6,9,10, 13]. Но в сегодняшнем российском литературоведении эта тенденция порой доходит до кликушества. В то же время как-то замалчивается другое: в русской литературе, в частности – именно в «декадентскую» эпоху, наблюдается явственная склонность к «объективации Зла». Этому есть причина: русская религиозность формировалась преимущественно под влиянием апокрифической литературы, обычно – гностического толка, а ведь именно гностицизм выдвинул идею о Зле как о начале, будто бы довлеющем в нашем мире³. И литературоведение тут стремилось не отставать [см.: 3, 7, 9, 11, 14 и др.].

Таким образом, «блоковский Христос» – весьма характерная репрезентация «русского Христа» в целом. С другой стороны, надо проследить, точно ли вдруг, неожиданно возникает у Блока этот образ, и не сопрягается ли он с таинственным имплицитным мотивом Библии – мотивом Падшего Ангела, в финале принимающего «по человечеству» лик антихриста.

О. Павел Флоренский отмечал неизбывный блоковский «демонизм», который пронизывает буквально все творчество поэта: от наивной хулы на Богоматерь в «Стихах о Прекрасной Даме» до символики икон Царских врат в «Двенадцати», начиная с «Благовещенья». В самом деле, «материализация» Вечной Жены в образе Л. Д. Менделеевой, ее последующее, простите за слово, «опускание» до Кармен и даже Незнакомки (Катьки и пр.) – это все же нечто в духе юношески-скабрёзной «Гавриилады» Пушкина, из того же дерзкого ряда, что и «...Русь, жена моя». В России символизм мыслился как «жизнетворчество», сакральное действие, а сторонниками Д. Мережковского – еще и с христианским окрасом, и в этой жизни-мистерии постоянно присутствовало тайное поругание святынь, подобное ритуальному оплевыванию Распятия в тамплиерской инициации.

Уже в ранних стихах Блока, вызвавших откровенное презрение мэтра «декадентов» В. Брюсова (он, мол, «из Мережковских», следовательно – «не поэт»), все же звучит не сразу разгаданная отцом направления мелодия, весьма и весьма созвучная брюсовскому манифесту: *«Хочу, чтоб всюду плавала Свободная ладья. И Господа, и Дьявола Хочу прославить я».*

Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,

И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.

О, как паду – и горестно, и низко,
Не одолев смертельныя мечты!

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

[3, 1, с. 93]

«Измененный облик» Идеального Существа – это ведь некий грядущий ужас, почти совершенно как в «Марсианских хрониках» Р. Брэдли, сквозной мотив в фильмах С. Спилберга об инопланетянах и т. п. вещах; это – сатана в личине ангела.

И как не вспомнить такой характерный опус Священного Синода, как «О невожделенико святым иконам», принятый в конце XVIII века, – очевидно, как сумма многих и многих юношеских исповедей, порожденных длиннотами православной литургии⁴:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

.....

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая – Ты.

[3, 1, с. 168]

Мне уже случалось писать о том, что знаменитое стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» создано не столько как отклик на цусимскую бойню, сколько как ощущение «несостоятельности» церковной культуры, будто бы воздвигающей между молящимися людьми и Небом глухой каменный свод.

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,

И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

[3, 2, с. 72]

Здесь возгласы ектеньи в 1-й и 3-й строфах как бы «снижены», даже пародийны по отношению друг к другу (богатство ассонанса в первом случае и интонирование стиха по преимуществу тусклыми, сжатыми *и* и *е* во втором). Здесь, как и в «страшном мире» Достоевского, как и в пошлой «дачной» реальности под «кривящимся диском» у самого Блока, «плачет ребенок», что знаменует несовершенство, «ложность» декларируемой гармонии [2].

Что ж удивляться тому, что в 1912 году, в программном стихотворении «К Музе», прозвучит страшное и пророческое:

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.

.....
И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

[3, 3, с. 5]

Воистину, «высокие соборы» поэт любил посещать не ради соединения с Божеством, а ради смущения молящихся, в чем весьма открыто признавался, – равно и в том, что доставляло ему это, хочется думать, не столько удовлетворение, сколько страдание:

Люблю высокие соборы,
Душой смиряясь, посещать,

Входить на сумрачные хоры,
В толпе поющих исчезать.
Боюсь души моей двуликой
И осторожно хороню
Свой образ дьявольский и дикий
В сию священную броню.
В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.
И тихо, с измененным ликом,
В мерцаньи мертвенном свечей,
Бужу я память о Двуликом
В сердцах молящихся людей.
Вот – содрогнулись, смолкли хоры,
В смятеньи бросились бежать...
Люблю высокие соборы,
Душой смиряясь, посещать.

[3, 1, с. 141]

Естественнобудет признать, что дуалистический образ полуангела-полудемона, этот «крылато-радостный лик, смотрящий с довременных стен» (смелая интерпретация популярного декоративного мотива архитектуры модерна), – сквозной образ творчества поэта, возникающий уже в первом его стихотворении и сохраняющий определенную стабильность в зрелых стихах. Не будем уж упоминать ряд стихотворений Блока, уже в названиях которых прямо фигурирует Демон, процитируем одно из самых чарующих произведений поэта на эту тему:

Есть демон утра. Дымно-светел он,
Золотокудрый и счастливый.
Как небо, синь струящийся хитон,
Весь – перламутра переливы.
Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным.
И золото кудрей – червонно-красным,
И голос – рокотом забытых бурь.

[3, 3, с. 145]

Но инициация в эту мистическую тайну двойственности и нераздельности Жизни и Смерти, Благодати и Ужаса, пролегает как раз через смерть – смерть, в данном случае, того, что Тертуллиан определил в знаменитой формуле: *Душа человеческая – христианка*. Это главный мотив написанной в формате мышления розенкрейцеров пьесы «Роза и Крест». А промелькнувший ранее у Блока раскольничий «сжигающий Христос» как бы «довоплощается» в Христе с красным стягом из «Двенадцати»: здесь бандитские физиономии оксюморонно мыслятся как лики новых апостолов земного переустройства [см. также: 3, 6, с. 335] – *под торжествующие звуки колокола антигуманизма*. Окончательное осквернение *sacrum*, мистическое самоубийство авторской души состоялось в «Двенадцати», в поэме, автор которой кротко и страшно соглашался с упреками возмущенной петербургской интеллигенции в том, что он – и в самом деле «мертвец»...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Далее М. Элиаде, которого мы цитируем, продолжает: «Ведь речь идет о ритуалах, мифах, божественных образах, священных и почитаемых предметах, символах, космологиях, теологуменах, людях, получивших посвящение, животных и растениях, священных местах и многом другом. Притом каждая из этих категорий имеет свою, богатую и разнообразную морфологию» [16, с. 18].

² Ведантой в индуизме называют художественные произведения, являющие собой развернутый комментарий к Ведам – таковы, например эпосы Махабхарата и Рамаяна, драмы Калидасы и пр.

³ Сегодня в полуобразованной среде уже как бы и не обсуждается, что исходный момент в христианстве – будто бы даже и не Библия, а написанные через 100-200 лет после нее гностические апокрифы; мне неоднократно приходилось слышать: раз эти книги отвергнуты церковью, значит, они более «правильны». Зло тем самым нынче мыслится равноправным с Добром, как во времена поклонения Белобогу и Чернобогу (славно поработали советские атеисты!). Но ведь в исконном христианстве Зло собственной природы не имеет; по Августину, оставившему дуалистическое манихейство, человек избирает служение фантому Зла добровольно.

⁴ «Гаврилиада», похоже, и появилась на свет именно как дерзкий отклик на этот документ; см. кандидатскую диссертацию покойной М. Тилло об И. Бродском.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамович С. Д., Ткачев Ю. Г.* Библия и древняя русская литература. Учебное пособие. – Черновцы, 1999.
2. *Абрамович С. Д.* Стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» как художественная структура // Текст и методика его анализа.

- Материалы VII-й Международной научной конференции по проблемам семантических исследований. – Ч. 2. – Харьков, 1994. – С. 3–5.
3. Апокрифические сказания о Христе. – СПб, 1912–1914. – Т. 1–4.
 4. *Аскольдов С. А.* Четыре разговора. Мысленный образ Христа / Публ. А. В. Лаврова // Пути и миражи русской культуры. Сб. – СПб, 1994. – С. 483–508.
 5. *Блок А. А.* Собрание сочинений. – В 6-ти т. – М., 1971.
 6. *Есаулов И.* Христоцентризм // Идеи в России. Словарь. – Варшава–Лодзь, 1999. – Т. 2. – С. 380–382.
 7. *Карпов Н. В.* Антирелигиозная трактовка образа Христа в русской демократической поэзии XIX в. // Русская поэзия XVIII–XIX вв. (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык). – Куйбышев, 1986.
 8. *Касаткина Т. А.* «Христос вне истины» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. СПб, – 1998. – Вып. 11. – С. 113–120.
 9. *Кириллова И. А.* Литературное воплощение образа Христа // Вопр. лит. – 1991. – № 8. – С. 60–88.
 10. *Котельников В.* Христоидицея Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. СПб, 1998. – Вып. 11. – С. 30–28.
 11. *Рейсер С. А.* «Русский бог» // Известия ОЛЯ АН СССР, 1961. – Т. 20. – Вып. 1 – С. 64–69.
 12. Русская литература XIX века и христианство. – М., 1997.
 13. *Тихомиров Б. Н.* О «христологии» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Л., 1994. – Т. 11.
 14. *Тихонравов Н. С.* Апокрифические сказания. – СПб, 1894.
 15. Христианство и русская литература / Ред. В. Котельников. – СПб, 1998–2002. – Вып. 1–4.
 16. *Элиаде М.* Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999.
 17. *Юнг К. Г.* Исследование феноменологии самости. – М., 1997.

КОНЦЕПЦИЯ СЛАВЯНСТВА В СТИХОТВОРЕНИИ А. БЛОКА «СКИФЫ» И ПОЭМЕ Я. ИВАШКЕВИЧА «АЗИАТЫ»

Раздел коллективной монографии «Очерки по истории славянских литературных связей». – Львов: Изд-во при Львовском гос. ун-те издат. объединения «Вища школа», 1978. – С: 2101–119.

В глазах Блока, воспринявшего большевистскую революцию как выражение всеобъемлющего освободительного порыва, Россия стала авангардом человечества в борьбе за революционное преобразование мира. Блок решительно порывает с теми, кто, как ему казалось, неправильно оценивал эту революцию. В заметке по поводу окончания поэмы «Двенадцать», рядом со знаменитыми словами «Сегодня я – гений», отмечена глубоко занимавшая блоковскую мысль проблема: «Азия и Европа» [2, с. 329]. Через некоторое время Блок отчетливо сформулировал для себя тезис о «движении» русской революции как об определяющем факторе мирового прогресса: «Может быть, весь мир (европейский) озлится, испугается и еще прочнее осядет в своей лжи. *Это не будет надолго. Трудно бороться против «русской заразы», потому что – Россия заразила уже здоровьем человечество... Движение заразительно*» [2, с. 331].

Развитие русской революции во всемирном масштабе мыслилось поэтом не как «завоевание силой», а, напротив, как победа творческого начала, принципов мира и сотрудничества народов. В контексте блоковского толкования «Европы» и «Азии» понятие «скифство» приобретает своеобразные смысловые оттенки. Во-первых, понятие это, по сути дела, распространяется на весь славянский Восток; собственно русское мыслится здесь как наиболее типичное, характерное для славянства в целом. Во-вторых, слово «скифы» звучит у Блока полемически, ново. Это ощущается уже в романтической поляризации «культурного» Запада и «скифского» Востока. При этом поэт столь же решительно отделяет «скифское» и от «гунно-монгольского», явственно намереваясь выделить именно славянское начало как таковое. Мы вправе прочесть образ «скифов» как символ славянства вообще, особенно если учитывать, что в исторической науке предреволюционных лет мысль об идентичности скифов и славян часто муссировалась. Кроме того, очевидно, что широта и монументальность подобного художественного обобщения достигнуты поэтом за счет определенной условности в духе исканий «левого» искусства первых послеоктябрьских лет. Оперируя крупными планами и смелой символикой обобщений, Блок выдвигает новаторскую трактовку славянства как творческой и определяющей мировое развитие силы.

Творчество Ярослава Ивашкевича в известном смысле составляет как бы страницу, непосредственно следующую за открытиями Александра Блока. Активный гуманист, борец за духовное сближение народов, польский писатель внимательно исследует тему славянского единства, проблемы контактов Востока и Запада, волновавшие некогда автора «Скифов». В яркой и своеобразной художественной форме разрабатывает Я. Ивашкевич этот комплекс проблем и в поэме «Азиаты». Но если творческая история и художественная структура блоковского стихотворения изучены у нас достаточно полно, то анализ «Азиатов» предпринимается, по-видимому, впервые, поэтому целесообразно предпослать ему некоторое «введение», аргументирующее закономерность обращения писателя к данной теме.

Я. Ивашкевич, некогда грезивший об экзотике, о «бегстве в Багдад» (именно так назывался его поэтический сборник 1916 г.), уже в предвоенные годы ощутил ту необходимость обретения национально-народной почвы, которую столь глубоко чувствовал Блок. Результатом этих раздумий явился сборник «Возвращение в Европу» (1931), свидетельствующий о разрыве поэта с мифом о «райских краях». Миф этот, прикрывающий бегство от жизни, был порожден, как указывает польский исследователь Е. Квятковский, «чувством кризиса европейской культуры, ее сомнением в собственных силах» [8, с. 84]. Ивашкевич нашел мужество повернуться лицом к европейским проблемам. Однако лишь грандиозные социально-исторические пертурбации 40–50-х гг. в Европе, в частности в Польше, их напряженное осмысление, придали голосу писателя эпическое звучание. В послевоенном творчестве Ивашкевича, особенно в известной эпосе «Хвала и слава», с большой художественной силой выражены новое понимание родины и чувство славянской общности. Так, центральный персонаж Януш Мышиньский, которого националисты упрекают в приверженности «Востоку» [3, т. 2, с. 178], горячо любит русский язык и культуру. В его сознании навсегда запечатлены прекрасные стихи Блока о «красном парусе в зеленой дали», зовущие к большой жизни, исполненной борьбы и любви. Это особенно знаменательно: имя автора «Двенадцати» служило, по свидетельству В. Катаева, водоразделом среди интеллигенции в той самой занятой белыми Одессе [4, с. 200–201], где в душу Януша вошли строки Блока.

Блок всегда привлекал Ивашкевича. В книге польского писателя «Петербург» (1972) путь Блока рассмотрен как нечто близкое авторскому духовному опыту; «ослепительно виртуозной поэзией названы «Скифы» и «Двенадцать» [7, с. 16]. Польская исследовательница Х. Заворская справедливо отмечает, что русское и польское, Пушкина и Мицкевича, Блока и Варшаву автор «Петербурга» воспринимает как части взаимосвязанного целого [9, с. 102]. Все это в значительной степени определяет близость «Азиатов» и «Скифов».

Поэма Ивашкевича «Азиаты» опубликована в редактируемом писателем журнале «Twórczość» [1970, № 7–8]. В ней свежо и оригинально отражены

проблемы, волнующие общественное сознание сегодняшней Польши. В частности, автор переосмысливает встречающийся на страницах некоторых польских изданий тезис о западной ориентации польской культуры, мысль о Польше как о «защитном вале христианства» и пр. История Польши дает основания для более широких выводов. Именно такую психологическую ситуацию очерчивает перед читателем Ивашкевич уже в эпиграфе, проясняющем название поэмы. Здесь воспроизводится услышанный в театре спор о том, кем же являются поляки – «европейцами» или «азиатами»? Совершенно отчетливо ощущима здесь чисто «блоковская» постановка вопроса.

Однако Блок оперирует образами-гиперболами и звучными тональностями стиха, в его художественную задачу входит создание психологической напряженности самого эстетического размежевания двух начал: «цивилизованного» Запада и свежей, могучей силы – «скифов»:

Милльоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.
 Попробуйте, сразитесь с нами!
 Да, скифы – мы! Да, азиаты, – мы,
 С раскосыми и жадными очами!

[1, с. 244]

Блок опирается на традицию ораторской речи, столь сильную в русской поэзии. У Ивашкевича же господствует интонация лирического размышления. И это вполне понятно. Многовековая культурно-политическая соотнесенность Польши с Западом определила исключительную сложность проблемы «азиатства» для польского читателя, поэтому Ивашкевич, избегая резкой определенности контуров, стремится к лирическому исследованию этой темы. Бегло очерченная в эпиграфе психологическая ситуация служит отправной точкой для движения авторской мысли – пять частей поэмы интерпретируют большой культурно-исторический материал. Соотношение лирики и эпоса своеобразно. Автор опирается на установившуюся в социалистическом искусстве традицию излагать мысль субъективно-лирически, «во весь голос» говорить о вещах, которые некогда раскрывались лишь объективно-эпическими средствами (эта традиция, к слову, во многом определена Блоком). Сама природа социалистического искусства предполагает такую свободу общения художника с аудиторией единомышленников.

Высокое чувство гражданской ответственности определило строгую взыскательность Ивашкевича в отборе содержательных мотивов и формальных средств. Это вовсе не означает, что поэма лишена романтических черт. Напротив, романтика – неотъемлемый элемент мироощущения автора. «Азиаты» проникнуты пафосом жизнеутверждения, исполнены восхищения красотой и

многообразием мира, его прошлым и настоящим. При этом исходной позицией для автора является реалистическое, трезвое осознание напряженных, подчас трагических противоречий современности и истории. Драматическое раздвоение мира на «положительный» и «отрицательный» полюсы метафорически связано в поэме с понятиями «азиатский» и «европейский», хотя было бы ошибкой думать, что автор отдает предпочтение Европе перед Азией или наоборот. Именно раскрытие знутреннего родства этих двух начал, прежде веками противопоставлявшихся друг другу, равно как и установление однозначности и азиатского, и европейского варварства, составляет идейный замысел поэмы.

Несомненно, такой подход в конечном итоге совпадает с позицией Блока, призывавшего к братскому единению Востока и Запада:

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятья!
Пока не поздно – старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем – братья!

[1, с. 245]

Исходя из этой же концепции, польский писатель рассматривает в своей поэме судьбы славянства и его культуры.

Поэма Ивашкевича строится в виде свободно сменяющихся друг друга лирических фрагментов, однако расположение их подчинено строгому плану. Составляющие внутренне единое целое фрагменты-главы – как бы ступени последовательного раскрытия идеи.

В первой части причудливо смешиваются различные пласты действительности. История и современность, глубоко интимное и общечеловеческое, мифологические мотивы, литературные реминисценции, образные аналогии переплетаются друг друга, переплетаются, отталкиваются... Но при всей внешней пестроте здесь присутствует объединяющий момент – мотив женщины, не могущей полностью реализовать свои возможности, страдающей от жестокости окружающего мира; женщины – животворящей основы любой культуры... Можно думать, что мотив этот связывает женские образы первой части: королевы Констанции, императрицы Теофану (Феофании), Маши Чеховой, бабки Таубе, няньки Данчевской, Марыли – неизвестной девушки в «платье с оборками» (возможно, это возлюбленная Мицкевича и Словацкого), маленькой русалочки из андерсеновской сказки, наконец – романтический образ возлюбленной женщины, напоминающей «полумальчика-полулебеда» [6, с. 7]. Тончайшие детали пейзажа и вещного мира призваны создать картины драматического бытия, стремящегося к Гармонии.

Но гармония оказывается лишь лучезарной и хрупкой надеждой. Пошлый кухонный фартук; тугие воротнички в девичьем наряде начала века; хвост, покрытый рыбьей чешуей, из-за которого маленькая русалочка в отчаянии мечется «летучими прыжками» над поглощающей ее водной стихией; вышитое извечными символическими цветами жизни и смерти – красным и черным – полотенце в руках у старухи Данчевской; полотно, отбеливающееся на лугу и вызывающее ассоциацию с трупами, покрывающими поле битвы, – все эти детали говорят об угнетенности человека, о скованности его поступков, наконец – о трагизме бытия. Исполнена тоски кульминационная сцена первой части – картина широкого пруда, на котором «тень собственную процеживают челны в белых платьях», где замечтавшемуся повествователю привиделся образ «полумальчика-полулебеда». В самой недоговоренности, смутности эмоций, смятённом переключении образных планов скрыто отчаяние, порожденное невозможностью «остановить мгновение», реализовать прекрасную мечту. Последняя строфа первой главы суммирует это чувство в неожиданной и зловещей метаморфозе. Гармония рождается не из созерцания живой природы (пруда), она представлена лишь в грезе художника – в «водяных лилиях Моне», о которых вспоминает автор. Но тут же эта иллюзорная гармония рушится, а образ с почти кинематографической выразительностью и свободой переходит в ассоциативную картину – цветы вдруг напоминают головы рыб, пробивающиеся сквозь волны (здесь косвенно повторяется тема обреченной на неполноценное, «нечеловеческое», подводное существование андерсеновской русалочки). Развернувшееся перед читателем, подобно глади какого-то нового глобального потопа, пространство моря знаменует некую обезчеловеченную стихию, разгул слепых смертоносных сил. Посреди этого моря возникает образ Европы, уносимой быком:

W niebieskich zmierzchach tonie Europy
Kształt porwanej przez byka we mgle w śniegu w gradze....

[6, с. 7]

Характерно, что синий цвет у обитателей эгейского мира – цвет траура.

Слово «porwanej» можно перевести по-разному. Оно может значить и «похищенной», и «разорванной», «растерзанной». Думается, что здесь Ивашкевич смело и сильно обыгрывает эту многозначность, интерпретируя миф по-новому, и эта вторая, новая сторона его служит ключом к пониманию всей обрванной системы поэмы. Ивашкевич воспринял античный миф не как красивое предание о благом Зевсе, осчастливившем смертную своей любовью, а как скорбный рассказ о надругательстве чудовищного богобыка над человеком, акцентировал трагедийность образа Европы. Исходя из такого прочтения,

мы переводим» слово «kształt» не как «вид» (образ), но как «строй» (форма, структура). Потому-то нетрудно уловить в процитированных строках настроение, родственное тому, которое вызывают некоторые произведения Пикассо, в первую очередь знаменитая «Герника». Именно тот комплекс идей, который породил фашизм, имеет в виду и польский писатель-гуманист. Попранная женственность (а тем самым и культура) становится здесь символом несправедливости мира, строящегося на насилии.

Поэтому одинакова, при всем несходстве внешних деталей, судьба русской, польки, немки и даже облаченных в златотканые наряды властительниц древности; одинаков удел и у датской русалочки, жаждущей человечности и счастья, и у мифологической Европы, символизирующей Европу реальную, Европу, в которую некогда с надеждой «возвращался» поэт.

Страшный мир... Вспомним, что в творчестве Блока одной из ведущих является тема «страшного мира». Мир зла и несправедливости, столь жестко очерченный в «Двенадцати» в образе «паршивого пса», присутствует и в «Скифах». В этом мире «копят и плавают наши перлы» и при этом, «глумясь, считают только срок, когда наставить пушек жерла». Блок противопоставляет всему этому горячий призыв к человечности:

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред сфинксом с древнею загадкой!
Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя,
И с ненавистью, и с любовью!..
Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит!

[1, с. 245]

И, как бы подхватывая vox humana Блока, стремясь не дать ему заглухнуть в грохоте войн, Ивашкевич продолжает образную нить «Скифов». Не принимая мира, строящегося на насилии, как не принимали его Толстой, Достоевский, Блок, Ивашкевич вводит во вторую главу имена великих создателей русской культуры:

Trawa Tolstoja
Chleb Dostojewskiego

Wierzby płączgce Czajkowskiego
Zarastają mnie po szyję.

[6, с. 8]

Характерно, что автор художественно связывает понятия «Толстой», «Достоевский», «Чайковский» с мотивом природы. Растения (травы, злаки, ивы) составляют непрременную деталь славянского пейзажа и, при всей своей простоте и обыденности, несут в себе жизненное содержание; здесь можно обнаружить некоторые духовные корни личности самого автора. Любопытно, что в стихотворении Ивашкевича «Европа» (сборник «Возвращение в Европу») пейзажный образ экзотического чужого края подчеркнуто обесчеловечен и пугающ: «мы заблудились в пущи»; «не найти живого человека»; «утомили нас высокие травы» [8, с. 86].

Не замалчивается в поэме, впрочем, и то, что исторически разделяет русских и поляков, но проблема эта как бы художественно снимается: русские хлеба и травы «не скосит сабля Володыевского». Вместе с тем в данной главе мотив войны в его противостоянии мотиву мира еще не исчезает. Напротив, мотив «быка» заново модифицируется в следующей строфе в образе «шумных» коней (образ, восходящий к древнеславянскому и даже более древнему фольклору – символ смерти) [5, с. 155]. Эти кони несут карикатурно оголенных (вовсе не в духе «благородной наготы») претендентов на величие, совершенно так же, как у Толстого рок увлекает Наполеона, воображающего себя повелителем судеб мира. Отчетливо реминисцентен и образ «маленьких наполеонов». Роковое это нашествие, впрочем, щадит возделанные виноградники Запада (тонко в стилистическом отношении противопоставление «виноградников» «траве», «хлебам» или «ивам»). На Востоке же царят смятение и ужас. Над головой поляка с воплем пролетают журавли, им вторят «павы смерти» из разоренных парков русского Петергофа. Горе Польши и горе России – общее. Автор передает эту важнейшую мысль очень лапидарно, не прибегая к сюжетным эпизодам, чисто лирическими средствами.

Отвращение к милитаризму и насилию, к вражде между народами составляет одну из ведущих тем и в «Скифах». В представлении Блока, славяне, держащие щит «между монголами и Европой» оберегают мир и покой Запада, элегически упоминаемого автором:

...венецянские прохлады,
Лимонных роц далекий аромат,
И Кельна дымные громады...

[1, с. 245]

Мудрым скифам дорога культура Запада: ведь им «внятно все – и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений». Готовность раскрыть Западу «мирные объятия», отринуть «ужасы войны» составляет у Блока эмоциональный фон. Уже упоминалось, что призыв к братской любви и сотрудничеству Блок энергично противопоставляет старому миру бесчеловечности. В этой широте души и самоотверженности славянской природы находит духовную опору и польский поэт.

Особую роль во второй главе «Азиатов» и во всей образной системе поэмы играет фигура плачущей Ярославны из «Слова о полку Игореве». Сохраняющая в своей глубокой скорби веру в счастье и человеческое достоинство, она лишена у Ивашкевича ложной помпезности. Лирически прост, но исполнен большого чувства пейзаж, на фоне которого мы видим Ярославну; глубоко лирично сохраненное в поэме сравнение ее с птицей:

Dobrze że Jarosławna
Kwili jak wilga na wilgotnych palisadach
Na zmurszałych murach bez marmurów
Po brzegach białych jezior.

[6, с. 8].

Ярославна не просто скорбит, она в своей тоске о близких, в своей самоотверженности, как бы противостоит разгулу темных сил, воплощая духовную стойкость славянского края. Это подчеркивается словом «dobrze», носящим здесь характер нравственной оценки. Достоинство женщины, человечность, культура, попираемые разного рода «сверхчеловеками» («быком», «маленькими наполеонами» и пр.), воплощены в образе Ярославны, как бы проносащей сквозь века животворящую силу любви.

Но все же драматизм противопоставления Ярославны и «страшного мира» окончательно не снят. Весьма прозрачен смысл той строфы «Азиатов», в которой говорится об островах среди моря, «полных музыкальных инструментов»; над ними непрестанно звучат «увертюры и марши и солдатские песни». Этим «музыкантам» поэт иронически рекомендует в репертуар «песню Чингисхана и его конницы» [6, с. 8].

Развитию мотива «войны и мира» посвящена третья глава, в которой происходит фантастический диалог славян двух разных эпох, в разное время погибших на одном поле битвы. В первого воина «татарские стрелы... словно в масло, вошли»; второй, также безымянный, славянин современности, упал, «пораженный пулей в затылок». Не известно, да и не важно, кто именно перед нами – русский, украинец, белорус или поляк. Важно другое: жестокость и бесчеловечность оказываются одинаковыми как у азиатских, так и у европейцев во все эпохи. Интересно, что варварство старого

Запада и дикость старого Востока отчетливо уравнивает и Блок. Он не видит принципиальной разницы между «плавающим перлы» Востока и угрожающим ему пушками Западом и дикими гуннами, жарящими «мясо белых братьев»; от их смертельной схватки «скифы» отстраняются [1, с. 244, 246].

И у Блока, и у польского поэта, трагическая перекличка столетий исполнена горечи. Однако в четвертой главе «Азиатов» развивается решенная в совершенно ином ключе тема «воскресения из мертвых», которая служит своеобразным развитием блоковской темы. Используя евангельский мотив, поэт решает его гуманистически: возмездие и справедливость вершатся здесь людьми, очевидно, польским и русским солдатами (на это указывают русские «Женька», «Ангелина», «Антонина», «Жанна», «Инна», «Алла», «Римма», «Нонна»; в речи же говорящего содержится перечисление известных католических центров Запада). Солдаты полны решимости заявить Западу о своей правде, и возвестить ее, по мнению поэта, своей правде, и возвестить ее, по мнению поэта, должен набатный звон с башен старинной русской, крепости. Иронически относясь к пышности классических апофеозов, эти простые и грубоватые люди вместе с тем имеют моральное право требовать признания от Европы как спасители человечества:

Słuchaj Żeńka poślemy
wszystkie baby skrzydlate
do Rostowa Wielkiego na wieże
niech kałambonią w mury

.....
żeBy odpowiedzieli
u Notre Dame la Grande
i u świętego Hilarego
i u świętego Łoderyka

.....
i żeBy nad całą Europą
stał taki wielki pogłos
dzwonienie

.....
i żeBy wszystkie madonny
wychodziły nas witać
przez złote wrota
przez srebrne wrota
przez skrzydlate drzwi

[6, с. 9].

Похоже, что Ивашкевич в стилистической «инструментовке» этой главы опирается на опыт польской и русской литературы о войне с ее активным неприятием ложного пафоса, с простыми человеческими героями. Одновременно автор стремится к монументальности образа, рисуя могучее влияние славянского движения на Запад. Это замечательно выражено в перестановке стилистических акцентов: традиционный образ азиатской конной орды – а так на Западе склонны представлять славянство – полемически переосмысливается. Славянские воины «гонят» коней, тогда как «маленьких наполеонов» кони «несли». Не бешеный разгул страстей, а сознательная воля, творческий порыв, одухотворенность ощутимы в этом исполненном экспрессии динамическом образе. Славянское начало воплощено уже не в образе неизвестно куда несущейся «птицы-тройки» или «степной кобылицы», а всадников, оседлавших эту стихийную силу. Напротив, «песня Чингиз-хана и его конницы» остается, как считает поэт, в наследие миру чело-веконенавистничества.

Бурный ритм движения в конце главы внезапно прерван. Русские и польские всадники, вместе гнавшие коней, вдруг останавливаются – вспыхивает авторская рефлексия: способны ли те, кого считают «азиатами», к творчеству и созиданию?

I żebyśmy gnali konno naprzód
naprzód naprzód
wszystcy razem
w tęczy dzwonoń
Kołom bołom
Azjaci.

[6, с. 10].

«Азиаты – несомненно, блоковское понятие, становящееся кульминационным моментом в развитии идеи.

Итог напряженным лирическим размышлениям об исторической миссии славянства подводит пятая глава поэмы Ивашкевича, представляющая читателю результаты той борьбы, которую веками вели славяне вместе с остальным человечеством за спасение мировой культуры. Образ утопающего в цветах и зелени, благоухающего славянского края исполнен оптимистического пафоса. Смело стирая историко-географические границы, автор упоминает рядом, как две части неделимого целого, украинский и польский города. Бурно обновляющиеся «заросли жизни» поглощают «поля кладбищ» – свидетельства войны и бедствий. Обновленное славянство смогло утвердиться и расцвести на основе совместного деяния и победы над фашизмом, и эта цветущая жизнь передана в фольклорно-пасторальных, ярких тонах [6, с. 10]. О

современности говорят возносящиеся над «бьющими ключами» и «налитыми медом сотами», над «расписными сундуками» и погруженными в синеву вечера ландышами взметнувшиеся ввысь железнодорожные мосты [6, с. 11]. Образ мостов символизирует и великую победу созидательной воли людей и, как в книге М. Рыльского «Мосты», единение народов. Победа над варварством и бесчеловечностью приводит к преодолению барьеров не только между различными народами, но и между личностью и миром. В заключительных фрагментах перед читателем открывается мир, который прежде был столь неласков, а теперь, покоренный и преобразованный, приветствует его «простым жестом брата» (вспомним блоковский призыв к братскому миру, труду и созиданию). Преодоление пучин зла и братоубийства рисуется метафорически в виде появления некоего нового Ноева ковчега, на котором можно ощутить себя в безопасности, вести себя свободно, естественно, отдаться радости созерцания и самоуглубления:

Wejdziemy w lodz ogromną jak korab Noego
 Zagle zolte ściągając z nieba niebieskiego
 I w łoża poscielone nurzając się – górą
 Ujrzymy stada ptaków lecące pod chmurą.
 Brzmienia trąb pozlocistych i zielonych skrzypiec
 Otoczą nas kwiatami jak gorący lipiec.
 I stopimy się w jedno z szeroką równiną
 Kiedy obok nas ziemia i niebo przemina.

[6, с. 11].

Примечательно, что образ опускаемых парусов здесь свидетельствует об «окончании пути» (ср. со сменой парусов в стихотворении «Европа», где этот образ обозначал новый поиск), другими словами – об «обретении отчизны», создании Гармонии. Сам корабль путешественника, подобный «ковчегу», символизирует верное пристанище, а не блуждания.

В последних строках поэмы возникает издавна волновавший Ивашкевича образ «сада райских яблок» – еще один символ достигнутой гармонии. Однако сад этот не просто дан человеку в награду за страдания – он завоеван им в героической борьбе, перед нами скорее «яблоки Гесперид», добытые Гераклом. Призывая к овладению «садом райских яблок», к устранению извечной дисгармонии между миром и человеком, к братству всех людей земли, автор упоминает и прекрасные пейзажи Западной Европы, как бы утверждая внутреннее родство всех людей планеты. Сама проблема «азиатства» и «европеизма» снимается в заключительных строках как несущественная:

I czy się pasza wiedza paprawdę wzbogaci
Gdy będziemy wiedzieli
Czyśmy Europejczycy czyli też Azjaci?

[6, с. 11].

Модель мира в поэме Я. Ивашкевича в сравнении с блоковской может показаться подчеркнуто субъективной, контуры привычных явлений и их пропорции – нарушенными. Но это только первое впечатление. Ведь и монолог от лица скифов звучал в 1918 г. достаточно непривычно. Нужна была лирическая дерзость, чтобы взять слово от имени целого народа древности, по-лирически переосмыслить в злободневном духе понятие «скифства», насытить живой эмоцией столь, казалось бы, лирически невыигрышную тему. «Раскованность» авторского монолога, свежесть и острота художественного письма «Азиатов» также воспитаны в школе Блока. Но, при всей новизне найденных изобразительных средств, польский поэт отражает логику конкретно-исторической действительности и неповторимый характер XX ст. Продолжая начатое Блоком, Ивашкевич – поэт-гражданин – обращается к главным явлениям современности: острейшей борьбе политических сил, восстановлению веками попираемой справедливости, обновлению жизни. При этом автор, подобно Блоку, несколько монументализирует образ и нередко абстрагируется от деталей, сохраняя, впрочем, исключительную зоркость в отборе последних (вспомним, например, уверенные и точные штрихи женских портретов в первой главе). С огромной силой звучит в поэме страстное слово большого художника-гуманиста. Гуманистический идеал его, призыв к миру и творчеству, выраженные с романтической яркостью, одновременно носят конкретно-программный характер, соотнесены с новейшими уроками истории. Естественно, этого не могло быть в «Скифах». Тем не менее и «Скифы», и «Азиаты», при всей индивидуальности авторских приемов и своеобразии видения, в одинаковой степени противостоят концепции мира как хаоса, враждебного человеку и неподвластного его воле.

Исходя из этого, можно утверждать, что Ивашкевич занимает в польской культуре позицию, которую следует определить как типологически родственную позицию Блока в культуре русской. При этом польский поэт своеобразно и творчески преломляет опыт Блока.

Разумеется, творчество Блока оказало и прямое, «контактное» воздействие на Ивашкевича, но все же принципиальное сходство «Азиатов» со «Скифами» нельзя сводить к простому влиянию. Эти произведения как бы представляют два этапа в развитии разными национальными литературами темы славянства, два цельных художественных явления. Блок писал свое стихотворение в обстановке подъема «национальной гордости великороссов» и других народов бывшей царской России, посчитавших себя хозяевами собственной судьбы,

и это подчеркивается полемическим и безбоязненным уподоблением славян «скифам». При всей поэтической смелости, этот образ лишен конкретно-исторических черт – он ощутимо романтизирован в духе эстетики начала XX ст. Ивашкевич же создает «Азиатов» в эпоху, мыслящуюся интеллигенцией обеих стран как начало расцвета и торжества обновленного славянства. Родственным у Блока и Ивашкевича является сочетание критического и патетического начал. Вместе с тем, сатира в художественной системе «Азиатов», в несколько раз превышающих по объему блоковское стихотворение, закономерно занимает более заметное место, нежели в «Скифах» (образы «маленьких наполеонов», реваншистских островов и пр.). «Высокое» осуждение Блока здесь претворяется в образы зловеще-гротескные, но не снижающие пафоса поэмы в целом.

Ивашкевич, вслед за Блоком, стремится расширить границы лирики. Небезынтересно сопоставить с точки зрения типологии жанра соотношение в двух этих произведениях различных родовых начал. «Скифы» – еще небольшое по объему стихотворение, но уже органически вобравшее в себя эпическую широту и монументальность исторической перспективы. У Ивашкевича же в диапазон субъективного сознания включается не только переживание традиционной эпической темы (которая, кстати, в своей хронологическо-композиционной логике образует некую сюжетность) – здесь сплавлены в единое органическое целое лирическая исповедь, объективно-эпическое повествование и драматический монолог (беседа «двух убитых»), но организует все «голос автора». Можно сказать, что у Ивашкевича получает дальнейшее развитие процесс «лиризации» поэмы, столь характерный для современного словесного искусства.

Один из первых случаев дальнейшей решительной лиризации структуры поэмы, унаследованной от предшественников, обнаруживается в творчестве Блока, в частности в поэме «Двенадцать», внутренне столь близкой «Скифам» (к слову, в «Двенадцати» драматические диалоги и монологи персонажей играют весьма важную роль). У польского поэта фактура речи становится насыщеннее диссонансами, напряженнее. Ритмико-синтаксический рисунок «Азиатов» более детален и импульсивен (ср. «симметричный» ритм движения красного патруля или «величавость» ритмически стройного монолога «Скифов» с «лавиным» ритмом третьей главы «Азиатов», живописующим движение славянского войска). Характерно, что Ивашкевич смело отказывается от знаков препинания, стремится использовать этот идущий от Аполлинера прием для изображения диалектики чувств, потока эмоций – вспомним взволнованный монолог польского солдата, обращающегося к русскому другу Женьке. Большая лирическая «раскованность» характеризует и лексику «Азиатов». Ассоциативная связь слов становится ведущим принципом в создании образа (см. хотя бы изображение жизни в старой Европе, описание «огромного корабля» и пр.). В «Скифах» же стиль более строг и лаконичен.

Как видим, поэма «Азиаты» является естественным развитием блоковской темы. Вместе с тем это глубоко оригинальное произведение, характер которого обусловлен логикой движения литературного процесса, изменениями в жизни славянства. Исполненная веры в возможности человека, поэма Ивашкевича утверждает величие свершений славянства, его выдающуюся роль в борьбе с варварством и бесчеловечностью во всех их проявлениях. В этом поэт и видит его историческую миссию.

Говоря о славянстве, Ивашкевич обращается к достижениям русского народа, к его культуре. Она – в этом своеобразии и сила авторской позиции – осознается в значительной степени как «своя», родная культура, несущая в себе то нравственное начало, которое во многом определяет гуманистический пафос культуры мировой. Эти же мотивы отразились и в других крупных произведениях Ивашкевича, в частности в знаменитой эпопее «Хвала и слава». Однако в поэме «Азиаты» с особенной яркостью проявилось новаторство художника – и в смелом уравнивании лирического и эпического начал, и в яркой, стилистически богатой фактуре раскованного письма. Не нигилистическое отрицание классической культуры, а глубокое ощущение корней ее определяет смелость приемов писателя. В свете всего вышесказанного типологическое сходство «Азиатов» со «Скифами» приобретает особую глубину и значительность.

В 1979-м году все это представлялось еще именно так...

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Скифы. – Собр. соч. В 6-ти т., т. 3. – М., «Правда», 1971.
2. Блок А. Из записных книжек и дневников. – Собр. соч. В 6-ти т., т. 6. – М., «Правда», 1971.
3. Ивашкевич Я. Хвала и слава. В 2-х т. – М., «Художественная литература» (Библиотека всемирной литературы), 1974.
4. Катаев В. Святой колодец. Трава забвения. – М., «Советский писатель», 1969.
5. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – Л., Изд-во Ленинград, ун-та, 1946.
6. Iwaszkiewicz J. Azjaci. – «Twórczość», 1970, № 7/8.
7. Iwaszkiewicz J. Peterburg. Fragmenty. – «Twórczość», 1972, № 8.
8. Kwiatkowski J. Model wielkiej przygody. O «Europie» Jarosława Iwaszkiewicza. – «Twórczość», 1974, № 7.
9. Zawórska H. Niewysłowność. – «Twórczość», 1976, № 11.

ТИТАНИЧНОСТЬ ВУЛКАНА У РОЗАНОВА И МАРИНЕТТИ

Наукові праці Кам'янець-Подільського національного ун-ту імені
І. Огієнка. Філологічні науки. – Вип. 38.– Кам'янець-Подільський:
Аксіома, 2015. – С. 5–9.

С вулканом искони неразрывна идея разрушения, хотя именно с мифом о Гефесте связано и древнее представление о том, что можно стать «кузнецом своего счастья»¹. В формировании нашей культуры особую роль сыграл крупнейший вулкан континентальной Европы – Везувий. Со времен Плиниев в литературно-художественных интерпретациях данной темы господствует панорамный ракурс: акцентируется хрупкость цивилизации и малость человека перед мощью земных недр. «Глазами Плиния» увидели ситуацию потрясенные помпейскими раскопками художники и писатели XIX века («Последний день Помпеи» К. П. Брюллова и «Извержение Везувия» Ю. К. Дала); не обошлось тут и без влияния театра, столь тогда популярного: господствуют панорамный взгляд, многофигурность, активность пейзажа, динамика композиции; в общем, живопись эта как бы тяготеет к эпико-драматическому измерению – характерно, что В. Скотт назвал картину Брюллова «необычной, эпической». Величественное по звучанию стихотворение А. Пушкина «Везувий зев открыл...» навеяно именно картиной Брюллова. В романе Э. Бульвер-Литтона «Последние дни Помпеи» тоже наблюдается известная монументализация: параллель между геологической и духовной катастрофами. В XX веке интерес к теме возобновляется в кинематографе, успешно воплощающем эти «эпико-драматические» моменты. Но, в общем, исключая героизацию отдельных персонажей, все это строится на категории ужасного и является модификацией представления о всеобъемлющей смерти, тщетности гедонизма и усилий разума. Экзистенциальные вопросы, стимулированные помпейской катастрофой, традиционно трактуются *sub specie aeternitatis*.

На фоне этой традиции выделяются очерк русского литератора В. В. Розанова «Чудовище» и стихотворение итальянского поэта Ф. Т. Маринетти «Авиатор-футурист обращается к отцу своему, Вулкану», созданные в начале XX века в формате модернистской программы: объединяет эти разные по жанру и образу мира произведения сосредоточенность на субъективно-личностном переживании. Целью статьи является сравнительный анализ этих двух произведений, которые по содержанию и пафосу своему, а в чем-то даже и по жанровой структуре, все же явственно сопрягаются.

Данный вопрос не затрагивается ни исследователями Розанова, ни исследователями Маринетти; никогда не был он и предметом компаративистического

интереса. При этом очерк Розанова вообще как особый текст никогда не исследовался. Отправными точками для нашей работы могут послужить лишь некоторые наблюдения, сделанные в последнее время исследователями Розанова и Маринетти.

Так, нельзя не согласиться с С. Хатчингсом, полагающим, что разница картины мира у русского и западного писателя определена в немалой степени преобладанием в западных католических и протестантских культурах иных, нежели православные, культовых традиций [15]: Розанов есть как бы живое тому подтверждение. Верно указывает и на стремление В. Розанова к «не-человеческой» мере вещей Н. Грякалова: «Розанов <...> внутри модернистского художественного проекта, который реализовывался либо как андрогинный, либо как неопрIMITивистский, становится на сторону последнего» [2, с. 125]. На этом пути он разрушает традиционные литературные структуры, в частности, привычные способы эпической наррации. Тот же С. Хатчингс отмечает, что Розанов пишет не для читателя, а для себя, восстает против самой сути нарративной литературы, отрицая сюжет, ориентированный на «другого» [15]. Н. Казакова справедливо считает, что новизну стиля Розанова определило увлечение журналистикой [4] – в самом деле, очерк «Чудовище» писался для газеты «Новое время».

Что же до Маринетти, то Б. Кроче недаром назвал футуризм «антиисторизмом»: историю и культурную традицию, столь важные для Розанова, итальянский автор воспринимал враждебно. Этот общий постулат присутствует во всех доступных нам работах о Маринетти. Важны для нас также и некоторые последние наблюдения, касающиеся последовательности провокационной эстетической программы, изложенной как в творчестве, так и в теоретических манифестах ведущего итальянского футуриста [14]: это явно не тот случай, когда манифест писателя противоречит его творческой практике. Оказывается также, что неистовый ниспровергатель традиций вполне непринужденно разрабатывал мотивы из «Энеиды» Вергилия и «Неистового Роланда» Л. Ариосто (сб. «Занг-тум-тум») [16]; к вопросу о диалоге Маринетти с традицией мы еще вернемся. Но его программное стихотворение не так уж часто привлекает сегодня исследователей.

А ведь сопоставление очерка Розанова и стихотворения Маринетти дает возможность уяснить немало важного. В первом случае перед нами – натуралистический прозаический очерк (в котором, впрочем, восхождение на Везувий как таковое описано довольно скудно, но зато подробно изложены связанные с ним авторские переживания; к слову, современниками тут же была отмечена глубоко субъективная, образно-художественная манера автора «Итальянских впечатлений» [12, с. 428]). Во втором случае объектом анализа выступает лирическое стихотворение, пронизанное пафосом борьбы с природой и преодоления древнего страха перед ней. Но очерк Розанова явственно лиризирован,

а стихотворение Маринетти имеет столь же явственное эпико-драматическое звучание, что сближает эти тексты. В то же время здесь вырисовываются и принципиальный рубеж между постсимволистским и авангардистским сознанием, и перспектива сопоставления двух национальных образов мира. Отчетливее вырисовываются в таком сопоставлении и подробности движения региональной (европейской) литературы, сформированной греко-римской и христианской культурными традициями. Наконец, этот материал позволяет глубже уяснить особенности функционирования индивидуального стиля в рамках модернистского направления.

Отметим прежде всего, что оба литератора-современника ощущают в обществе и культуре некие «подземные гулы». И не случайно обоих притягивает именно вулкан (Везувий и Этна), живой символ катастрофичности в сознании европейца.

Розанов в том же 1909 году, когда им был написан очерк о подъеме на Везувий, определяет современность так: «...момент того, что можно именовать „великою революциею“, движущуюся от Китая до Пиренеев, и суть которой заключается в каком-то великом умирании всего прежнего, в великом рождении чего-то всего нового» [12, с. 294].

И в том же 1909 году в первом манифесте нового течения звучит слово Маринетти: «Нет ничего прекраснее борьбы. Без наглости нет шедевров. Поэзия наголову разобьет темные силы и подчинит их человеку <...> Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир. ... Да здравствует война – только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к Родине, разрушительная сила анархизма, высокие Идеалы уничтожения всего и вся! Долой женщин! <...> Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки. Долой мораль, трусливых соглашателей и подлых обывателей!» [7].

У Розанова масштабы Везувия тотчас же нарушают привычные мерки путевого очерка. Читатель, вслед за нарратором, который чувствует себя вырванным из повседневного измерения жизни («петербургская Шпалерная улица», «Россия», «Европа») и вступает в исполинское, враждебное жизни, подлинно «расчеловеченное» пространство. Восхождение к кратеру Везувия Розанов строит как резкую смену привычной точки видения, движение вверх, и прозаический фуникулер превращает художественное пространство очерка в путь инициации, религиозного постижения праматери титанов Геи-Земли:

«Везувий был прямо перед глазами; огромный, очевидный <...> Это не были бока вулкана, а как бы целая страна, уезд, перековерканный, изломанный, черный, отвратительный и страшный. Чувство планетности нашей жизни вдруг охватило меня <...> Вообще чувство земного шара, особое космическое чувство, устранено из нашего психического состава; это чувство огромное, ужасное, новое – и вдруг оно полезло в меня, маленького, бессильного его

вместить и, однако, долженствующего вместить <...> Земля, о, какое ты чудовище!»; «... это – орган, чирей, болячка, полная огненного гноя» [12, с. 79].

Сентиментальный стереотип «природы-матери» испаряется, уступая место паническому ужасу: *«Почти сейчас же и до конца поднятия мною овладел такой ужас, какого я никогда не испытывал. Это не был страх смерти, это было страшное положение, совершенная отмена прежних условий жизни и наступление новых» [12, с. 81].*

При этом Розанов наделяет склоны Везувия некой «божественной» витальностью, но здесь – не христианская благостность, а языческое ощущение природы как исполинского и опасного чудища, несущего смерть. Жуткой достоверности его существованию придает то, что «божественное чудище» это, как и человек, уязвимо, подвержено страданию; здесь акцентированы черты уродства, судорожности, в частности, делается прозрачный намек на сходство застывшей лавы с испражнениями: *«Его извержения, в их холодном, черном цвете, в самом деле напоминают до гадких подробностей о какой-то минутно бурной болезни планеты, что-то неудобное сожравшей и не смогшей переварить сожранное» [12, с. 80].*

Архаический опыт чувственно-«языческого» постижения Природы как сугубо «материального» объекта (или «витального существа») писатель отторгает как путь, губительный для живого духа: *«Назад! Дальше отсюда! Домой! <...> Не хочу этого, ни теперь и никогда!» [12, с. 83].*

«Движение вверх» становится основным ракурсом и у Маринетти. Но его Авиатор не «ползет» к кратеру, а пролетает над ним. «Полет – это еще и удаление от земли, отрыв от ритма, шумов и запахов города, столь принципиальных для раннего футуризма; это возвышенное уединение провоцирует метафизические и экзистенциальные переживания» [5, с. 24]. Более того, это обретение «полетной» точки зрения можно рассматривать как модификацию классической темы восхищения поэта Музой. Для Маринетти принципиально важен отрыв от земной почвы, обретение крыльев, и это крылья «рукотворные», крылья аэроплана². Маринетти с энтузиазмом устремляется к борьбе с самим земным тяготением. В стихах 1908 г. «Аэроплан Папы» воспет полет над Италией (начиная от Этны). В «Первом манифесте футуризма» ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов. А в сборнике 1915 г., названном тем же провокационным словосочетанием «Аэроплан Папы», появляется и «Авиатор-футурист...»; автор именуется сыном титана, но особого почтения ни к «папаше», ни к тем, кто ползает по его телу, не проявляет:

*Я лечу к тебе, Вулкан. Мне смешон
твой злоециый, утробный, яростный хохот чревоещателя.
Пойми – ты надо мной не властен!
Я знаю – ты хотел бы завладеть мною,*

*ухватить меня своими щупальцами,
опутать сетями горячей лавы,
словно какого-нибудь честолюбивого мечтателя
из тех юнцов, что карабкаются по твоим склонам...*

[9, с. 43].

Господствующая эмоция в очерке Розанова – элементарный страх «твари дрожащей» перед лицом физической смерти, панический ужас. У Маринетти же исчезает не только этот тип страха, но и страх перед грехом, богобоязненность; его Авиатор проникнут пафосом богоборчества: «*Я не боюсь символов и предзнаменований*» [9, с. 44]. Но при этом Авиатор напоминает первобытного дикаря, который, идя на охоту, громкими криками прогоняет собственный страх и провозглашает собственную непобедимость:

*Я – футурист, могучий и непобедимый,
вознесенный ввысь сердцем неистовым и неутомимым.
Я – почетный гость за столом Авроры,
я насыщаюсь зрелищем многоцветных ее плодов,
я переносюсь через полдни – дымящиеся пирамиды бомб,
я преследую закаты – бегущие армии, захлебывающиеся в крови,
я волоку за собой тоскливые, рыдающие сумерки³.*

[9, с. 44].

При этом Авиатор, как и нарратор у Розанова, остро ощущает мифологическую, первобытную витальность вулканического пейзажа, его «священное безобразие», титанический масштаб его опасности:

*Я парю в самом средоточии, в мрачном твоём зеве,
между твоих гигантских губ, вздымающихся как высокие горы.
Я спускаюсь всё ниже, ниже,
вокруг меня сдвигаются всё тесней
твои чудовищные распухшие дёсны...*

[9, с. 44].

Тем не менее, верно сказано, что у Маринетти – «невнятно-привлекательный образ освобождения» [11, с. 27]. Поэт сохраняет если не религиозное, то суеверное представление о предопределенности, лежащей в основе бытия. Вулкан остается оракулом, владеющим тайнами судьбы и истории; человек, при всей дерзостности и уверенности в себе («*Руки мои твердо лежат на рычагах*»), не в состоянии знать и решить свою судьбу:

О Вулкан!

Сбрось со своего лица эту маску из фосфорических бородавок!

Защевели мощными мышцами твоего огромного рта

и прорычи, прореви, возвести мне мою судьбу,

скажи – в чем назначенье и долг племени моего?

[9, с. 45].

При этом основоположную для Модерна идею титанизма человека и культ научно-технического прогресса писатели восприняли по-разному.

Для Розанова отрыв от земли страшен. Как в дохристианской славянской мифологии, у него Мать Сыра Земля неизменно рядом с человеком, и никакая техника тут ничего не изменит: *«Механические средства передвижения, сделав физически безопасным поднятие на него, не только не сократили, но до известной степени впервые открыли в полном объеме метафизически страшную сторону этого поднятия. «Вы только сидите, а уж мы вас доведем». Только сидите? Нет, сядьте вы, пожалуйста, сядьте, а я вас повезу, хоть на собственной спине, побегу под вами колесиком по матери-сырой-земле, мне привычной, мне родной, как это счастливое колесо вагона, которое видит только тот вершок земли, которого касается»* [12, с. 81]⁴.

Но диалог с чудовищем-вулканом в конечном итоге оборачивается отрицанием языческого вслушивания в голос Природы, бегством «домой», в мир привычных христианских ценностей. Не находит в Розанове приверженца и столь характерная для Маринетти апология войны, чудовищной, как Везувий над Помпеей (статья «Поучительное в войне», 1904). Тем самым, у Розанова, достаточно часто эпатажно дезавуирующего христианство в пользу язычества, все же сохраняется в неприкосновенности пуповина, связывающая рискованные духовные и словесные «зигзаги» с «природой» и христианской культурной традицией (хотя при этом невольно вспоминается и горьковская формула «Рожденный ползать – летать не может»). Это лишний раз доказывает правоту С. Хатчингса, подчеркнувшего, как мы помним, важнейшую роль православной составной в русской культуре. В России даже авангардный футуризм моментами искал вдохновения более в природе, чем в технике (Хлебников), и даже вел непрекращающийся диалог-спор с библейской традицией (Маяковский).

Куда более радикален был экстремальный словесный эксперимент во втором случае. Итальянский авангардист, выросший из почвы, насквозь пропитанной культурой, максимально радикально выражает усталость от нее. Маринетти, агрессивно выступавший против католицизма, отрекается от почитания законов Бога и природы как Божия Творения, стремится к построению «нового мира», превознося бескрайний индивидуализм, помноженный на небывалую техническую оснащенность. Но, собственно, культура как таковая здесь уже деградирует, перерастает в мертвенную, враждебную жизни цивилизацию: «Маринетти, не

сумев петь птицею, поет войну. Хлебников поет птицами, подобно кузнечнику, «крылышкует золотописьмом тончайших жил», но при сем мучительно переживает службу в армии и близок к гибели от самой этой службы» [6].

Этот излом «от постсимволизма к авангардизму» есть начало пика Модерна, подступ к титаническим и губительным высотам XX века. И древнейшая парадигма вопрошения человеком о смысле бытия Матери-Геи, породишей богов, титанов, людей и вообще все живое, разрешается в обеих ситуациях «молчанием божества». Но Розанов опасливо ощущает губительность этого неоязыческого порыва. Он не хочет слышать дикого языка Природы, не признает его истинности (ведь «боги язычников суть беси»). Итальянский же поэт, воскрешая и снова убивая античный миф о титане, стремится отнять у «своего отца» лавры теурга и богоборца. Авиатор, преодолевший в себе тварный и религиозный страх, отрывается от Земли, как Икар или Антей, но тем самым как бы фатально оказывается в зоне неопределенности и смертельного риска. Поэт сохраняет за Нечеловеческим право последнего откровения. Хвастливый вызов Титану заканчивается тревожной и безответной мольбой к нему же: открой нам, людям, наши судьбу, назначение и долг! Даже вооруженный «нахальством» и техникой (см. «Первый манифест футуризма»), Авиатор Маринетти фактически просто впадает в первобытное одичание.

При этом разные по своей природе жанры здесь внутренне сближаются: Розанов «лиризирует» стиль очерка, насыщая его эмоцией и субъективным самовыражением, а Маринетти, живописуя конфликт человека и «древнего титана», достигает почти эпического размаха и в то же время строит свое лирическое стихотворение как драматический диалог с Этной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В процессе антропоморфизации античных божеств формируется уже идея креативности и осмысленности сил природы: вулкан обожествляется в образе титана-кузнеца, искони выступающего в роли теурга, преобразовывающего мир и как бы несколько оппозиционного богам. Гефест / Вулкан, изгой, сброшенный с Олимпа, формируется на стыке Воды и Огня (в мифе он воспитан в подводной пещере в недрах Океана), и вообще есть средоточие противоположностей. Современное мифотворчество склонно видеть тут прообраз алхимического мифа, сложившегося в Бронзовом Веке: бронза андрогинна – контаминация Олова и Меди, т. е., Юпитера и Венеры, мужского и женского; именно бронзовый век стал стартовым этапом духовной и технологической эволюции человечества [13]. Как не вспомнить, что «кузница Вулкана» осмысливалась в классическом искусстве как мифический источник волшебного кузнечно-технического творчества, призванного освободить человека. Занятно и то, что Б. Муссолини, кумир Маринетти, был

сыном анархиста-кузнеца: на ситуации, случайно или нет, лежит отсвет ауры мифа о кузнеце-волшебнике, меняющем мир.

² Опережая Ж. Деррида, Маринетти стремился к освобождению языка от логико-интеллектуального начала, призывал восстать против привычных окостенелых слов, у которых «никогда не будет крыльев»; в «Манифесте футуристической кухни» (1930) автор назвал себя «аэропоэтом-футуристом» [8]. К тому времени увлеченные футуризмом П. Буцци, М. Карли, Л. Фолгоре, Б. Прателла, Г. Доттори и др. создадут «аэроживопись» – восприятие мира с точки зрения авиатора, и именно Маринетти напишет манифест этого течения.

³ Ср. с магическим заклинанием-самогипнозом североамериканского индейца, вышедшего охотиться на медведя и заглушающего собственный страх непомерным самохвальством: *«Смотри, как я могуществен! Я проворен и мстителен, как орел. Я слышу все, что делается на свете. Медведь должен повиноваться снадобьям моего вигвама. Поэтому бойся человека; улитка попадет в твои внутренности. Какой медведь может избежать моей стрелы?! Река? Хе-хе! Разве медведь может избежать моей чародейской силы? Мои снадобья сильны»* [3, с. 21].

⁴ Впрочем, увидев чудесный грот на Капри, Розанов вдруг начинает мыслить «инженерно»: *«Я тотчас сделался техником. Едва выплыв назад, я стал думать, что, собственно, ничего не стоит при теперешних средствах техники повторить это чудо природы в огромных размерах. Природа показала путь, а человек может пойти за нею и создать не миниатюрно-прекрасное, но огромно-волшебное»* [12, с. 93]. Но здесь природа в ценностном отношении стоит несоизмеримо выше техники.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алякринская Н. Р. Маринетти в зеркале русской прессы / Н. Р. Алякринская // Вестник Московского университета. – Серия 10: «Журналистика». – 2003. – № 4. – С. 77–89.
2. Грякалова Н. Ю. Гендерный проект В. В. Розанова и «русская идея» // Н. Ю. Грякалова Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо / Н. Ю. Грякалова. – СПб, 2008. – С. 120–130.
3. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. От древности до наших дней. / Сост. д-р Леманн. – К. : Україна, 1991. – 400 с.
4. Казакова Н. Ю. Философия игры. В. В. Розанов – журналист и литературный критик: по материалам газеты А. С. Суворина «Новое время». – М.: Флинта: Наука, 2001. – 176 с.
5. Лазарева Е. А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х – 1930-е годы / Екатерина Андреевна Лазарева. Автореферат дисс. на

- соискание уч. степ. канд. искусствовед. – М. : Государственный Институт Искусствознания, 2011. – 31 с.
6. Максимов В. Критика и авангард / Владимир Максимов // НЛО. Независимый филологический журнал. – 1995. – № 35. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/36/>.
 7. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма / Филиппо Томмазо Маринетти // Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – М.: Прогресс, 1986. – С. 158–162.
 8. Маринетти Ф. Манифест футуристической кухни / Филиппо Маринетти. – Иностранная литература. – 2008. – № 10. – С. 217–226.
 9. Маринетти Ф. Авиатор-футурист обращается к отцу своему, Вулкану / Филиппо Томмазо Маринетти. Пер. Э. Ананиашвили // Итальянская лирика. XX век. – М. : Прогресс, 1968. – С. 43–45.
 10. Найдорф М. И. После кризиса: к итогам конституционального кризиса искусств в XX веке / Марк Исаакович Найдорф. – Одесса: б. и., 2009. – 64 с.
 11. Полюшина В. Г., Смирнова А. И. Современное розановедение / В. Г. Полюшина, А. И. Смирнова // Вестник ВолГУ. – Серия 8. Вып. 3. – 2003–2004. – С. 144–150.
 12. Розанов В. В. Собрание сочинений: Среди художников / Василий Васильевич Розанов. – М.: Республика, 1994. – 494 с.
 13. Садов М. Василиск и металл, структура Архетипа Змеи / Максим Садов. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.maap.ru/library/book/234/>.
 14. Blum C. S. Transformations in the futurist technological mythopoeia / C. S. Blum // Philol. quart. – Iowa City, 1995. – Vol. 74. – № 1. – P. 77–97.
 15. Hutchings S. Russian Modernism the transfiguration of everyday. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 316 p.
 16. Schnapp J. T. The chatter of people and things / J. T. Schnapp // Mod. lang. quart. – Seattle, 2011. – Vol. 72. – № 3. – P. 319–339.

О СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА У ХЛЕБНИКОВА

(Рефлексии над стихотворением

«Крылышка золотописьмом тончайших жил...»)

Мова і культура. – Вип. 18. – Т. V (180). К. : Вид. дім Д. Бураго. –
С. 368–375.

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен <...>
Хотя у многих ты в глазах презренна тварь...

Ломоносов



КУЗНЕЧИК

Крылышка золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул
зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

(1908–1909)

[6, с. 55]

Стихотворению Хлебникова, наконец, открыта зеленая улица, его не только не клеймят как образец умоисступления, но даже изучают в школе.

Впрочем, неизвестно, где ему больше не повезло.

В анонимной рекомендации учителю русской литературы по истолкованию этого стихотворения можно, например, найти и такое: «Героиней второй части стихотворения является зинзивер – крупная синица, которую нередко также именуют кузнечиком. Своим веселым пением «Пинь, пинь, пинь!» эта лесная красавица привносит в размеренную жизнь некое очарование, которое выливается у Хлебникова в восхищенные возгласы: «О, лебедиво! О, озари!». Таким образом, автор представляет читателю сразу двух кузнечиков, которые прекрасно дополняют друг друга и создают удивительную гармонию

мира, хрупкую и невесомую. Но именно в ней автор черпает свое вдохновение и ищет пищу для творческих экспериментов, смелых и оригинальных» [1]. Однако думается, что эта чарующая и пленительная идиллия, которую нас призывают увидеть у Хлебникова, особенно же ее «хрупкость», могут быть рассмотрены углубленно.

В нашем литературоведении к искусству авангарда практически не прилагаемо понятие «образ». Современное понятие образа было обосновано Гегелем, который акцентировал «реальную определенность» художественной картины мира. Философ утверждал, что нейтральные слова нашей речи, скажем, – «солнце» и «утро», не пробуждают видения объекта, в отличие от гомеровского «Встала из мрака младая, с перстами пурпурными Эос». Нетрудно заметить, что в основу здесь полагается антично-ренессансное изобразительное искусство, и сюда естественно примыкает гомеровская «живопись словом». «В целом мы можем обозначить поэтическое представление как представление образное, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность...» [2, с. 384]. Между тем в византийской эстетике, повлиявшей на восточнославянское сознание и раньше, и глубже, чем Гегель, существует понятие εἰκόνας, которое переводится у нас как «символ»: тут материальное виделось в неоплатоническом духе – как несовершенное отражение небесного прообраза. Позже на нашей почве, благодаря А. Потебне, к этому добавилось еще и представление об образности как о сфере субъективно-поэтического сознания. Оба эти вектора столкнулись в обстановке «борьбы за реализм» в марксистской эстетике 1-й пол. XX в., и восторжествовало представление о художественном образе как «субъективном отражении объективной реальности»: тут опять-таки на первый план выступает «зримое», а не «мыслимое». Но параллельно шел другой процесс: в авангардизме (футуризм в первую очередь) зримый образ мира активно разрушался; русский формализм, стремящийся это явление осмыслить, стремится отказаться от понятия образа вообще; в структурализме образ уже сводится просто к некоей последовательности слов. Тем не менее, в традиционном литературоведении и в школьной практике XX веке «визуалистическое» представление о художественном образе только укреплялось. Свою роль здесь сыграл и резонанс имажинизма: В. Шершеневич, вопреки своим учителям-футуристам, акцентировал зрительную образность как первооснову литературы, абстрагируясь от содержательного и формально-звукового планов литературного текста. В результате креативная роль поэтического сознания была затушевана; попутно как-то «зависли» соображения о звуковом образе – анализ фоники превратился в некое прикладное, необязательное направление исследования. А если уж вспомнить девиз Рембо «*Все звуки, запахи и краски заодно*», то остается посоветовать, что

в кинематографе, например, уже предпринимаются попытки создания некой *художественной одорологии* (наука о запахах), но в сфере литературы, похоже, итоговым достижением остается роман Зюскинда «Парфюмер», картой реальных запахов все же не дополненный. То есть, в основе нашего сегодняшнего представления о литературно-художественном образе лежит все та же заскорузлая модель «видимого отражения объективной реальности», хотя сомневаться в существовании последней как таковой куда больше оснований, чем в несомненной реальности субъективно-психологического переживания. А ведь футуристы «пересоздают» самую реальность! какие уж тут, простите, «типичные характеры в типических обстоятельствах» ...

Эта ползучая визуализация образа восходит к ренессансному сознанию, декларировавшему устами Леонардо: *лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать*. В Ренессансе и постренессансной традиции пластические искусства становятся куда более влиятельными, чем библейско-византийское «разрежение» материи и поиск скрытых в ней «силовых линий». К тому же здесь окончательно утвердился античный по своему генезису антропоморфизм – очеловечивание мира, внутренне противоположный антропоморфизму христианскому. Приобретает горделивое звучание афоризм «Человек есть мера всех вещей». Однако стоит по этому поводу вспомнить, что афоризм этот исконно принадлежит древнегреческому мыслителю Протагору, который сомневался в возможности человека постичь мир божественного – именно в силу человеческой малости и ограниченности. Протагор, гостя у Перикла, попадал в атмосферу торжествующего антропоморфизма – его окружали прекрасные статуи, в которых, вслед за поэтами, «очеловечившими» богов¹, «звериное» начало, сигнифицирующее в архаике нуминозность, подверглось сильнейшей редукции. В то же время в эпоху Перикла еще живо помнили об архаических истоках культуры – Аристотель, например, донес до нас представление о кровавых ритуалах, из которых возник дионисийский миф. Так что в речении Протагора можно прочесть не столько горделивость, сколько сожаление об ограниченности человеческих пределов; эпоха поклонения зверообразным божествам все же таила возможность выхода за пределы человеческого сознания, а мир животного был близок архаическому человеку – вспомним хотя бы феномен оборотничества.

Но вот уже более чем полтысячелетия мир животного становится для нас не менее трудноразличим, чем мир древних богов, которые, как выразился М. Хайдеггер, покинули наш мир; последний, как о том говорил

¹ Ксенофан по этому поводу ядовито заметил, что «Гомер и Гесиод приписали богам все те, что является позорным и предосудительным для людей, – воровство, прелюбодеяние и взаимный обман» [цит. по: 3, с. 260].

А. Тойнби, утрачивает пленительное очарование языческого политеизма – уже не шевелятся в древесной листве дриады, в ручьях не плещутся русалки, и, согласно М. Веберу, все вокруг становится «расколдованным»². Что уж говорить о крошечных существах, о насекомых, например, – нас сегодня куда более занимают динозавры; воистину, «большое видится на расстоянии». Но динозавры вымерли, а малые насекомые, почти не изменяясь, процветают; более того – им предрекают выживание и тогда, когда следы человека на земле изгладятся. Воистину, последнему стоит сказать себе: *Иди ко мравью, о, лениве, и поревнуй видеви пути его, и буди онаго мудрейший*³ (Пр 6:6).

Оптика, которую мы тут выстраиваем, чтобы разглядеть хлебниковского Кузнечика, может показаться слишком уж мощной. Но данная лирическая миниатюра, удаленная от нашего повседневного мировосприятия как Луна от Земли, требует все же именно такой системы линз.

Только легши на землю и затаившись, чтобы не спугнуть тревожно-чуткое прыгучее существо, можно рассмотреть сливающегося с травой малыша-кузнечика.

Хлебников извлекает это свое видение – щекой к земле – скорее всего, из детских воспоминаний, из чувства слитности с природой: по всей территории Нижней Волги до сегодня ещё сохранились участки дикой степи. И Кузнечик предстает изумленному взору ребенка, почти как в современном мультфильме, большим, страшным и пугающе красивым, пронизанным *золотописьмом тончайших жил* – это, если не ошибаюсь, проблескивают на солнце те самые хитиновые нити экзоскелета, которые, ежели кузнечика скушать, могут вызвать аллергическую реакцию; они смутно напоминают какие-то загадочные, чуть ли не церковные письмена.

Слово Рассказывающего о Кузнечике – воистину «простое, как мычание», но оно складывается в вовсе не простую образную структуру, требующую истолкования. Ведь детское мышление не такое, как у взрослых, оно еще дологично, предметно и строится, как у дикаря по Л. Леви-Брюлю / К. Леви-Строссу, именно на эмоционально переживаемом образе.

Во-первых, какое слово здесь «самое» ключевое?

² Бескровные и выхолощенные переложения древних мифов наподобие распространенной у нас книги Куна – не в счет. Достаточно одного примера: здесь «красиво» подано рождение Афродиты из морской пены, но замалчивается то, что пена эта включала в свой состав кровь и сперму Урана, оскопленного сыном своим Кроносом, который швырнул отрезанные гениталии отца в море. К слову, согласно мифу, на том закончилась и эра богов-чудовищ, которых, по Р. Отто, человеческое сознание выделяет на самой ранней стадии постижения Божественного.

³ Пойди к муравью, ленивец, посмотри на действия его, и будь мудрым (церк.-сл.).

Мне кажется – *вер* («Кузнечик в кузов пуза уложил / Прибрежных много трав и вер»). Но почему *веры* оказываются в одном ряду с *травами*? И почему те и другие – *прибрежные*?

В таких ситуациях мы отделяемся невнятными и необидительными соображениями о «поэтическом шаманстве»: поэт, мол, и сам не знает, что несет. Но в данном случае, думается, знает прекрасно.

Берега картинки очерчены корреспонденцией двух точек: глаза Созерцающего и Кузнечик Пожирающий. Между ними – трава. *Прибрежная*, естественно. Материальная. А вот что тут делает нематериальная *вера*? Точнее, во множественном числе: *травы* и *веры*? Какая между ними, черт возьми, связь?!

А в том и связь, что каждая поглощаемая насекомым травинка – отдельная экзистенция, со своим собственным, как можно предположить, сознанием, с личной мерой доверия к миру, со своей «верой».

Кузнечик *крыльишкуют* – т. е. в данный момент не «летит» (прыгает), а просто ест, однако крылышки и жутко вывороченные конечности подергиваются в такт ритму заглатывания. Чрево его – *пузо* на детском сленге – громадно, как *кузов*; слово же это, по Фасмеру, означает *берестяная корзинка; корпус повозки, корабля; возм., заимств. из тат. кузац «кузов»* – как раз для Астрахани.

Т. е., кузнечик занят вполне понятным делом: ест себе траву; однако «нечеловеческая» внешность насекомого пугает именно потому, что массово уничтожаются Иные, не похожие на нас с Кузнечиком, но все-таки живые существа. И родич саранчи выглядит тут не менее хищно и бесчеловечно, чем уэллсовские марсиане-каннибалы на их громадных тонконогих треножниках.

По отношению к беззащитным былинкам Кузнечик – титанический губитель, Неодолимый Хищник, хотя, в свою очередь, он не менее беззащитен перед наблюдающим за ним человеком. И не только человеком.

Столь же ошеломляюще-пронзительно, сколь и внезапно увиденный вблизи кузнечик, вдруг ударяет по нашему сознанию «дурацкая» нечеловеческая речь: «*Пинь, пинь, пинь!*» – *тарарахнул зинзивер*. Последний – народное название зимородка, ярко окрашенной (с преобладанием в оперении небесно-голубого) большой синицы, распространенной в Азии и сопряженных районах; нельзя не согласиться с анонимным истолкователем Хлебникова для простых душ в том, что в народе эту птицу именуют еще и *кузнечиком*: птица и ее потенциальная жертва-насекомое действительно сокровенно корреспондируют, хотя идиллии в том я вовсе не вижу. Нависла, нависла сень смертная и над Пожирателем трав – и *отолстеют пружи, и разрушится канпарис*⁴ (Екл 12:5). Но в то же самое время нехитрый и торжествующий писк зинзивера, похоже, хищно углядевшего себе во снедь кузнечика, расслабленного его вегетарианской трапезой, подобен возгласу таинственной природной литании-жертвоприношения, и, в свою очередь, из груди человека исторгается беззвучный вопль. Смутно

⁴ И отяжелеют кузнечики, и рассыплется каперс (церк.-сл.).

осознанная и отнесенная в подтекст тревожная градация экзистенциального страха (*И что это за мир такой, к котором все друг друга пожирают?!*) смысляется горячей закликательной молитвой к неведомой силе, как бы впопыхах косноязычно названной *лебедиво*.

Но – не так уж, впрочем, и косноязычно.

Во-первых, в *лебедиво* явственно вырисовываются две основы: *лебедь* и *диво*, в контаминации своей сплавляющиеся в чудной, загадочный образ. Ритм стиха подсказывает, что ударение в этом сложном слове-неологизме должно стоять именно на *диво*. Поэтому пока оставим в покое *лебедя* и сосредоточимся на слове *диво*.

В современном русском языке за этим словом закрепилось всего лишь значение сигнификации чего-то необычного: «*То, что вызывает удивление; чудо*» (С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова; Д. Н. Ушаков); «*Оценка чего-л. как удивительного, странного*» (Т. Ф. Ефремова). Способно прояснить исконный, глубинный смысл данного слова лишь толкование М. Фасмера, ссылающегося, в частности, на мнения исследователей, допускающих толкование слова как *древнейшего обозначения божества* в разных индоевропейских языках⁵.

Мерцание этого архаического смысла отчасти, впрочем, сохраняется у В. И. Даля: «ДИВО ср. чудо, невидаль, диковина, *ниж. дивлеть* ж. вещь или дело редкое, удивительное». Если допустить, что Велемир Хлебников мог заглянуть в Даля (а отчего бы и нет? при его-то интересе к архаическим пластам языка!), то эта самая *дивлеть* выглядит как родимая матушка хлебниковского *лебедива*. Особенно благодаря явственному созвучию со словом лебедь, которое искони окружено аурой сказки. И птица эта залетела сюда тоже вовсе не так уж и случайно.

Древние славяне считали лебедя птицей святой; Эсхил говорит о «лебединой песне» как о таинственном пророчестве птицы, предчувствующей свою смерть; во времена Хлебникова балет «Лебединое озеро» стал культовым ознаменованием всего волшебного-загадочного и пленительно-прекрасного...

Верно говорит М. Поляков, что «изменение состава языка у Хлебникова непосредственно связано с новым типом образности и с новым составом образа. В отличие от символистов, его поэтическая работа ориентирована на максимальность образности, слагаемой из разрастающейся цепи метафор, почти живописной пластичности и интеллектуальной структуры образа»; но вот утверждение исследователя, будто в хлебниковской поэзии выражена «тема вечного единства природы и человека» [5, сс. 21, 32] требует, как мне представляется, некоторой коррекции.

⁵ Ср. : лит. *diēvas*, лтш. *dievs* «бог», др.-инд. *dēvās* «бог», авест. *daēva* – «демон», др.-исл. *tívar* «боги», д.-в.-н. *ziu*, лат. *deus* «бог», *dīvus* «божественный», греч. *δῖος*. У нас это древнее обозначение было вытеснено позднейшим иранским *bhāga* → русск. Богъ.

С чем же обращается к таинственному *лебедиво* наш Ребенок-Поэт? Конечно же, с просьбой об Озарении, о постижении смысла всей этой скрытой от обыденного сознания трагической цепочки взаимоуничтожения тварей земных, смысла Бытия в целом. Не о том ли самом писал недавно умерший Чехов? «Пока ч<елове>ку нравится плеск щуки, он поэт; когда же он знает, что этот плеск не что иное, как погоня сильного за слабыми, он мыслитель; когда же он не понимает, какой смысл в погоне и зачем это нужно равновесие, к<ото>рое достигается истреблением, он опять становится глуп и туп, как в детстве. И чем больше знает и мыслит, тем глупее» [7, С 17, с. 198].

Связанность человека природой, похоже, тяготит молодого Хлебникова не менее, чем умудренного и ветхого днями библейского Екклезиаста. В хлебниковском образе, увы, не читается пафос благословения всему сущему, и он несводим к «зрительно-изоморфному» началу, излюбленному антично-ренессансно-реалистической традицией. Нет-нет, «мимезиса» здесь предостаточно, и пластичность в самом деле «почти живописна», а вот очарования как-то нет – ведь нет того, что К. Маркс радостно именовал «чувственным блеском вещей», последний для Хлебникова как бы не существует. При этом здесь цельность мира, эта загадка, которую следует разгадать, нерушимо-непроницаема: звуковой ряд неотделим от изобразительного; «звериное» означает не низшую стадию бытия, а сферу Иного, и этот Иной, быть может, обладает скрытой нуминозной потенцией, являет собой один из ликов Божества... Разве это не поиск тех самых силовых линий Бытия «внутри природы»? Тем самым образ, вопреки «мычательной» простоте словесного воплощения⁶, в самом деле активно «интеллектуализируется», строится как средостение иррационально-эмоциональных и сугубо рациональных моментов.

А еще хлебниковский кузнечик довольно явственно напоминает громадную, как кони, апокалиптическую саранчу, созданную, чтобы мучить грешников на Страшном Суде: *изыдоше пружиш* на землю <сошла саранча⁷ на землю> (Откр. 6: 3, 7).

Т. е., модернизм и в его авангардистском варианте не может обойтись без опоры на традицию, хотя и старательно это скрывает. Пресловутая «заумь» становится выражением сложной интеллектуальной игры. В частности, подобное решение темы пугающих созданий природы найдет развитие у обэриутов, увидевших ужас витальной жизни «голыми глазами».

«Лепет юродивого!» – скажет Серьезный Читатель. Юродство Хлебникова – притча во языцех. Но русские юродивые создали некогда богатейшую

⁶ Риску сказать, что Хлебников в своем образотворчестве боле чем неприятязателен, избирая простейшие объекты изображения, и к его духовной позиции поневоле хочется приложить евангельскую характеристику величайшего аскета Иоанна Крестителя: *Снедие же его бе пружие и мед дивий* <Кушанья же его были кузнечики и мед дикий> (Мф 3:4).

⁷ В языке церковнославянской Библии *кузнечик* и *саранча* обозначаются одним словом – *пружиш*.

литературу [4], а христианское богословие полагает, что юродство – выше мученичества.

ЛИТЕРАТУРА

1. <S. n.> Анализ стихотворения Хлебникова «Кузнечик». – [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://pishi-stihi.ru/kuznechik-hlebnikov.html>.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. / Под ред. М. Лифшица. – М. : Искусство, 1969–1971. – Т. 3 : Система отдельных искусств. – 621 с.
3. Мифологии древнего мира. [Пер. с англ.]. – М. : Наука, 1977. – 454 с.
4. Панченко А. М. Юродивые на Руси / Александр Михайлович Панченко // Панченко А. М. Русская история и культура: [Работы разных лет]. – СПб.: Юна, 1999. – С. 392–407.
5. Поляков М. Велемир Хлебников. Мировоззрение и поэтика / Марк Поляков // Хлебников В. Творения. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 5–35.
6. Хлебников В. Творения / Велемир Хлебников. – М. : Сов. писатель, 1986. – 736 с.
7. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: [В 30-ти т.] / Антон Павлович Чехов. – М. : Наука, 1974–1982. – Т. 17. – 1980. – 528 с.

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА «МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ» М. БУЛГАКОВА

Мова і культура. – К. : Вид. дім Д. Бурого, 2004. (Філологія). Вип. 7. Т. V. – С. 249–253.

За «Мастером и Маргаритой», похоже, прочно закрепилось жанровое обозначение «меннипея», данное параллельно публикации произведения М. Булгакова М. Вулисом. С другой стороны, никто так жанр этого произведения практически не обозначает: «Мастер и Маргарита» прочно соединяется с понятием «роман» [1, 2, 4, 6, 7, 10]. При этом не наблюдается той устойчивой конвенциональности, которая в подобных случаях встречается достаточно часто. Скажем, «Мертвые души» Гоголя, согласно авторской воле и в память о его великом замысле, все же стабильно именуется «поэмой», хотя все прекрасно понимают, что у Гоголя получился «всего лишь» гениальный сатирический роман, первая часть предполагаемой эпопеи. Наоборот, булгаковское произведение как бы и не отказываются понимать как меннипею, но данное определение остается как-то на горизонте, «не работает». Исследований же, посвященных специально жанру «Мастера и Маргариты», не так уж много, и характерно, что трактуются здесь вопросы, по преимуществу лишь сопряженные с проблемой жанра (8); анализ жанра часто сводится к вопросу о композиции в широком смысле (10).

Видимо, это не случайно. Если обратиться внимательно к употребленному Вулисом обозначению, то оказывается, что меннипея, в общем-то, – явление совершенно иной жанровой природы, нежели роман Булгакова. Возникшая из русла философской прозы – жанра сократического диалога, щедро разбавленная стиховыми вставками, меннипова сатира строится на пародировании высоких жанров и разворачивается в духовном пространстве литературно-риторического построения, подчеркнуто отстраненного от реальности.

В булгаковском тексте как будто есть и пародирование высокого образца – евангельского канона, и высота философского отстранения от мелких дел ничтожных людишек, и абсурдные ситуации, не уступающие знаменитому «отыквлению божественного Клавдия». Но все же здесь нет главного, что делает античную прозу столь отличной от романной прозы XX века, – нет безмятежной невозмутимости авторского духа, философической дистанции – «апатии», которая отделяет автора от изображенных им людей и событий.

Роман же, по В. Днепрову, есть синтез *эпического* начала с *драматическим* элементом – диалогами персонажей и авторским *лирическим* самовыражением [5]. Остается добавить, что самовыражение автора может быть и «парахудожественным», *риторическим* – это разнообразные философско-публицистические вставки. Но удельный вес двух объективизирующих начал наррации, а

именно – художественного (эпического) и риторического, («публицистического») – неуклонно снижается. Это совпадает с тем, что Д. Лихачев в свое время прямо обозначил как тотальную лиризацию всех жанров как ведущую тенденцию литературного развития XX века [9]. Классическая меннипея объективизирует изображение – настолько, насколько это возможно для пристрастной и едкой сатиры; объективизирует через отстранение от объекта осмеяния, продиктованное духом философской апатии. Назвать «Мастера и Маргариту» произведением «бесстрастным» или же сугубо «сатирическим» все же никак нельзя. Доминанция лирического субъективизма здесь совершенно отчетлива: *«За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!»* [3, с.209].

Смещение в повествовании акцента с эпического тона на лирический не есть, конечно, нововведение М. Булгакова. Уже «стиль эпохи» Серебряного века, которому писатель непосредственно наследует, во многом определен был доминантой лирического начала, канонизированной модернизмом. Так, в символистском романе господствует, под личиной бесстрастного эпического рассказа, борец духовных и не слишком духовных страстей, искусно скрытых от читателя-профана – возьмем, к примеру, уже широко известную в науке ситуацию «Огненного ангела» В. Брюсова с его историческим, мистическим и субъективно-авторским ракурсами, совмещенными в одном тексте наподобие «матрешки». В акмеистической прозе главное – выражение субъективного отношения к теме и объекту изображения, а не сами по себе тема и объект (например, роман М. Зенкевича об Анне Ахматовой «Эльга»). О футуристической прозе или, скажем, об имажинистском «Романе без вранья» С. Мариенгофа в этом отношении и говорить не приходится: их субъективно-лирическая стихия не требует комментариев. Примеры, данные здесь, достаточно репрезентативны.

Но, может быть, лирическая взволнованность автора-повествователя в «Мастере и Маргарите» ограничивается вступительным пассажем? Проскальзывающая в исследованиях последних лет оценка М. Булгакова как постмодерниста предполагает, надо думать, холодную отстраненность автора от объекта изображения и циническую игру «чужими ценностями», что характерно именно для русского постмодернизма и порождено особой угнетенностью литературы в эпоху тоталитаризма. Конечно, у Булгакова доставало и опыта жизненной горечи, и чисто профессиональных огорчений, чтобы впасть в желчный и пародирующий тон. Да и обращение к сатане как силе, единственно будто бы способной «навести порядок» в обезумевшем мире, есть явный вызов традиционным ценностям. Однако постмодернистский взгляд на действительность как нечто лишённое нравственного полюса все же не свойствен «Мастеру и Маргарите». Более того, хотя зло у Булгакова и в самом деле как будто заполонило мир без остатка и даже справедливый суд над ним вершит Князь Тьмы, пафос романа

«Мастер и Маргарита» состоит вовсе не в признании любых истин обманом и любых ценностей годными лишь в качестве объекта для пародии.

Иешуа и его ученики (взятый крупным планом Левий Матвей), равно как и страдающий в обывательско-тираническом мире государства художник (Мастер и поэт Иван Бездомный), безумцы в глазах этого мира, подобны в сатирическом пространстве повествования неопалимой купине. Их не касается (или почти не касается) авторский сарказм – здесь улавливается разве что оттенок романтической иронии.

Вообще соотношение лирики и сатиры – вещь проблематичная. В классической теории литературы сатира признавалась за лирический жанр, и образ, «порожденный возмущением», а не восторгом, был столь же отчетливо соотношен со стихией самовыражения автора, сколь, например, и стихотворное любовное признание. Отчуждение сатиры от лирики происходит в теоретической мысли после появления «Эстетики» Гегеля, в которой сатирическое творчество вообще объявляется лежащим вне пределов искусства. По сути, в русле гегелевской мысли шло и советское литературоведение, отнимавшее у художника право на субъективные оценки и соотносящее сатирическое творчество исключительно с социальным заказом. В былые годы даже выдвигалось соображение о сатире как особом литературном роде. Но можно ли разделить лирическое и сатирическое в повествовании Булгакова? Не случайно одно исследование выявляет нравственные истоки некоторых булгаковских мотивов в философии Канта, предшествующего Гегелю [7] (хотя, заметим, парадокс при этом заключается в том, что именно Канту принадлежит отделение этического от эстетического в художественном творчестве).

Как будто вполне иронична коллизия «евангелия от Воланда». Якобы «подлинная» история Иешуа, вплетенная в «меннипейный» план изображения обывательского советского быта, представляет собой решительное опростовование канонической версии Писания о всесии Бога и преобразовании мира через пришествие Христа. Это дает повод исследователям, склонным отождествлять голос автора и голоса его персонажей, говорить о булгаковской иронии, булгаковском отрицании христианской идеологии. Но не следует забывать, что история Иешуа, будучи осколком уничтоженного булгаковского романа о Христе, в структуре нового произведения есть не что иное, как версия обезумевшего от издевательств Мастера. Упрек Богу и Христу Его за то, что медлит последний, страшный суд над Злом, есть упрек исстрадавшегося человека, жаждущего уже не борений, но покоя. И, хотя лично, по-человечески это и есть во многом скрытая жалоба уставшего от соревнования с Системой Автора, а Мастер – во многом автопортрет, говорить о полном тождестве голоса автора и голоса Мастера оснований нет. А тем самым уничтожается и почва для трактовки Булгакова как играющего с традиционными ценностями постмодерниста, безразличного к добру и злу. Нарративная структура его произведения

широко включает моменты глобального сомнения и интеллектуальной иронии, но они не приобретают господствующего статуса.

В известном исследовании Яновской показано, что Булгаков в своем «перелицовывании» христианской концепции опирался на гностические идеи, почерпнутые из библиотеки отца, профессора богословия. Но у Булгакова злу нет конца и меры прежде всего из-за бесконечной испорченности самого человека, что недвусмысленно выражено в сатирическом плане романа. Здесь мудрый, очаровательный и справедливый Воланд вовсе лишен злобности и лукавства, свойственных, например, гетевскому Мефистофелю и вовсе не «губит» человека»: человек тут воистину отец собственной гибели. Это все же не слишком выходит за рамки христианского представления о Боге, дьяволе и человеке, но являет собой лишь определенную художественную переакцентацию доктрины, экспрессивное субъективно-художественное преувеличение, способствующее эффекту остранения.

Собственно, укоряет Бога Библии в романе и бросает в небо вопль проклятия не Автор, а измученный переживаниями за Иешуа Левий Матвей, будущий евангелист, с творением которого Булгаков обошелся столь непочтительно: – *Я ошибался! – кричал совсем охрипший Левий. – Ты бог зла! Или твои глаза совсем закрыл дым из курильниц храма, а уши твои перестали что-либо слышать, кроме трубных звуков священников? Ты не всемогущий Бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!* [3, с. 174].

Разумеется, для того, чтобы наделить персонажа такими чувствами, надо было пережить из самому. Но все же именно эпическо-диалогическая объективация позиции богоборчества в образе потерявшего на миг веру Левия Матвея свидетельствует об авторском отстранении об этой позиции – в художественной системе романа обезумевший на миг ученик Христа вовсе не есть рупор авторской идеи. Это заставляет более пристально всмотреться в сущность авторской позиции в анализируемом произведении.

Конечно, роман предполагает по сути своей жанровую условность, состоящую в объективизации лирического самовыражения автора. Писательское Я непосредственно выражается только в лирике, и не случайно здесь в последние годы категория лирического героя поступается категории «автор». В романе автор обычно выступает в качестве постороннего сюжету лица, как, например, в «Евгении Онегине» или «Герое нашего времени». В «Мастере и Маргарите» Автор, хотя и заявивший о своей креационной роли в этом художественном мире мощным вступительным аккордом, все же, конечно, не превращается в кукловода: его персонажи автономны и инициативны. Но в то же время именно это обстоятельство определяет автономность самого Автора, оставляющего за собой право сводить и разводить судьбы своих персонажей, сталкивать их мнения. Как позиция бесстрастного «бога в природе», диктуемая художественной конвенциональностью классического эпоса, так и позиция пересмешника,

упивающегося собственным холодным «интеллектуальным превосходством» над страданиями и надеждами человека классической эпохи, Автору в «Мастере и Маргарите» вовсе не свойственна. Следует согласиться с тем, что это все же не постмодернистский текст, а именно модернистский роман [4], еще никак не порывающий с традиционной аксиологией

Итак, интенсивная лиризация и сатиризация повествования в «Мастере и Маргарите», внутренне связанные между собой, есть свидетельство отчетливой принадлежности Булгакова к русской классической традиции, и жанровые параметры этого произведения еще вполне соответствуют традиционной романной структуре. Хлесткие обозначения типа «меннипея» или «постмодернизм», употребляемые по отношению к роману Булгакова, следует признать явлениями, продиктованными духом нашего времени, когда размахистое наклеивание не соответствующих сути явления ярлыков и желание во что бы то ни стало поразить воображение читателя, стало подлинным бедствием не только публицистики, но и научной литературы. Впрочем, будем считать это частным мнением автора и приглашением к дискуссии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев П. Беспросветье и просвет: фантастические рассуждения о фантастическом романе // Лит. обозрение. – 1991. – № 5. – С.108–112.
2. Барков А. Тайны романа «Мастер и Маргарита» и его автора //Радуга. – 1995. – № 7. – С.124–150.
3. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5-ти т. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 5. – 734 с.
4. Волошук Е. В. Фаустианский прорыв сквозь человеческое в модернистском романе XX века («Доктор Фаустус» Т. Манна и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Проблемы сучасного літературознавства: Зб. наук. пр. – Вип. 7. – Одеса: Маяк, 2001. – С.277–294.
5. Днепров В. Проблемы реализма. – М.: Сов. писатель, 1961.
6. Зеркалов А. Воланд, Мефистофель и другие: Заметки о «теологии» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Наука и религия. – 1987. – № 8. – С.49-51; № 9. – С.27–29.
7. Левина Л.А. Нравственный смысл кантианских мотивов в философском романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1991. – № 1. – С. 1–23.
8. Лескис Г.А. «Мастер и Маргарита» Булгакова: манера повествования, жанр, макрокомпозиция // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. – 1979. – Т. 38. – № 1. – С.52–59.
9. Лихачев Д. Будущее литературы как предмет изучения // Новый мир. – 1969. – № 9. – С. 135–155.
10. Чжон Мак Лэ. К вопросу о жанровой структуре романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита» //Русская литература. – 1998. – № 4. – С.39–50.

СПОВІДАЛЬНИЙ ЧАС ЛІРИКА В ДИСПУТІ З ЕПІЧНИМ РУХОМ ІСТОРІЇ: ТВОРЧІСТЬ ВІТАЛІЯ КОЛОДІЯ

Слово і час. – 2013. – № 11. – С. 98–106.

Колись Геракліт, батько діалектичної думки, сказав, що не можна двічі увійти в одну й ту саму ріку. Усе ж бо, мовляв, тече, усе міняється. Що ж, наш фізичний світ – саме такий. Матерія є сумою миттєвих станів, кожний з яких – неповторний. Зупинись, мить, – ти прекрасна! Так розпачливо волав Фауст у Гьоте. Та в світі духу й пам'яті ця трепетна мить – живе. Живе й має розвиток. Зокрема у сфері ліричної поезії, яка за природою своєю є моментальна світлина прекрасної миттєвості. Це бесіди автора з його живою пам'яттю, його совістю, яка не знає сну і спокою.

Віталій Колодій – ім'я, яке не потребує суєслов'я. У хорі голосів поетів, талановитих і менш талановитих, які занадто часто відчувають себе лише якоюсь частиною буття (запам'яталося мені чиесь смиренне: «я – пагінок рідної землі»), голос Колодія звучить усе ж таки на октаву вище.

Не те, звичайно, погано, що поетичне натхнення корениться у рідній землі – на щастя, колдодієва поезія закорінена в рідному українському ґрунті надзвичайно глибоко й міцно. Йдеться про те, що найчастіше оті «пагінки» тільки стеляться по землі, не в змозі підвестися могутнім порухом до сонця, до Аполлона, отого споконвічного символу поезії. Було в нашому минулому доволі майстрів слова, що віддавали свою ліру на прославлення царів і можновладців, лампочки Ілліча й «товариша маузера». Сьогодні чимало людей годується оспівуванням «тепла рідного хліба» (культ хліба запозичено в доісторичні часи від іранців), та вторинним конструюванням якоїсь позачасової, ідилічної України, де не перестають густо над вишнями хрущі, а з москалями любитися зась. Бажано також, аби Україна була безпосередньою спадкоємицею Атлантиди, а в недалекому майбутньому усі народи мали б прийти і вклонитися їй. Боюся, що, поруч з професійними росіянами, румунами і євреями, виразно формується й тип професійного українця, насамперед представленого якраз літераторами, що, запізнившись років отак на 150, вперто конструюють романтичний «міф нації» в дусі чи то братів Гримм, чи то російських слов'янофілів початку XIX ст.

Та, по-перше, не хлібом єдиним живе людина. А по-друге, українське слово від Київських часів виростало й укріплювалося в поліфонічному хорі європейської християнської культури, в якій духовний злет людини над земним і побутовим є програмою її вдосконалення.

Ні, Колодій не є «християнським поетом» в повному розумінні слова, і молитов як таких не складає, хоча дедалі частіше у його книгах бринять мотиви псалмодії, а між рядками, в дискурсі, усе більш рельєфно являють свої обличчя ангели. Але поет постійно розгортає перед читачем сформульовані якраз християнською релігією «питання існування» на зразок: чи ж мало сенс моє власне життя? чи ж мала сенс уся наша історія? тощо. Ці питання не вирішено, але поставлено сильно й точно. Читача не повчають. Його запрошують до духовної співпраці. Чи ж не такою має бути справжня поезія?

Можна, можна й двічі, й тричі, і многажди увійти в ріку пам'яті, якщо у ній вирує і плеще живе почуття, киплять незгасні образи, плинуть сподівання і надія. У цьому стані філософської медитації сигналом до збудження механізму пригадування стає будь-яка дрібниця – наприклад, цокання годинника, яке переростає у свідомості автора в алгоритм людської долі. Архетип коня в індоєвропейських культурах нерозривно пов'язаний із символікою смерті – чи не від часів, коли приборкування диких коней було справою жертвовною і небезпечною. Ось і тут коні – символічне узагальнення нестримності людських бажань і пристрастей, яка неухильно визначає характер «людських років»:

З глибин життя
поцокують –
годинник
а чи коні
баскі
та необ'їжджені
запряжені
в людські роки.

Така оптика пропонується читачеві, і він відразу ж відчувається піднесеним над буденністю – адже в класичній поезії лірика – це транс, в якому Муза зносить поета до небес, і він бачить дійсність у новому ракурсі, начебто з орлиного польоту. Муза не Муза, а природа ліричного зльоту залишається незмінною. Але це докорінно міняє пропорції дійсності. Адже поет бачить не стільки окремі реалії, скільки рух реалій, динаміку плину речей – рух... куди? чи не до останнього суду? Навіть життя природи сповнене у нього якогось трепетного очікування:

Переходжу за осінню браму
Крізь омиті падолистом дні.
Передзимок строгий між гілками
Чітко обрій висвітлив мені.

Все завмерло на останній грані –
Завтра вступить хуга снігова...
На вершечки підняли чекання
У важкій напрузі дерева.

Не випадково в панорамі образів Колодія виникає постать античного мудреця Діогена, який демонстративно блукав із запаленим ліхтарем по ринку, вигукуючи: шукаю людину! Скільки ж було сліпих поводитирів сліпих, які «водили пальцем в небі, і для бездольних малювали рай», які пнулися в вожді або в царі, «найкращі сотворяли закони», але все оте кублється примарою при сліпучому світлі діогенового ліхтаря. Це відчуття прихованого, справжнього буття робить тексти В. Колодія психологічно напруженими, мобілізуючими, мов церковний дзвін.

Право всякої людини судити свій час, давати оцінку чужим і своїм власним вчинкам – це право найбільш широко й використовує ліричний поет, устами якого говорять народ і епоха. В. Колодієві вдається найважче: у цьому герцеві людини з часом зберегти людське серце. Минуле століття, наприклад, подарувало нам низку непересічних поетичних талантів, які, проте, цього випробування не витримали: їхніми устами постійно говорила епоха, а власна совість поета при цьому мовчала або мляво й стиха щось промовляла не зовсім своїм голосом. А тут – аж ніяк немає потреби стискувати чи приховувати своє Я, прилаштовуватися до офіціозу, бігти прикутим невільником за колісницею часу. Я і Епоха – рівноправні учасники діалогу, в якому останнє слово зовсім не обов'язково залишається за Епохою.

Та на штучні коттурни наш автор не спирається. Дорогоцінне те, що дарує кожна мить нашого земного буття. Дружині Ользі присвячено чудовий вірш «Сьоме січня. Різдво», і в цьому вірші власне життя поета, невід'ємне від життя коханої людини, сприймається у вимірі незвичайному, вимірі радісному й тривожному:

Завіями колючими гримкоче
У наше завтра заздрісна зима...
Казись і злись!.. із безвісті... з крайночі...
А нас немеркне Світло обійма!

В ліричній поемі «Ріка, в яку ми входимо» (підзаголовок – «Етюди спогаду») постає світ життєвих вражень автора, мерехтливий, часом «дрібний» або й сповнений інтонації печального розчарування – чого варті хоча б постаті шкільних учителів з далекого дитинства, які мусили лицемірити і брехати. Непідготованому читачеві усе це може навіть видатися якимсь хаотичним накопиченням уламків, на зразок знаменитої купи запасливого гоголівського Плюшкіна. Але тут є внутрішній магніт, який зв'язує вільно-примхливі

поетичні асоціації в стрункий і прекрасний орнамент. Це поклик правди, голос совісті, який і справді є судом пам'яті.

Деталь: наш автор, відомий як майстер класичного спрямування, звертається до прийому, колись винайденого сюрреалістом Аполінером: інколи він відмовляється від пунктуації, що дозволяє створити розкуту, справді вільну ритмічну структуру вірша, яка вільно й невимушено передає живий подих людини, невгамовні ритми інтелектуальної роботи, спалахи емоцій. Це підсилює почуття свободи самовиразу і створює щиру, довірливу інтонацію.

Віталій Колодій – тонкий лірик, який сприймає життя не так, як «людина горизонталі», що не підносить очей до зірок. Лірика – сліпуче світло раптового об'явлення; вона не має сюжетної дії, системи персонажів – перед читачем тільки авторське Я і ліричний адресат. Останніх у Колодія не так вже й багато: зазвичай це кохана жінка або постаті рідної історії – ось той духовний простір, в якому поет напевно відчувається своїм. І переживання трепетної миті кохання, напружений діалог з Шевченком чи Франком подані як рух, як пошук. Недарма розділ одної його книги поезій виразно названо «У світлотінях летючої миті». Що ж, як казав один з Отців Церкви, Августин: минулого вже немає, теперішнє проходить, а майбутнє ще не настало...

Ще далекого 1967 року написаний вірш «Спасибі вам за сповідання». Написаний не псевдокласичним чітким, «симетричним» розміром, як тоді ще було звично. Це – верлібр, вільний вірш, який наслідує рвучку неправильність схвильованого дихання, що адекватно відповідає тій ліричній «філософії миті», про яку йшлося вище. Але ж яку цільність поетичного почуття треба мати поетові, аби, мов рвучких коней, утримати в єдності розбурхані емоційною напругою рядки:

Мати
мені сьогодні двері відчиняє
у кожен дім.
Заходжу потаємно –
і вже новини знаю всі.
Люблю
цей сповідальний час,
коли хати
із вікнами, в деревах,
із одкровеннями ідуть від літа,
що десь далеко зупинилось.
І час
являє суть свою.

Але ця співзвучність сучасному літературному пошуку в Колодія ще й так природно й невимушено сполучена з органічно українським світосприйняттям, з фольклорно-міфологічними глибинами рідного слова:

Білі птиці
піднесли мого тата
над чорну землю.
Ненаситно вона ждала
бездонним отвором ями...
Мама сміялася:
хто це, синку?..
В такому тесаному затишку?..
Мама сміялася...
Безвість
взяла її тієї миті...

Як це водиться з фольклорних ще часів, коли людина розуміла мову блискавки, туману й дощу і бачила виразні знаки у вогнистих хмарах, повноправний учасник цього ліричного діалогу – природа. Світла й спокійна трагедійність пронизує колодієвий ліричний пейзаж, як, наприклад, у вірші:

Осінній дощ тополю обніма.
Вона принишкло тулиться до нього.
Ще є тепло від літа золотого,
Але нема вже літечка... нема...

Та і в зів'ялому листі, яке так проникливо оспівував Франко, живе надія на майбутнє відродження, на прийдешню весну. У віршах поета звучить якась особлива чистота інтонації, що нагадує живопис раннього Відродження, й вона покликана передати одухотвореність земної плоти:

Кохана спить... Небесний промінь ліг
На усмішку, як ранок, безневинну
І на уста, що ніби мовлять мрійно
Те, що довіку слухати б я зміг...

Прикметна поема «Дорога», жанр якої дещо примхливо визначено як «феєричну мозаїку». Щось тут справді йде від старовинного жанру феєрії, яка ґрунтується на фольклорно-казкових первнях. За природою своєю це жанр розважальний, «цирковий», неглибокий за змістом. Проте в українській літературі

цей жанр вкоренився в статусі достатньо «серйозного» – пам'ятаєте «Лісову пісню» Лесі Українки, в якій набули живої плоти тіні народної міфології?

А Віталій Колодій «навантажує» цей жанр ще більше. На мій погляд, визначення «феєрія» ужито автором достатньо умовно. Значно більше тут – від естетики сучасного кіно й телебачення, які озброїли сьогodнішнього митця нечуваними колись можливостями динамічного монтажу. Тут оживають персонажі української історії й невимушено спілкуються з персонажами сучасного політикуму; Гетьман розмовляє з Президентом; згущується з імлі забуття ніжна й трагічна постать Роксолани, крає серце читачеві діалог української матері зі своїм сином-яничаром...

Наскрізний образ поеми, що дав їй назву, – Дорога. Її торовано й закривавленими ногами бранців орди, й копитами яничарських коней (який загрозливий і потужний за ритмікою фрагмент, що в ньому звучить хор цих мимовільних перевертнів!), і тих, хто добровільно «нині і вчора йшли з України в краї чужинні – на ясні зорі»...

Чи ж багато хто наважується розпі'яти свої думку і серце на тому чорному хресті, що його являє собою українська історія? Ніщо до того не спонукає, окрім власного сумління, окрім того пронизливого жалю, що породжується синовнім почуттям. Високою, чистою нотою звучить у фіналі голос автора:

І я страждав, рядки не втіхи ради –
Писав у настанні нового дня
З мольбою, щоб доріг минулих морок
Не заступив нам у прийдешнє зору.

Сьогodні мало хто вірить в людину. Ницість і пересічність стали справжнім еталоном – саме вони надійно відкривають двері до того, що люди неவிбагливі іменують успіхом.

У Колодія ж відчувається потужний подих Вічності. Саме з нею, а не з «червоними днями календаря», координує рухи своєї душі автор. Отож, художній вимір книги непростий – це вимір духовної величі. Йдеться не про хворобливу манію, яка примушує пересічну людину пнутися навшпиньки й удавати з себе генія, нав'язувати часу й вічності власне бачення і власний вимір, поплескувати по плечу тіні великих предків (цікаво, якби ж оті могли щось таке відповісти).

Та ті поодинокі велетні, що височать в художньому часопросторі Віталія Колодія, немов литі з бронзи статуї, свідчать про те, що є й інший масштаб людського («Триптих дев'ятого березня»). У них проступають знайомі, а водночас якісь нові риси: Сковорода, Шевченко, Федькович, Франко, Леся Українка... Це наскрізний біблійний мотив заперечення, неприйняття гріха, котрий перетворює людину на нелюдь, який об'єднує весь цикл і органічно зливається з мотивом історичної долі України:

Були висоти... Власний був Синай...
Та спеклився обітований рай,
І дітки рідні, мов орда ворожа,
По заповідях Божих, по кістках
Протоптують собі до трону шлях...
О, як будущим душу я тривожу!

Його велетні духу – одинокі, височать над головами юрби, й тому глибоко трагічні. Але трагедійність – ознака справжнього мистецтва. Бо ж тільки справжній художник безбоязно зазирає в прірву, що в ній тане земне буття й вже відчутно близькість останнього суду. Велетні українського слова у Колодія вже належать Вічності, що надає особливої ваги їхньому слову. І тут з особливою переконливістю відчувається, що ознака справжньої трагедії – катарсис, очищення пристрастей, особливий спокій досвіду.

І серед цих велетнів один особливо вирізняється – неоднозначністю, нехрестоматійністю своєї духовної позиції. Він жив і творив, складав одну з перших наших «Граматику», полемізував, помилявся, падав і вставав 400 років тому, коли в українській землі, задовго до наших днів, започаткувався духовний плюралізм і середньовічна людина опинилася перед сліпучим простором свободи, власного вибору.

«Диспут (Мелетій Смотрицький)» – так називається ця драматична поема, фінал якої закінчується закликком: «Шукайте Теофіла Ортольoga!» Саме з цього моменту я хочу почати розмову про цей непересічний твір.

Θεοφίλ Орθολόγ – Теофіл Ортольог – означає грецькою мовою «Істинний Боголюб». Саме таким псевдонімом підписав кілька століть тому свій знаменитий «Тренос» (Плач <Української Православної Церкви>) молодий Мелетій Смотрицький, якому судилося стати одним за батьків української культури.

Справа, здавалося б, давня – перед нами часи розбрату між українцями-православними і українцями-уніатами, чия церква тільки-но утворилася. Сьогодні вже обидві церкви, подібно, сприймаються українською громадською думкою як достойні і рівноправні. Чого б, здавалося, ворушити вугілля ватри, яка на очах згасає? Тим більше, що твір Колодія написано давненько, в радянські шістдесяті роки, написано, що називається, «в лабетах» зовнішньої і внутрішньої цензури, і поемі начебто властивий продиктований тодішнім літературним етикетом обов'язковий «антиуніатський» пафос. Але справжнє мистецтво не належить виключно своєму часові. Поему В. Колодія слід би визначити як «шекспірівську драму». Є для того підстави.

Сьогодні англійці вже не розуміють англійської мови свого класика – п'єси його адаптуються. Дещо в них і справді належить часу – хто сьогодні ставить, замість декорації, таблички з написами «ліс», «замок» і т. п.? Але кому приїде до голови від цих «архаїчних» п'єс відмовитися, списати їх до архіву? Адже

характери, які закарбував Шекспір, – це свідчення народження англійської національної ментальності. Більше того, це свідчення повернення європейця до духу античності в епоху Ренесансу – і тотального розчарування в ренесансних ідеалах знебоженого гуманізму.

Саме ця епоха – лише в «українському» форматі – привабила увагу тоді ще молодого письменника (подумаймо лише: було авторові тільки 28 років!). Але випускник філфаку Чернівецького університету, на відміну від багатьох своїх однокашників, устиг проіннятися тими струмами культури, без яких немає справжнього поета.

Колись Гьоте влучно визначив: тільки у поганого поета усе – «своє»; справжній митець завжди враховує досвід попередників, культурну традицію. Належить епосі 60-х нав'язана пануючою тоді ідеологією колізія «засудження унії» як «зради українського народу», «ополячення» тощо. Адже ця церква усіма силами боронила візантійсько-національні первні духовної культури. І не просто консервувала батьківське: разом з західним християнством, вона проходила непрості етапи спокус і борінь, карбувала досвід протистояння руйнівним вітрам секуляризації (дехристиянізації) культури.

Та водночас вічності належить проникнення автора поеми в непросту діалектику українського характеру, в складність психології народу, який історія постійно ставила перед тим або іншим великим вибором. У складність психіки непересічної людини, до якої історія й нащадки була, в цілому, не дуже-то милостивими.

Мелетій Смотрицький – постать титанічна. Блискуче обдарований, автор однієї з перших слов'янських «Граматик», палкий оборонець Православ'я – врешті-решт пристає до табору уніатів, яких так прискіпливо критикував. Можна скільки завгодно гукати «Ганьба!» і «Зрада!», але хто заперечить, що за цим стоїть велика духовна боротьба, пошук істини, прагнення визначитися в тій перманентній ситуації «європейського вибору» України, яку вона вже чотири сотні з лишнім сторіч переживає.

І не сам лише Смотрицький постає в ситуації того екзистенціального вибору, яка, за Сартром і Камю, і є справжнім моментом свободи. Розкривши сьогодні твір Колодія, дивуєшся – як він взагалі міг бути тоді надрукований? Ось звертання до Веніаміна Рутського, владики, який одним з перших обрав «європейську» орієнтацію:

...Коли ж розумно
Розмислити, то стане вочевидь,
Що воювати нам не слід. Я теж
Так само непокоївся і думав,
Що все скінчилося, і не життя,
А безнадія та журба настали
Для кожного, хто любить Русь

І предківщині вірний, і збагнув,
Чого ж ми прагнули одвіку.

Сам Смотрицький постає у Колодія в аспекті тієї «діалектики душі», яка зміняє в тодішній Україні середньовічну однозначність характеру і свідчить про народження сучасної особистості:

Моє замкнулось коло між людей.
Пройшов я круг печалі і вогню.
Ріка моя спливла. І вдруге
Я не ступлю до неї. Всі слова,
Які звіяли суть мою на чесність,
Я вислухав. І виміряв мій крок
На далечинь, куди сягає думка.
Я заподіяв мук тобі новітніх?
Додав на плечі тягаря, народе?
То сплакалося слово несповите –
Мов чорна кров, загуло на ярмі...
Могутнє впало дерево – вітри
Свої пориви справили...

І нехай у фіналі поеми, коли герой робить свій остаточний вибір на користь унії, він постає розчавленим, людиною, що зрадила саму себе. Можна сперечатися, чи ж дійсно так почувався в цей момент Смотрицький, остаточному слову якого передувала велика духовна робота, переоцінка власних цінностей. Важливе інше: поет тонко, глибоко, адекватно відчув і доніс до нас велич духовного пошуку, трагедійність вибору, який оцінено може бути остаточно лише «в далечині, куди сягала думка» героя. Навіть зламаний спокусами, сумнівами, страхом – Смотрицький у Колодія залишається людиною справді високого духу. Це – урок «правнукам поганим», які ідею вимірюють виключно в ринковому аспекті: а скільки можна за цей товар узяти?

Гегель казав: драма – цариця жанрів; непросто її написати. Прекрасна побудова драматичного конфлікту у Колодія, потужне ліплення характерів, відчуття складності психології та історичного вибору українця, поетична монументалізація історії, неослабний інтерес, з яким читається п'єса, карбована мова – усе це робить твір непересічним. І жити йому в історії нашої літератури довгі роки.

Уже на першій сторінці цього твору звучить: «Шукайте Теофіла Ортольога!» Нам таки варто його шукати, найперше – в собі. Адже цей герой, так само, як і колодієва п'єса про нього, не дають духовно зубожіти.

Прикметний і, може, програмний для всієї творчості Колодія вірш «Віра. Надія. Любов». Ні, не безхмарна ясність, не наївна життєрадісність ціхує його рядки, а рефлексія-роздум, сумніви – часом на грані відчаю:

Тихо питає Віра мене:
 – Де ти?
 Я озираюсь:
 Вікно і туман...
 Кола роблю.
 І вдивляюсь,
 дивлюсь,
 Очі засмучую.
 Врешті
 Віру питаю:
 – Де ти?
 Мовкне мовчання.
 Гусне пітьма.
 Знову нікого.
 Нікого нема...

Так само – де вони, Любов і Надія?

Котиться коло.
 Довкола.
 Довкола.
 Я поміж ним –
 як у власній
 неволі...

Але вогнистим зойком лунає: «Чуєш, Надіє, – ще раз прибудь!...»

І це – попри тотальну зневіру, яка запанувала навколо. Адже наша розлюднена, безвірна й цинічна епоха вже не пропонує утопій. Один з батьків філософії постмодернізму Ж. Деріда про нашу сучасність каже так: «...епоха абсолютної саморуйнації без Апокаліпсису, без [Божественного] об'явлення, без абсолютного знання...». Висуваються хіба що ідеї на зразок «кінця історії» (Ф. Фукуяма), нехай і в рожевому варіанті «суспільства споживання», хоча сам автор цієї концепції називає наш час «Великим розривом», коли занепадають з таким трудом набуті цінності духу. Емоції нудьги і провини усе ж таки породжують небували за своєю силою апокаліптичні передчуття. Як писав видатний український вчений Д. Затонський, ніколи ще в історії людства не спостеріглося такого масового й гострого очікування кінця світу.

Віталій Колодій гостро відчуває цю тривожну ноту нашого бурхливого й грішного сьогодення:

Апокаліпсис... Вже на нього ждуть.
Ну, скажемо, не ждуть, а просто певні,
Що вже його ознаки – достеменні,
Що мчить Земля в незнану каламуть...
.....
Та вплива крізь передгроззя зблиски
Усміхнена дитиною колиска,
Немов Господній знак... І все.

Багатогранний талант В. Колодія рельєфно визначився у формулі: *Перо в облозі часу* – це книга його критичних есеїв та публіцистики, роздуми поета над сторінками тієї живої книги, що іменується «Сучасність»: усе закручено у невблаганному вихорі перемін, що валить одвічні, здавалося б, мури й, навпаки, підносить нові й неочікувані хвилі.

Художня проза поета – така ж стилістично блискуча й досконала, як і його вірш. Але відтак перед нами – проза, що її іменують риторичною: слово роздумів про непрості й мінливі речі, які нас оточують, оцінки далеких і близьких товаришів по «цеху поезії», відгуки на духовну жагу, багатство й нищість нашого сьогодення.

Звичайно ж, основний простір Колодієвого світу – це простір творчості, в якому не існує ані буденщини, ані звичних мірок часу й відстані. Ось десь під ранок у темній квартирі лунає телефонний дзвінок: Андрієві Кушніренку не терпиться пролити тільки-но створену музику на слух другові. А той не дивується нітрохи. Мовчить. Луна роялю тане, але залишається та чарівна повнота буття, яку може дати лише музика: «а докола у нічній тиші ще надовго пови-сають, не танучи, щойно почуті звуки...» («Найдорожча пісня»).

Щемить серце, коли автор розповідає про непримітного, здавалося б, в русі десятиліть університетського наставника, Григорія Івановича Сінченка, який і віну пройшов, і години лихоліття, а зберіг живу душу й пошану до знання. Добрий, видимо, був засів у душі юного тоді Колодія: адже «зла рука ніде не має вдячного ґрунту, і зерна, кинуті нею, ніколи не розвиваються повносило» («Уроки народної мудрості»).

Ніколи не втрачає наш автор органічно притаманної йому особливої міри – рівнятися на велета. Розмірковуючи над сторінками Шевченка чи Емінеску, він стверджує «єдино праведну дорогу Цивілізованої справедливості» – адже «ми стоїмо біля зорі доброї, чесної та вічної». Теплі, повноважні слова про румунську поезію, про наш чернівецький «масив при материкові румунської культури»... Але заголовок цього критичного етюду звучить тривожно: *Врага не буде?*

Тісно й напружено стає на нашій перенаселеній і не завжди доброзичливій планеті, хоча в добрих руках меч таки перековується на орало, але те, що В. Колодій визначає як «буденну, дрібну суєту, середньовічну темряву чвар і непорозумінь», існує так само незаперечно, як і вогняні гейзери поезії двох класиків, українського та румунського, що цю пільму розрізають живим вогнем. Існують і ті, хто цей вогонь береже. В очах В. Колодія справжній герой культури, чие ім'я житиме й тоді, коли багато чого іншого заросте травною небуття, – Мірча Лютик, який здійснив велетенську працю, склавши бібліографічний довідник про українсько-румунські літературні взаємини.

Зважені й точні оцінки, які дає Віталій Колодій колегам-поетам, свідчать про безперечний дар літературного критика: адже справжній критик – друг письменника, його прихильний і люблячий читач. І тут немає ані расових, ані державних, ані мовних кордонів: не мірою дає Бог Духа...

Юрій Федькович, у слові якого «стикаються у двобої правда і зло». Неповторний феномен українського слова.

Мойсей Фішбейн, якому притаманна «рідкісна мовна чистота», – мов «промінь над глибинами криги»: яка запаморочлива висота!

Майстер «паралельних рядів значень» румунська поетеса Кароліна Іліка, це втілене «лукавство щирості і щирість лукавства».

Навіть коли він пише про імена начебто й не занадто примітні – як-от Василь Колодій, який «любив Україну кожним подихом і кожним словом», то начебто відновлює історичну справедливість.

І це не «запізнілі лаври», що ними було, за словом авторового однофамільця, вшановано Г. Тютюнника, а живе слово любові й подяки.

Знайшлося й точне та тепле слово для тих, що так передчасно пішли з життя: художниці Н. Яремчук, цього класика міського пейзажу, неперевершеного співця чернівецького простору, та юної поетеси-чернівчанки, яка також любила залите сонцем багатство форм і барв світу, і зокрема чернівецькі вулиці, що пульсують життям – Марії Тілло.

Мудрість й повнота душі нашого видатного сучасника й земляка була б представлена неповно, якби ці книги не побачили світу.

СТИХОТВОРЕНИЕ И. ЖДАНОВА «ПОРТРЕТ ОТЦА» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА

Вісник Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім Івана Огієнка: Філолог.
науки. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім.
І. Огієнка. – 2011. – Вип. 2. – С. 3–10.

ПОРТРЕТ ОТЦА

И зеркало вспашут. И раннее детство
вернется к отцу, не заметив его,
по скошенным травам прямого наследства,
по желтому полю пути своего.

И запах сгорающих крыльев. И слава
Над желтой равниной зажженных свечей.
И будет даровано каждому право
себя выбирать, и не будет ночей.

Но стоит ступить на пустую равнину,
как рамкой резной обовьется она,
и поле увидит отцовскую спину
и небо с прямыми углами окна.

А там, за окном, комнатенка худая,
и маковым громом на тронном полу
играет младенец, и бездна седая
сухими кустами томится в углу.

И мак погремушкой ударит по раме
и камешком чиркнет, и вспыхнет она
и гладь фотоснимка сырыми пластами,
как желтое поле, развалит до дна.

Прояснится зеркало, зная, что где-то
плывет глубина по осенней воде,
и тяжесть течет, омывая предметы,
и свет не куется на дальней звезде.

[3, с. 6].

Симптоматично, что о творчестве Жданова до сих пор почти ничего существенного, по сути, не написано: литературная критика, как советская, так и постсоветская, предпочитает более привычное измерение «социальной ответственности» литературы. В идеальном Городе Платона вообще не было места поэтам; проза же с давних времен уважалась как нечто утилитарное. Так ли уж интересно нашему социально озабоченному интеллигенту внимать, как трепещет авторское сердце, сквозь которое проходит трещина, разделяющая мир? И кому, скажите на милость, есть дело до чужого отца? В самом деле, а не лучше ли нам поговорить еще раз о Солженицыне? Стоит ли углубляться в дебри чужого «я» – особенно если и от своего-то тошно? Не от этого ли безразличия к личности поэта – преобладание в нашем литературоведении поиска заимствованных мотивов, типологии, образных аналогий и пр.?

Но такой позитивистский подход во вкусе XIX века не дает ключей ни к чему, кроме сюжетосложения, которое в лирике, как известно, отсутствует. Понятно, сюжет мы привыкли рассматривать как идеологизированную «концепцию действительности». Напротив, исследователи лирического сюжета часто стремятся к многоуровневому анализу одного стихотворения, рассматриваемого как цельный художественный микрокосм.

Следуя этому принципу, мы избираем в качестве объекта рассмотрения стихотворение Жданова «Портрет отца» как репрезентативное произведение мастера. Уже сама тема его представляется интересной уже в силу ее крайней субъективности, предполагающей предельную авторскую искренность. Этой искренностью, исповедальностью своей Жданов – шокирует, он кажется чуждым всякой традиции, всякой школе. Похоже, что его волнует исключительно собственный внутренний мир, в котором внешние реалии есть нечто неотъемлемое от личности и биографии автора: *портрет отца* в этом отношении – весьма характерная поэтическая тема.

Однако понятие «метаметафористы» основано было на изумлении перед той свободой, с которой эти поэты распоряжались реалиями внешнего бытия. Метафора – троп, состоящий, по известному определению Ломоносова, в умении сопрягать «далековатые» вещи. Она чарует читателя не только рядом сопоставляемых реалий, но и остаранением обычных предметов и ситуаций, сопрягая их в новом, субъективном ракурсе.

Тем самым, извечная проблема «поэзии и правды» ставит во главу угла вопрос о творческом методе Жданова.

Д. Бураго заметил что «в многослойном образе ждановского стиля читатель ощущает невероятную достоверность» [2, с. 3]. «Метаметафоризм», к которому советская критика относилась Жданова, не случайно именовали еще и «метареализмом»: повышенную суггестивность такого письма определяют особого рода привязанность к реальности, предметность художественного изображения, полное отсутствие риторики. Ставили его и в такой ряд, как соц-арт,

поп-арт, метареализм, метаметафоризм, необарокко, строящийся на авторском волюнтаризме [6]. Однако с натурализмом как таковым параллелей тут провести, очевидно, нельзя.

Может быть, метод поэта состоит в том, что Жданов просто «разлагает реальность», скрепляя обломки, по собственной субъективной авторской прихоти, в некое условное единство? Так разрубали и собирали заново, спрыскивая «мертвой водой», труп героя в старинных сказках – срасталось.

Сказочного героя, впрочем, по-настоящему оживляла не «мертвая», а некая «живая вода». Что же является «живой водой» ждановского творчества? Социализация поэзии? Конечно же, нет. Словесная игра в духе постмодернизма? На первый взгляд, похоже. Ведь постмодернисты так же активно разрушают причинно-логические связи вещей, спрыскивают части расчлененного организма мертвой водой собственной интеллектуальной рефлексии, а затем весело и увлеченно сращивают заново. Не является ли в таком случае наш «метаметафоризм» просто оплошно названным постмодернизмом, который советская критика в свое время в лицо не распознала?

Однако новый сладостный стиль постмодернизма состоит в изначально задуманном, точно рассчитанном перекомбинировании частей бывшего целого: скажем, занятно, когда нога торчит из лба. Изрядные иногда получаются чудовища, точнехонько как у незадачливого ученика чародея, о котором пелось в давнем хите Пугачевой. На читательском рынке спрос на стилистику кунсткамеры не иссякает, выходит доходно и прелестно.

Однако ждановское разложение и пересоздание реальности – явно какое-то иное, и, прежде всего, вовсе не коммерческое.

Для начала заметим, что перед нами не симулякр, сделанный из не существующего в природе вещества, но образ, в котором не только руки-ноги на своих местах – в нем пульсирует живая кровь. Образы отца и сына созданы из обломков подлинной реальности (отцовской фотографии, зеркала в резной раме, маковой головки-погремушки и пр.), но сами по себе эти реалии косны и мертвы. Как настоящая газета, вклеенная в полотно кубиста, они обретают жизнь в движении, которое воплощено в образе поля (может, в основе тут лежит известная пословица «Жизнь прожить – не поле перейти»).

Итак, физические вещи буквально размещены в этом стихотворении «в поле поля», и вряд ли это случайный, побочный эффект словоупотребления. Скорее всего, автор на него сознательно рассчитывает, так как выражение «в поле [чего-то]» давно стало в нашей речи, благодаря авторитету физики, устойчивым словосочетанием – оттенок научной дефиниции придает лирическому сюжету энергию интеллектуального поиска. Но эти добавочные символические смыслы возникают на основе вполне вещного первого плана образа. Ведь поле – это в первую очередь вполне реально «желтая равнина» (поле ли цветущих одуванчиков было ее прообразом, культовое ли возжигание

множества свечей в церкви, или что иное, ставшее трамплином для свободной метафоры – кто знает?). Но цвет этого поля не случайно определен именно как «желтый», а не как «золотой», «огненный» или какой-то иной, близкий «желтому», но относящийся к высокому стилистическому ряду эпитет. Желтый – этот исконный символ мятущегося огня («цвет измены» в позднейших интерпретациях) – становится метафорическим эпитетом земной жизни и мирской славы. Путь возвращения к истокам собственного Я пролегает сквозь такое вот *желтое* поле – это путь отказа от прежних взлетов (за плечами лирического героя – «сгорающие крылья»), но итогом пути является обретение свободного мира, где нет никакой тьмы.

... И раннее детство
вернется к отцу, не заметив его,
по скошенным травам прямого наследства,
по желтому полю пути своего.

И запах сгорающих крыльев. И слава
Над желтой равниной зажженных свечей.
И будет даровано каждому право
себя выбирать, и не будет ночей.

Ключевой образ стихотворения – в с п ы ш к а, угадываемая в имплицитном подпространстве образа: вспышка магния, зажигаемого когда-то фотоаппаратами в момент съемки, как вспышка молнии, высветляет из тьмы времени, облик молодого отца. Черты отца вдруг узнаются лирическим героем в самом себе – в «резной рамке» зеркала, «вспаханного» неведомыми ораторскими-«психагогами» (ангелы Божии? Муза? в самой неясности таится поэтическое обаяние!). Перед читателем возникает ряд калейдоскопических, трудно улавливаемых мыслью эмоциональных прозрений, череда видений, извлеченных из прошлого:

А там, за окном, комнатенка худая,
и маковым громом на тронном полу
играет младенец, и бездна седая
сухими кустами томится в углу.

Словно в матрешке или в ее прообразах – буддийских резных шарах, символизирующих структуру бытия, смысл здесь заключен в оболочку иного смысла, как семена мака – в свою коробочку, которой играет младенец. Мак, атрибут Гипноса, не всегда имел одну лишь печальную репутацию сырья для наркотика. Искони мак – из ряда таких символов, как священная сома, «мед поэзии» и т. п., именно в этом качестве звучит данное слово у Жданова. Это не надуманность:

ведь Жданов сознательно укрупняет, монументализирует простые вещи; даже обычный пол, на котором сидит ребенок, – «тронный», ибо всякая экзистенция царственна. Поэтому маковая погремушка – убогая бедняцкая игрушка прошлых лет – становится в художественном мире стихотворения инструментом некоего поэтического камлания, разрушающего границы привычных времени и пространства:

И мак погремушкой ударит по раме
и камешком чиркнет, и вспыхнет она
и гладь фотоснимка сырыми пластинами,
как желтое поле, развалит до дна.

Тем самым, оказавшись на «пустой равнине» как бы де-реализованного бытия, человек обретает свободу и чувство истоков. Свойства вещей отделяются от самих вещей; прекращается разбегание звезд, начавшееся в космическом просторе мириады лет тому, и зеркало, этот древний символ магического видения, обретает ясность и невозмутимость:

Прояснится зеркало, зная, что где-то
плывет глубина по осенней воде,
и тяжесть течет, омывая предметы,
и свет не куется на дальней звезде.

Это «прояснение зеркала» – весьма притязательная ситуация, выходящая за пределы биографического момента, как изображение в зеркале «выходит» за пределы рамы. Мы никогда не знаем, как следует, своего отца, мать, прочих близких. Но ничто так не занимает, не гипнотизирует человека, нежели «Другой», выступающий в постмодернизме иносказанием отчужденности. Темы не-вечности и, вместе, не-постижимости отца, долга перед отцом, вины перед отцом – вечные темы литературы; достаточно вспомнить трагедию Гамлета, призванного восстановить поруганную отцовскую честь. Отторгнутый и ушедший отец уже в первобытных культурах ассоциируется с божествами, от которых зависит жизнь человека; отсюда повсеместный, во всех регионах Земли наблюдаемый культ предков, который и в нашу скептическую эпоху упрямо держится в тех или иных вариациях. В частности, эта тема в XX веке развивается драматически, под знаком верности/отторжения: достаточно вспомнить такие полярности, как странная и завораживающая идея философа Н. Федорова о физическом воскресении отцов, с одной стороны, и весьма популярный в психоанализе миф З. Фрейда о некоем изначальном отцеубийстве, с другой. О «расщепленном сознании» современного человека, который постоянно ищет в себе Другого,

много пишет, например, Ж. Деррида. Особенно если этот Другой – отец, чьи гены несешь в себе.

Не угасает эта тема в разных вариациях и в современной литературе. Советская идеология, пропитавшая атмосферу общества, взрастившего Жданова, строилась на авторитаризме. «Заветы отцов» тут считались, как выразился один из ведущих литературных критиков той эпохи, чем-то «кровным, завоеванным». Однако характерно честное признание мэтра советской поэзии Е. Евтушенко: «И про отца родного своего / Мы знаем все, не зная ничего». По сути, это констатация безысходного абсурда, непреодолимой пропасти между родными людьми. Но у Жданова как раз преодоление этой огромного размера дистанции и составляет направленность лирического сюжета, хотя ни о каких идеологических «заветах» здесь речь не идет. Это какая-то иная неразрывность, пролегающая отнюдь не в социально-идеологической плоскости, неразрывность человеческая, сугубо личностно-интимная, отсутствие которой столь горько осознается Евтушенко.

Есть резон сделать еще одно сопоставление, причем не с кем иным, как с поэтом, которого считают классиком постмодернизма, – с Бродским. Ведь именно постмодернизм поступает с «заветами отцов» не менее решительно, чем Павка Корчагин.

Художественная аксиология двух поэтов несоизмерима, конечно, ни при каком раскладе. В частности, принципиальный космополитизм Бродского (может, впрочем, вынужденный обстоятельствами) не имеет ничего общего с ощущением русской «почвой» художественного мира Жданова. Однако и тот, и другой живут как бы за стенами того идеального города Платона, в котором нет места поэтам. Жданов проживает в собственном мире, созданном по тем же законам художественного волюнтаризма, по которым конструировал свой индивидуалистический *Ultima Thulae* Бродский. Конечно, его «лирическое мгновение» по своей структуре принципиально лишено момента эпизации, характерного для Бродского. Но иные строки Бродского и по своей поэтической теме, и по пронзительно щемящему настроению, и по степени «рентгенированности» реальности, как бы просятся в типологический ряд с анализируемым стихотворением Жданова:

Это – кошка, это – мышка.

Это – лагерь, это – вышка.

Это – время тихой сапой

убивает маму с папой.

Реалии советской жизни, отраженные у Бродского сквозь призму наивного и от того лишь более страшного детского рисунка, отображены крайне скупо и

репрезентативно. В этом мире на равных существуют милые персонажи детского мира кошка и мышка, как-то вмиг превращающиеся в охотника и жертву, и концлагерь, и время, которое больше пространства, – пожирающий собственных детей Хронос. Моментальный пролет от «счастливого детства» – через мясорубку социальной жизни – к завершению земного пути есть лапидарный и вместе с тем монументальный алгоритм Жизни Человека в XX столетии, абсурдной по своей абсолютной внутренней недостаточности. Но только ли абсурдность бытия прочитывается в этих строках Бродского? Нелишне заметить, что, по мнению не столь уж малого числа исследователей, Бродский, несмотря на школьный ярлык, приклеенный к нему, постмодернистом в полном смысле слова не является: «Творчество Бродского противится постмодернизму, ибо постмодернизм снимает текст смысла, а Бродский обогащает, постмодернизм эклектично цепляется за мировое культурное богатство, а Бродский – органично» [4, с. 7]. В частности, весьма важно отметить, что насквозь скептический и ироничный Бродский весьма недвусмысленно (хотя не без оговорок и колебаний) избрал своей духовной почвой христианство [5]. Человеческое страдание у Бродского отнюдь не алгоритм абсурда – это горнило духа, способного вместить и экзистенциальный ужас бытия, и ощущение вечной связи любви с теми, кого «тихой сапой» убивает хищное время.

У Жданова, как и у Бродского, именно «обретение отца в себе» есть одновременно снятие диалектики противоречий и возвращение к незыблемым основаниям бытия. Дело в том, что в ходе этого возвращения исчезает ощущение абсурдности мира, которое питается чувством абсолютного одиночества человека, пребывающего наедине со своими экзистенциальными проблемами.

Ведь абсурдность эта во многом определяется тем подсознательным отцеубийством, которое лежит в основе упомянутого мифа Фрейда и есть одним из основополагающих архетипов нашего подсознания (во всяком случае – подсознания мужчины). Вариант ситуации – богоборчество, бунт против Доброго Отца. Это поиск собственного Я, путь строптивого Адама, отталкивающей Направляющую Руку во имя обретения личной свободы. И, как следствие, – комплекс неизбывной вины, или, выражаясь языком теологов, чувство греха и богооставленности. Эта духовная парадигма свойственна, во всяком случае, нашей культуре, которая, согласно мнению специалистов, представляет собой типичную «культуру вины», отличную от «культур стыда», в которых индивидуальной совести и покаянию просто нет места [1]. И тут «любовь к отеческим гробам» достаточно часто оказывается ступенькой к постижению иной стадии, иной ступени любви. В нашей культуре мотив «обретения отца», благодаря Евангелию, обретает особое звучание – очищения, искупления, обретения пути. Блудный сын, растратив свою часть отцовского имения и впавший в крайнее унижение, возвращается в дом отчий, обретая здесь восстановление разрушенного «Я»

во всепрощающей отцовской любви. Сам Автор этой притчи, исполнив свою миссию, говорит: «Восхожу к Отцу моему». Этот Отец в Библии – Всеобъемлющая Любовь. Именно она, эта Любовь, дает силы верить и жить, мириться с смертью близких, находить свое истинное, а не ангажированное жизненными обстоятельствами Я.

У Жданова мотив жизни как «отсрочки у смерти» част и весом:

Это снова Харон разжимает кулак.
Это линия жизни с ладони в упор
снегопадом слетает, впиваясь во мрак,
и рисует собой очертания гор.

[3, с. 35].

Евангельские же мотивы, при всей свободе поэтической интерпретации, обыкновенно вплетаются в художественную ткань ждановского стихотворения слишком естественно и непринужденно, чтобы счесть ситуацию литературным щегольством, постмодернистской игрой с цитатой:

Мать скорбящая, Память, ты – вечное отраженье
на гневной трубе Архангела, надежда на всепрощенье.

[3, с. 68].

А в прозаическом стихотворении «Повторение или воскресение» Жданов уже недвусмысленно оперирует – причем в аспекте нашей темы – терминологией, которую нельзя определить, как «философскую», ибо это сугубо теологическая терминология: «Повторение, как и воскресение, преодолевает время. Но цель повторения – восстановление утраченного времени, воскресение же всегда владеет нерастрчиваемым временем. Потому что повторение – это ревность, а воскресение – любовь» [3, с. 125].

Стихотворение Жданова «Портрет отца» исполнено по-человечески очень внятной, биографической, «душевной» семантики, стремления проникнуть в личность и жизнь ушедшего навеки родного человека («повторение отца»). Но, по мере развития поэтической темы, оно приобретает еще и явственный оттенок семантики «духовной»: возникает имплицитно выраженный мотив «возвращения к Отцу», звучащий в ключе Евангелия. Это придает поэтической теме особую многомерность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры / Рут Бенедикт. – М.: Наука, 2007. – 360 с.

2. Бураго Д. От издателя / Дмитрий Бураго // Иван Жданов. Избранное. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2004. – С. 3.
3. Жданов И. Избранное / Иван Жданов. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2004. – 155 с.
4. Медведев В. Творчество Иосифа Бродского в зеркале культурологии / В. Медведев. – Тула: Тульский полиграфист, 2000. – 148 с.
5. Тілло М. С. Культурологічне християнство Йосипа Бродського / Марія Семенівна Тілло // Мова і культура. – В. 5. – Т. 2. – Ч. 2. – К.: Видавничий дім Д. Бураго, 2002. – С.166–172.
6. Якушина И. Л. Русский поэтический концептуализм и его осмысление в прессе / Ирина Леонидовна Якушина. – Дисс. на соискание уч. ст. кандидата филолог. наук: 10.01.10. – М. : Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – 279 с.

СЕРГЕЙ БОРИСОВИЧ БУРАГО: МАСШТАБ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Мова і культура. Науковий журнал. – К.: Вид. дім Д. Бураго, 2014. –
Вип. 17. – Т. VII (175). – С. 5–12.

Первое, что хочется отметить, что бросается в глаза любому, кто хотя бы бегло знаком с личностью и научным творчеством С.Б. Бураго, и без чего невозможно понять масштаб этого исследовательского дарования, – мы имеем дело поистине с ренессансной личностью.

Выражение достаточно затертое, но нельзя сказать, что оно утратило смысл. Особенно если взять во внимание, что наше время – время узких специализаций и, как следствие, (чего уж греха таить!) всепобеждающей полуобразованности – по крайней мере, в вопросах, выходящих за пределы этой самой узкой специализации. Многие не умеют настроить соответствующую оптику, и слишком часто мы просто не замечаем фигур подобного масштаба. Так, не очень-то задумывается случайный пешеход, бредущий по пыльной равнине Наска, о попираемых его ногой странных линиях: они складываются в ошеломляющие изображения лишь тогда, когда удастся увидеть их с птичьего полета.

Был ли доктор филологических наук, профессор Сергей Борисович Бураго литературоведом в классическом значении этого слова? Был, несомненно. Но слишком мало сказать «литературовед»: написанное им говорит о большем. И даже назвать его Филологом с большой буквы было бы, как это ни странно прозвучит, тоже не совсем справедливо. Ведь вклад С.Б. Бураго в изучение литературы свидетельствует не только о замечательной литературоведческой и языковедческой подготовке.

Неотъемлема от исследовательской позиции С.Б. Бураго такая компонента ситуации, как философская составная. Его анализ поэзии всегда органически основан на антиномиях, на широком и непринужденном использовании онтологических, гносеологических и аксиологических категорий, то есть существуют все основания к тому, чтобы назвать его еще и философом. Не в ракурсе, разумеется, полученного им диплома, но в исконном смысле этого слова: *любомудр*, т. е. человек, проникающий в сущность вещей.

Только человек с органически математическим складом ума осмелился бы, в условиях гонений на формализм и структурализм, игнорируя вполне возможные и даже ожидаемые в такой ситуации толки недоброжелателей о «сальеризме», применить статистические методы к анализу поэтического текста (к слову, никаких таких толков и не возникло: победителей не судят).

С.Б. Бураго было свойственно также глубокое и тонкое понимание музыкального искусства, редкое и драгоценное умение конкретно соотнести в

неких общеэстетических моментах неуловимое волшебство музыки и звучание насыщенного четкой интеллектуальной энергией слова.

Редкое сочетание: хороший ученый и хороший организатор науки – напомню, что именно С.Б. Бурого инициировал нашу Международную конференцию «Язык и культура», и проведение первых девяти научных форумов под этой эгидой осуществлялось лично им.

Не нужно особенно распространяться и о том, что С.Б. Бурого – еще и создатель Международного научно-художественного журнала «Collegium» и одноименного «журнала на сцене» в Киевском Доме актера, с которым у многих из нас связаны трепетные и высокие эстетические переживания.

Упомяну в нескольких словах и о том, что С.Б. Бурого много лет отдал делу просвещения и пропаганде отечественной науки на другой стороне Земли – на острове Куба, и много сделал для нашего сближения с удивительной и яркой культурой этой романтической страны.

Воистину, смело, широко шагал по жизни этот красивый, щедро одаренный человек; просопографу тут есть чем заняться. И нельзя не отметить благороднейшей многолетней работы сына почившего ученого – всеми нами любимого Дмитрия Сергеевича Бурого – по увековечиванию памяти отца. Это не только наша конференция, проводимая вот уже в XXIII-й раз, но и увесистые тома, объединившие самые значительные научно-исследовательские работы Сергея Борисовича [1; 2].

К сожалению, исследователей научного наследия С.Б. Бурого не так много, как следовало бы ожидать. Зато имена людей, уделивших этому вопросу свое внимание, говорят сами за себя. Предисловие к первой книге написано А.М. Турковым, одним из ведущих критиков «Нового мира», который в позапрошлом году лично почтил своим присутствием Киев и принял участие в нашей конференции. Предисловие это представляет собой нечто важное для нас в методологическом смысле: тут подчеркивается «личная выстраданность» автора, стремление опереться на высокий опыт Блока, чтобы преодолеть трагизм собственного безвременья [3:4]. В предисловии же ко второй книге Н.Р. Мазепы отмечается, что С.Б. Бурого, изучая «сокрытую мелодию» стиха, впервые применяет такой инструмент анализа, как индекс звучности. Он смело обращается к обширному русскому и иноязычному материалу, по-новому прочитывая давно знакомую классику и восходя от скрупулезного формального анализа к постижению человека и его места в мире [4].

Я же, насколько позволяет масштаб данного доклада, сосредоточусь, с вашего позволения, на тех наиболее ярких, эффективных и, самое главное, наиболее результативных исследовательских инициативах С.Б. Бурого, которые, как мне кажется, пока остаются в тени.

Во-первых, С.Б. Бурого решительно *отрицает привычные исследовательские трафареты*. Так, например, приступая к анализу юношеского сборника

Блока «Ante lucem», он замечает, что обязательное первоочередное упоминание о влиянии на Блока Жуковского, Фета, Полонского и др. превратилось в своеобразное клише. Решительно отбрасывая трафарет, С. Б. Бураго, вместо традиционной для литературоведческого анализа ретроспекции, неоднократно и успешно пользуется проспекцией, рассматривая упомянутый сборник с точки зрения логики дальнейшего развития поэта, прежде всего «Стихов о Прекрасной Даме» [1: 18, 22, 23]. Это – совершенно неожиданный и чрезвычайно результативный прием.

Во-вторых, С.Б. Бураго неизменно *рассматривает объект своего исследования в контексте сложнейших экзистенциально-философских проблем*. При этом он стремится, конечно же, не столько дать исчерпывающий ответ (ибо не это задача поэзии или философии), сколько именно поставить вопрос. И если речь идет, скажем, о Блоке с его «философски окрашенным художественным мышлением» [1: 175], то С.Б. Бураго подходит к анализу символики мига и вечности у поэта необычно глубоко [1: 38-47, 93-112, 119-125, 188 и др.]. Отмечается не только генезис этих символов (поэзии Фета и Вл. Соловьева) или их типологическая связь со всей романтической поэзией в целом и с музыкальными драмами Р. Вагнера. С.Б. Бураго тонко анализирует стихи Блока как своеобразное художественное выражение онтологических категорий. Блок, например, выступает здесь в неожиданном аспекте «платоника». В набросках к «Возмездию» Блок об автобиографическом герое сказано: «*(Перед ним встают идеи Платона) Великолепные миры*» [5 (3: 470)]; после 1918 г. поэт очерчивает свою экзистенциальную ситуацию в словах: «*Начинаются покорность Богу и Платон*» [5 (7: 342)]. Иными словами, и лирический герой Блока, и сам Поэт оказываются как бы в положении героя старинной гравюры, дошедшего до края земли и в изумлении созерцающего движение светил, просунув голову прямо в космический простор. Это – иносказание «конца времен», Вечности, которая неизменно волновала Блока. Поэтому перед С.Б. Бураго встает вопрос о личной блоковской эсхатологии, о непреходящей трагедийности мироощущения автора «Двенадцати», о чем прямо и развернуто сказать было тогда невозможно. Добавлю от себя: поскольку в философии Платона Вечность (αἰών) и Время (χρόνος) не имеют исходной точки, а Демиург, в отличие от христианского Творца, лишь упорядочивает материальный Хаос [6], у поэта возникает впечатление мира как чудовищной круговерти, «вечного движения» и постоянного возобновления пошлого бытия («Ночь, улица, фонарь, аптека...»). Но именно поэтому в художественном видении Блока возникают апокалиптические мотивы, основанные уже на другом, библейском восприятии Времени – как вещи сотворенной и конечной. Все это свидетельствует о метаниях, нерешенности, искусах богоборчества...

В-третьих, С.Б. Бураго *очень чуток к неповторимой творческой оригинальности, к индивидуальности художника*. Рассматривая поэзию А. Блока

в контексте панорамы литературно-философской жизни Серебряного века, С.Б. Бурого подмечает весьма тонкие мировоззренческие и эстетические нюансы. Так, брюсовское «безмирное отрицание» настигает Блока лишь в период перехода от «тезы» к «антитезе». А вот «жизненность» его, при всем пристрастии к философским материям, отчетливо противостоит отвлеченной умозрительности вещей, написанных четою Мережковских [1: 66]. При этом вывод С.Б. Бурого о том, что к философской медитативности Блок пришел, отталкиваясь не от теории, а от непосредственных впечатлений или переживаний, только на первый взгляд представляется парадоксальным. Ведь лирика Блока неизменно опирается на фундамент того, что принято называть объективной реальностью: символизм таким образом «заземлялся», и первый, «вещный» план символа должен был быть подчеркнута «корпускулярным». И пошлого утверждения о том, что Блок, мол, «шел к реализму» в тексте С.Б. Бурого нет и быть не может. Исследователь прекрасно ощущает ту особую выпренность блоковской поэзии, которая определена ее спиритуалистическо-христианской традицией и которую сам Блок безуспешно пытался искоренить путем тайного поругания святынь (это было странной составной его символистского жизнотворчества) [7]. Именно это и стало источником его неизбывной рефлексии. Обратим внимание на то, что даже в биографическом описании исследователь пользуется гегелевской терминологией, подчеркивая тем самым в очередной раз философичность лирики А. Блока.

С.Б. Бурого, слава Богу, не писал только такое, с чем все согласны. Если же и случалось его пишущей машинке исторгнуть, как выразился Некрасов, «неверный звук», то не потому, что иные его положения могли бы сегодня показаться дискуссионными (об этом чуть позже). Увы, это – родимые пятна эпохи, родиться в которой человек не выбирал. Наверное, здесь одна из самых сложных тем – та, которую С.Б. Бурого называет блоковской концепцией «цивилизации – культуры – революции» [1: 126]. Верно отмечая, что эта концепция явилась «развитием социальных положений мирового романтизма, социальных взглядов Рихарда Вагнера в частности» [1: 197], С.Б. Бурого делает вывод: «В конечном итоге далекая от аскетизма и отрицающая собой все болезни индивидуализма активная любовь, объективируясь, предстает у Блока *действенным гуманизмом*, т. е. тем, что определило взгляды поэта и на цивилизацию, и на культуру, и на революцию» [1: 168]. В общем, все это верно и точно, но вызывает сомнение апологетическое звучание термина «действенный гуманизм» – формула эта мне представляется все же детерминированной «литературным этикетом» советской поры, когда «гуманизм с кулаками» мыслился некой высшей точкой мирового этического сознания. Собственно, некоторые мыслители (среди них, между прочим, А.Ф. Лосев) полагают, что ренессансный гуманизм, положивший начало реабилитации Зла, был все же антропоцентристской узурпацией и искажением того христианского

гуманизма, основоположниками которого выступили Отцы Церкви. Да и сам Блок выглядит в свете опыта XX века уже не провидцем освобождения человека, но всего лишь «трагическим тенором эпохи». Достаточно вспомнить наивный и вовсе не вызывающий умиления восторг, с которым поэт воспринял призывный набат «колокола антигуманизма». Характерно, что тут Блок был что называется, услышан Горьким, который откликнулся на речи Блока призывом отправить христианский гуманизм «ко всем чертям» [8: 121]. Увы, любовь к поэту, которого исследуешь, способна подчас ослепить не меньше, чем всякая другая любовь, а внутренний цензор в те годы – такая же данность, как и погода за окном... Но, как мы сейчас убедимся, никак нельзя сказать, что С.Б. Бурого в самом деле оказался чуток к зовам аморализма: формула «действенный гуманизм» представляется мне все же скорее вынужденной, чем выстраданной.

Ведь при всем при том, *этическая компонента неизменно является для исследователя основополагающей*. Весьма красноречивы, например, рассуждения ученого о природе романтизма, часто бросавшего вызов традиционной морали. Эти рассуждения разворачиваются в поле философских систем Канта, Гегеля, Шеллинга и Фейербаха. «Гностицизм романтизма основывается <...> на осознании деятельного единства человеческого Я и универсума, и поэтому принципиально исключает любые формально-индивидуалистические подходы к взаимоотношениям человека с другими людьми и природой; этим же, понятно, исключается и всякий нравственный релятивизм» [2: 38].

В свое время Андрей Белый, один из основоположников формального метода в литературоведении и, в первую очередь, в стиховедении, не без горечи заметил, что «Кант отравляет синильной кислотой интеллигентную вселенную вот уже сто лет». Кант сформировал новую европейскую философию, в которой существует противопоставление этического и эстетического, что, согласно Н. Бердяеву, знаменовало разрыв с корнями и истоками бытия, оставляя человека перед бездной пустоты, уничтожало традиции соборного сознания. Любимый поэт С.Б. Бурого тоже, как известно, позволял себе реплики о «гнетущей нас Кантовской теории познания» и даже создал шарж на философа («Испуганный. Иммануил Кант»). Отталкиваясь от ситуации, С.Б. Бурого много рассуждает о моральности (аморальности) тех или иных философских воззрений и даже этической природе самого языка [2: 45–56]. И тут уже дискутировать нет нужды. В наше время, время отката к языческому представлению о релятивности морали и обесценивания всего и вся, столь скрупулезное внимание литературоведа к проблемам этики в творчестве представляется особенно ценным. Ведь пишет с явной нотой грусти известный сегодняшней российский мыслитель, принадлежащий к первой когорте исследователей: «Сегодня европейский разум имеет в своем распоряжении феноменально обширную базу антропологических данных;

однако при этом стало в огромной мере неведомо, как человеческая личность может и должна действовать и есть ли вообще какие-либо прочные вехи, устои в этических измерениях ее мира» [9: 85].

Итак, в качестве блоковеда С.Б. Бураго весьма достойно входит в ряд таких видных исследователей, как П.А. Громов, И.Т. Крук, Д.Е. Максимов, З.Г. Минц, Д.М. Магомедова, В.Н. Орлов, А.М. Турков и др., стремившихся возвратить России и миру великого поэта, не так давно еще даже не допускавшегося в учебные программы.

Но и *жизнь художественной формы не менее увлекает С. Б. Бураго, чем ментальный уровень литературы*. И тут, конечно же, нельзя обойти вниманием его теорию стиховой мелодии, положения которой во многом в самом деле дискуссионны, что отмечалось и самим автором. Впрочем, вот здесь уже можно смело сказать, что настоящая наука тем и хороша, что она вызывает желание полемизировать.

Исследователь углубляется в такие непростые (хотя и кажущиеся на первый взгляд хорошо изученными) материи, как сущность поэтической речи – при том, что по сей день весьма спорным представляется даже вопрос о сущности языка. И это побуждает С.Б. Бураго возвращаться к неким основоположным постулатам – скажем, к противоположности трактовки языка Гумбольдтом и Гегелем, основывающейся на антиномии антропологии и идеализма, гуманизма и антигуманизма [2: 17]. Именно этот момент выступает у С.Б. Бураго фундаментом для рассмотрения специфики поэтической речи. Формулируя теорию стиховой мелодии, С.Б. Бураго стремится разобраться и в глубинных основаниях существования и языка как целостной системы, и – тем самым – в роли человека в мироздании. Поэтому вполне оправданны и даже необходимы экскурсы в историю философских воззрений, которые представляют разные, подчас антагонистические взгляды на концепцию человека и мира: категорический императив Канта или *tabula rasa* Локка дают для понимания человека ключи, столь необходимые для восприятия концепций языка [2: 18–30]. Ведь, как пишет С.Б. Бураго, «возможность и смысл филологического исследования могут обуславливаться исключительно диалектикой» [2: 104].

Здесь С.Б. Бураго подхватывает эстафету не слишком популярных в первой половине XX века, но весьма содержательных и перспективных начинаний немецкого ученого Э. Зиверса, выдвинувшего идею «ритмико-мелодической формулы», специфической для каждого произведения, найти которую можно лишь опираясь на звучащую поэзию, а не анализ ее в начертанном виде, как это обычно делают литературоведы. С.Б. Бураго пишет: «... важнейшей отличительной характеристикой поэтической речи признается ее смыслообразующая музыкальность» [2: 124]; он предлагает для обнаружения мелодии стиха наделить каждую группу звуков (в зависимости от звучности – ударные, безударные, глухие, звонкие и т.д.) и паузу числовым эквивалентом. Только

таким образом можно определить звучность каждой строки и всего произведения в целом, а на основании числовых эквивалентов уровня звучности можно выстроить дискретный график произведения [2: 184–188]. Графический метод, моделирующий движение поэтической речи и опирающийся на ритмическую основу звучности произведения, позволяет не только наглядно увидеть структуру самого произведения, но и с математической точностью вычертить его композиционные особенности, а тем самым – не только прочувствовать, но и интеллектуально постичь эмоциональный накал текста. Репрезентативный пример – разбор стихотворения «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит» – со всей очевидностью демонстрирует соотношение мажорной и минорной звучностей, определяет его «эмоциональный камертон» [2: 190–193]. Тем самым С.Б. Бураго, с одной стороны, продолжает творчески развивать достижения ряда выдающихся русских стиховедов. Вот он, этот ряд. Б.В. Томашевский, внедривший в стиховедение математический и музыковедческий подходы. Б.М. Эйхенбаум, выделивший декламационный и мелодический типы русского стиха. В.Е. Холшевников, описавший типы интонации этого стиха. В.М. Жирмунский, сопоставивший различные национальные системы стиха. А.П. Квятковский, разработавший тактометрическую теорию стиха. Ю.М. Лотман, обосновавший на современном уровне задачи и методы структурного анализа поэтического текста. М.Л. Гаспаров, досконально изучивший метрику и ритмику современного русского стиха. И при этом, как мы убедились, С.Б. Бураго занимает собственное, особенное место в данном блистательном ряду.

В целом же перед нами, собственно, не привычный, устоявшийся литературоведческий анализ, а скорее нечто дерзновенное, поисковое, возникающее на стыке литературы и философии, литературы и эстетики. Читателю, входящему в мир мышления С.Б. Бураго, следует настроиться на ощущение множественности сущностей мира, сопоставление принципиально разных реальностей, диалог макрокосма и микрокосма, человеческого «я» и мироздания в непрекращающемся процессе слиянности и отпадения, на непрерывные интеграцию и дифференциацию субъективного и объективного, множественность и изменчивость понятий о прекрасном и безобразном. Нужно иметь качества воистину незаурядного мыслителя, чтобы оперировать при анализе художественного текста всеми этими онтологическими категориями, дискуссии о которых не прекращаются и ныне.

Да простят меня слушатели, но не представляется преувеличением сказать, что масштаб исследователя в данном случае может быть сопоставлен с масштабом поэта, произведения которого анализируются. А о второстепенных фигурах С.Б. Бураго просто не писал. И если вспомнить вроде бы навеки деэвакуированное в русском языке Ильфом и Петровым слово *конгениальность*, то, кажется, в подобных ситуациях это слово надо бы все же вернуть в разряд высокой лексики.

Видимо, больше действительно видится на некотором расстоянии. Прошло не так уж и много времени с безвременной кончины С.Б. Бураго, но уже ясно, что о его научном творчестве следует говорить в масштабе, как выразился некогда М. Бахтин, «большого времени культуры»...

ЛИТЕРАТУРА

1. Бураго С.Б. Собрание сочинений: В 3 т. / Сергей Борисович Бураго. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2005. – Т. 1. Александр Блок. Очерк жизни и творчества. – 368 с.
2. Бураго С.Б. Собрание сочинений: В 3 т. / Сергей Борисович Бураго. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2007. – Т. 2. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия). – 432 с.
3. Турков А. М. «Томов премногих тяжелей...» / Андрей Михайлович Турков // С.Б. Бураго. Собрание сочинений. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2005. Т.1. – Александр Блок. Очерк жизни и творчества. – С. 3–4.
4. Мазепа Н. Р. «И свет во тьме светит...» – Наталья Ростиславовна Мазепа // С.Б. Бураго. Собрание сочинений. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2005. Т.2. – Мелодия стиха. (Мир. Человек. Язык. Поэзия). – С. 3–10.
5. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. / Александр Блок / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.
6. Плешков А. А. Понятие AIQN в космологии Платона / А. А Плешков // Историко-философский ежегодник. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2014. – С. 29–52.
7. Абрамович С. Сакральное у Блока (путь Блока ко «Христу «Двенадцати») / Семен Дмитриевич Абрамович // Блок и русская литература : Материалы Междунар. конф. «Вечный вне школ и систем» / Харьков : Харьк. нац. пед. ун-т им. Г.С. Сковороды, 2010. – С. 66–72.
8. Чуковский К.И. Дневник 1901–1929 / Корней Иванович Чуковский. – М.: Советский писатель, 1992. – 450 с.
9. Хоружий С.С. Кризис классической европейской этики в антропологической перспективе / Сергей Сергеевич Хоружий. – Этика науки. – М.: ИФРАН, 2007. – С. 85–97.

«ОЗАРЕННЫЕ СЛОГИ»

[О поэзии Д. Бурого] // Радуга. – 2008. – № 4. – С. 123–125.

Поэт в городе – явление неестественное.

Городская культура Нового времени – культура «общения», культура сплетни, ренессансной новеллы в духе Боккачио, в центре внимания которой – скандалчик: слышали? у соседки вчера поймали попа без штанов! Ур-ра!

Нет-нет, будем серьезны. Novel быстро становится романом. Европейская литература вот уже 500 лет как плодит романную прозу. Но что-то с ней последнее время происходит неладное. Еще не так давно писатель мнил себя секретарем общества, эпически важно интерпретируя быстротекущее и современное в духе той или иной понравившейся (или пусть даже не очень понравившейся) идеологии. Но все это постепенно перестало волновать. Писатель теперь – скучающий стилига-псевдолирик, сшивающий из лоскутьев старины, чужих слов и еще живых, дрожащих от чувства собственной обреченности субъективных впечатлений замысловатый постмодернистский коллаж. Впрочем, свое рукоделие он научился успешно продавать – один батона Акунин чего стоит. Развлечение, как-никак, вовсе даже никак не пустое. И про Японию детально узнаешь, и про старообрядцев там, и про старый Житомир...

Лирики же остаются в сегодняшнем городе сущими бомжами. Недавно в парижском метро проэкспериментировали: развесили на стенах большие цитаты из лучших поэтов Франции. Обратила внимание на новшество одна-единственная старушка... «Поэта мы увенчаем цветами и выведем прочь из города», – угрожал некогда Платон – нахалы ведь насочиняли о богах так много небылиц! Кажется, идея Платона уже вполне реализована.

Рождалась же лирика в просторе поля, в лесной чащобе, куда хаживали с опаской и азартом – охотиться и грибы собирать; рождалась из панического ужаса перед демонами ночи, любви или болезни; дикие музы ворожили в древесной листве, в холодных волнах ручья, в золоте вечернего облака...

Поэт-лирик в сегодняшнем городе – что деревенщина-Гулливвер, осторожно отодвигающий в сторонку небоскреб, чтобы ногу, извините, переставить... Да не обойтись без него, без резника этакого! кто ж тексты для эстрады писать станет? Впрочем, не довольно ли нам практически, господа, поэтических текстов славной, очень в меру и природной и деревенской, Верки Сердючки, признанной в международном городском масштабе: что-то даже немецкое слышится в песнях ее: ще не вмерла, значит; все будет харашо...

Между тем в пространстве, как бы уже и виртуальном, вспыхивают время от времени живым огнем, ровно как на стене у Валтасара, странные и волнующие письма. Или, как выразился Д. Бурого, «озаренные слогии». Почти как в парижском метро.

Пороховым, взрывающимся шнуром пробежали, например, в моем сознании сорок страниц его нового сборника.

Предисловие принадлежит перу Ивана Жданова. Не больше и не меньше. Жданов точно отмечает, что темы сборника возникают «на фоне неубывного мерцающего гула, густо оснащенного аллитерациями и множественностью музыкальных ассоциаций». Свидетельствую: я несколько раз видел Бураго на серьезных музыкальных концертах: этот великан, в совершенно первобытных гриве и бороде, боялся расплескать слезы из своих большущих, как у гомеровского вола, глаз... Итак, как говорил Верлен, прежде всего – о музыке.

Гулы города, синкопические пассажи его улиц и метро, рваные ритмы собраний на площадях, хриплые воплевизги автомобильных аварий – все это и есть тот живородящий хаос, из которого рождаются стихи Дмитрия. Как первобытный охотник или собиратель, он заморожен этой какофонией, и стремится проговорить ее своими устами – чтобы понять и победить:

Вовлекается дождь в телефонные чтенья согласных.
По коротким гудкам проникает его канитель
В говорливый союз. Напрягается колокол страстный.
Но чугун неподвижен, и стынет тугая капель.
Возвышается дождь с телефонной тревогой на взлете
И поверх журавля направляет слепую тоску
На пустые поля, на чернильные завязи плоти,
бесконечным дроблением вторя больному виску.

Не умолчу и об «аллитерациях». Хороши у Бураго аллитерации (фоника согласных): хриплые, клекочущие, такие живые... Как, впрочем, и благородно-полнозвучные ассонансы (игра гласными звуками). Бросим беглый взгляд хотя бы на стихотворение «Цунами»:

То рождается штиль. То безветрие сводит с ума.
То стоит карусель на вершине державного взлета.

То уходит в шумерский песок молодая пехота.
То на дне океана очнулись глухие грома.

Сама история здесь – как застывшая музыка: в ней, как и в архитектуре, ощущаются не только деструкция и обреченность, но также чья-то железная воля и порядок. Ландшафты Египта, например, живут у Бураго своей потаенной жизнью и сегодня – и примета их – не рукотворные исполинские идолы и подавляющие гигантизмом строения. Пейзаж живет веками в неутихающем

ветре, который напирает на человека в синайских песках со времен Моисея, как бы предупреждая: рядом Господь!

Кто тебе, ветер,
коралловый клык Синая?
Четки мечетей
в ладони переминая,
припоминая
песочный полет столетий,
в гулком рассвете
цветные шатры сминая,
кто тебе, ветер,
упрямая мышца спинная?

Вот эта-то *упрямая мышца спинная* – человек на ветрах природы и истории – художественный центр мира Дмитрия Бугаго. И тени, застывшие на горизонте, – напоминание совести о вещах, которые обывательское сознание человека из многоэтажки трусливо вытесняет за пределы вменяемого:

Откорчемничала осень – полный срок.
Из обмерзлых пихт и сосен – люют острог.
Жалость заживо сжигает – жилы рвет.
Рвам утробы не хватает – тел не в счет.

Где ты, тело Мандельштама? Клюев где?
Где поруганного храма встать звезде?
Где бессилие в зачете перед злом?
– В окончательном расчете с языком.

Увы, век-волкодав яростно и насмерть смял многое, без чего жить вообще нельзя. «Черная речка немислима в городе с Бабьим яром», – пронзительно-горько сказано в стихотворении, посвященном памяти светлого человека и личного друга Дмитрия Бугаго, несмотря на разницу в их возрасте, – поэта Леонида Вышеславского, чья жизнь оборвалась так страшно и нелепо, от руки ночного грабителя...

Вот почему любимый Киев, этот сказочный богатырь в лаврском шлеме, веселый и открытый в Рождественскую ночь («Рождество»), бывает, немощствует; гаснет естественная «улыбка киевского человека» («Кто ты? Русич? Поляк? Ты монгол, печенег ли, литовец?»); киевская библиотека – как «городское гетто» («Библиотека»).

Да и в этом ли только жестоком веке дело? Какой век не жесток? Угасла ведь пару лет тому в неизбывной болезни и юная жизнь черновицкого поэта Марии Тиллó, чье творчество стало известно людям не в последнюю очередь благодаря Дмитрию. Но жизнь все же – лишь «предчувствие пути», и недаром, наверное, «дождь за нас стоял стеной» («От Башлачева до Тиллó не версты, а разлуки»). Поэтому и исполнен катарсического, пресуществляющего огня незабываемый, страшный и удивительный образ: «драгоценные угли» в печах концлагеря...

Надо ли еще что-либо говорить? Нет, жива поэзия (прав Василь Симоненко!). Более того, в нашей ситуации она не мерцает тускло где-то на заднем плане, как в парижской подземке, но заливает мощным светом огромные пространства – географические, исторические, нравственные.

А масштаб и рост дарования Дмитрия Бураго становится все очевиднее, все бесспорнее.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МАРИИ ТИЛЛО

Література в контексті культури: Зб. наук. праць.– Вип. 21 (2). –
К.: Вид. дім Д. Бураго, 2011. – С. 3–11.

Имя накроет зеленый мох
С меткой «Забвение»: канет в высь
Странно-красивая птица Жизнь.

Мария Тилло

Мировоззрение Марии Тилло было в значительной степени определено главной загадкой бытия: существованием Смерти. При предельном жизнелюбии, она терпеть не могла пионерско-комсомольского оптимизма, забивавшего естественное человеческое вопрошание «отчего нам, мне умирать?!» – неистовым барабанным боем. «Memento mori» – нет, это не для вас, советские люди! Ведь всякий материалист отчаянно закрывает глаза на проблему Смерти и стремится исключительно к чувственным наслаждениям – а что, мол, остается? Вспоминается, однако, мнение выдающегося испанского философа Мигеля де Унамуно: «Кажется невероятным, что есть люди, которые живут спокойно, веря, что их личное самосознание превратится в ничто».

Духовность творчества М. Тилло – особый вопрос. Не назовешь ее, к примеру, «христианским поэтом» – пишет-то она, в основном, о своих человеческих проблемах. Но при этом телесный человек в ее поэтическом мире – скуден, хищен и как-то даже жалок в своем чувственном экстазе:

ОРЕХ

И раздавить его покров,
И так, залезши в середину,
Сжав в кулаке рябую спину,
Сосать ореховую кровь.

Потом коричневой рукой
Нарушить слой тончайшей шкурки;
Ядро лишилось пестрой куртки,
Орех утратил свой покой.

И в белоснежный аромат
Вонзить стареющие зубы;
Как дверь, сомкнуть над ними губы,
И спрятать в веки томный взгляд.

[7, с. 25]

«О ком же и о чем идет речь? О насильнике, воре? Нет, всего лишь о человеке, вгрызающемся в ядро ореха и получающем удовольствие от этой процедуры. Но это написано так, что понимаешь, как яростен и непросто процесс соприкосновения с миром, где самое простое действие может обернуться поглощением Другого», – пишет об этой ситуации М. Михайлова [2, с. 45].

Обращает на себя внимание совершенно неожиданный эпитет: «*стареющие* зубы». Ведь написано это юной студенткой, и – несмотря на обобщенно-личную форму изложения, с несомненной опорой на сугубо интимные «вкусовые» ощущения. Так мог сказать лишь человек, для которого время мчится быстро. Слишком быстро. Сенсорные ощущения как бы скоротечно истлевают, и в бешеном беге времени чувственное наслаждение как бы упреждается рефлексией.

У молодого поэта становится обычным этот эпитет *старый*, то прямо относимый к себе, то употребленный в неопределенно-личном значении.

И остается стойким
Только время.
Оно безвременно,
Оно совсем свободно,
Оно не связано
Собою или нами.
Оно плодит себя –
Оно бесплодно.
Держась за время
Старыми руками,
Мы умираем,
Медленно и верно.
[7, с. 64]

Время становится одним из главных персонажей лирической трагедии, разыгрывающейся в сознании юного поэта. Она, помню, все твердила из Бродского, перед которым преклонялась и защитила по его творчеству кандидатскую диссертацию: «*Время – больше пространства, пространство – вещь. Или, может быть, мысль о вещи*». Слово П. Михеду: «... Перегортую книгу віршів Маші. Не полишає відчуття, що головний мотив поезії Маші Тілло – час, у всіх його складних вимірах. Сама екзистенціальна ситуація – знання своєї долі і болісне відчуття її жалюгідної вимірності породжує його. Цей мотив домінує особливо у віршах останніх років. І серед них дивний у своїй пластичній виразності вірш:

Я не умею слушать тишину –
В ней слишком много страшного начала.

И ощущать, что Время замолчало
 Мне боязно. И я часы клянчу.
 Остановились стрелки. Циферблат –
 Игрушка цифр. И маятник тяжелый
 Застыл и замолчал, как мальчик голый
 В стеснении. И нет пути назад.

Це і є, здається, провідний мотив «печальной музыки судьбы» Маші Тілло» [3, с. 47].

Постмодернистская поэзия, к которой поэзия Марии Тилло в чем-то явственно примыкает, предполагает игру со словом, игру с грамматикой, игру с культурным наследием – это непрекращающийся карнавал с его распадом границ, разрушением традиционных табу. В стихах Маша достаточно иронических афоризмов, культурных ассоциаций и литературных реминисценций, образных аналогий из живописи или музыки, диалога с традицией, озорных поэтических скерцо и вообще игры со словом. Но постмодернистское мироощущение в корнях своих неразрывно связано с идеей «смерти Бога», сформулированной в нигилистической философии Ницше. Хайдеггер в своем эссе «Зачем нужны поэты?» говорит, что там, где боги исчезли, поэзия становится единственным путем обрести «путь богов, которые убежали». Вот этот-то исчезнувший путь изначального знания она всю жизнь и искала.

У нее же сформировался особый строй образности: реалии очень конкретны, почти даже осязаемы, и, вместе с тем, как бы разрежены в мифопоэтическом пространстве. Ощущала себя обиженным ребенком, у которого зачем-то отнимают самое жизнь, но при этом дух ее как бы освобождался и сливался с природными стихиями (искала, видимо, за что же «зацепиться» в предстоящем исчезновении). Сравнивала себя, скажем, с солнцем или вольным ветром:

ВУЛКАНИЧЕСКИЙ СОН

Я – сон. Только чей? Это, право, не важно.
 Нелепый, помятый и очень отважный
 Несется ребенок на облаке Смерти,
 Свой стан оторвавши от огненной тверди.

Порвались все нити связующей жизни.
 В глазах – ощущение злой укоризны.
 И слезы, как дождь, торопливой толпою
 Стремятся к вершинам, сливаясь со мною.

Но кто я? Я – сон. Я ребенок на туче.
Я – солнце, обжегшее острые кручи.
Я – высохший дождь, я – разбросанный ветер,
Который порвал слишком крепкие сети

Условностей жизни, ее переплетов.
И ветер, устав от своих перелетов,
Ложится на землю, забыв облака.
И высохла жизни шальная река.

[7, с. 23]

Она и в самом деле жила на грани миров.

Не тот мотив, не те слова;
Чужие звенья, звуки, слоги...
Совсем чужая голова,
И в ней – совсем чужие боги...

[7, с. 22]

Но при этом мир для нее был единым, нерасчлененным целым. «В отличие от дробящегося в каплях дождя и тающего в туманах и хлопьях снега «срединного» земного пространства, топос «верхнего» мира отличается четкостью очертаний и почти иерархической упорядоченностью: солнце, облака, звезды, месяц пребывают в согласованном друг с другом движении, а точка зрения, с которой они оказываются изображены, как правило, четко обозначена (взгляд снизу, с облака, сверху и т. д.), так что картина «верхнего» мира сохраняет топографическую определенность и центрированность. Характерно в этом отношении, например, стихотворение «Лестница» (оставляем вне комментария очевидный мифопоэтический смысл заглавного образа, выводящий на идею связи небесного пространства с земным, сакрального – с профанным и т.п.)» [6, с. 33].

«Чужие боги» – это сложное переживание дисгармоничного, нарушающего первозданную гармонию мира. Как верующая христианка, она очень четко различала Бога и мир обожествляемых языческим сознанием демонов (любопытно, что некая мыслящая штампами врач-психиатр пыталась на этом различии «своего» и «чужого» поставить ей диагноз «шизофрения», что было решительно опровергнуто расширенным консилиумом специалистов). Маша свое «я» в его цельности высоко уважала. Не случайно первый, еще во многом на «детских» стихах построенный сборник назван был «Я». Увы, не на пустом месте, видимо, строилось утверждение, что поэты, часто употребляющие местоимение «я», долго не живут... Но эта горделивость обретающего себя сознания сочеталась с готовностью к самопожертвованию.

Я – это главное во вселенной <...>

Я – это то, чем владеешь ты.

(Автограф на стене комнаты подруги).

Свое «я», столь бесценное для него самого, поэт здесь готов отдать во владение Адресату. Думается, это не мимолетный порыв. «Ты» – это, конечно, не просто собеседник в данную минуту. Это персонаж того лирического диалога, который у Ю. Лотмана именуется «лирическое Ты». Но в ее поэзии нет почти ничего не только о любви, но и о политике, которая так волнует массы людей. Это чисто философская лирика, традиции которой у нас так ослабли. Такая лирика расцветает в обществе, где культивируется индивидуальность.

Ведь ни люди, ни «равнодушная природа» не могли дать ответа на простые вопросы: зачем я вообще родилась и так мучаюсь? куда несет меня река времени? Кто за всем этим стоит?

Естественный экзистенциальный ужас перед неизбежной собственной кончиной и кончиной близких не имеет, между тем, ничего общего с психологией, которую Э. Фромм определяет как «некрофилическую» (любовь к «мертвому» или «искусственному», а не к живому).

Была она также совершенно свободна от гипноза навязчивой, насильно насаждаемой, искусственной в своих основах и, по сути, мертвящей «жизнерадостности» массовой культуры. Впрочем, в последние годы жизни Маша пыталась заняться как раз молодежной массовой культурой. Видела в ней и жизнь, и свободу, и опасность безликости. Все это должно было стать докторской темой.

При этом ей было совершенно чуждо то «брезгливое» отношение к жизни, которое часто встречается у людей хронически и неизменно больных. Об этом очень выразительно свидетельствует, как мне кажется, стихотворение «Ренессанс», которое является лирической интерпретацией великой эпохи.

РЕНЕССАНС

Мы шли по лестнице небес,
Держа перила облаков
В своих трепещущих ладонях.
И растворяющийся день
Скрывался в черной маске сна,
А мы спасались от погони

Самих себя. Искрился дождь
Звездопадения. И тень
Сгорала, прикоснувшись к краю
Вселенной. Розовый огонь

Струился тлеющей рекой,
Где волны пели: «Я не знаю...»,

Не уточняя, что не знать
Им предложили облака.
И постепенная удача
Вершила чудо. А вокруг
Горело радостным костром.
Но почему-то плачу, плачу...

[4, с. 38]

М. Тилло читала в вузе культурологию, и тем самым оказывалась в положении куда более выигрышном, чем, скажем, положение булгаковского Ивана Бездомного. Увы, булгаковский персонаж сконденсировал в себе типичные черты нового, «советского» поэта – этакое человека с улицы – талантливого, но дремуче невежественного. Разрушающий все традиции футуризм в первые годы советской власти процветал как раз благодаря этой дикой энергии отрицания, тайно унаследованной, впрочем, от бурной эстетики романтизма XIX века. Импульс этот не угас и сегодня: по неписанным законам молодому поэту как бы полагается не знать очевидных вещей – вплоть до грамматических правил и жить не столько среди людей, сколько среди слов, предпочтительно собственного изобретения. Культура такому поэту представляется обычно фрагментами, случайно выхваченными из общей тьмы прожектором собственного внимания. Разумеется, я говорю это вовсе не о настоящих поэтах, которых у нас, увы, так немного, а о бойкой и шумной массе дилетантов, ухитряющихся широко печататься.

М. Тилло вовсе не была «книжным червем»: более того, поначалу что-то в ней было, пожалуй, и от Ивана Бездомного. Недаром ее первый сборник был назван «Я»: по молодости лет, она еще чаще говорила «Я и Моцарт», а не «Моцарт и я». Но чтение лекций по культурологии, участие в проекте кафедры по созданию собственного концептуального учебного пособия по культурологии, в частности, осознание необходимости переоценки наследия Ренессанса, не могли пройти бесследно. М. Тилло имела дело, как говорят, по долгу службы, с необычными по масштабу духовными массивами.

В частности, в нашей книге о культурологии [1] мы рассматриваем Ренессанс и ренессансный гуманизм не как «величайший прогрессивный переворот изо всех, пережитых человечеством» (Ф. Энгельс), но как достаточно трагическое заблуждение европейской культуры. Ренессанс породил не только ее секуляризацию (освобождение культуры от религии): антропоцентризм повлек за собой тотальное падение нравов, угасание политической и юридической морали, высвобождение в человеке «зверя». Символом Ренессанса может служить

тот несчастный ребенок, которого Леонардо да Винчи некогда выкрасил золотой краской – дитя должно было изображать на празднестве Эрота. Это «обожествление человека» обошлось дорого: к вечеру ребенок умер от закупорки всех пор кожи.

Ей пришлось углубиться, в той или иной степени, во всю историю культуры. Интеллектуальные занятия придали масштабности ее природной склонности к обобщениям. И тут огранкой поэтической эмоции выступила русская поэтическая традиция: «Изысканная простота, органичная утонченность и сдержанный драматизм стихов Марии Тилло заставляют вспоминать прежде всего о поэзии Серебряного века – об ахматовской созерцательности и мандельштамовской грустной философичности, о цветаевской трагической «неукорененности» и Брюсовском символично-мистическом урбанизме, о блоковской тоске по прекрасному и неосуществимому – и есенинском ощущении обостренно-живой связи с природой» [10, с. 29].

Видимо, поэтической темой этого стихотворения является именно трагическая красота Ренессанса, вознесшего человека на небывалую высоту, за чем последовало и неминуемое падение. Исследователи культуры указывают, например, что уже Шекспир становится летописцем угасания ренессансной веры в величие и красоту человека: титанический порыв взять власть над судьбой в собственные руки сменился трагическим вопрошением: быть или не быть? Наше сегодня с его противоречивыми установками – от невероятного преувеличения возможностей человека до не менее невероятного унижения и порабощения его – закономерное дитя Ренессанса.

Обыкновенно эмоции поэта сосредотачиваются на относительно малом объекте: любимый человек; локон кудрей в памятном медальоне; родные березы за окном; подняться до любви к родине вообще в нашей традиционной литературной критике уже почитается признаком высокого духа. Историческая ретроспектива у большинства наших сегодняшних поэтов также обычно сводится к горизонтам истории своей земли. Да и в истории литературы я что-то не припоминаю поэтов, вдохновлявшихся впечатлениями от «чужих» минувших веков – один разве что Валерий Брюсов, основоположник русского символизма (рубеж XIX-XX ст.). Тот мог держать лирический монолог от лица ассирийского царя Ассаргаддона или египетской царицы Клеопатры. Но у Брюсова, историка по образованию, в основе такого художественного образа лежит некоторый трафарет, привычное, сложившееся в веках мнение о том или ином герое прошлого.

А здесь – нет ни какого-либо стандарта, ни конкретного человека, ни, впрочем, внешних примет самой эпохи. Ренессанс ведь был очень натуралистичен: его художники обожали детализировать изображение, доводя до иллюзорности (тот же Леонардо); его писатели смаковали, как Боккаччио, телесность и эротичность. Обо всем этом М. Тилло прекрасно знала. У нее в комнате висела

выполненная мной копия головы ангела с леонардовской картины «Мадонна в гроте», которую она любила: чарующий образ юности, соединяющий любование телесным цветением с одуховоряющей традицией средневековой иконы. Не знаю, именно эта ли картина кристаллизовала то ощущение эпохи Ренессанса, которое наполняет стихотворение, и если кристаллизовала, то в какой степени. М. Тилло была в таких ситуациях совершенно независима от чьего бы то ни было «влияния», хоть бы и самого Леонардо. Но общее ощущение возникает: и в картине Леонардо, и в ее стихотворении, образ цветущей молодости выступает на трагическом черном фоне. У Леонардо – это стены грота, в котором уединились Пресвятая Мать и Дитя, сопровождаемые ангелом. У М. Тилло окружающая, сгущающаяся тьма ассоциируется не с замкнутым пространством, как у живописца, а с замыканием времени:

И растворяющийся день
Скрывался в черной маске сна...
...И тень
Сгорала, прикоснувшись к краю
Вселенной.

В объятиях нарождающейся тьмы кипит и бушует нежное пламя жизни, для которого найден неожиданный эпитет *розовый*:

Розовый огонь
Струился тлеющей рекой,
Где волны пели: «Я не знаю...»

Самый загадочный момент стихотворения – вот это «Я не знаю...», журчащее в пении волн. Языческий по духу пантеизм Возрождения, впрочем, предполагал такую вот беседу с природными стихиями. В этом диалоге стихий поэту дано услышать многое:

Не уточняя, что не знать
Им предложили облака.

Сквозной мотив поэзии М. Тилло – небо, опрокинувшееся в зеркала земных вод, схождение неба в плоть земного. Власть неба, ограничивающего земное знание – вод ли, пляшущего ли розового огня или человека.

Человек здесь – вроде бы как бог античной мифологии: он в самом начале стихотворения – юн, радостен и смел; он, может показаться, действительно взбирается на небо в титаническом размахе самоутверждения:

Мы шли по лестнице небес,
 Держа перила облаков
 В своих трепещущих ладонях.

Тем не менее, в этом стремлении ввысь тут же обнаруживается внутренняя дисгармония, надлом. Ладони, дерзнувшие ухватиться за облака, недаром «трепещут». Оказывается, человек спасается от самого себя. И, даже осыпанный падающими звездами, он не выглядит победителем в этом «штурме космоса», как не стали победителями создатели Вавилонской башни:

А мы спасались от погони
 Самих себя. Искрился дождь
 Звездопадения.

Пока – штурм неба. Пока – юность и победа. Но атмосфера волшебной сказки включает также предчувствие неминуемого поражения:

И постепенная удача
 Вершила чудо. А вокруг
 Горело радостным костром.
 Но почему-то плачу, плачу...

Тем, кто знаком с творчеством М. Тилло, не следует объяснять, как много личного было вложено в эту коллизию лирического сюжета. Она знала, что обречена болезнью. Но – находила в себе силу для вот таких поэтических взлетов. Для горького и отчетливого осознания неминуемого поражения человека в его поединке с миром. Находила смелые и яркие образные решения, неповторимые сочетания слов для того, чтобы обобщить и слить в одно целое великие порывы человечества и свое личное дерзание.

Мы несем в себе розовый огонь Ренессанса среди неумолимо сгущающейся тьмы. Мы в безумии бросаемся «штурмовать небо», надеясь победить судьбу. Мы обречены в этой борьбе. И – невыразимо прекрасны в своем поединке с роком. Вот что, видимо, хотела сказать она этим неподражательно странным и волнующим стихотворением.

Интересно, что она довольно охотно писала по-украински, и литературоведы отмечают здесь ту же огромную лирическую энергию постижения смысла бытия: «Очевидно, творчість молоді авторы формувалася як цілісне напруження, поєднання всіх сил і спроможностей розуму, душі та волі. Метафора здивування засвідчує оригінальний погляд героїні на світ як суверенну форму духовного буття ліричного «Я», наділений особливою життєвою енергією. Своєю вітаїстичною

концепцією буття Марія Тілло споріднена Олені Телізі, а стоїцизмом – Лесі Українці. При цьому її поезія – це прихований внутрішній біль, який лірична героїня долає мужньо: «А я посміхнулася, побачивши диво – / Всі люблять, щасливі, і всім все одно, / Хто є ти і звідки. І тільки бурхливо / Втопилося горе, пірнувши на дно». Для неї стає можливим неможливе, а тому у вибудованому фікційному світі переплітаються протилежні почуття, відбувається неподільна спорідненість зі світом, гірка іронія і здивування, елегійна тональність та оптимістичні нотки: «Нехай усміхнеться, радіючи, небо, / Засяє повітря щасливим дощем, / І сонце розбудить. Бо так воно треба! / І місяць заграє в саду за кущем» [8, с. 85].

Но и не думать о тщетности своих усилий было просто невозможно. По свидетельству Максима Горького, позднего Толстого точила единственная мысль: о смерти. «Кто научился думать, тот думает о смерти», – оборонил как-то Лев Николаевич. Как сталкер Стругацких, она, против собственной воли, то и дело бывала там, куда бы лучше и вовсе не ходить.

Экзистенциальная проблема Небытия волновала ее с очень ранних лет, диктовала необычные формы литературного самовыражения, столь же ироничные, сколь и пронизанные внутренней смятенностью, сомнениями в возможностях человеческого интеллекта и слова. Примером этого может служить этюд «Исповедь Великого Сыщика»: Ватсон сигнифицирует здесь недалекого «логика», Холмс – отважного иррационалиста; все это неожиданно заканчивается стихотворным Гимном Смерти, дающей последние ответы на все вопросы [4, с. 10–11].

«Декадентства» тут никакого, понятно, не было. Она постоянным усилием воли отталкивала от себя черные мысли:

Хватит! Дальше – нельзя. Дальше – смерть.
 Дальше – маску снимает сознание.
 И рассудок стремится успеть
 Осознать: за что – наказание...
 [7, с. 100]

Осталась вера – «яркие крошки горящего звездного хлеба», как она однажды назвала звезды.

Сбивая в кровь дрожащие колени,
 Молитвенно вложив ладонь в ладонь,
 Испытываешь Высшее Терпенье.
 И в сердце загорается огонь.
 [7, с. 92]

Верно сказано М. Чикарьковой: «Богоборчество футуристического и постфутуристического закваса вызывало у нее совершенно неповторимое

сочувствие человеку, определившему себе быть в обезбоженном мире. Безрелигиозность, тщание человека устроить одну лишь свою земную жизнь, она воспринимала как нечто сходное с дальтонизмом» [8, с. 7]. Но ведь христианину следует полюбить и смерть, как жизнь, так как это два равноправных начала цельного Бытия.

В общем, можно утверждать о присутствии в ее творчестве особого духовного измерения: *поэтической танатологии*, поэтического осмысления Смерти. То, что приходит к большинству людей лишь накануне их собственного конца, составляет у нее привычную духовную проблематику. Этим-то ее творчество и поучительно.

Когда-то цикл чрезвычайно интересных статей о последних годах и днях известных писателей опубликовал Р. Киреев. Все, они, похоже, как бы шли смерти навстречу, не теряя достоинства перед стеной надвигающегося мрака. Экзистенциальный опыт Марии Тилло, юного, полного желания жить, талантливого человека, который прожил полжизни, глядя в лицо смерти, и не потерял достоинства, тоже не должен остаться безразличным для тех, кто мыслит и чувствует. При этом она вынуждена была опираться по преимуществу на собственные душевные силы, и не только научилась смотреть в лицо смерти, но и нашла эстетическое измерение для этого состояния.

Она часто утверждала, что счастлива. Умела радоваться самым грубым проявлениям витальности. Благодарила Бога за болезнь, обострившую силы души и «окунувшую» в творчество. Ценила этот мучительный дар, трепетно относясь к своим стихам, не желала в них ничего менять (хотя обычно с принципиальными замечаниями соглашалась). И – ждала той последней свободы, которую дарует освобождение от власти тех слепых телесных сил, которые она полагала языческими демонами:

Радость, как сытая лошадь, навозом из рифмы
Опустошает желудок распухших мозгов.
Боги разбились об небо, ушедши из Рима –
Нет больше цокота цепких и скользких шагов.

Что это, Господи? Может быть, все-таки счастье?
Странно, как странно листать перекошенный вздор.

Там, впереди, на заре истлевающей власти
Время опять открывает пустой коридор.

[7, с. 128]

Исполнено философского равновесия и, одновременно, печального достоинства одно из ее последних стихотворений, написанное уже на больничной койке – в отчетливом предчувствии своего последнего шага:

КОСТЕР

Костер погас – остался пепел.
Деревьев мертвые тела
Разносит бесшабашный ветер.
И эта серая зола

Взлетает над землей горячей
И вновь ложится на траву.
Дрова сгорели. Ветки плачут.
А лист кричит: «Еще живу!»,

Не понимая, что погибнет,
Сгорит – и разбежится в ночь.

.....

Горит костер – сухие хрипы.
И не могу ему помочь.
[7, с. 11]

Да, эти стихотворения – «беззащитный сад объятых ужасом предчувствия растений» [7, с. 74]. Но в них есть катарсис – спутник подлинной трагедии; трагическое же – эстетическая категория, без которой нет подлинного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. Культурологія : навч. посіб. / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чікарькова. – К. : Кондор, 2003 . – 320 с.
2. Михайлова М. Дальше – ... не тишина / М. Михайлова // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2007. – С. 44–46.
3. Михед П. «Печальна музика судьбы» / П. Михед // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2007. – С. 46–47.
4. Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – Випуск 1. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. – 80 с.
5. Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – Випуск 4. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 54 с.

6. Пахарева Т. Небесный топос в поэзии М. Тилло / Т. Пахарева // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тіллó. – Вып. 2. – К.: Видавничий дім С. Бураго, 2007. – С. 32–35.
7. Тилло М. Лирика / М. Тилло. – К. : Издат. дом Дмитрия Бураго, 2006. – 202 с.
8. Ткачук М. Екзистенційне осмислення буття людини в ліриці Марії Тіллó / М. Ткачук // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тіллó. – Випуск 3. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – с. 84–88.
9. Чикарькова М. – Поэзия Марии Тилло / М. Чикарькова // М. Тилло. Лирика. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго 2006. – С. 2–13.
10. Якушева Г. «Слишком много счастья – это скучно. Слишком много счастья – это страшно...» (о стихах Марии Тилло) / Г. Якушева // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тіллó. – Вып. 2. – К.: Видавничий дім С. Бураго, 2007. – С. 29–32.

ТЕОЛОГІЯ ТА РЕЛІГІЄЗНАВСТВО



ОБ'ЄКТИВНІСТЬ ЧИ ІНДИФЕРЕНТНІСТЬ?

(до питання про методологію вивчення релігій)

Вісник Прикарпатського ун-ту ім. В. Стефаника. – Філософські і психологічні науки. – В. 15. – Івано-Франківськ: 2011. – С. 166–171.

Релігієзнавство – це ознайомлення з різноманітною специфікою релігійного світосприйняття, з аксіологією релігій світу, догматичними основами їхнього віровчення, культурами, обрядами та святами. Як свідчить назва курсу, його *предмет* – релігія як особливий феномен життя людини в усіх його різноманітних проявах.

Та можуть сказати: навіщо в сьогоdnішньому секуляризованому суспільстві поглиблено вивчати релігію? Хіба в середовищі, де існує свобода совісті, не простіше залишити все, що стосується релігії, у сфері приватного життя особи? До того ж, інколи викладач релігієзнавства може зіткнутися з відвертим скепсисом – зокрема студенти вишів, де спеціалізуються на природничих науках, економіці або технічних дисциплінах, часто спочатку сумніваються: а нащо нам, власне, цей предмет? Дехто вважає, що це – така собі заміна «ідеологічних» курсів епохи тоталітаризму: не можна ж, мовляв, зовсім без ідеалів, «людині-бо у щось таке потрібно вірити». Або, й визнаючи, що предмет цей важливий і цікавий, усе ж таки відносять його до другорядних дисциплін. Хоча, як зазначив один з найвідоміших дослідників релігії, «вдумливому спостерігачеві важко знайти у духовному житті людей чинник, який протягом століть грав би більшу роль, аніж релігія» [5, с. 13].

У чому ж полягають *мета та завдання* такого курсу? Введення його диктується передусім нагальними практичними потребами суспільства. Світ дедалі більш чітко диференціюється на певні регіони, у яких прагнуть зберегти національну неповторність і традиційні вірування. Але водночас невинно розвиваються й глобальні процеси інтеграції, зокрема економічної. В епоху стрімкого стирання економічних, а отже й будь-яких інших кордонів між різними суспільствами знайомство зі світовим духовним досвідом – справа необхідна й невідкладна, бо ризикуєш наразитися як не на біду, то на неприємності: достатньо

згадати деякі факти, стосовні туристів-європейців у мусульманських краях. Та поруч з цим суто прагматичним аспектом існує й інший, глибший. Люди ні властиво прагнуть відповідей на *екзистенціальні питання*: навіщо я живу? чому ми всі вмираємо й чи існує щось після смерті? у чому сенс життя? у чому відмінність між добром і злом? тощо. Для основної маси людей відповіді на ці питання лежать у сфері релігії, яка визначає їхні ідеали, життєві цінності, мораль, практичну поведінку.

Тому проблема *методології* вивчення релігії набуває в наших умовах особливого значення. Адже наше специфічне ставлення до релігії, виховане десятиліттями політичного тоталітаризму й диктату позитивістсько-інженерних концепцій, визначається уявленням, що релігія – це якесь неповноцінне, «донаукове» світобачення. Однак у сфері культури, частинами якої виступають і релігія, і наука, релігія традиційно має значно глибші позиції. Адже, як стверджував відомий учений-атеїст Дж. Фрезер, уся культура зійшла зі сходинок храму. А наука домінує в культурі лише останні пів-тисячоліття, причому вона не насичує екзистенціальної жаги людини, бо є продуктом самого лише інтелекту; релігія ж мобілізує діяльність не лише одної, а обох півкуль головного мозку, і задовольняє людську жагу пізнання не лише інтелектуально, а й емоційно-естетично. А релігієзнавство – *наука, яка вивчає релігію*, і в цьому вже закладено певне протиріччя, бо методи осягнення істини в науці і в релігії не тотожні, і наука явно не все тут охоплює.

Відзначимо, що пліч-о-пліч функціонують два діаметрально протилежних типи вивчення релігії – *богослов'я* (теологія) та *світське релігієзнавство*.

Теологія, яка розглядає релігію у всій повноті феномену, здавна сприймається у цивілізованому світі як повноцінна наукова дисципліна; зокрема у середньовічній Європі статус богослов'я як університетської науки був надзвичайно високий: усі інші науки мислилися «служницями теології». Але зрозуміло, що всяке конфесійне богослов'я має у своїй основі *апологію* – захист положень власної конфесії. До того ж, хоча метод теології – раціоналістичний доказ положень віри, тут неможлива експериментальна перевірка даних із застосуванням технічних приладів, як це робиться в природничих або технічних науках. Саме тому матеріалістично мислячі вчені відмовляють теології у праві називатися наукою.

Однак подібна методологія споконвічно застосовується в гуманітарних науках взагалі, і я два роки тому якось зауважив публічно, що наступним кроком «інженерного мислення» мало б стати вилучення з системи наукового знання літературознавства, мистецтвознавства й багато чого іншого, включаючи й релігієзнавство. І ось – маленька вставна новела. У одній з останніх інструкцій покійного ВАК'у за часів незабутнього Януковича наполегливо не рекомендувалося вести дослідження з... теорії літератури і всього такого іншого, що не перевіряється приладами: це ж бо «паранаука» (!). Щось таки тоді робилося, панове громадо...

У нас нині теологію, нарешті, так-сяк за науку визнали, але в межах такої собі резервації – в духовних навчальних закладах; повсюди в інших місцях вона усе ще стикається з відвертою ідіосинкразією. Між тим, залишається проблемою: хто глибше розуміє релігію – той, хто молиться й взагалі перебуває в лоні віри, чи той, хто розглядає її як хворобу духу?

Остання тенденція – панівна у світському релігієзнавстві, що з'явилося на Заході наприкінці XIX – початку XX ст. і намагалося вирватися з тенет конфесійного розумування, прагнуло до об'єктивного аналізу релігій. Воно було породжене секуляризованою (світською) свідомістю, та від початку було достатньо толерантним. У нас же світське релігієзнавство в умовах комуністичного тоталітаризму набуло войовничо-атеїстичного характеру, і запанувала течія атеїстичного спрямування, яка народилася наприкінці XVII ст. у часи розмежування науки та релігії й намагалася опертися на позитивне знання всупереч теології. Наш релігієзнавець заперечує змістовність смутної сфери релігійних прозрінь і спирається на традиційний матеріалістично-позитивістський світогляд; він розглядає релігію як фантом, як пустоцвіт у сфері пізнання, й заперечує будь-яку змістовність релігійного духовного життя. Однак гумор ситуації полягає в тому, що сьогодні в природничих науках проблема Бога трактується вже не так однозначно, як донедавна. Адже, скажімо, останні досягнення фізиків у сфері квантової механіки вказують на існування якоїсь сили, що начебто спеціально сконструювала для нас Всесвіт з його сприйнятливими для виникнення життя умовами – такий підхід отримав назву антропного принципу [4, с. 101]. Вчених інтригує «темна матерія», яка складає в космосі близько 95% речовини: адже саме вона визначає феномен розширення Всесвіту, і подальше вивчення її, можливо, призведе до визнання існування 5-го виміру, який вважався породженням свідомості фантастів [1, 2]. Дехто з вчених-позитивістів прямо стверджує ідею існування Бога [3, с. 52]; маловідому премію, що є більш престижною, ніж Нобелівська (її вручає королівська родина Великобританії), отримує в минулому році вчений, який математично довів існування Бога – на його погляд, світ був створений ідеально, а зіпсувала його еволюція, цей, так би мовити, бунт Творіння проти Творця. Таким чином, навіть традиційно антагоністичні щодо релігії науки сьогодні активно цікавляться релігійною сферою. Ніяк не дивно, що зараз постає така синтетична дисципліна, як *нейротеологія*, яка намагається, поєднуючи точки зору фізіології, психології та фізики, дати відповідь на невивчені досі питання: які зміни відбуваються в людині та в середовищі, що її оточує, під час релігійного трансю. Сучасна позитивна наука тепер часто намагається об'єктивно визначити точки зіткнення релігії з науковим знанням, то ж тим більше такий інтерес має бути виправданим для релігієзнавця.

Характерна ситуація, що склалася в сусідній Польщі: як зазначає проф. Г. Хоффман, попри виразну диференціацію польської релігієзнавчої думки

на два головні табори у взаємному конфлікті зі світоглядних причин – «світський» і «католицький» – дослідження в обох сферах активно розвивалися й знаходяться, додаю від себе, в стані конструктивного діалогу. У нас же все це тільки розпочинається. Сьогодні, наприклад, розгорнулася досить гостра полеміка між прихильниками «атеїстичного релігієзнавства» і ще більш глибоко традиційною теологією. Перші справедливо вважають, що віддати викладання предмету до рук представника тієї чи іншої конфесії – означає втратити свободу совісті й інтелектуального вибору, бо ж православний, католицький чи буддистський богослов неодмінно підноситиме істини власної віри й різко заперечуватиме істини інших конфесій. Другі так само резонно зазначають, що дивитися на релігію як воїн дивиться на ворога, зводити її до виключно «соціологічних» аспектів та ігнорувати аспекти психологічні – позиція уразлива, що насправді людина, яка гадки не має про релігійне життя душі й упереджено виходить з гіперкритичної установки, дасть лише негативістську й поверхнево-описову картину релігійного життя людства, і такий «дальтонізм» теж не здатний забезпечити об'єктивної картини.

Обидві позиції достатньо серйозні, і потрібно шукати вихід з цього протиріччя. Тим більше, що можна уявити собі віруючого релігієзнавця, який сповідає, скажімо, буддизм, – він буде, звичайно, пристрасним у своїх оцінках; однак ґрунтовність його знання буддизму не викликає сумнівів. Та, оскільки в нас школу відділено від церкви, то, здавалося б, для апологетичної теології в освіті місця немає. Але й панування в науці реліктів гіперкритичного за суттю своєю «наукового атеїзму» не може бути визнане нормальним явищем.

Для віруючої людини існування Бога (чи, нехай там, богів) є незаперечним і не потребує доказів, що спираються на інтелектуальні аргументи; ці аргументи висувуються виключно як апологія проти ворогів віри. Теологічні докази існування Бога часто піддавалися критиці. Однак немає й жодного неспростованого доказу не-існування Бога. Тому кожна людина має право обирати сама – вірувати їй у Бога чи ні. Але кожна інтелігентна людина – віруюча чи невіруюча – зобов'язана бути достатньо глибоко ознайомленою не лише з агностичними постулатами, а й з основними теологічними положеннями та духовними практиками різних релігій.

У нас законодавчо закріплено право сім'ї виховувати дітей в істинах віри батьків, але, вступаючи у світ школи (середньої та вищої), дитина все ще занадто часто стикається з байдужістю або й агресивним спростуванням того, чому її навчали вдома. Аніяк не все вирішує сам по собі дуже потрібний курс християнської етики, який сьогодні в Україні пропонується до обов'язкового вивчення. Адже, по-перше, релігія не зводиться до самої лише етики – тобто спілкування між людьми; ця концепція фактично базується на дуже ризикованій ідеї Бьорнхоффера, буцімто Бог – «помер», а християнство нині звужується до сфери соціальної. Велич релігії – якраз в тому, що вона виводить людину

з площини «існування серед собі подібних» і ставить її віч-на-віч з такими багатовимірними речами, як Буття і Небуття, Космос і Хаос, Добро й Зло тощо; іншими словами, релігія має метафізичний вимір богоспілкування, що становить, власне її суть (нагадую, що слово «релігія» означає *поновлення зв'язку*). По-друге, примусове вивчення істин християнської моралі дітьми з нехристиянських сімей має відтінок неухваги до проблем свободи совісті (хоча, безумовно, усі жителі України мають знати моральні засади корінної культури краю). У школі XIX ст. цю проблему вирішували через введення уроків Закону Божого: православний священник, ксьондз чи рабин просто розводили учнів одного класу, що належали до православних, католицьких чи юдейських сімей, по різних аудиторіях. Цього сьогодні також явно замало, бо особистість дитини в умовах сьогодення глобального духовного плюралізму і доступності найрізноманітнішої інформації формується не стільки під впливом батьківських традицій, скільки шляхом самоідентифікації; духовний вибір робиться нерідко під впливом підліткового середовища, випадкової ситуації, інтернету тощо. У головах недосвідчених і ласих до екзотики молодих людей часом запановує хаос, молодь втрачає довіру до авторитетної національної релігійної традиції й безоглядно кидається в екзотичні, а то й псевдорелігійні вчення, у сатанізм тощо. Середня школа не в силі забезпечити достатньо глибоку інформованість у цій сфері: ні вчителі, ні діти до цього не готові. Тому саме вища школа мусить розставляти усі крапки над *i*.

При цьому виникає важлива методологічна проблема. З одного боку, не можна не погодитися з М. Еліаде, коли він каже: «...якщо ми хочемо досягнути феномен релігії, то всі категорії пам'ятників та матеріалів (міфи, обряди, боги, повір'я і т. п.) нам варто розглядати як однаково важливі і цінні. Осягнення такого роду повинно постійно здійснюватися в контексті історії» [5, с. 31]. Водночас наукова об'єктивність, яка вимагає тверезого і неупередженого аналізу всіх релігійних систем світу, не повинна переростати у холодний, об'єктивістський опис їх. Це було б виявом позитивістської байдужості, за якою криється відчуженість від об'єкту дослідження.

Курс релігієзнавства покликаний привернути увагу до проблем різноманітності релігій та порівняльного аналізу їхніх цінностей. Тому він мусить бути продуктом *справді вільної думки*, бо уніфікованість призводить до однодумності, до тотального диктату якоїсь однієї позиції, в тому числі й позиції індивідуальності.

Нормою нашого суспільства дедалі більше стає *плюралізм*; в Україні релігійний плюралізм фактично існує вже з XVI століття. Але водночас складність ситуації полягає у тому, що, хоча встановлення ієрархій – справа й не зовсім наукова, освіта не може байдуже спостерігати, як молодь – в основному, через брак інформованості, – бездумно поринає у світ богошукання, заново «винаходячи велосипеди» або й впадаючи часом у справжнє здичавіння: вже нікого, на жаль, не дивують людські жертвоприношення у готів чи послідовних

сатаністів. А такий собі «незалежний» вузівський релігієзнавець безтрепетно або ще й з дивною зловтіхою урівнює сатанізм з релігією Христа – я таких особисто зустрічав – чи ж не бракує йому, пробачте, клепки?

У цілому плюралізм як толерантність і взаємоповага – це прекрасно. Але водночас не варто забувати, що історія релігій – це частина історії становлення людської цивілізації, поступового позбавлення варварства. На жаль, уже більш як два століття європейська свідомість тішиться із заперечення досягнень цивілізації взагалі й щедро поетизує дикунство, що у ХХ столітті вже принесло відчутні й красномовні результати. Звичайно, можна вільно повернутися до відьмовства, наведення приворотів, чорної магії й т. п., прихильників здичавіння у нас більш ніж достатньо. Можна також продовжувати трактувати всі релігії підряд як «міфологію» і «марновірство», змішуючи вірування й сподівання цивілізованого людства й архаїчне язичництво в одну купу, але це вже не переконує: більшості грамотних людей (якщо не брати до уваги маргінальні групи), очевидно, що архаїчна людина, яка приносить у жертву ідолові власне дитя, перебуває незрівнянно далеко, скажімо, від християнина з його вірою у Безкровну Жертву. Це для Леніна з його грубо сектантським мисленням «синій чорт» і «жовтий чорт» (так він визначав різницю між різними віруваннями) були абсолютно однакові. Для нас це вже не може бути методологічною настановою.

Сказане не означає, що курс релігієзнавства повинен стати апологією християнства чи будь-якої іншої релігійної системи. Усе ж релігієзнавство й теологія – різні науки. Наша мета має бути – *повернення до толерантних принципів класичного релігієзнавства*, яке ставить на меті суто наукове, не-ідеологізоване порівняння різних релігій та вільнодумних концепцій з погляду розвитку людської цивілізації, проблемності у розгляді екзистенціальних питань, а не настирливої декларації теологічної чи атеїстичної догми. При цьому необхідним видається спокійне, доброзичливе й водночас критичне використання матеріалу не лише позитивних наук, а й різних теологічних систем. Вживання при смаку «войовничого атеїзму», так само, як і бездумного та поверхового «атеїзму навиворіт» – тези «усі релігії рівноцінні» – одне з найактуальніших завдань нинішнього релігієзнавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Б. а. Вселенную увлекает «темное течение?» // Знание – сила. – 2009. – № 3. – С. 10–11.
2. Б. а. Ускоренное расширение Вселенной подтверждено // Наука и жизнь. – 2009. – № 3. – С. 13–14.
3. Бондарев А. Отче наш по рецепту / Бондарев А. // Корреспондент. – 2009. – № 11 (350). – С. 52–53.

4. Вартбург М. Мы и наша Вселенная / Вартбург М. // Знание – Сила. – 2009. – № 4. – С. 99.
5. Элиаде М. Трактат по истории религий: В 2 т. / Мирча Элиаде; [Пер. с фр. А. Васильева]. – СПб: Алетейя, 1999. – Т. 1. – 394 с. – (Миф, религия, культура).
6. Мень А.В., *протоиерей*. История религии: В поисках Пути, Истины и Жизни: В 7 т. / Александр Владимирович Мень. Т. 1. Истоки религии. – М.: Слово, 1991. – 287 с.
7. Попович М. Мироззрение древних славян / Мирослав Попович; – К.: Наукова думка, 1985. – 210 с.

СОТЕРІОЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ «ПРОПОВІДНИКА»

(«Книги Екклесіястової»)

Парадигма пізнання. Гуманітарні питання. – 2015. – № 4 (7). – С. 56–71.

Книга קהלת גלילה (Мегилат КохЕлет) – «Сувій Проповідника» – здавна відома нашому читачеві за старовинним грецьким перекладом Септуагінта під назвою «Екклесіяст» (Εκκλησιαστής), а в українському перекладі – ще й як «Проповідник»¹, зазвичай розцінюється як несподіване для сакрального тексту свідство сумнівів і коливань у вірі. Вже перші рядки цієї книги створюють образ вічного кругообігу речей, що гнітить своєю безглуздістю – тут нема опори для свідомості, яка рефлектує. І автор цієї книги, який представився читачеві, як людина, що мала всю повноту царської влади в Єрусалимі, якби ото й справді розгублений перед цією невідворотною і механічною круговертю, немов останній жебрак: «Рід відходить і рід приходить, земля ж перебуває повіки. Так само і сонце сходить, і сонце заходить і поспішає до свого місця, де має сходити. Вітер віє на південь, і звертає на північ: знай крутиться та й крутиться, повіваючи, та й знов повертається до своїх кругобігів. Усі ріки течуть у море, та море не наповнюється. До місця, звідки течуть ріки, туди вони повертаються знову. Усякі речі втомлюють людину, а чому – ніхто не каже. Око не насититься баченим, вухо не наповниться слуханим. Те, що було, є те саме, що буде; те, що зробилось, є те саме, що зробиться. Нема нічого нового під сонцем. Як є щось, про що кажуть: «Глянь: ось нове!» – то воно вже давно було у віках, які були перед нами. Немає згадки про минулих, та й про тих, що будуть потім, – не згадають про них ті, що прийдуть опісля» (Проп. 1: 4-11).

Усе це поверхневий або ж тенденційно налаштований читач звичайно приймає за чисту монету, аж до того, що дехто знаходить тут навіть атеїстичний настрій [4, с. 148]. Дослідники, що трактують Екклесіяста як скептика, стомленого повторюваністю речей, складають чимале число². Зосередимося на одному репрезентативному для нашої теми прикладі. Так, А. Єсін, «відомий талановитий літературознавець і культуролог» (як сказано в анотації до його навчального посібника), знаходить в Екклесіяста «сильне втілення циклічного часу – на противагу християнському» [5, с. 96]. Ідея циклічності / лінійності часу справді принципово важлива: адже, строго кажучи, від безвихідної загибелі можна врятуватися не у Часі, який є атрибутом матерії, а у Вічності, що лежить за межами матеріального світу. Але насправді поняття Вічності й ідея порятунку в ній формувалися в юдейській думці довго і важко, та ніколи не відхилялася від головного вектора: לולא (ол'а́м); тобто продиктований вдячністю та любов'ю «рух світу до Бога-Творця». Текст Екклесіяста виникає в середостінні найдавніших суперечок про всі ці інтелегібельні речі.

Однак, перш, ніж перейти до розгляду сотеріологічної концепції Книги Екклесіяста, необхідно сказати кілька слів й про методологічні засади підходу до даного матеріалу, і про дослідницькі позиції, що не збігаються з позицією А. Єсіна.

Передусім необхідно подолати інерцію впливу секуляризованої свідомості XIX–XX ст. з її гіперкритицизмом щодо усього, пов'язаного з релігією. Перша реакція такої свідомості на тільки-но знайдені «глиняні книги» Месопотамії була, хочеться сказати, злорадною – Біблія, мовляв, нічого нового в традиційні сюжети шумерсько-аккадської словесності не внесла: «Читаючи ці чудові творіння давнини [месопотамські оповіді про потоп, гімнографія та ін.; С. А.], мимоволі дивуєшся величезній схожості їх з тими творами, які ми в нашому невіданні вважали за оригінальні», – писав в 1901 р В. Бітнер [3, с. 167], який популяризував одночасно і науку, і окультизм.

До того ж, з тих пір, як ідея «історія почалася в Шумері» утвердилася в свідомості, схоже, що в цій області став непомітно діяти богословський текстологічний принцип: що раніше, то і достовірніше. Схоже, що для багатьох важливіше те, хто перший сказав А, а не те, що, сказавши А, слід сказати Б.

Туга матеріального існування, почуття безвихідною ув'язнення в самому лише природному бутті, спрага Вічності відчувалися дуже чітко вже в шумеро-вавілонському епосі про Гільгамеша. Останній, пам'ятаємо, раптом збагнув, що від майбутнього жаху смерті не врятують ані сотні збезчещених під стінами Урука дівчат, ані героїчні перемоги над велетнем Хумбабою та жакливим биком, хоча вони й дають, начебто, усі підстави «зробити собі ім'я» на гранітних скелях...

Між тим, в даній ситуації важливе не те, хто першим підняв питання про поневолення людини природою та її циклами, а те, хто першим запропонував вихід з цього стану. Біблійна свідомість не тільки абсорбує язичницькі моделі, але й активно з ними полемізує. І оскільки, згідно з цілком вірною думкою Н. Фрая, довго ігнорована літературознавством Книга книг фактично визначає весь світогляд цивілізованої людини і являє собою для неї певний «код життя», слід, нарешті, поставитися до біблійної концепції світу і людини всерйоз, визнавши, що у даній ситуації важливе не саме лише інтелектуальне знання, але більш містке поняття мудрості [Ref. 2, s. 43]. Це вимагає певного зсуву наших звичних уявлень. Бо навіть смерть, що сприймалася язичницькою свідомістю (та й нашим неоязичницьким сьогоденням) переважно як жах і абсурд, у Книзі Екклесіяста раптом набула характеру надії.

У зв'язку з цим потрібно чітко поставити питання: чи напевно тут панує ідея циклічності часу, абсолютно язичницька й, по суті своїй, дійсно глибоко песимістична?³

Звичайно, стародавні євреї, незважаючи на гостре бажання ізолюватися від навколишнього язичницького світу, тим не менш постійно змушені були входити з цим світом в найтісніші контакти. Чого варте одне вже одруження Соломона (що йому формально приписується авторство Книги Проповідника)⁴ на

египетській принцесі, котре спричинилося, як вважають, до досить серйозних зрушень у ставленні до суворої Мойсейової традиції⁵. Але ця відкритість чужому світові тривала відносно недовго. Після спроби Антіоха Епіфана знищити юдейську культуру і несподіваного спалаху духовного колабораціонізму, євреї зрештою масово відкинули контакти з паганізмом; виникла навіть негласна заборона на «грецькі книги», які мудрець Йоканнаан, наприклад, знущально дозволяв читати «коли завгодно, але тільки щоб не вдень і не вночі», через що апеляція до язичницької мудрості стала в юдейській думці немислима.

Звичайно, внутрішня, типологічна подібність цього тексту до великих творів стародавніх літератур, в першу чергу вавилонської, все ж очевидна. А. Мень, згадавши дослідження, що встановлюють зв'язки між Екклесіястом з одного боку і єгипетськими, вавилонськими та античними джерелами з іншого (В. Тарн. Елліністична цивілізація; А. Н. Mc Neile. An Introduction to Ecclesiastes; М. Hengel. Judentum und Hellenismus), робить висновок: «Якщо Книга Йова близька по духу до античних трагедій, то Екклесіяста можна вважати старозавітною паралеллю до творів стоїків і епікурейців. Деякі автори навіть думали, що ця книга, настільки несхожа на інші частини Біблії, була створена під безпосереднім грецьким впливом. Насправді ж Екклесіяст – чисто східне творіння, а схожість його ідей із західною філософією легко пояснити і без гіпотези прямого запозичення. Якщо вже говорити про джерела, які живили погляди автора книги, то їх слід шукати в похмурій вавилонській мудрості» [8, с. 137]. Можливо навіть, що автором цієї книги дійсно був Зоровавель, який очолив євреїв, які повернулися після падіння Вавилону в Юдею, і в якийсь момент свого життя міг внутрішньо ототожнити себе з Соломоном [14, с. 137–148].

Книга Екклесіяста і справді написана, як згідно запевняє більшість дослідників, після закінчення вавилонського полону. Але все ж таки дійсно якимось не хочеться говорити в даному випадку про «вплив». Скоріше вже ця книга є певним «критичним діалогом» з вавилонським духовним досвідом, національним твором – інакше її просто не включили б до юдейського канону⁶. Адже пафос Екклесіяста істотно відрізняється від «похмурої вавилонської мудрості»; Кохелет усе ж таки відстоїть нескінченно далеко від наївного шумерсько-аккадського Гільгамеша, який не може вирватися з кола перемог, бенкетів і плачів, подібно до того, як індуїст не в змозі вирватися з циклів реінкарнації в колесі матеріального існування – сансари.

Отож, А. Єсін усе ж таки побачив у книзі Екклесіяста щось абсолютно протилежне задумові її автора. Приписування старозавітному мудрецеві циклічного відчуття часу неправомірне і продиктоване, схоже, самою лише установкою вбити клин між Старим і Новим Заповітами, яка вітається в певних колах. А проти думки про наявність у стародавніх євреїв «циклічного часу» можна висунути серйозні заперечення.

М. Еліаде, визнаючи існування такого циклічного часу в давньоєврейській культурі, тут таки зазначає, що це явище стосується не стільки Біблії, скільки давньоєврейського фольклору, і виникає під впливом язичницьких народів, що оточували Ізраїль [16, с. 161–174]. Е. Ауербах об'єднує єврейські і християнські уявлення про час і про історію, тому що вони пов'язані з поняттям Вічності і вже тому прямо протилежні язичницькому циклізму [2]. Г. Ольсен, підкреслюючи, що лінійність іноді спостерігається і в язичницькій думці, тим не менш, визнає: «Зрозуміло, чому виник контраст між лінійною та циклічною концепціями часу. Єврейські і християнські мислителі час від часу від'єднували себе від світу, який їх оточував <...> розглядали час як найбільш важливу в змістовному відношенні категорію, пояснюючи діями Бога те, що у ХІХ в. почали називати порядком історії <...> Навіть якщо залишити осторонь полемічні мотиви (прагнення спростувати язичницьких мислителів), теологічна концепція надавала цінність плинові часу та виявляла універсальний або єдиний сенс історії» [9, с. 200, 219–237]. Власне, все давно розставив по місцях С. Аверинцев, який написав про «Екклезіста» наступне: «Автор, власне, скаржиться не на що інше, як на ту саму стабільність космосу, який повертається сам до себе, [стабільність,] яка була для грецьких поетів і грецьких філософів джерелом заспокоєння, розради, часом навіть захоплення і екстазу. Природні цикли не радують «Кохелета» своєю регулярністю, але стомлюють своєю косністю. «Вічне повернення», яке здавалося Піфагору високою тасмницею буття, тут оцінено як порожню нісенітницю. Тому скепсис «Книги Проповідника в зібранні» є саме юдейський, а аж ніяк не еллінський скепсис; автор книги болісно сумнівається, а, значить, гостро потребує не світової гармонії, але сенсу світу. Його туга є начебто підтвердженням від протилежного тієї ідеї поступального доцільного руху, яка так важлива і характерна для давньоєврейської літератури в цілому, оскільки він залишається вірним її духу» [1, с. 297].

Додамо, що саме слово КохЕлет, утворене в якості вільної поетичної імпровізації як дієприкметник жіночого роду від неіснуючого дієслова, натякає на загадкову Премудрість Божу [17, с. 139–154], яка ще відома під ім'ям одвічної Софії, що знайшло своє вираження в Книзі Премудрості Соломона. А сутність Премудрості – розуміння того, що, крім космічно-матеріальних циклів, існує ще й згадуваний вже нами поза-матеріальний рух світу до Бога як односпрямований вектор. Це була відповідь язичницькому сумніву, язичницькому недовір'ю до світу, язичницькому страху перед Sacrum (Нумінозним, за Р. Отто), яке мислилося спочатку як щось незрозуміле і вороже, і, щоби врятуватися, залишалося лише боротися з ним – шляхом підкупу жертвами або зв'язування магічними акціями.

Як пише Г. ван дер Леу, на перших стадіях становлення релігійної свідомості рятівниками, які дарували людині радість звільнення, виступали такі обдаровані незрозумілою силою речі, як вода і дерево, плоди полів і лісові звірі, нарешті – навіть власні геніталії [Ref. 1, s. 143]

З формуванням уявлення про культурного героя функція порятунку починає все більш виразно зв'язуватися з цільним образом людини. Багато в чому такий тисячолітній герой Кемпбелла – архетипний герой-рятівник, який проходить послідовно Відчуження, Ініціацію в «чарівний світ» і, нарешті, Повернення. У першу чергу він все ж таки прагне вийти за межі матеріального буття: «Відсутність або слабкість, несформованість трансцендентної функції прирікають людину на дисгармонійне, збентежене існування, безцільні блукання в пошуках втраченого раю цілісності і краси. На Сході це називається дао – Серединний Шлях. Іноді, як показано у Кемпбелла, цей шлях тонший від волосини, але тільки він веде до порятунку. Звідси – сотеріологічна (рятівна або така, що рятує) функція міфу і його героя» [6]. Але герой Кемпбелла врешті-решт повертається в звичайний світ, і в цілому цей архетип варіюється більше в язичницьких системах, побудованих на теургічному дерзанні людини, по суті – на богоборстві.

В язичницькому міфі буття як таке циркулює виключно в матеріальному світі – іншого, як кажуть, не дано. Навіть у високорозвиненому язичництві, наприклад – в індуїзмі, сфера, скажімо, думки, ідеї – просто «тонка матерія», і це залишає поле для уявлення про посмертну реінкарнацію у плоті ⁷. Правда, у Давньому Єгипті склалося вже і досить розвинене уявлення про загробну подорож душі, про посмертний суд над душею. Але й тут панувала теургія: передбачалося, що самі вже втручання в цей процес жерця-психагога і наявність в якості амулета хоч би фрагменту Книги Мертвих забезпечують будь-якому померлому порятунок на суді Озіріса

Однак механічна за своєю суттю ворожба, нехай і виконана «фахівцем-чарівником», явно не здатна була задовольнити: період складання світових релігій, коли формується людина нового типу (ум. між 500 – 200 рр. до н. е., «осьовий час» К. Ясперса), вже наскрізь пронизаний пошуком особистісного духовного спасіння. У буддизмі й джайнізмі, в розвиненому язичництві античного і еллінізованого суспільства поступово формується сотеріологія, тобто вчення про спокуту та спасіння людини при її обов'язковому власному зусиллі (грец. σωτηρία – порятунок + λόγος – вчення, слово)

У Біблії людина – насамперед, нэфеш (євр. נפש – душа); втім, її душа і тіло пов'язані божественною духовною силою Ро'ах (רוח), і вона здатна зрозуміти своє місце в не тільки в цьому світі, але і в небесному. Але в той же час і сама вона, людина, і весь земний світ, були в якійсь початковий момент створені, а, отже, є й кінцевими. Для біблійної свідомості світ

створений з нічого, точніше – меаїн (מֵאֵין), «без», або «за відсутністю» <матерії>. Бог творить своїм Словом саму матерію як би з ото з нічого – ex nihilo (לֹא מִשְׁׁמַי – шиболёт: у значенні безодня⁹). Земля і небо також не вічні: в Новому Завіті Христос каже: «Небо й земля пройдуть, слова ж мої не пройдуть» (Мк. 13: 31). Цей лінійно-есхатологічний час не залишає людині ніякої надії зачепитися за безперервне тілесне існування – хоча б у вигляді того жалюгідного лопуха, що виросте з мерця, про який з таким розчаруванням говорить матеріаліст Базаров, герой Тургенєва

У Біблії порятунок полягає в пориванні до не-матеріального Абсолюту, котрий перебуває поза звичними нам рамками часу і простору. І старозавітна мудрість зовсім не билася в тенетах язичницьких уявлень про «циклічність земного часу» і про «неясність», а то й «фіктивність» загробного буття (про останній – детально трохи пізніше).

Адже останні вірші книги Екклезіяста недвозначним чином підсумовують контроверзи тексту, хитро побудованого як майже що суцільне повторення одвічних людських сумнівів, маніфестованих у багатослівній язичницькій мудрості. Але саме в цих підсумкових формулах – відповідь, саме об них, як об гранітні валуни, розбиваються хвилі, що набігають і набігають з глибин сумнівів: «Що понад це, мій сину, ось тобі остоорога: писанню численних книг кінця немає, а багато науки втомлює тіло. Кінець усьому, що чути було, такий: Бога бійся і заповідей його пильнуй, бо в цьому вся людина. Усі бо діла Бог приведе на суд: усе, що тайне, чи воно добре, чи лихе» (Проп. 12: 12-14).

Тобто, Екклесіяст, як вірно помітив І. Р. Тантлевський, «цілком оптимістичний щодо отримання праведниками якщо не земної, то, у всякому разі, загробної винагороди; і саме ця ідея наповнює (повинна наповнити) сенсом і значимістю все їхнє життя і діяльність» [14, с. 137].

У цьому зв'язку дослідник вказує на ще одну дуже важливу обставину. Часто кажуть, що шеол – це якась безвихідь, подоба грецького Аїда. Але це безвихідь лише для невіруючого в майбутнє життя [15, с. 18]. Є ґрунтовні теолого-філологічні докази того, що шеол в Старому Завіті – все ж таки тимчасове страждання, а зовсім не синонім безвихідної смерті [11]. Більше того, ймовірно, існувало уявлення про те, що в шеолі відбувається суд – «зважування» душі (серця) покійного, причому душі нечестивців навіки залишалися тут, а душі праведних злітали на небеса до свого Творця [15]. Додам, що це уявлення, можливо, було запозичене у єгиптян⁸, але – полемічно переосмислене: по-перше, праведники отримують винагороду, відмінну від відплати нечестивцям; по-друге, в єгиптян Небо не фігурувало як перспектива посмертної винагороди.

У такому світі для порятунку необхідна простягнена рука Божества і зустрічний рух людини до свого Творця. Але тут і справді поки що не виникає уявлення про якогось посередника між Богом і людиною, немає Машіаха, Спасителя, про якого через кілька століть будуть волати Пророки: тут

простежується думка: Людина, допоможи собі сама! Це свідчить про незвичайне і для язичницького свідомості, і для ізраїльського ґрунту, почуття цінності власної особистості. Недарма автором цієї книги пізніше став мислитися сам Соломон Премудрий.

У християнстві це почуття цінності Я ще більше зміцнюється, але виникає суттєва переакцентація. Врятуватися відтепер можна лише через посередництво Машіаха – Христа-Спасителя, який мислиться як оте Передвічне Слово, яким Бог творив світ з нічого: це «Син», що тим самим умовно «відділився» від Отця й далі матеріалізувався в людській плоті для порятунку створеного світу від агресії диявола. Виникає градація раба і Сина, вельми важлива для майбутньої християнської схоластики. Ісус з Назарету владно каже євреям: «Істинно, істинно кажу вам: Кожен, хто гріх чинить – гріха невольник! Невольник не перебуває в домі повсякчас – повсякчас перебуває син. Тож коли Син вас визволить, то справді станете вільні» (Ін. 8: 34-36). І ще більше ускладнюється ситуація в форматі представлення про Воскресіння Христа з мертвих. Так, для ап. Павла, який пережив екстаз виходу з тіла, дуже важливим є те, що відбувається з людським тілом після Воскресіння Ісуса (див. також: Ref. 2, s. 53).

І, нарешті, про те, чому ж отой гнітючий «циклічний час» займає в Книзі Екклезіаста як би ото центральне місце, і, відповідно опис «томління духу», точніше – חַלְמוֹת רוּחַ (*халомот роах* – «ловлення вітру / примари»), формально домінує, залишаючи для поетичного ствердження протилежної ідеї лише заключні вірші, здатні справити враження мало не пізньої вставки.

Справа в тому, що діалогічна філософська проза, однотипна з платонівськими текстами, стає в ту епоху одним з провідних жанрів світової літератури. Та на Сході вона формувалася не в настільки виразному логічному протиставленні про і contra, як у постсократиків античності. Зокрема, в Стародавньому Ізраїлі з самого початку було прийнято начебто маскувати остаточну істину, яка повинна була бути прихована від «непосвячених» – скажімо, в Усну Тору (т. зв. «мерехтіння смислу», яке широко практикується в пізнішому Вавилонському Талмуді) [7, с. 149–162].

Цей прийом перейде до Філона Александрійського, а від нього – до Отця Церкви Климента Александрійського. Останній же не обов'язково міг засвоїти його від якогось палестинського юдея, який опинився в Єгипті [7, с. 160]: адже він і сам походив, подібно до Йосифа Флавія, з юдеїв, «усиновлених» Веспасіаном після падіння Єрусалиму; отже – цілком міг бути безпосереднім носієм традиції. Але звідси – й можливість абсолютно спотвореного тлумачення Книги Екклезіаста як чергового «маніфесту світового песимізму».

ПРИМІТКИ

¹ Тут і далі біблійні тексти цитуються за виданням: 12.

² Див. огляд літератури на початку розд. III у статті І. Р. Тантлевського «Оптимизм Экклезиаста» [14].

³ На цій ідеї будується, наприклад, уся орфічна релігія Піфагора.

⁴ Нагадаємо, що Екклезіаст входить до циклу т. зв. «Соломонових книг», об'єднаних навколо особистості цього біблійного мудреця.

⁵ Утім, Р. Паттай відверто фантазує, запевнюючи, буцімто Соломонів Храм став центром оргіастичного культу язичницького типу [10].

⁶ Не можна, звичайно, не брати до рахунку й суто національної складової: у Г. В. Синило є, безумовно, підстави говорити про «юдейську природу скепсису Кохелета» [13, с. 25]. Утім, важко відмовитися від думки, що цей «юдейський скепсис» не є якоюсь вродженою рисою єврейської природи, і що сприяв його формуванню якраз сам Кохелет.

⁷ Лише у класичному буддизмі Хінаяни Сак'я Муні звільняє від уз тілесного, матеріального буття (сансари).

⁸ Попри тіла, за уявленнями єгиптян, існували ще й 8 його спіритуальних двійників Я (Бат, Ка, Рен и др.).

⁹ Друге значення слова шиболёт («кокос») ми тут не беремо до уваги: важливіше інше – подібність до грецького поняття споконвічної безодні (χάος), описаної у Гесіода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Древнееврейская литература / Сергей Сергеевич Аверинцев // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Т. 1. – М.: Наука, 1983. – 584 с.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
3. Битнер В. На рубеже столетий. Обзор главнейших научных и культурных приобретений XIX века. – Первый том. / Вильгельм <Казимир> Битнер. – СПб: Издание П. П. Сойкина, 1901. – 539 с.
4. Екклезиаст // Атеистический словарь / Абдусамедов А. И., Алейник Р. М., Алиева Б. А. и др.; Под общ. ред. М. П. Новикова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Политиздат, 1985. – С. 148.
5. Есин А. Литературоведение. Культурология : Избранные труды : учебное пособие / Андрей Есин. – М.: ФЛИНТА Наука, 2011. – 280 с.
6. Калина Н. Миф в современном мире [Предисловие] / Н. Калина // Дж. Кэмпбелл. Тысячеликий герой. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.litmir.me/br/?b=110099.

7. Ковельман А. Б., Гершович У. Поэтика сокрытия: «Тэетет» и «Хагига» / Аркадий Бенционович Ковельман, Ури Гершович // Вопросы философии. – 2014. – № 11. – С. 149–162.
8. Мень А. Екклезиаст / Александр Мень // История религии: В поисках Пути, Истины и Жизни. – Т. 6. На пороге Нового Завета. – М.: Слово, 1993. – 622 с.
9. Ольсен Г. О циклической и линейной концепциях времени в трактовке античной и раннесредневековой истории / Г. Ольсен // Цивилизации. Вып. 2. – М.: Наука. –1993. –237 с.
10. Патай Р. Иудейская богиня / Рафаэл Патай. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 368 с.
11. Риз Г. Л. Гадес (хадес, ад) и временное пристанище умерших / Гарет Л. Риз. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.bibleapologet.narod.ru/statii/geese/hades.htm.
12. Святе Письмо Старого і Нового Завіту / Переклав о. Іван Хоменко. – Л. : Свічадо, 2008. – 1480 с.
13. Синило Г. В. Библия и мировая культура / Галина Вениаминовна Синило. – Минск: Белорусский государственный университет, 2013. – 220 с.
14. Тантлевский И. Р. Оптимизм Экклезиаста / Игорь Романович Тантлевский // Вопросы философии. – 2014. – № 11. – С. 137–148.
15. Тантлевский И. Р. Мистическая сотериология иудейских псевдо-эпиграфов / Игорь Романович Тантлевский. – СПб, 2013. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.rfh.ru/downloads/Books/134393009.pdf.
16. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде. – СПб: Алетейя, 1998. – 258 с.
17. Юнц Э. Г. Книга Екклезиаста. Вступ. ст. пер. с др. евр. комм. / Эдуард Григорьевич Юнц // Вопросы философии. – 1991. – № 8. – С. 139–154.

«ГОРÉ ИМÉИМ СЕРДЦА»¹

(христианский идеал в его виртуальном и реальном бытии)

Парадигма пізнання: гуманітарні питання. – Вип. 1. – Київ, 2015. –
№ 1 (4). – С. 136–149.

Начнем с того, что нормальному человеку хочется не только грубых земных радостей, но и, как выразилась некогда З. Гиппиус, «того, чего нет на свете». Культура, в отличие от природы, не «познается», а рождается в творчестве, в человеческом дерзании и самоутверждении. За истекшие века представления об их соотношении, конечно, менялись (см.: 1). Но как симптоматично, что древние римляне, оставившие нам в наследие слово *культура* (первоначально оно означало возделывание земли), противопоставляли *лес* и *парк*, предпочитая последний первому.

В последнее время возобновляется интерес к тому интеллигентному моменту человеческого сознания, который Платон определил как сферу идей. Но, в отличие от многих аналогичных явлений, только христианский культурный идеал абсолютно внеположен реальности. Даже идея Единого Бога не является сугубо христианской: помимо иудаизма и ислама, она существует в как бы связанном виде даже в языческих системах («Бог богов»). Согласно Юнгу, идея Всемогущего Божества является всеобщим архетипом коллективного бессознательного»; при этом «именно Христос – символ Самости, центр тотальной, беспредельной психической личности [2, гл. 5]. И в христианской этике существуют постулаты, не имеющие аналогов других духовных системах: учение о страдании как о благе, о непротивлении злу насиліем, о любви к врагам и всепрощении и др. «Идеал христианства связан с любовью человека как с естественным состоянием освобожденной души. Любящая душа – это и есть свободная воля человека, обусловленная не внешним принуждением, а внутренним побуждением» [3, с. 70]. И вообще, именно христианству мы обязаны возникновением чувства ценности личности. П. С. Гуревич говорит о историко-культурной роли христианской версии человека: «Именно христианство явилось почвой европейской персоналистской традиции. В нем личность понимается как своеобразная святыня, абсолют. Личность не есть нечто тварное, она представляет собой и божественное начало. Речь идет о трактовке человека как безусловной ценности. Христианство в целом принципиально отличается от язычества в понимании человека. Оно подчеркивает в нем индивидуальное, тогда как язычество растворяет индивидуальность в какой-либо социальной общности» [4, гл. 7].

Сегодня мы живем в лоне секуляризованной европейской культуры, в которой теоцентрическая картина мира сменяется человекоцентрической. И

¹ Статья дается в сокращенном виде.

поэтому выпренные порывы Средневековья тут воспринимаются как, мягко говоря, блажь. Средневековье давало перспективу спасения в Вечности; Новое время заменило последнюю политической утопией. Но однозначно ругать опыт Средневековья, что принято было со времен Вольтера, как-то уже не получается, особенно после исследований Ле Гоффа и им подобных работ. Как утверждает сегодняшний французский исследователь О. Бульнуа, именно Средневековье поставило те основные вопросы, которые эпоха Модерна и Постмодерна лишь варьирует и перетасовывает [5].

Все это заставляет с серьезностью отнестись к тому, «чего нет на свете». В последнее время широко употребляется термин *виртуальная реальность*, авторство которого приписывают американскому компьютерщику Дж. Ланье (Jaron Lanier), и такая реальность мыслится как «компьютерная действительность». Но на самом деле понятие *виртуальная реальность* восходит к средневековой христианской богословской мысли. Уже Василий Великий, Фома Аквинат, Николай Кузанский обосновали наличие определенной связи между реальностями, принадлежащими к различным уровням иерархии [6, с. 177–180]. Ключевым словом в процессе установления этой связи служит *virtus* – мужество, храбрость, стойкость. Если добавить к этому, что второе ключевое слово ситуации – *religia* – означает «восстановление разрушенной связи», то речь в целом идет об отчаянном по своей смелости экстагическом прорыве реальности, обретении некоей сверх-реальности, которая есть сфера *идеального*. Характерна цитата из проповеди о. Виталия Борового, произнесенной в Богоявленском соборе Москвы: «христианство <...> общественная сила, образующая все человечество в единое **святое** христианское **идеальное** общество» [7] (*выделено мной, С. А.*). Это заставляет задуматься над тем, какую же роль играет в нашей культуре христианский идеал, вот уже две тысячи лет низвергаемый и попираемый, предающийся разнообразному передергиванию, откровенному глумлению или скептическому игнорированию. Ведь тут все строится на идее богообщения, на умении увидеть между реалиями лестницу Иакова, ведущую в небеса.

Материалистически мыслящие ученые трактуют ситуацию богообщения как патологию – шизофрению или эпилепсию, беседу с самим собою [8, с. 213; Ref. 1, с. 498]. Делается это, невзирая на то, что, по самым разноречивым данным статистики, большинство людей на земле все же религиозно и, соответственно, массово должно быть записано в ряды эпилептиков и шизофреников [9, 10]. Но транс такого рода – необходимое условие существования человека. Для многих религия – это сфера чисто мифологического сознания, «темных» эмоций и фантастических образов, продукт «недоразвитого» мозга. Религиозные представления отождествляются с художественными образами, приравниваются к миру поэтической фантазии. Однако в действительности эмоция, экстаз молитвы и т. п. вещи не исчерпывают понятия религии. Религиозный опыт означает очень сложную психологическую работу,

включающую, по Р. Отто, иррациональное и рациональное в некоем симбиозе [11, с. 7–8]. Бесспорно также, что религиозный транс – т. н. измененное состояние сознания, ощущение выхода за пределы собственного «я» и слияния с божеством, – активно оплодотворяет культуру. Как убедительно показал в своем интегрирующем исследовании К. Г. Доусон, именно религия определяет движение культуры в целом [12].

.....

Если в цивилизованных религиях Бог и человек взаимопростирают руки, как на знаменитой фреске Микельанджело, то в религиях низшего порядка и в псевдорелигиях человек охотно приносится другим человеком в жертву жутким божествам – мифическому олицетворению демонических начал собственной души. Историческая роль христианского идеала в том и состоит, что эти бестиальные начала здесь были табуированы. Высококультурные римляне, например, тешились гладиаторскими боями, выросшими из ритуального умерщвления пленных, и случалось, что сенатор в белоснежной тоге кидался на арену, чтобы попить свежей крови из вены поверженного бойца. Очень человечно, не правда ли? Но ценности античного человека именно такими и были: славная победа, унижение врага, свежая его, врага, кровушка... Победа христианского идеала в том и заключается, что сегодня даже самый откровенный «слуга антихриста» вынужден хотя бы в риторике своей от подобных радостей отрекаться. Впрочем, наблюдая заседания нашей Верховной Рады, подчас не можешь отделаться от впечатления, что не хватает разве что белых тог...

И все же в основе словосочетания «христианский идеал» лежит некий идейно-стилистический оксюморон. Идеал (от греч. *idéa*) – понятие, рожденное в античной культуре, оно означает явление, очищенное от всего, что искажает его сущность, и все это генетически связано с философией Платона, в которой Идея является, по сути, единственной реальностью, в то время, как изменчивая материя и ее слабое отражение – искусство суть лишь расплывчатые тени той незабываемой Матрицы, которую Платон именовал миром идей, истекающих от *ὄν*, Единого. Однако античное сознание наиболее свободно чувствовало себя в сфере *μὴ ὄν*, переменчивой и тленной прелести телесного. Как отмечает М. Хайдеггер, «...само сущее, когда-то властвующее, опускается до того, что Платон называет *μὴ ὄν*, то, чего, собственно, не должно было быть и что, собственно, также не есть, потому что оно всегда, в осуществлении, искажает идею, чистоту вида, встраивая его в материю» [13, с. 88]. Характерно, что построенное на мимезисе (подражании природе) искусство, пусть и нелюбимое Платоном, тем не менее в античной культуре весьма широко утвердилось, воспевая красоту материального мира, его героев, мудрецов и прелестниц. Даже боги были здесь телесны и, в частности, питались вполне материальными

нектаром и амброзией (любопытно, что «амброзия» в архаической Греции означало просто «каша с медом»). Идеальное тут означало наиболее совершенное физическое тело.

А вот для авторов Библии, последовательно проводящей идею внеположности Бога материальному миру, никак не могли стать предметом восхищения «чувственный блеск вещей» и дела преходящих, «временных» лет.

.....

Если в языческих системах с их релятивной моралью с равным усердием поклонялись как Правде, так и Кривде (вспомним не только благостных Кришну или Митру, но и сонм ужасающих и омерзительных божеств этих пантеонов), то в основу библейского идеала положено служение Богу как Отцу Правды. Характерная параллель: в античном обществе существовал настоящий культ красноречия, которому, по императорскому эдикту, обязаны были уступать дорогу даже лица в чине прокуратора (впрочем, в эллинистическую эпоху оратора непочтительно именовали в народе *κόπλος* – *брехун*). Наш *κόπλος* ловко играл с истиной, что поражало аудиторию, лишённую нравственного чувства, – как известно, совести у античного человека ещё не было [15]. Прокуратор Понтий Пилат скептически спрашивает у связанного Иисуса: *что есть истина?* – ответом было молчание. Впрочем, тем, кто и в самом деле интересовался проблемой, Иисус сказал: «Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5: 37)² [14].

Одно из впечатляющих «чудес истории»: когда римскими дорогами побрели плоховато владеющие койне и латынью ученики Христа, проповедующие нечто для античного человека странное: *Бог есть любовь! Радуйтесь, Христос воскрес! Подставь под удар и вторую щеку!* и пр., – то мир, закосневший в жестокости, как воин в чужой засохшей крови, триста лет подвергавший христиан гонениям, все же содрогнулся и принял учение о всепобеждающей любви как Божественной правде.

Этот культ правды был прямым воплощением идеала в повседневности, вопреки вопиющему несоответствию этой повседневности библейскому идеалу жизни с Богом. Церковь христианская прекрасно видела человеческое несовершенство, но оптимизм вселяла Библия, обещавшая: «Если будут грехи ваши, как багряное, – как снег убелю; если будут красны, как пурпур, – как волну (*шерсть, С. А.*) убелю» (Ис. 1:18). Царь Давид, совершивший одним махом ужаснейшие вещи – предательство, блуд с чужой женой и смертоубийство – находит силу покаяться: «Сердце чистое сотвори во мне, Боже, и дух правый обнови внутри меня» (Псл. 50:12). Иоанн Златоуст указывает на это покаятие как на величайший пример для христианина: «Таких слез, вздохов и рыданий днем и ночью вряд кто увидит...» [16, с. 155].

² Здесь и далее библейские цитаты даны по изданию, обозначенному в списке литературы позицией 14.

В эпоху Средневековья Библия стала Великим Интертекстом культуры: ведь основоположные представления о Едином Боге и об особом месте человека в мироздании перелились из ветхозаветного иудаизма в духовные системы христианства и ислама. Но при этом только христианский мир исходил из тезиса Августина (IV в.) об испорченности человеческой природы первородным грехом (типичная «культура вины», по Р. Бенедикт), что, однако, не помешало церкви более чем активно заняться исправлением этой природы и обожением человека; она стремилась поднять его до ангельского уровня. Характерно, что в византийской культуре, наиболее последовательной в этом отношении, вообще отсутствует интерес к «притягательности зла»: помимо задачи обожения все остальное понимается как «профанное», в том числе – мир как бы «исконно человеческого»: повседневных житейских ценностей и страстей – сообразно известному разделению людей на телесных, душевных и духовных у ап. Павла. Соответственно христианская эстетика предельно спиритуализована, она полностью «разрезает» материальное. Эта позиция развита в учении богословов о Божественном Пробразе красоты, об иконе как отблеске Града Небесного. Михаил Пселл говорит, что, хотя икона поражает своей неопишуемой красотой, изображение вряд ли адекватно прообразу, несравненно превосходящему ее. Осюда и рентгенирование реальности в силовых линиях того, что верующий понимает как Царство Небесное, абсолютное превалирование Добра над Злом.

Практика обожения ежедневно культивировалось и в частной молитве, и в литургии, когда молящиеся проникались в момент Евхаристии призывом *«Мы, в Херувимов тайно пресуществляясь...»* и возвышались до ощущения близости Царства Небесного: *«Вверх воздымаем сердца!»*.

Идеальное в христианской этике и эстетике проникнуто чувством ценности человека как образа Божия, высшего материального воплощения Бога.

.....

Сегодня мы живем в лоне секуляризованной европейской культуры, в которой теоцентрическая картина мира сменяется антропоцентрической. Но именно поэтому «эмансипированным человеком» Нового времени выпранные порывы Средневековья воспринимаются как нечто дурацкое. С Ренессанса, положившего начало языческому реваншу, в эпоху Модерна и Постмодерна, возобладали дух протеста и отрицания. Как результат, распространился циничный скепсис, разлился эрос без границ, опозитизированы были убийство и садизм, оккультные полеты в темную даль сатанинского и еще много того, что высвободилось из недр человеческой души после падения церковного авторитета. При этом Модерн, как бы утрируя августинову концепцию греховности и вытравляя из нее все светлое, активно конструирует – как отмечает сегодняшний российский философ, вопреки реальному положению вещей – концепцию «низменности» человеческой природы и стремится доказать, будто человек был таким всегда [18, с. 54]. Перспектива Вечности снята и заменена

утопическими обещаниями построить земной рай, в которые сегодня верят разве что очень уж неискушенные люди.

Однако существует реальное подвижничество миллионов прославленных и непрославленных христиан: это очень трудный культурный путь, требующий, в отличие от языческой жизни «по нутру» или же «по настроению», кропотливой и тщательной работы постоянного самосовершенствования, исповедей и постов, непрестанного вставания после падений и преодоления отчаяния, величайшего из грехов. Достаточно взять во внимание толщину агиографической литературы – даже если учесть удельный вес фантастического и пропагандистского элемента, поражает огромное количество мучеников, исповедников, постников, затворников, юродивых Христа ради (что выше мученичества!) и пр., стремящихся уже при жизни совлечь с себя «ветхого Адама» и стяжать Царство Небесное. Высокое отречение от соблазнов мира, необычайная воля и самообладание придают этой когорте черты настоящей героики, а трогательные слабости и постоянно преодолеваемое несовершенство не дают забыть о том, что всякий из них – обычный, такой же, как мы, человек. Вместе с тем, «главный человек» христианской литературы – монах, безбоязненно идущий навстречу самой смерти. Наверное, все же прав В. Лурье, считающий наиболее четкой концентрацией христианского идеала монашество с его полным отказом от всего, что отвлекает от пути в эту сияющую вертикаль [19]. Но потрясает не только победа монаха над самим собой, а и необыкновенный накал страстей, трагические конфликты и срывы, живая человечность повествования.

.....

Но менее всего мы хотели бы, чтобы наши соображения были поняты как односторонняя апология христианства. Сохранять, ревизовать или отвергать аксиологию христианства, принадлежать или не принадлежать к той или иной деноминации – дело личной совести каждого. Более того, Европа в этом отношении как бы уже сделала свой выбор, который, впрочем, далеко не во всем кажется разумным. Достаточно указать на провал постмодернистской по своим установкам политики мультикультурализма, присутствующей сегодня, можно сказать, на собственных похоронах. Но дискуссионность сегодняшних перспектив европейской культуры не должна снимать вопроса об исторической роли христианства в формировании нашей культурной самоидентификации. Ведь игнорирование этого большого и сложного вопроса тем самым уже есть тенденциозное истолкование самих этих перспектив.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Натура и культура. Тезисы конференции (Москва, ноябрь 1993).* – М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1993. – 83 с.

2. Юнг К. Г. Исследование феноменологии самости / Карл Густав Юнг. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1997. – 336 с.
3. Полищук В. И. Культурология: Учебное пособие / В. И. Полищук. – М.: Гардарика, 1999. – 446 с.
4. Гуревич П. С. Философия человека. – Ч. 2 / П. С. Гуревич. – М.: ИФ РАН, 1999–2001. – 209 с.
5. Бульнуа О. Що нового? Середньовіччя / Олів'є Бульнуа // Філософська думка. – 2010. – № 1. – С. 114–136.
6. Дубовицкая Д. А. Семантика понятия виртуальности в рамках историко-философского аспекта / Дарья Александровна Дубовицкая // Социально-экономические явления и процессы. – 2012. – № 3. – С. 177–182.
7. Боровой В., протопресвитер. Стяжание Духа Святого начинается уже здесь, на земле / Виталий Боровой. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.psmb.ru/obshchinno-bratskaja-zhizn/u-kogo-my-uchimsja/statja/stjazhanie-dukha-svjatogo-nachinaetsja-uzhe-zdes-na-zemle/>. – Заголовок с экрана.
8. Богачевська І. Християнська наративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу/ Ірина Вікторівна Богачевська. – К. : Світ знань, 2005. – 236 с.
9. Корреспондент: Эпоха безбожников. Почему в мире стремительно падает количество верующих [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://korrespondent.net/world/1388249-korrespondent-epoha-bezbozhnikov-pochemu-v-mire-stremitelno-padaet-kolichestvo-veruyushchih>.
10. Соціологи підраховали кількість вірян на Землі: найбільше християн і мусульман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dt.ua/SOCIETY/sotsiologi_pidrahuvali_kilkist_viryay_na_zemli_naybilshe_hristiyan_i_musulman.html.
11. Отто Р. Священное. О рациональном в идее божественного и его соотношении с иррациональным / Рудольф Отто. – СПб : Изд-во СПбГУ. – 2008. – 274 с.
12. Доусон К. Г. Религия и культура / К. Г. Доусон / Пер. с англ., вступ. ст., коммент.: Кожурин К. Я. – СПб.: Алетейя, 2000. – 281 с.
13. Хайдеггер М. Введение в метафизику. Лекции, прочитанные Хайдеггером в летнем семестре 1935 года / Мартин Хайдеггер. – Перевод с немецкого Н. О. Гучинской. – СПб : Высшая религиозно-философская школа, 1997. – 302 с.
14. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М. : Издание Московской Патриархии, 1970. – 1372 с.
15. Юнг К. Г. Исследование феноменологии самости / Карл Густав Юнг. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1997. – 336 с.

16. Творения св. отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. – Т. 1. – Кн. 1. – СПб : Изд. Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1898. – 721 с.
17. Чікарькова М. Ю. Біблійний антропоцентризм та його роль у становленні європейської культури : монографія / Марія Юрїївна Чікарькова. – Київ : Видавн. дім Дмитра Бураго, 2010. – 309 с.
18. Пигалев А. И. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Иванович Пигалев // Вопросы философии. – 2012 . – № 8. – С. 50–60.
19. Лурье В. М. (еп. Григорий). Призвание Авраама : Идея монашества и ее воплощение в Египте / Вадим Миронович Лурье. – СПб : Алетейя, 2000. – 243 с.

REFERENCES:

1. Salver J. L., M.D.; Rabin J., M.D. The neural substrates of religious experience / Jeffrey L. Salver, John Rabin // The Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences. [The official Journal of the American Neuropsychiatric Association; special issue: the neuropsychiatry of limbic and subcortical disorders, NY]. – 1997. – V. 9. – № 3. – P. 498–510.

ПОЛІТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ХРИСТІЯНСТВА В КОНТЕКСТІ РУЙНАЦІЇ ТА СПРОБ РЕСТАВРАЦІЇ АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені
Івана Огієнка. Історичні науки. – Т. 1. – Вип. 7. – Кам'янець-Подільський
національний університет імені Івана Огієнка. – Кам'янець-
Подільський, 2014, – С. 484–495.

Для того, аби вповні зрозуміти масштаб тієї духовної переміни, що її здійснила Біблія в погляді на владу, варто взяти до уваги діахронію того історичного контексту, в якому формувалася Книга книг.

Схематично розмаїття політичних моделей, які виробило людство, можна звести до двох полюсів: *необмежена влада однієї людини – і намагання цю необмеженість чимось врівноважити*. Вожак, що гнобить і утискає спільноту, – прикмета архаїчного буття, в якому не гамуються пристрасті¹. Найчастіше прагнення до володарювання є виразом глибокої психічної конфліктності. Психіатрія рясніє дослідженнями *μεγαλομανία* (манія величі), болісного бажання здаватися надзвичайно важливим. Домінація такого психологічного типу характерна для малорозвиненого, архаїчного суспільства.

Але – «без приводу військо гине», – говорить прислів'я. У стабільно екстремальних умовах боротьби з природою, навалами чужинців та деструктивними відцентровими тяжіннями всередині громади такий варіант себе, безумовно, виправдовував. Вже розгорнуто подібна модель вимальовується в епоху бронзового віку, коли розширюються товарний обмін та інші контакти між окремими спільнотами. Починаються постійні воєнні зіткнення за володіння худобою, землями, металом. У суспільстві з'являються військові керівники, що спираються на силу зброї, а з часом виникає справжній культ вождя, особистості найпотужнішої й найжорстокішої, що диктує особливе ставлення до нього – як за життя, так і після смерті. Вождь сакралізується; не вільно навіть наступити на його тінь – під страхом смерті; саме вождям присвячено перші заупокійні споруди – кургани (насипи над похованнями); згодом виникають піраміди, мавзолеї й т. п. речі. Утім, вожді (ранні царі) були в язичницькі часи особами не стільки всевладними, скільки трагічними: коли володар ставав старий та немічний, його зазвичай просто вбивали на користь більш молодого та спритного.

З цього порядку кристалізується й найдавніша стабільна модель державно-політичного устрою людства – *централізована самодержавна монархія*. Коротко окреслимо ситуацію в античному світі – в широкому розумінні слова, включаючи не лише греко-римський ареал, а й Схід. Монархія виникла

найперше в Стародавній Месопотамії й утвердилася у всьому Стародавньому світі. Ця модель полягала у примусовому підкоренні власного суспільства та якнайбільшого числа інших народів одноосібній царській владі, що супроводжувалося неймовірними жорстокостями. Не виняток навіть Ашшурбаніпал, найінтелігентніший серед правителів Ассирії, володар величезної бібліотеки. Недарма в епоху його правління країну називали лігвищем лева, а Ніневію – містом крові. Характерний уривок з царського напису асиро-вавилонської доби – самовихваляння царя з приводу знищення ним близько 6 тисяч військовополонених («Клянусь богами Шамашем і Амалом, що це не брехня, а чиста правда»). Дуже подібний до Дворіччя політичний лад у Стародавньому Єгипті. На чолі держави стояв фараон, який був водночас верховним жерцем та визначав правителів областей, що спиралися на численне чиновництво й військові сили. Влада трималася на жорстокості. В одному з тодішніх написів чиновник нахваляється тим, що викликав у людей жах. Фараони буквально вимагали вбивати тих, хто їм не кориться, знищувати їхні сім'ї та саму пам'ять про цю людину. Пронизані ідеєю божественності влади царя політика та право й у Стародавньому Ірані, де склалася така ж само деспотична централізована монархія, що спиралася на бюрократично-воєнний апарат. Тут обожуються царі, а всі піддані вважаються їхніми рабами. У мови різних народів увійшло слово *satrap* (намісник царя в певній області) як синонім свавільної тиранії. Покарання жорстокою смертю (наприклад, здирання шкіри з живих людей) стало тут звичним явищем. Цікавою є формула, яка передає внутрішньополітичну атмосферу Ірану: наближених до царя людей, які наглядали за сатрапами, називали «очі й вуха царя». Навіть політико-юридична структура далекого від Середземномор'я Стародавнього Китаю мало відрізняється: влада імператора – Сина Неба – вважалася божественною, й лише він мав право вбиратися в жовте – колір Сонця. Небо сповіщає імператорові свою волю, а підлегли мусять сприймати слова імператора як волю Неба. Судочинство Стародавнього Китаю не потребує коментарів. Ось приклади з Законодавства Чжоу: «П'ять [видів покарань]: татування, відрізання носа, кастрація, відрізання ноги й смерть». Імператор Цинь Шіхуанді наказав закопати живцем у землю 100 000 вчених, щоб його дії перестали критично осмислювати [1].

Дещо іншу частину біблійного контексту являла греко-римська античність. Панує думка, начебто юридичний світогляд формується саме у Давній Греції [5, с. 36–37], хоча насправді сама ідея «життя за законом» сформувалася в академічному суспільстві й була спочатку пов'язана якраз із надією на справедливість царя (*kittum-u-mīšarum*), що закарбується у вавилонському кодексі Хамурапі й буде енергійно переосмислене Ізраїлем. Але грецький досвід містить особливий момент: *тут вперше було усвідомлено можливість різноманітності політичних систем окрім монархії*. У Греції панував полісний лад; *πόλις* означало «велелюдність», згодом – старогрецьке місто-державу. Саме тут формувалася

політика (від грецьк. *політікῆ*, *політікός*) як потреба триматися усталених норм і всередині полісного багатолюддя, і в його стосунках з сусідами. Стародавні греки сформували чи не всі політичні моделі, відомі в історії: поруч з *монархією*, до якої долучилося поняття *тиранії* (зловживання царя своєю владою), тут час від часу виникали – в одному й тому само полісі – ще й *демократія*, *олігархія*, *охлократія* тощо. У Аристотеля висунуто ідею, що всякий державний устрій мусить базуватися на праві, системі законів, яка покликана забезпечити справедливість. Але й у найрозвиненіших посеред полісів Афінах не спостерігається послідовності: гуманні *Закони Солона* за певних умов змінювалися *Драконівськими законами*. І, зрештою, цей багатий політичний досвід цілком розчинився у традиційній, східній за духом, монархічній сваволі: закоханий у грецьку культуру Александр Македонський, учень Аристотеля, спробував установити всесвітню імперію з єдиною елліністичною культурою, яку штучно насаджував серед підкорених народів. Цій ідеї суджено було довге життя, зокрема завдяки римській цивілізації. Рим у найдавніші часи теж мав інститут царів. Постаті найдавніших царів на зразок Нуми Помпілія огорнуто міфами, що обоженювали правителя. Але коли царі почали зловживати владою, римляни скасували царське управління та проголосили республіку («загальна справа»). Римом почав правити Сенат, у якому були представлені і нащадки корінних жителів міста (патриції), і ті, хто поселився тут пізніше (плебеї); обидві верстви змагалися за власні інтереси. Та коли Рим перетворився на світову державу, яка охоплювала величезні території, в тому числі й осередки давньої культури (Греція, Юдея та ін.), римляни відчували смак до всесвітнього панування. Як писав Вергілій, призначення римлянина – «правити світом». Закінчилося це все, як і слід було чекати, складанням світової імперії, дуже багатоликої та різномовної, з різним рівнем культури провінцій. Римський Сенат не міг впоратися з цим розмаїттям. На політичному обрії вимальовуються полководці, які спираються на армію та міську чернь. Починаючи з Юлія Цезаря, який проголосив себе імператором, Сенат відсторонюється від влади, а Римом, по суті, починають правити авантюристи, яким більш або менш пощастило. Не всі вони мали таланти й чарівність Юлія Цезаря: реально перед нами – галерея садистів, тиранів і розпусників, що втілили в собі деградацію античної культури з максимальною повнотою. У книзі Светонія *Життя дванадцяти цезарів* змальовано виразні портрети імператорів-чудовиськ – Тіберія, Нерона, Калігули, взагалі позбавлених морального почуття. До народу вони ставилися як до небезпечного ворога: характерна фраза Калігули, який шкодував, що римський народ не має однієї-єдиної голови, щоби відрубати її одним ударом. Найхарактернішою прикметою епохи стала вимога імператорів вважати їх за богів – вони брали приклад з Александра Македонського, хоча переважна більшість претендентів на божественність не мала за душею нічого, окрім політичного цинізму. На площах римських міст з'явилися грандіозні статуї імператорів – часто у

вигляді античного божества – перед якими палав вічний вогонь, і перехожі мусили кидати туди жменьку пахощів, аби засвідчити свою віру в божественність імператора. Саме за відмову робити це постраждала величезна кількість християн. Водночас практичні римляни, переконавшись, що деякі імператори царюють не більше року, знайшли дотепне рішення: робилась велична статуя, голова якої могла легко змінюватися на іншу: після чергового державного перевороту на залізний стрижень, вмурований в шию статуї, настромлювалась нова голова. Коли згаданий Калігула дізнався, що в далекій Юдеї, яка тоді перебувала в залежності від Риму, існує Храм Єдиного Бога, володаря неба й землі, то він наказав відправити туди свою статую, аби встановити її в цьому храмі: цезар всерйоз мислив себе володарем всесвіту. Н щастя, поки статуя пливла морем до Єрусалиму, Калігулу було вбито. Словом, саме Рим породив чисто язичницький культ держави як такої, й тут людина стає її рабом. Проте в цих непростих умовах відстоялося й виправдало себе в плині часу *римське право*, яке будується на ідеї захисту особистості, недоторканості її та її приватної власності, якщо людина не вчинила злочину. Пізніше, вже у християнську епоху, римські закони були перероблені у відповідності з новими моральними нормами. Ці принципи в основному складають фундамент сучасного європейського законодавства взагалі.

Усе це – за винятком Китаю – і був той безпосередній контекст, у якому формувалася свідомість Стародавнього Ізраїлю, що вперше усвідомив: Бог – це Абсолютне Добро, і перебуває не там, де груба фізична сила, а там, де правда. Центральне поняття Старого Завіту – поняття справедливості, або ж Закону, який чітко поділяв добро й зло в їхньому метафізичному ракурсі, і це відрізняло стародавнього ізраїльтянина від язичника, що жив за настроєм і вклонявся й добру, і злу – знову ж таки за настроєм. Це потужно вплинуло на політичний устрій народу.

Утім, про старозавітну політичну концепцію написано немало недостовірних. Характерне таке загальне місце, як побіжне, без належного аналізу, згадування про теократію (Б. Рассел, наприклад, в своїй «Історії західної філософії» просто зазначає, що епоха Суддів була епохою теократії). У деяких розвідках (найчастіше – істориків, політологів чи юристів) можна зіткнутися з деякою поверховістю й навіть перекрученнями. Наведу лише кілька репрезентативних прикладів. Російська дослідниця Є. Калініна ретельно описує саму лише ідеальну модель монархічного правління, викладену в давньоєврейській сакральній книжності, не вдаючись в реальне функціонування механізму ізраїльської монархії [6]. А. Лубчинський чомусь твердить про ідеалізацію в Старому Завіті монархії, причому це протиставляється новозавітному «лагідному» погляду; церква ж трактується як спадкоємиця обох цих полярних ідей одразу: «Силу державного християнства склало співвідношення принципу безмежної влади, запозиченого зі Старого Завіту, з принципом покори і лагідності,

який міститься в Євангельському вченні» [7, с. 21]. Російський доктор юридичних наук А. М. Величко впевнений (*цитую мовою оригіналу*): «первым отличительным признаком Израиля являлось то, что, безусловно, он был государством теократическим и, как следствие, государством монархическим» [4, с. 14]. Власне, лише теологи звертають увагу на не-простоту концепції теократії у старозавітній свідомості. Заслуговує на повагу думка богослова РПЦ (*цитую мовою оригіналу, зберігаючи певні його стилістичні огріхи*): «Богу не нужны как такие – ни сильный Израиль, ни мощная Византия, ни великая Россия. Если политика и национальность ведут нас в сторону от духовных попечений, надо отказаться как от государства, так и от русскости. Отказаться в душе, не прилепляться к этому сердцем <...> Богу надо была любовь-через-послушание, ибо в последнем своем и абсолютном смысле свобода человека совпадает со свободой Самого Бога, а Бог и Господь наш Иисус Христос отдал свою свободу Отцу, Которому «быв послушным даже до смерти, и смерти крестной» (Флп. 2, 8) [3].

Почнемо з того, що політична концепція давньоізраїльського суспільства формувалася поступово. Після Мойсея, в період реконксти Ханаану, громада євреїв керувалася Суддями на зразок Ісуса Навіна, Дебори, Самсона тощо, і це був тип військової демократії (термін Льюїса Моргана): тут, на стадії державності, повноправними членами суспільства виключно вважалися дорослі й здорові чоловіки (згадаймо: у кн. *Числа* дано перелік родів Ізраїлю виключно за главами родів, чоловіками); утім, *Пісня Дебори* свідчить про відсутність гендерних табу. Володарювання Суддів дійсно сигніфікує формування теократичного устрою, але ж слід зауважити, що це не була абсолютна інновація – тут певною мірою копіювалася давньоєгипетська соціальна структура: у Єгипті володарювання жерців забезпечило доволі стабільний розвиток цивілізації протягом 4,5 тис. років. Але в Єгипті цю корпорацію очолював фараон, жрець Сонця й верховний жрець взагалі. Верховними жерцями бували і правителі в інших стародавніх суспільствах – включаючи, зокрема, й стародавній Рим (Юлій Цезар в політичних цілях прагнути бути понтифіком Юпітера). У гебрайському суспільстві такої постаті принципово не мало бути: Судді, що стали на місце Мойсея, втілювали ідею колективного правління й верховенства Закону Бога. Оце вже було принципово новим: «народ святих» мав жити за сакральним правом. В язичницьких суспільствах від початку також функціонували *суд божий* та *право людське*, але гору поступово брало останнє. Так, наприклад, у римлян понтифікальна юстиція від початку дії Законів XII Таблиць поступається *jus civile*. І коли обраному народові, який осів у Ханаані, забажалося світського царя та його суду, подібно до тих суспільств, що його оточували, цьому активно спротивився суддя Самуїл. Цікаво на цьому моменті зупинитися детальніше. Прагнення земної людини – царя – до одноосібної влади над обраним народом глибоко ображає Бога, який Сам зголосився бути

Царем Ізраїлю. Самуїлові Бог каже: «то не тебе вони відкинули: ні, вони мене відкинули, щоб я не царював над ними. Так само, як завжди поводитися зо мною з того часу, як я їх вивів був із Єгипту, й досі, – покидали мене й служили богам іншим, – отак вони поведуться й з тобою» (1 кн. Сам. 8: 7-8); самі ізраїльтяни визнають: «ми до всіх наших провин додали й те зло, що царя собі просили» (1 кн. Сам. 12:19). Та якщо вже народ не може взяти на себе високий труд особистісного спілкування кожного члена суспільства безпосередньо з Богом, жити за Декалогом – себто, за совістю, якщо його, народ, не задовольняє припис жерця Божого, то це значить, що він, народ, хоче, щоб за нього усе вирішувала якась одна особа, цілком подібна за ментальністю рядовому члену суспільства. Такі незрілість та малодушність є рудиментом язичницького страху перед особистим прийняттям рішень, перекладанням відповідальності на царя. Це породжувало тиранію та деспотизм, винищення підозрілих – хай би й найближчих – родичів, загальну атмосферу терору й заляканості. Обрання на царя психічно неврівноваженого, заздрісного й підозрілого Саула, який навіть забажав перехопити деякі споконвічно жрецькі функції, стало джерелом численних лих для Ізраїлю, а трагічне закінчення його царювання, ознаменоване розпачем і звертанням до волхвувачів, стало, по суті, символом морального краху монархічної моделі.

І все ж таки згодом на короткий час в Ізраїлі встановлюється справжній культ царя. Це співпадає з утворенням Ізраїльського царства, вершина політичного й культурного розвитку якого – епоха царів Давида та Соломона. Зокрема дуже вшановано Соломона, якого названо Премудрим, до уст його вкладено найбільш теологічно змістовні тексти групи Писань, а його афоризми старанно нотуються (*Пріповістки Соломонові, Книга Премудрості Соломона*); у фольклор увійшли весільні співи про Соломона та Суламіту. Але цар при цьому аж ніяк не ідеалізується. Могутньому Давидові пророк Натан безбоязно дорікає за перелюбство з Вірсавією та зрадливе вбивство її чоловіка Урії; витончений у мудрості Соломон впадає в спокусу політеїзму – зі ввічливості до своїх жінок-язичниць, і Бог віднімає від Ізраїлю благодать миру, ознаменовану його ім'ям від *шалом* – мир.

Царі начебто можуть усе – й не мають морального права на це. У сучасній українській монографії акцентовано: «Згодом юдейська релігійна думка жорстко обмежуватиме царя в його поведінці: він мусить власноручно переписати усе Пятикнижжя й завжди носити його з собою, не мати багато майна, коней і жінок, не хизуватися і поводитися навіть скромніше, ніж звичайна людина», що різко відрізняє біблійне уявлення про царство від раболіпного схиляння перед володарем-самодуром на Стародавньому Сході [10, с. 184]. Біблія постійно підкреслює царські обов'язки. Хоча цар – помазаник Божий, а піддані є рабами царя, він найперше повинен захищати народ, за який відповідає перед Богом.

Не на всіх владик Ізраїлю впливали ці приписи. Низка нечестивих царів, які поверталися до язичництва й здійснювали гоніння на релігію Ягве, виступає у

Писанні цілком рельєфно; доволі пригадати Манасію, який наказав розпилити живого Ісаю дерев'яною пилою. Пригадаймо і язичницьких володарів, згаданих у Біблії, насамперед – руйнівника Єрусалиму Навуходоносора, який захопив владу над цілим Сходом (Єр, 27:6). Та він не має влади навіть над самим собою і проводить сім років у стані безумства, поїдаючи навкарачки траву, немов тварина. Містким символом нестійкості такої влади постає той бовван на глиняних ногах, що його руйнацію побачив уві сні вавилонський деспот перед катастрофою. Язичницькі монархії, які постають в жахаючому звіроподібному образі у видінні Даниїла, є консолідацією сил п'їтьми, яким не суджено взяти гору. І в цілому опозиція *священство – царство*, яка чітко виступає в Старому Завіті, є означенням двох влад, світської та духовної, й при цьому перша – нижча щодо другої. Світська влада, хоча й усяка влада походить від Бога, *не є абсолютною*. Це різко відрізняється від політичного мислення Стародавнього Сходу, проникнутого ідеєю беззастережної сакралізації монархічної влади. З іншого боку, обожнення кесаря чи держави, до якого звівся й античний досвід, нейтралізувалося тут не самими лише соціально-політичними чинниками на зразок демократичного руху чи аристократичної опозиції, а голосом серця, що знає Бога, совістю. Без цього всяка політична боротьба перетворювалася виключно на криваві змагання. У засадах своїх європейська культура, яка утворилася шляхом активної контамінації античного та біблійного первнів, від початку потребувала твердого морального критерію. Та в античному суспільстві мораль була релятивною, бо Кривда була тут таким само поважним центром, як і Правда. Були боги-покровителі не лише світлих начал, а й вбивства, крадіжки, війни. В політиці це виливалося, навіть при визнанні цінності миру й толерантності, у культ сили й агресивності та криваві війни. Навіть в ідеальній державі Платона, при визнанні «приємності» демократії, існує серйозна нерівність; сам Платон симпатизував тоталітарному ладу похмурої Спарті й тиранії.

Новий Завіт остаточно підводить ризику під ситуацією. «Кесареві – кесарево, а Богові – Боже», – каже Христос, вказуючи на динарій з профілем імператора, коли його провокаційно допитують щодо ставлення до римської влади. Не установи земного світу слід любити: «Шукайте перше Царство Боже та його справедливність, а все те вам докладеться» (Мт. 6: 33). Пілат Понтійський ніяк не міг зрозуміти, що «царство Христа – не від світу цього»; проте симптоматично, що єрусалимська верхівка вправно скористалася в своїй інтризі проти «галілейського зайди» саме імперськими комплексами й підозрілістю римської влади, не побоявшись, подібно до Ірода, пролити невинну кров у боротьбі за власне політичне панування. Новий Завіт, протиставляючи Царству Кесаря Царство Небесне, підносить ідею духовної свободи, сприяє руйнації всякого рабства.

Наступні триста років змагання християн з язичницьким Римом продемонстрували, що слово любові здатне на руйнацію потужної, але аморальної імперії, побудованої виключно на принципі політичної домінації й насилля.

Середньовіччям сформульовано нову правову ідею устами Церкви, яка, підносячи ідею розділення Граду Небесного й Граду Земного, не могла проте пасивно спостерігати беззаконня світської влади. Св. Августин твердить, що всяка влада, яка не ґрунтується на християнських цінностях, є просто зграя розбійників («De Civic Dei»). Тома Аквінат розрізнув право божественне та – як його прояв – право природне; різновидом останнього є право людське, що постійно вдосконалюється, як і сама людина. Саме Церква вплинула на те, що «в епоху Середньовіччя соціально-політичні доктрини набували етико-правового вигляду» [5, с. 135], і звичайно ж, що вона не ґрунтувалася на якомусь «принципі безмежної влади», буцімто запозиченому зі Старого Завіту. Церква, принаймні на заході, стала величезним моральним авторитетом, зв'язала жителів різномовної Європи єдиним культурним кодом, виступила справжнім духовним керівником суспільства. Політика, як зовнішня, так і внутрішня, стала *керуватися мораллю* (нехай це не завжди, звичайно, вдавалося). Біблійне розуміння необхідності «жити за Законом Правди» органічно сполучається з успадкованими від римлян принципами юстиції, римського права, що боронить особистість перед тиранією. Натомість у Візантії утвердився азійський за природою своєю цезарепапізм, панування Кесаря над Церквою, як і над усіма світськими підданими. А на Заході було й таке, що імператор Священної Римської імперії Генріх VII мусив чекати біля стін Каносси, де перебував папа, дозволу увійти – босоніж на снігу, з вірьовкою на шиї: папа ж бо відлучив його від церкви за прагнення ставити єпископів без санкції Риму. Саме завдяки цій довготривалій вибагливості до володаря в Західній Європі навіть в суспільствах, охоплених Реформацією або духом Просвітництва, продовжували вибухати антитиранічні революції. Королі зв'язуються конституцією. Колоритна деталь: англійський король після революції XVII ст. просить у парламенту коштів на новий мереживний комірець, а парламент відмовляє: можна ще походити й у штопаному...

Однак в лоні Ренесансу не лише відродилося дивне мистецтво античності, а й розкрилися глибини тих безодень, що їх Церква прагнула запечатати. Йдеться про руйнацію морального принципу в політиці, що пов'язане з ім'ям Макіавеллі. На сьогоднішньому сайті Освіта.UA можна прочитати бадью формулу: «Одна з найважливіших заслуг Ніколо Макіавеллі полягає в тому, що він вперше в історії відокремив політику від моралі і релігії і зробив її автономною, самостійною дисципліною, із властивими їй законами і принципами, що відрізняються від законів моралі і релігії» [8]. Князь у Макіавеллі заради власного домінування й на користь держави може робити які завгодно злочини, що радянська й пострадянська наука життерадісно трактують як «реалістичний погляд» [11; 9, с. 27].

Та через кілька століть після Макіавеллі, коли стає очевидним, що без моралі політика перетворюється на елементарне зоологічне насильство, Гердером було введено термін *політична культура* – сукупність ідеалів та етичних

установок. Типологію політичної культури (по суті – стадії поступового виживання насильства) встановили американські дослідники Г. Алмонд і С. Верба, які виділили *патріархальний* тип (байдужість до пануючої політичної системи – тоталітарна модель); *підданський* тип (відданість владі й пасивність індивіда – авторитарна модель); *активістський* тип (активні індивіди, здатні до боротьби за свої права – демократична модель) [2]. І модель ця не потребує особливих коментарів. Монархія виступає тут як безнадійно морально застарілий тип політичного устрою суспільства, який до вподоби хіба тим, які знаходяться на рівні патріархальної чи підданської свідомості й число яких в сучасному світі усе ж таки виразно зменшується.

Симптоматично, що незалежна від релігії наука, яка вже триста з лишнім років прагне дезавувати християнство, врешті-решт приходиться до висновку, що аморальна політика й цинічне самоствердження малорозвиненої й хижкої особистості за рахунок суспільства є усе ж таки просто печерним анахронізмом. І тут не буде перебільшенням сказати, що саме Церква, реалізуючи програму християнства – зробити людей вільними від гріха – виховала погляд на політичне насильство та тиранію як на аморальні речі, які «природні» лише для язичника. Характерне поширення в добу Модерну «етики Макіавеллі» та відновлення надій на правителя «наполеонічного» типу засвідчили небезпечність поблажливого ставлення до маніакально-компенсаторних механізмів психіки суспільних маніпуляторів з психічними вадами (як відомо, малий зріст Наполеона стимулював його прагнення до титанічних зсувів у суспільстві та воєнної агресії). На успадкованому від християнства принципі рівності людей (як істот недосконалих) ще якимось морально тримається сьогоденне ліберально-секуляризоване суспільство Заходу.

Піднесення і падіння такої істоти, як Янукович, та перебіг політичної ситуації в Україні, як і загалом політичні процеси в суспільствах, що успадкували моделі візантійської ментальності з її пієтетом до Кесаря, є доброю ілюстрацією до сказаного, але це потребує окремого дослідження.

ПРИМІТКИ

¹ Ідентична ситуація спостерігається й серед звірів. Молодий лев вбиває ослаблого вожака й усіх левенят прайду, аби самки не годували їх і були готові до злягання з новим володарем. У стаді мавп вожак маніпулює гандикапом: великою віткою; це типологічно подібно до усіляких наших булав, скіпетрів або посохів старійшин. Одна з функцій гандикапу – бити непокірного. Залишаю на вільне осмислення проблему нашого можливого походження від тваринного предка, але архаїчна модель влади в людській спільноті, безперечно, мало відрізняється від ситуації у тваринному стаді.

² Тут і далі – посилання на текст св. Письма у перекладі о. І. Хоменка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. Культурологія : навч. посіб. / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чікарькова. – К. : Кондор, 2003. – 320 с.
2. Алмонд Г. А., Верба С. Гражданская культура и стабильная демократия / Дэвид Алмонд, Сидней Верба // Политические исследования. – 1992. – № 4. – С. 122–314.
3. Василевский Д. Теократия как форма народовластия / Дмитрий Василевский. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://sinod.ruschurchabroad.org/120809-4konf.htm>
4. Величко А. М. Идея национального теократического государства в книгах Ветхого Завета / А. М. Величко. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://vizantolog.ru/wp-content/uploads/2011/01>
5. Жоль К. К. Философия и социология права / Константин Константинович Жоль. – К.: Юринком Интер, 2000. – 480с.
6. Калинина Е. В. Специфика древнееврейского представления о правовом положении главы государства и об идеальной форме правления, нашедшего отражение в Пятикнижии и Талмуде / Е. В. Калинина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2007. – № 2. – С.244–247.
7. Лубчинський А. Синкретичний характер Київського християнства / Анатолій Лубчинський // Християнство в історичній долі України (до 1025-річчя Хрещення України-Русі: Тези доповідей науково-практичної конференції. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний ун-т ім. І. Огієнка, 2013. – С. 20–23.
8. Політична думка Макіавеллі: сутність та основні прояви. – Освіта.УА. – Електронний ресурс. – Режим доступа: osvita.ua/vnz/reports/sociology/126... копия
9. Політологія: Академічний курс: Підручник / Л. М. Герасіна, В. С. Журавський, М. І. Панов та ін.; М-тво освіти і науки України. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: ВД «Ін Юре», 2006. – 519 с.
10. Чікарькова М. Ю. Біблійний антропоцентризм та його роль у становленні європейської культури : монографія / Марія Юріївна Чікарькова. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 312 с.
11. Юсим М. А. Этика Макиавелли / Марк Аркадьевич Юсим. – М.: Наука, 1990. – 164 с.

ЛЮДСЬКЕ КОХАННЯ І ПРОБЛЕМА СВОБОДИ В ХРИСТИЯНСЬКІЙ СВІДОМОСТІ

Авраамічні релігії: проблеми свободи совісті й віросповідання в контексті міжрелігійних чинників у сфері суспільного буття в Україні та світі. – Галич, Національний заповідник «Давній Галич», 2015. – С. 5–12.

Метою цього дослідження є філософський розгляд християнського погляду на кохання як на вияв екзистенціальної свободи людини, причому тут самовизначення особистості являє собою досить довгий та діалектично складний шлях зрозуміння Іншого і, водночас, самопізнання.

Слід зауважити, що у теологічних дослідженнях тут недоліку немає, а ось суто філософських – бракує, якщо не брати до уваги величезний корпус есеїстки докторів та академіків ведичного знання. Водночас очевидно, що без врахування теологічно-догматичного ґрунту ситуації тут немає про що й філософствувати. Тому подаю кілька основоположних теологічних постулатів. Християнство саме себе атестує як шлях вивільнення: «Коли ви перебуватимете в моїм слові, ви дійсно будете учнями моїми і спізнаєте правду, і правда визволить вас» (Ін. 8:31-32); правда ж полягає в тому, щоб служити Творцеві, а не Його Творінню – матеріальному світові та його силам, бо це й є гріх ідолотворення: «Кожен, хто гріх чинить – гріха невольник! <...> Тож коли Син вас визволить, то справді станете вільні» (Ін.: 34-36) <Тут і далі – пер. о. І. Хоменка>. Тобто, людина робиться вільною шляхом причетності виключно до Божества, до Його безмежної свободи. М. Бердяєв стверджував у своїй книзі «Філософія свободи», що свобода християнину безмірно дорога як пафос його віри – тому що Христос і є свобода [1].

Та пересічна людина, мабуть, ніде не почувається більше вільною, ніж у сфері кохання. Релігійні заповіді та приписи, державні закони, вимоги звичаїв та суспільної думки, навіть примхи батьків можна відчувати як тягар, а проте терпляче виконувати, але у коханні примусу немає, навіть на елементарному, сексуальному рівні його важко стерпіти.

Можливо, зауважать, що тут спостерігається певна гендерна несиметричність: чоловікові чисто фізіологічно значно важче «кохати з примусу», аніж жінці, а проте недавні жадливі світлини пакистанських дівчат з відрізаними носами, яким помстилися за порушення норм шаріату найближчі родичі, або самоспалення молодичь в Узбекистані на знак протесту проти сімейного приниження, свідчать, що жінці, як і всякій людині, несвобода в коханні нестерпна.

Утім, що вкладати у слово *кохання*? В язичницько-матеріалістичній свідомості – це всевладний Ерос, фізичне тяжіння плоті до плоті. Ця магія раптового тяжіння оспівана поетами як щось загадкове та владне.

«Я тебе обожаю!» – говорять інколи одне одному закохані, наслідуючи куртуазний лексикон післяренесансної епохи Модерну, коли людина сама себе оголошила божеством і почала сама собі вклонятися. Це часом доходить до справжнього ідолотворення. Відомо, що нещасна дочка славетного поета В. Гюго закохалася у відвертого негідника і роками віддано служила усім його примхам, навіть водила до нього повій. Медики визначають сліпу закоханість без відповіді як тяжку психічну хворобу. Кохання й справді є *добровільною втратою свободи*, але саме тому воно вимагає не «обоження», а максимальної мобілізації сил душі.

Християнство обоження людини не визнає; християнин поклоняється не Природі, але самій лише Божій Особистості та Її Промислу, які перебувають поза межами матеріального світу. «Господь же – дух, а де Господній дух, там воля» (2 Кор.3:17)⁴.

Дуже важливо тому, що у коханні, поруч з чисто сексуальним тяжінням, є духовна складова, не менш владна, ніж фізичний Ерос. І це не є «придумкою» християнства. Вже в язичницькому світі було відоме розмежування Любові Небесної та Любові Земної, вперше зроблене на рівні філософствування Платоном («чорні» й «білі» коні душі). Проте саме християнство дуже багато зробило для спіритуалізації й ушляхетнення почуття кохання. Адже Любов – центральне поняття в Новому Завіті, хоча не в сенсі «людське кохання»: слово *αγάπη* означає безкорисливу любов до всякого як основну християнську чесноту; спільно це ті нероздільні між собою *amore Dei* та *amore proximi*, що їх Христос визначав як основу Закону (Мт. 22:37-40). І кохання людське для християнина – це, звичайно, не лише секс, а й водночас (а може й найперше) – *amore proximi*. Цікаво б провести тут паралель з іншою максимою Христа: хто хоче бути більшим у стосунках з кимось, хай стане йому слугою (Мт. 20, 26-27). Християнське звертання до інших *пан, пані* і є реалізацією цієї максими. Отож і коханій людині слід вірно служити, розраховуючи, що й вона так само віддано служитиме тобі. Саме звідси йде уявлення про непорушність цієї ситуації як ідеального втілення *αγάπη*. Це базується на почутті неповторної цінності особистості, якого немає навіть в інших авраамічних релігіях.

Так, у старозавітному й новітньому єврействі, де поезія високої закоханості має свій прекрасний вираз у «Пісні над піснями», кохання практично сприймається як виключно сфера сексу й плодоріддя, сфера сім'ї (це гостро відчував такий російський мислитель, як В. Розанов, що дорікав християнству за ігнорування цієї сфери). Але суто сексуальне тяжіння – не дуже міцна підстава для довготривалого й потужного союзу; при такому погляді кордон між шлюбним життям та розпустою стає досить еластичним, саме це й мав на увазі Христос, коли зауважував, що розлучення є перелюбством. Єврейські мудреці застерігали щодо легковажного ставлення до шлюбу: у I ст. до н. е. обидві провідні рабиністичні школи – Шаммая та Гіллеля – сходилися в тому, що сім'я – установа сакральна, і слід її усіляко оберігати. Але врешті-решт в юдаїзмі розлучення

стало звичайною, повсякденною річчю: доволі обов'язково оформити справу юридично, дати жінці, яку залишаєш, *get* – книгу розлучення. Це перейшло й до ісламу, де загалом проголошується висока повага до інституту шлюбу. У Корані підкреслюється, що чоловік, маючи право на чотири законних дружини, не мусить забувати й про те, що в цій ситуації важко бути справедливим (Св. Коран, 4:3). Водночас кохання чоловіка до жінки – це в першу чергу річ фізична, плотська, і в раю, сповненому похолоди, холодної води в срібних та кришталевих кубках та смачних фруктів, праведник буде насолоджуватися й невинністю гурій, чие дівоцтво чудесно поновлюватиметься щоранку. А з землею жінкою розлучитися – просто: доволі їй тричі про це проголосити.

Отож, з трьох авраамічних релігій найбільш спіритуалістичним постає кохання саме в християнстві. Настільки спіритуалістичним, що багато хто думає про чернецтво як найбільш суттєву ознаку цієї релігії [4, 8]. Це підкріплюється авторитетом св. Передання: деякі Отці Церкви трактували плотські стосунки в шлюбі в дусі суворої, ригористичної аскези, виключно як шлях до народження нових християн (*Августин. Про шлюб та хтивість, р. IV*). При такому підході розлучення видається ледь не зрадою Бога, і максима Христа про непопущність шлюбу абсолютизується. Утім, Христос таки залишає можливість розлучення – за умови подружньої зради: «А я кажу вам: Хто відпускає свою жінку – за винятком розпусти – і оженився з іншою, той чинить перелюб; і хто оженився з розвідкою, чинить перелюб» (Мт. 19:9).

Ситуація ця, по-перше, вимагає окремої уваги, а по-друге, і стимулює до подальших роздумів щодо того, чи не занадто ми буквализуємо певні максими св. Письма.

Дозвіл на розлучення пошлюблених широко практикують у нехристиянському суспільстві, а в інослав'ї справа дещо складніша: в юдаїзмі та ісламі, а згодом – і в протестантському християнстві, розлучення не вітається, але визнається за можливе, якщо є докази зради тощо. З цього погляду положення ортодоксального (католицького та православного) християнства: *розлучення неможливе, бо. сімейна пара являє собою образ єдності Христа і Церкви* – безпідставно сприймається багатьма людьми ледь не як бузувірство й людоненависництво. Та насправді й тут спостерігається воля до компромісу: розлучення як виняток усе ж таки дозволяється. Але Католицька Церква дає розлучення лише за умови визнання шлюбу недійсним, а ось в сучасному Православ'ї дозвіл на розлучення можна отримати від єпископа, під омофором якого здійснювалося таїнство шлюбу.

Проте ліберальна та лібералізована свідомість цим не вдовольняється: ну, мовляв, помилилася від початку одна (або й обидві) з сторін, то чому б не дати можливість виправити цю помилку? Подібне й ставлення до латинського целібату: чому б оце священникові, який, може, замолоду переоцінив свої

можливості, не надати права повернутися в звичайні рамки, як вчинив, наприклад, Лютер?

Сумніви множаться, особливо від часів Реформації. Той само Лютер, дослідивши уважно текст Біблії, засвідчив, що ніде не знайшов прямої заборони багатоженства. Окрема і вкрай дратлива проблема – ставлення до нетрадиційного сексу, який фактично визнається за норму в язичницькому світі й активно реабілітується не лише в сучасному ліберальному суспільстві, а й, навіть, почасти, у ліберальному протестантському християнстві.

Це – давня проблема. Спіритуалізація забороненого кохання, яка спостерігалася вже у середньовічній культурі – лицаря до заміжньої Прекрасної Дами або юнака Данте до неповнолітньої Беатриче – породила надалі величезну психологічну напругу і заклопотаність проблемою адюльтеру. Доволі пригадати хоча б такі літературні шедеври, як «Анна Кареніна» Л. Толстого або «Смерть у Венеції» Т. Манна (в останньому казусі взагалі виступає жахлива колізія, пов'язана з неочікуваним, мов грім з ясного неба, коханням цілком морального чоловіка до неповнолітнього хлопчика). Зрозуміло, що ситуація кохання в християнському світі, при врахуванні зіпсованості й невгамовності людської природи, постійно ускладнюється й драматизується необхідністю координувати живе й палке почуття та примхливі виклики сексуального тяжіння з вимогами совісті.

І тут теологія зазвичай замовкає, аби не вийти за межі доматичних форматів. Зате активізується філософія, яка, за виразом В. Поруса, є «простором свободи» [6].

Вже класична філософія не могла зневажити проблеми *внутрішньої свободи* – добровільного обрання добра, а не зла, навіть коли йдеться про кохання. Адже цей постійний особистий вибір «по совісті» стимулює не лише радість переможця, але й настрої тривоги та безсилля. Тим більш, що блюзнірські та неоязичницькі поривання епохи Модерну дали нову енергію «сексуальній революції», яка насправді почалася не в ХХ ст., а наприкінці ХVІІІ (рух лібертинів). Власне, й лібертини фактично лише повернулися до античної розбещеності, добре описаної в античній літературі й реабілітованої в культурі Ренесансу («Декамерон» і т. п.). Бадьорі заяви, що лунають вже більш як сотню років, – буцімто ми вперше переживаємо революційні зрушення в області інтимних стосунків, запроваджуємо емансипацію жінки та права сексуальних меншин тощо – ґрунтуються або на малоосвіченості тих, хто їх робить, або на тасмному бажанні подати як неймовірний прогрес те, що давно відомо з практики старожитніх або екзокультурних суспільств – наприклад, індійського, де вільно співіснують «Кама-сутра» й аскетично-йогічні трактати й практики. Особливо зворушливими були наївні футуристичні проекти радянської Росії 20-х рр. на зразок теорії «склянки води» (мовляв, у коханні все так само просто, як ото випити води) або ж згромадження «Геть сором!», члени якого намагалися ходити по вулицях голими. Причому гасло прогресу, запозичене

у Просвітництва, тут фактично не може бути застосоване, бо сучасне постмодерністське мислення, зосереджене на проблемі діалогізму і «комунікативного існування», виключає саму ідею прогресу. Зате воно схиляється до визнання «правди всякого» і прав будь-кого.

Цей плюралізм та мультикультуралізм, однак, не спроможні замінити традиційні цінності, що їх піднесло християнство. Доволі пригадати формулу такого відомого ренегата християнства, як К. Юнг: *Христос репрезентує архетип Самості*. Якщо вчитель Юнга, лікар-матеріаліст З. Фройд лишився, по суті, на примітивно-язичницькій позиції, трактуючи кохання виключно як секс, то в Юнга Христос з його вченням про любов є центром, що об'єднує свідоме і несвідоме в людині. Інший видатний наслідувач Фройда, Е. Фромм, який не відкидав остаточно ані психоаналізу, ані марксистської методології, переніс центр дослідницької уваги на «психологію» та аксіологічні моменти. Філософська антропологія Фромма, як і екзистенціалізм, споріднені з *філософією персоналізму*: адже у Фромма людина стає «індивідом» в процесі свого вивільнення з початкової з'єднаності з природою і з колективом інших людей. Фромм аналізує зміст і вияви людської деструктивності, ставить проблему добровільної втечі від свободи, показує, в чому помилився Фройд, і, що дуже для нас важливо, стверджує величезну роль біблійної концепції людини в процесі глибинного усвідомлення зв'язку релігії та свободи [11]. Співзвучна й наскрізна думка «персоналіста» Е. Муньє: людина існує, оскільки існує для іншого, і бути означає любити [5]. Але виникає питання: чому вільна філософська думка дві з половиною тисячі років йшла до того, що саме ті дві з половиною тисячі років тому вже було сказано у Біблії та в теологічних коментарях до неї?

Звичайно, є й філософи, які не зрікаються глибинного генетичного зв'язку своєї дисципліни з теологією і виходять з тези «Унікальність людей в тому, що у них є щось від розуму та особистості Бога» [10, с. 78]. Але на наших пострадянських теренах усе ще панує дух гіперкритицизму щодо біблійної спадщини, і це призводить до зашкарублого повторення якихось окремих положень марксистської доктрини. Особливо ж це кидається в очі, коли йдеться про сучасних академічних та вишівських філософів, для яких згадана доктрина чомусь усе ще залишається певним орієнтиром. Тут, наприклад, усе ще успішно захищаються дисертації, де в якості наріжного каменю покладаються в першу чергу сексуально-гендерні аспекти людського кохання і, звичайно ж, успадкований від радянських часів пієтет до соціальності. Так, в авторефераті Л. П'ятилетової читаємо: «Прояв інтересу, а також підвищена увага до проблеми любові і підлоти в останній чверті двадцятого століття абсолютно не випадкові, більше того – закономірні й неминучі. Це обумовлено, насамперед, суспільними чинниками і обставинами, що склалися в даний період <...> Двадцяте століття – століття радикальних змін у різних областях людської діяльності. Не

стала винятком і сфера сексуальності» [7, с. 1]. Так само непорушна тут інерція просвітницької віри у безупинний прогрес, преклоніння перед «сучасністю»; релігійні ідеали беззастережно принижуються перед духом «віку цього»: «... уся справа у відповідності цих ідеалів вимогам сучасного світу. Ми вважаємо, що релігія не здатна відійти від стародавніх догм, які на даний момент часто не відповідають соціальній практиці, і вона за звичкою відстоює патріархальні ідеали та цінності» [9, с. 3–4]. Домінує суто гуманістичний погляд, згідно якому любов – це єдиний повномірний модус людських відносин, і що, мовляв, у перспективі любов має стати абсолютною цінністю, що формує інтенціональну діяльність людини [2]. Характерно також, що вчений, досліджуючи типи свободи, механізми втечі від неї та проблеми відчуження у філософії Фромма, ставить любов на останнє місце [3, с. 634], хоча якраз Фромм мав би навчити думати інакше. Усі ці положення, запозичені з марксизму, менш за все придатні стати підґрунтям аналізу означеної проблеми, бо марксизм ігнорує внутрішнє життя людини, її індивідуальне самовизначення.

Виходом з ситуації багато кому здається «не розмірковувати», а примкнути до певної доктрини. Та тут існує ризик підміни справжнього аналізу непростих проблем хибними і непереконливими логічними конструкціями. Так, дуже часто у нас необґрунтовано ототожнюються Бог і його творіння – Природа. Мовляв, за природним алгоритмом, чоловіча стать мусить єднатися з жіночою – і ані кроку вбік. Проте в дикій натурі прикладів як «гаремів», так і гомосексуалізму, – більш ніж доволі. Забувається, що Бог, за біблійним поглядом, перебуває не в матеріальному вимірі, а «поза природою», в інтелігібельній сфері Царства Небесного; відокремлена ж від нього Природа в цілому, як Творіння, за богословським поглядом, так само заражена сатанинським бунтом, як і психіка та тіло людини. Саме під впливом матеріалістичного світовідчуття фактично запанувало ототожнення понять «кохання» та «секс». До речі, вперше протиставлення Природи (φύσις) як буцімто більш вірного джерела істини – Закону (νομος), тобто культурі, корениться у цинічному філософуванні софістів, які, щоправда, одночасно торують тим і шлях до ідеї «внутрішньої свободи». З іншого боку, й люди, які вважають себе «вільними» від релігії, вчені-матеріалісти або просто пересічні «вільнодумці», свідомо чи підсвідомо наділяють природу атрибутом Бога: досконалістю, і вимагають вважати всі «відхилення» від чіткої бінарної схеми «чоловіче / жіноче» чимось виключно ненормальним та хворобливим; саме на такій наївній ідеалізації матеріального світу як, буцімто, джерела етики, базується дискримінація гомосексуалістів і взагалі «статевих збочень», хоча сам Найсвятіший Отець Папа Франциск, як відомо, уникає категоричності в цьому питанні. Обґрунтовано заперечуючи претензії таких людей на визнання їхніх союзів за повноцінну сім'ю з можливістю виховання дітей, не освячуючи ні в якому разі таких речей церковним таїнством, ми усе ж таки, мабуть, не мусимо зачиняти перед ними ані церковних, ані яких інших дверей.

Навіть зіпсована дияволом натура (а перед нами найчастіше якраз не «розпуста», а отакий варіант собі неочікуваний «природного») має право на повагу, як мають її всякі інші люди з обмеженими можливостями. Якщо вже у тварині ми нині визнаємо Іншого, що має право жити так, як поклала йому його натура, то що вже казати про людину, яка ж до того може бути блискуче обдарованою, як, наприклад, той само Леонардо да Вінчі.

Очевидне наше завдання – детально розібратися у цьому комплексі непротиставлених питань, об'єднуючи зусилля філософів, теологів, релігієзнавців, психологів та культурологів. Звичайно ж, що усі ці проблеми детально аналізувати у форматі невеликої статті дуже важко, і ми хіба що можемо звернути увагу на бажаність такого комплексного дослідження, яке, не порушуючи основ християнської етики, усе ж таки глибше висвітлює б ті речі, про які ми всі й досі воліємо мовчати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Философия свободы / Николай Бердяев. – М. : – АСТ, 2005. – 496 с.
2. Бреус Т. В. Любовь как вид бытия / Татьяна Владимировна Бреус. – Дисс... канд. философских наук. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2002. – 198 с.
3. Гречкосей Р. Н. Понятие свободы в философии Э. Фромма и Ф. Ницше как проявление человеческой сущности / Р. Н. Гречкосей // Молодой ученый. – 2013. – №10. – С. 634–640.
4. Лурье В. Призвание Авраама. Идея монашества и ее воплощение в Египте / В. Лурье. – СПб : Алетейя, 2000. – 250 стр.
5. Мунье Э. Что такое персонализм? / Э. Мунье. – М.: Изд-во гуманит. лит., 1994. – 125 с.
6. Порус В. Н. Философия – пространство свободы / В. Н. Порус // Философия и культура. – 2011. – № 7. – С. 104–107.
7. Пятилетова Л. В. Любовь как смысл и оправдание человеческой жизни / Людмила Владимировна Пятилетова. – Дисс... кандидата филос. наук. – Екатеринбург : Уральский государственный университет им. М. Горького, 1999. – 208 с.
8. Розанов В. В. Собрание сочинений. В темных религиозных лучах / Василий Васильевич Розанов. – Под общ. ред. А. Н. Николукина. – М.: Республика, 1994. – 476 с.
9. Соколова И. А. Женский статус в христианстве и исламе в преломлении феминистской философии религии / Ирина Александровна Соколова. – Автореф. дисс... кандидата филос. наук. – Владивосток : Владивостокский государственный ун-т экономики и сервиса, 2006. – 22 с.

10. Стевенсон Л., Хаберман Д. Десять теорий о природе человека: [пер. В. Васильева] / Лесли Стевенсон, Дэвид Хаберман. – Б.м.: Слово / Slovo, 2004. – 232 с. – (Большая библиотека «Слова»).
11. Фромм Э. Искусство любить / Эрих Фромм . – М. : АСТ, АСТ МОСКВА, ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 602 с.

КАТАСТРОФА И ТЕОДИЦЕЯ

Катастрофа европейського єврейства під час другої світової війни.
Рефлексії на межі століть. – К., 2000. – С. 151–159

Проблема теодицеи, т.е. защиты Б-га от обвинений в попущении мировому злу, составляет один из труднейших и драматичнейших моментов монотеистического сознания. Языческая ментальность решала эти вещи просто: есть добрые и злые божества, и, балансируя в угодничестве перед первыми и вторыми, можно как-то изворачиваться в этой жизни; сознание такого дуалиста не страдает от того, что в мире встречаются чудовищные вещи. Не то для человека, основывающегося в своем мировоззрении на библейской картине мира: Танах недвусмысленно говорит: «Я Господь, Бог твой, который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства. Да не будет у тебя других богов сверх меня» (Шемет, Итро, 20:2). Б-г – творец этого мира, который изначально мыслится в Танахе прекрасным и совершенным: фраза «И увидел Б-г, что это хорошо» проходит рефреном через первые страницы Писания (Берэйшит). Но как примирить с этой концепцией тот ужас, который окружает нас в этом мире, как объяснить Катастрофу? Как мне лично, чья родня легла под фашистскими пулями в минском гетто, примириться с миром, который Адонаи дал нам во всем его великолепии?..

Катастрофа многих превратила в атеистов. Мне не раз приходилось слышать: «Какой Б-г! Если бы он существовал, он не мог бы допустить этого!» Горечь этих слов таит в себе нечто большее, чем просто неверие: в них сквозит отречение от того, что составило смысл существования Израиля как народа, выделило его из языческой тьмы и, в конце концов, оформило основы современной мировой цивилизации. Разве христианство и ислам, как говорит Маймонид, не были распространением веры в Единого среди иных народов мира и разве при этом они не использовали еврейского фундамента? Еврей, чьи предки, служа Единому, закладывали основы этой сегодняшней цивилизации, еврей, отрекающийся от Б-га отцов своих, – вещь страшная, противостественная. Увы, статистика свидетельствует (хотя я лично никаким цифрам не склонен вполне доверять), что в иных анклавах 95 процентов еврейского населения верят лишь в материальные ценности; в Израиле лишь 35 процентов – традиционалисты, 35 – поддерживают религию как «культурную традицию», 35 – верят в этот мир и ни во что иное. «Жить, и жить хорошо» стало лозунгом всего мира, и евреев тоже. Думается, именно Катастрофа послужила в немалой степени этому расшатыванию веры и секуляризации еврейского сознания. В этом плане люди, сохраняющие религиозность, выступают акцентуированными личностями, для которых идеальная схема в их голове как бы важнее суровой реальности.

Но новы ли эти соотношения? Вовсе нет. История Израиля знает катастрофы подобного рода (может, не в столь больших масштабах). Но разве извод Навуходоносором почти всего населения Иудеи в вавилонский плен в VII в. до н.э. не был для той эпохи катастрофой? Разве изгнание римлянами в диаспору всего еврейского населения Палестины не было Катастрофой? Может, тогда не стоял вопрос, как выражались нацисты, «об окончательном решении еврейской проблемы», т.е. о физическом истреблении народа, но и такое уже однажды почти состоялось – при Агашвероше... Однако последняя Катастрофа была именно попыткой «окончательного решения», беспрецедентной по масштабу и бесчеловечности акцией, вызовом библейскому Б-гу, морали Декалога и традициям той культуры, которую многие склонны именовать иудео-христианской. Именно бескрайняя аморальность и массовость этой акции заставляют Израиль снова – и с бóльшей силой – сомневаться: А Б-г ли Ты мне? А есть ли Ты вообще?

Теологическая мысль тоже вроде бы не спешит предлагать утешение. Возьмем книгу Милтона Стейнберга «Основы иудаизма». В ней говорится, что иудаизм «ни одно понимание Б-га не признает единственно авторитетным» и поэтому «не может предложить никакой официальной теодицеи». И далее: «Иудаизм надеется, что человек, независимо от того, что он думает о природе зла, всегда будет признавать необходимость преодоления его и будет бороться с ним на практике... Иудаизм верит, что человек искоренит причины, порождающие зло в мире природы, в его собственной душе и в обществе». Еще ниже автор говорит о том, что «непоправимое зло» следует «переносить с достоинством и мужеством, смягчая горечь и боль лекарством веры и совершенствуя свою душу». Советы, конечно, хорошие, но их с полным основанием можно определить как прекраснодушную риторику.

Совет М. Стейнберга «всеми силами стараться проникнуть в тайну зла», не подкрепленный никакими существенными рекомендациями, более развернут в иных трудах. Так, во «Введении в философию иудаизма» Йосефа бен-Шломо приводится иудаистская концепция, согласно которой Б-г «творит добро и то, что мы воспринимаем как зло. Сатан выступает в иудаизме как служитель Господа, а не равноценная, противопоставленная Б-гу сила, как, скажем, в дуализме, проповедующем веру в двух богов, две силы, два начала, что само по себе разрушает идею трансцендентности Б-га» (1, с. 18). Обратим внимание: сатан выполняет волю Б-га, и зло нам только представляется злом, а в глазах Б-га оно – добро. Б-г действительно оправдан, но как мне согласиться с тем, что смертный ужас моих убиваемых родственников «только кажется» мне злом, а на деле все хорошо и даже замечательно? Уж не тот ли это случай, когда, как говорит Танах, Б-г «уловляет мудрствующих их же лукавством, и совет обманщиков оказывается поспешным» (Ийов, 5:13)? Правда, в той же книге Ийова сатан пришел на беседу к Б-гу и стал между ангелами, и Сам Адонаи обратил

внимание своего гостя (слуги?) на Ийова как человека образцового, а в последующем разговоре Сам предложил подвергнуть Ийова ужасающим бедствиям, будучи уверенным, что, лишившись детей, здоровья и богатства, этот праведник не похулит Создателя. «Только на него не простирай руки своей», – велит Б-г сатану. Уместно вспомнить, что «сатан» означает «строптивый, противящийся», и вся судьба Ийова спровоцирована именно его, сатана, сомнением: «разве даром богобоязнен Ийов? Ведь ты оградил кругом его, и дом его, и скот его распространился на земле. Но простири-ка руку Твою и коснись всего, что у него, пред лицом Твоим тебя хулить станет» (там же, 1: 10-11). Сатан мыслит человека низменным существом, для которого лишь материальные блага есть ценность и источник благодарности Б-гу. Но Б-г представляет дело иначе.

Я не уверен, что между Б-гом и сатаном существует та гармония, о которой говорит Й. бен-Шломо. Отделившийся от Б-га «противник» хулит и подвергает сомнению творение, которое старается представить сугубо «замкнутым на себе»: созданный Б-гом человек в материальном мире должен благодарить Создателя за все те блага, которые ему тут перепадают. Да, подчеркиваю, это взгляд сатана, а не Б-га, который безжалостно, казалось бы, отдает своего любимца, лучшего из людей, праведного Ийова на терзания, совершенно соответствующие тем, которые все мы претерпели в Катастрофе. Ибо Б-г знает, что человек не исчерпывается телом, а бытие не исчерпывается телесным благом, но человеку надлежит только подняться до этого страшного знания. И, хотя книга Ийова со всей отчетливостью показывает, что Б-г контролирует сатана в его вредоносных действиях, и последний не только не равен Б-гу по своим возможностям, но и «связан» Им, – «служителем» Б-га я бы не решился его назвать. Думается, что я не впадаю в дуализм, якобы признавая «двух богов», правящих миром. Речь идет о творении, бунтующем против Творца, хулящем и принижающем дело рук Создателя, обрекающего человека на страшные испытания. Б-г «попускает» ему творить своеволие – ровно настолько, чтобы обнаружилась пустота этого своеволия. Но служение ли это Б-гу? Впрочем, наша человеческая ментальность такова, что мы всегда поощряем инициативу и самостоятельность, многие готовы внутренне восхищаться сатаном и подражать ему – как же! Самому Б-гу он в лицо высказывает свое мнение! Да, но мнение это – плоская ошибка, чреватая чудовищными последствиями.

Сатан – монада, пытающаяся в мироздании быть автономной. Как тут не вспомнить выдающегося религиозного мыслителя наших дней А. Штайнзальца, который утверждает, что человек был задуман существом более совершенным, чем мейлах – ангел, который однозначно функционален, выполняет божье поручение, и не более того (мейлах – вестник, посланец). Сатан позавидовал создаваемому Б-гом человеку и соблазнил его, чтобы испортить Б-жий план сотворения превосходящего конкурента. В свете всего этого мне как-то неуютно думать, что Б-г и сатан – заодно и мучат Ийова страшными муками

лишь для того, чтобы то ли заставить его похулить Б-га, то ли вырвать из его уст признание в любви к своему Господину (да кто тут; собственно, господин? Б-г в союзе с сатаном? Жутковато).

С другой стороны, попробуем вдуматься в ситуацию поглубже, постичь, как говорилось выше, «природу зла». Увы, я не уверен, что все погибшие были безупречны, с точки зрения Закона Моше Рабейну, хотя заодно с отступниками погибло немало и праведников. Повторяю: множество неевреев и евреев обратилось в XIX–XX ст. лицом к земным ценностям, и религия им казалась уже реакцией и пережитком. Евреи, как обычно, были впереди. Не случайно, наверное, нацистская пропаганда упрямо и тупо муссировала один и тот же гротесковый тезис, рассчитывая на «общественное мнение»: евреи увлечены грубо материальными интересами, для них важны только экономические ценности и политическая власть, они опасны для существования арийской расы. То, что говорит ваш враг, надо слушать со вниманием: иногда он говорит вещи, которые тобою не замечаются. Собственно, нацисты не выдумали этот тезис: изобретатели «арийской» мифологии еще в XIX в. упорно и массово упрекали еврея в бездуховности, материализме, низменности, разнузданной чувственности и т. п. вещах. Правда, я не понимаю, как г-жа Блаватская, изобличающая еврейский мир в низменном материализме и сладострастии, в то же самое время противопоставляла им «арийскую» (ох, чисто арийскую ли?) культуру Индии якобы как исключительно возвышенную и спиритуальную (уж не Кама-Сутру ли имела она в виду?). Видимо, налицо тот, никем, кажется, из историков культуры не отмеченный факт, что евреи как единственный народ, сохранивший свое мироощущение со времен античности, донесли до наших дней и живое, античное в широком смысле, ощущение телесности бытия, радость телесного существования. В этом нет ничего греховного. Греховность начинается тогда, когда человек сам заключает себя в рамки, предлагаемые сатаном; в рамки одного лишь исключительно телесного бытия и его радостей. А разве секуляризированное еврейство со времен Хаскалы не отходило медленно и неуклонно от веры отцов, от жизни по Закону? Не превращался ли постепенно в ряде случаев европейский еврей в того, которого Танах когда-то определил как «ам-хаарца», грубого полудикаря, живущего без различения добра и зла? В среднестатистического европейца или, скажем, американца? В удачливого конкурента тех, кто также забыл о Б-ге, но принадлежал не к еврейству? Я уже не говорю о том, что евреи неизменно оказывались в первых рядах тех, кто стремился революционно перестроить мир и принести счастье немцам, россиянам, украинцам и многим другим народам. Факт остается фактом: миллионы евреев в те непростые годы оставили надежду на Б-га и решили стать, как пелось в советской песне, «кузнецами собственного счастья». И среди строителей новой коммунистической псевдорелигии было множество евреев. «Мы на небо залезем, прогоним всех богов!» – бодренько призывала пионерская речевка предвоенных лет...

Это большая и сложная тема, требующая кропотливого и доказательного анализа, но думается, что еврейство перед Катастрофой (по крайней мере, еврейство европейское) слишком уж манил и завораживал блеск чужой, нееврейской цивилизации, он вызывал желание сравняться и превзойти. Вспомним историю Авраама и Лота: Авраам остался в чистой земле. Лот пошел в Содом и разбил поначалу шатер под его стенами; в конце истории у него уже дом в греховном городе, и дочери его воспитаны в нравах Содома – все ли мы помним, чем закончилась история Лота? Более того, поражает ситуация, проанализированная Й. бен-Шломо: «Если бы юденраты придерживались Галахи, число жертв не достигло бы миллионов» (1, с. 70). Закон мог бы спасти многих и в этих жутких условиях, но гонимые предпочли перенять законы гонителей.

Именно материализм, по духу вполне языческий, взращенный на почве европейской культуры после Ренессанса, в эпоху Просвещения и последующую, заражает еврейство, стремящееся построить и свой дом в чужом городе. Конечно, я говорю чисто фигурально: о духовной твердыне, а не о месте проживания: в диаспоре его не особенно выбирают, а выбрать Сион не все могли или хотели. Именно этот чужеродный нормальной радости бытия плоский материализм, оборачивающийся гениальной финансовой активностью и упрямым отвоевыванием не последних мест в чужом обществе, и спровоцировал в какой-то степени ненависть окружающих народов, менее искушенных, менее изощренных в познании добра и зла. Ненавидят тех, кем восхищаются. Пускай кварталерон Гитлер, пытаясь замаскировать свой зоологический антисемитизм, твердил о том, что он призывает истреблять евреев, исходя из чисто рациональных соображений (2, с. 152), – цена этих умственных ухищрений явно невелика. Ненависть была вызвана еврейским превосходством в сфере финансов, даже не столько превосходством, сколько подчеркиванием этого превосходства. Злобные антисемитские карикатуры в Германии 30-х гг., изображающие еврея сидящим на мешке с золотом, выражали психологию нищих, завистливых и жаждущих перераспределения. Известно, что фашизм возник на почве психологии люмпена, а люмпенизирована была после 1-й мировой войны весьма значительная часть немецкого населения: невероятные трудности экономического состояния Германии тех лет и породили «идеологию лавочников», как называют фашизм. Я не претендую тут раскрыть все механизмы ненависти, но, думается, психологически главным было именно это, простое: твой сосед купается в золоте, а ты, достойный и честный немец-труженик, горбатишься ни за что ни про что!

Психология эта строилась не на правде, а на мифе: в нацистских документах мы находим свидетельства того, что неимущих евреев было, во всяком случае, достаточно рядом с имущими (2, с. 229–230). Заправила Катастрофы с холодным сердцем рассчитали создание этого мифа о кровопийце-еврее как источнике бед германской нации, чтобы унять в среде честных немецких

тружеников «еврейскую химеру, именуемую совестью». Геббельсовские приемы пропаганды сегодня общеизвестны, хотя не утрачивают обаяния в глазах иных людей. Но, как бы то ни было, можно с уверенностью полагать, что немущий еврей не обязательно проводил все свое, время в молитвах, довольствуясь тем, что Б-г послал: вспомним хотя бы шолом-алейхемовский мир. Семья, скажем, мальчика Мотла мечтает прежде всего – разбогатеть; что же до религии... Наделил Ты нас, Создатель, шишками и болячками... ох! выше всякой меры!

Сочиняющие веселые, насмешливые куплеты про местного габе, жители шолом-алейхемовского местечка особой любви к Б-гу не обнаруживают. Вообще в старинном уже иудаизме любовь к Б-гу не почиталась за обязанность: как пишет Э. Урбах в книге «Мудрецы Талмуда», концепция, противопоставляющая богобоязненность как «излишне подчеркнутый принцип награды и наказания» любви к Б-гу «просто так», возникает в иудейской мысли постепенно. Э. Урбах приводит любопытный разброс мнений относительно долготерпеливого Ййова: р. Акива считал его бунтарем из той же категории, что и «поколение Потопа», египтян Гога и Магога и прочих нечестивцев (5, с. 254), в то время как позднейший авторитет, р. Иехошуа б. Хурканос считает, что Ййов служил Господу «только из любви» (там же). Многие даже религиозные евреи сегодня считают: Б-г – это в первую очередь справедливость, а не любовь. Ты – мне, я – тебе. Я соблюдаю заповеди. Ты мне воздашь благами этой жизни. И точка.

Но в Танахе богобоязненность, страх сойти с путей Божиих обозначается словом «ира́», в то время как страх животный, страх смерти и страдания обозначен словом «пáрхад». Богобоязненность-ира диктуется не столько страхом потерять жизнь, сколько страхом потерять любовь. Известны случаи, когда люди расстаются с жизнью, чтобы уберечь любимое существо. Есть иной, более высокий страх, чем страх утратить телесное благополучие.

Еврейский мир, между тем, уже со времен пророков имел выраженную наклонность к тому, чтобы время от времени полюбить не только Создателя, но и кого-нибудь еще из находящихся рядом с Создателем и даже входящих в Его чертоги. В книгах пророков мы находим многочисленные свидетельства идеологических шатаний в Иудее, когда во дворе Иерусалимского Храма женщины плакали по Таммузу или, руководясь, видимо, побуждением, чтобы Единственному не было скучно, водружали тут идолов Ваала и Астарты. Закончились все эти дела сперва вавилонским пленением, потом – рассеянием. Но и в рассеянии любопытствующая мысль еврейского книжника не успокаивается. Известно, например, что в первые века христианства в эллинистическом мире возникает учение гностиков, пытающихся перетянуть христианскую концепцию в мир языческих представлений. Эти люди учили, что мир наш сотворен злым или неумелым божеством (Йалдуваофом) и Танах лжет о Создателе. Среди прочих тезисов гностиков один особенно любопытен: евреи не могут

иметь Откровения, ибо этот народ просто не может иметь откровения. И что же? Еврейские мудрецы в заметной части своей формируют собственный вариант гностицизма – Каббалу, которая, как простодушно полагая шолом-алей-хемовский Шмулик, позволит «делать золото из песка». И, как свидетельствует Г. Шолем в книге «Основные течения в еврейской мистике», мистические модели одинаковы что у греческих, что у еврейских гностиков (6, с. 80).

Основным принципом языческого общения с божеством является теургия, т. е. связывание этого божества заклинаниями и жертвами, чтобы оно тут же выполнило земные желания молящегося. Но мировоззрению Танаха сама мысль о теургии чужда. В Трактате Авот мы находим мнение Антигона Сохоского, авторитетного мудреца Мишны: «Не будьте как рабы, служащие господину с условием получения платы; но будьте как слуги, не ждущие награды; и да будет страх Божий с вами» (3, с. 30). Напомним; речь идет об «ира», страхе потерять любовь.

Ийов, когда его постигли невероятные несчастья, к теургии или сведению счетов с Создателем не прибегает. Хотя его друзья усиленно побуждают его вспомнить какой-нибудь грех – ведь Б-г «ни за что» не наказывает, и даже собственная жена ему советует: похули Б-га и умри! Жить так нельзя! – Ийов может укорить Б-га за несправедливость, но не похулить Его. И голос – голос Б-га из проносающегося вихря – говорит друзьям Ийова: «Он прав, а не вы!»

Т.е., Б-г – не арифмометр, скрупулезно подсчитывающий, что ты Ему дал, чтобы тут же рассчитаться. Любовь иррациональна и требует подчас испытания. Но трагедия ли это?

Справедливо говорит Й. бен-Шломо, что еврейскому религиозному сознанию не присущи ни рационализм, ни самодовлеющий эстетизм, и потому тут нет места для трагедии (1, с. 25, 71). Как ни смутны в Танахе намеки на то, что земная жизнь – не единственная и праведника ждет вечность, они тут есть. Тот же Ийов говорит: быть может, я оживу, как сухая ветка? И таки оживает – в чем и заключается сила морали этой великой книги. И для земли, и для большего.

Надежда на жизнь, превосходящую нашу земную жизнь, – надежда быть с Б-гом всегда, как Он пребывает всегда. И эта надежда – личностная, иной она быть не может, ибо каждый перед Б-гом отвечает за себя, или, как говорил немецкий писатель Г. Фаллада, «каждый умирает в одиночку». Боль за утраченных детей сверлит сердце Ийова. Но Танах не говорит, были ли дети Ийова праведны, как их отец. Может, все же Б-г справедлив более, чем мы бы того хотели? Люди, ушедшие от Б-га, сами лишают себя заступничества.

В Танахе Ийов произносит ключевую фразу, определяющую его отношение к Создателю, но эта фраза может быть прочитана, вследствие темнот ивритского письма без гласных, двояко: «Вот Он умерщвляет меня, нет, не буду уповать на Него», – «ло» с «алефом». Но можно прочесть эту фразу и иначе: «Вот, Он

умерщвляет меня, но буду уповать на Него» (Ийов 13:15), – «ло» с «далетом». Я предпочитаю это толкование.

И в заключение – случай из жизни. Моя знакомая учительница – еврейка как-то делилась со мной мыслями о роли еврейства в мировой истории. «Мы – первые, – с гордостью говорила она. – Мы создали Библию, которой пользуются сегодня и не-евреи. Конечно, все это старые сказки, но все же...» И в этом определении «старые сказки» воплотилась вкратце вся история богоизбранничества народа и его регулярного отречения от возлюбившего его Создателя... Чем гордиться, кроме Библии? Богатствами? Преуспеванием по земной части? Арабские шейхи гораздо богаче. «Глупый хвастает золотой казной»... Не лучше ли вспомнить о Том, Кто сделал нас народом Писания, дрожжами современной цивилизации? Не таят ли «старые сказки» опыта, который нелишне знать, чтобы избегать катастроф? Ведь в катастрофе всегда повинен не Б-г, а сатан. И тот, кто следует его нашептываниям.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Йосеф бен-Шломо*. Введение в философию иудаизма. – Иерусалим: Тарбут, 1994. – 103 с.
2. Катастрофа европейского еврейства. – Ч. 1–2. – Тель-Авив: Открытый университет Израиля. – S. а. – 269 с.
3. *Мишна*. Авот. – Иерусалим, 1980. – 68 с.
4. *Стейнберг М.* Основы иудаизма / Пер. с англ. Е. Май, Ред. и сост. примеч. Н. Прат. – 3-е изд., испр. – Иерусалим: Алия, 1991. – 196 с.
5. *Урбах Э.* Мудрецы Талмуда. – S. I.: Алия, 1989. – 483 с.
6. *Шолем Г.* Основные течения в еврейской мистике. – Ч. 1. – Иерусалим: Алия. – 303 с.

SUMIENIE I DUCHOWA WOLNOŚĆ POD PANOWANIEM «RELIGII ŚWIECKEJ»

(sytuacja w retrospektywie)

Текст виступу на конференції «Religia w kontekście globalizacji: Prawne aspekty funkcjonowania organizacji religijnych» (Kraków, 2014).

Niektóre ważne pytania z historii, polityki, prawa i wartości życia człowieka mogą być rozwiązane tylko wspólnie przez prawników i filozofów. Obejmuje to stosunek koncepcji *sumienia* i *prawa* w perspektywie historycznej. W owych tezy ja będę mówić o etapach procesu powstawania «świeckiej religii» w perspektywie historycznej – jako o swego rodzaju warunku wstępem „Wielkiego złamania” Fukuyamowego.

Bez prawa niema życia – to jest rzeczywiście do zrozumienia już w społeczności archaicznych. I koncepcja sumienia w masowej świadomości jest postrzegana jako coś wrodzonego: „nie masz sumienia”. Ale nie tylko pojedyncze osoby, lecz także całe cywilizacje rezygnowali z sumienia. Artykuł rosyjskiego naukowca Yarkho „Czy mieli starożytni grecy sumienie?” [11] świadczy, że kategoria sumienia rodzi się w wyniku upadku świadomości polisno-kolektywistycznej i zwiększenia aktywności indywidualistyczno-krytycznego początku. *Nie kradnij*, na przykład, nie jest tutaj maksyma moralna w duchu ósmego przykazania Dekalogu: najważniejsze było – nie daj się złapać, a co do kradzieży, tak bog Hermes był patronem nie tylko przedsiębiorców, ale także i złodziei. Innymi słowy, *sumienie* – kategoria, oczywiście, historyczna i jest ona zakorzeniona nie w naturze, ale w dziedzinie kultury.

Może, sumienia «naprawdę» nie istnieje? Gdzie jego podstawa materialna? Oko – widzi, ucho – słyszy, ale do czego można przywiązać pojęcie sumienia? B. Wojno-Jasenecki (St Lucas Symferopolski), biskup i słynny chirurg, który otrzymał Nagrodę Stalina za wprowadzenie nowych metodów leczenia ran, przeżył w swoim czasie atak czekista: «– Jak można wierzyć w Boga, profesorze pope WojnoJasenecki? Widziałeś swojego Bóga? – Może naprawdę nie widziałem, obywatelu prokuratorze. Ale dużo pracowałem z mózgiem przez otwarcia czaszki, nigdy nie widziałem tam również umysłu. I tam też sumienia nie znaleziono» [3]. Ojciec święty, jednak miał, rację w głównym, lecz nie w szczegółach: metody nauki swego czasu nie pozwalały na zbyt wiele. Dziś, jak się wydaje, «... naukowcy odkryli w mózgach specjalny obszar, który jest odpowiedzialny za pomoc bliźniemu. Do niedawna, altruizm uważany był za «anomalie» zachowań nabytych przez rozwój społeczny. Ale od połowy XX wieku mówi się o tym, że dobre uczynki, podobno, są wysyłane przez sam mózg. Ostatnie doświadczenia, przeprowadzone przez amerykańskich naukowców to udowodniły» [8]. Innymi słowy, chodzi o to,

czy stworzono warunki społeczno-kulturowe dla rozwoju niektórych początkowo «zaprogramowanych» właściwości naszego mózgu.

Na przykład, antyczna myśl polisna takich warunków nie miała, a przejawy osobistej pozycji duchowej były przedmiotem zdumienia i gniewu. Sokrates został stracony za nieuznanie tradycyjnych bogów i wprowadzenia «wiary w demony» [6, c. 287–289]. Filozof został ukarany za «brak szacunku do starych bogów i wprowadzenie nowych» – ogólny wzór słowników (««Философский энциклопедический словарь», «Словарь античности», etc), ale cierpiał nie za spory teologiczne («wprowadzenie wiary w demony» – formuła wskazująca tylko na irytację i powierzchowność ateńskich sędziów). Δαίμον Sokratesa, ten wewnętrzny głos, który zabraniał zrobić coś złe, nie urodził się w łonie pracy intelektualnej, a w dziedzinie, którą M. Epstein trafnie nazywa «filozoficzne emocje» [10]. B. Russell mówi, choć nieco ostrożnie, że ten «demon» ma moralny charakter: «To jest niemożliwe, aby ustalić, czy to jest podobne do Chrześcijańskiego głosu sumienia, czy to doszło do niego prawdziwym głosem» [7, c. 109]. W każdym razie jasne jest, że konflikt Sokratesa z demokracją ateńską wskazuje na kształtowanie się osobowości i krytycznego myślenia. I sytuacja ta zawiera już wszystkie przyszłe konflikty związane z wolnością sumienia w kraju europejskim, które jest ściśle kontrolowane przez prawo.

W starożytnych społeczeństwach, jak dobrze wiadomo, funkcjonowały równoległe *fas* i *jus* – wyrok boski i przepisy prawne stworzone przez ludzi, ale w rzeczywistości pierwsze z czasem zostało zastąpione przez drugie. Na przykład, u Rzymian prawo pontyfikalne od wprowadzenia Praw XII tablic zostało zastąpione przez *jus civile*. I moralność starożytnego pogańskiego społeczeństwa była względna: *zło* tutaj było tak samo ważnym ośrodkiem jak i *dobro*. Bogowie byli patronami nie tylko jasnych stron życia, ale i takich rzeczy, jak morderstwo, kradzież, wojna. W polityce to polega, nawet przy jednoczesnym uznaniu wartości pokoju i tolerancji, na kulcie siły i agresji.

Tylko w starożytnym Izraelu po raz pierwszy okazało się, że w życiu publicznym bardziej efektywne niż brutalna siła jest moralność. Centralne pojęcie Starego Testamentu – pojęcie sprawiedliwości, czy ustawa, która wyraźnie oddziela dobro i zło z metafizycznego punktu widzenia, i to odróżnia Izraelitów od starożytnych poganów, gdzie dobro i zło są względne i łatwo wymienne – w zależności od nastroju. Prawo Izraelu ostro kontrastuje z myślą polityczną starożytnego Wschodu, przepojoną ideą bezwarunkowej sakralizacji „najsilniejszych” – monarchii. Z drugiej strony, ubóstwienie Cezara w końcu przepłynęło i do antycznego doświadczenia (Aleksander Wielki, cesarzowe Rzymu).

Kultura europejska została utworzona przez dialog starożytnych i biblijnych zasad. A w ciągu najbliższych trzystu lat cywalizacji pogańskiego Rzymu z świadomością chrześcijańskiej wykazały, że moralność jest w stanie zniszczyć potężne imperium, zbudowane jednak całkowicie niemoralnie, na zasadzie politycznej dominacji i przemocy.

Polis antyczny z jego archaicznymi wierzeniami i cnotami moralnymi, które powstały jeszcze w epoce homeryckiej, nie odpowiadał duchowi przyszłości: to nie potrwa długo, i Apostoł Paweł będzie głosił na agorze Nieznanego Boga; ołtarze starożytnych bóstw spadną, a Chrześcijańskie głoszenie radykalnie zmieni Grecję.

Trzeba wziąć pod uwagę, że pojęcie sumienia jest częścią świadomości europejskiej od momentu rozpowszechnienia Nowego Testamentu, w którym jest używane około dwudziestu razy. To było reinterpretacją pojęcia Starego Testamentu *serce* (*leb / lebab*), który wskazuje na wewnętrzną istotę człowieka, centrum jego świadomości. Zamachem kultury judeo-chrześcijańskiej było ustalenie nowego poczucia wartości jednostki i pojęcia własnego sumienia (*gr. συνείδησις; lat. conscientiam* → *angiel. conscience; cierk.-słow. совѣсть*). Etymologia tego słowa nawiązuje do wspólnej wiedzy o Tym, Który jest większy od ciebie samego (*con-*). Oznacza to nie tylko „wydzielenie” indywidualnego umysłu, uwalnianego z zespołu, ale również odczucie Oka Boskiego (*All-Seeing Eye*), od którego nigdzie nie da się ukryć, podobno do Adama i Ewy, którzy naiwnie ukrywali się przed Bogiem w krzakach.

Z drugiej strony, już daimon Sokratesa był jeśli nie bezpośrednio „głosem sumienia”, to z pewnością przeczuciem chrześcijańskiej świadomości, a rozwinięta antyczna filozofia była już oczywiście gotowa do chrześcijanizacji. Cyceron i Seneka rozumieją sumienie jako podstawę wewnętrznego świata człowieka wolnego. Przypomnijmy słowa Chrystusa: „będziecie wolnymi” <od grzechu> (Jn. 8:32-33); Paweł mówi: „gdzie jest Duch Pański, tam wolność” (2 Kor. 3: 17).

Chrześcijaństwo najpierw istniało jako małe społeczności odizolowane od „królestwa Cezara”, tak samo jak Izrael był duchowo uszczelniony od społeczeństwa pogańskiego wokół niego. Ale kiedy Chrześcijaństwo stało masową religią, powstało pytanie praw jednostki i jej wolności religijnej.

Ogromny wpływ na wprowadzenie prawnej ochrony wolności sumienia wywierał Kościół katolicki, którego prawo kanoniczne jest oparte, jako i prawo świeckie, na prawie rzymskim, dlatego katolicyzm, z jego dobrze rozwiniętą koncepcją społeczną, naturalnie wpłynął na systemy prawne w Europie.

Średniowiecze sformułowało w ustach Kościoła nowy pomysł prawny: oddzielenie Królestwa Nieba i Królestwa Ziemi. Jednocześnie Kościół nie mógł beczynie obserwować bezprawie władzy świeckiej. Augustyn twierdzi, że moc, która nie jest oparta na wartościach chrześcijańskich, to po prostu banda złodziei («*De Civic Dei*»). Thomas Aquinat wyróżnia Boskie prawo i – w jego manifestacji – prawo naturalne; drugie jest rodzajem prawa człowieka, które jest wciąż poprawiane przez samego człowieka. To Kościół wpływa na to, że «w średniowieczu, doktryny społeczno-polityczne zdobyły etyczno-prawne formy» [5, c. 135]. Jeśli na Zachodzie Papież dyktował cesarzy, chrześcijański Wschód występuje jako przykład cesaropapizmu, wskazując niezniszczalność starożytnego kultu Państwa i Cezara. Czasami, oczywiście, i na Zachodzie istniały przypadki różne, aż do totalitarnego potępienia wolnej myśli. Ale jednocześnie katolicyzm poruszył po raz pierwszy kwestię prawa

do wolności sumienia (*Freedom of conscience*), przy czym zdołał pozostać, nawet dzisiaj, w pewnej harmonii z liberalną myślą o prawach człowieka.

W Nowym czasie, równoległe z coraz większej sekularyzacją, katolicyzm, biorąc pod uwagę złe doświadczenia z represji wobec dysydentów, stopniowo przechodzi do dialogu z świeckim społeczeństwem, w którym zwyciężył duch wolności i pomysł, że walka o wolność powinna mieć zastosowanie. To się obserwuje we wszystkich krajach zachodniej kultury, i nie tylko w programach politycznych i sekularyzacyjnych, ale również w protestantów i w kontreformacyjnej koncepcji Jezuici. Jest to widoczne i na zewnątrz tradycji kościelnej. Tak więc, w «Nauki i Przymierza» Kościoła Jezusa Chrystusa Świętych w Dniach Ostatnich, czytamy: «Ja, Pan Bóg sprawi, że za darmo, a więc są rzeczywiście wolne; a także ustawa czyni wolnym. Jednak, gdy reguła źli ludzie płaczą» (98: 4-9). Konformizm do bezbożnej władzy odmówiono; ale jest uważana etyczną wojną w obronie wolności; w tym samym czasie wojna agresywna jest skazana. I jeśli pierwsze Mormony starali się stworzyć rodzaj «państwa w państwie», odrębnego od amerykańskiego społeczeństwa, to dziś jest organicznie że Mormon działa jak kandydat na prezydenta Stanów Zjednoczonych.

Jednak w okresie Renesansu w centrum humanistycznej świadomości jest już całkowicie świeckie ustawodawstwo i kwestie wolności sumienia w końcu straci każdy odcień świętości (*fas*) i przejdzie w jurysdykcji państwa. Ponadto, w dobie Nowoczesności występuje i „świecka religia” – jako część projektu realizacji utopij, która uważa za dzieła, godne tytanicznych ludzi, natchnionych impulsem „chwycić Boga za brodę” i „odbudować świat”. Ale te innowacje występują jako coś wtórnego w odniesieniu do tradycji [9]. Dla sumienia tu nie było miejsca – z kim w rzeczywistości konsultować? Czy można sobie wyobrazić porady Machiavelli z Bogiem? Problem «poszedł głęboko», ale nie został usunięty: jak zauważył dzisiaj francuski filozof O. Bulnua, chrześcijańskie Średniowiecze umieściło te podstawowe pytania, które epoki nowoczesna i postmodernistyczna tylko zmieniają i tasują [4].

Przekonanie, że – powiedzmy – faszyzm i komunizm są niczym więcej niż świeckie religii, od dawna ustalone w nauce, więc ograniczę się odniesieniem do dwóch wystarczająco reprezentatywnych publikacji. J. Gray uważa za coś jednorodnego czysto religijne pojęcia eschatologicznego charakteru (powiedzmy, wiarę w apokalipsę) i wiarę Oświecenia czy komuniściw w Postęp i lepsze życie w przyszłym świecie [1]. E. Gentyle twierdzi: «Nazism, fascism and romantic nationalism all made decisive contributions to the `sacralization of politics`; but democracy, socialism and communism have also contributed to the births of a new secular cult» [2, p. 229].

Przecież w świeckiej religii dziedziczą te totalitarne momenty, które katolicyzm starannie wypierał; sumienie u ludzi Modernu idzie na margines, w stosunki prywatne; dlatego świecka religia-surogat tak gorliwie i agresywnie nienawidzi system kulturowej religii, od której jest wyodrębniona – podobieństwo szorstko oskarża plagiat. Na przykład, faszyzm i komunizm w samej naturze swojej mogą być zidentyfikowane jak tłumacze travestyjne Biblii, jej patosu stworzenia «nowego

człowieka», ale tu, jak psychologowie mówią, zapanowała czysta nastoletnia negatywność – wszystko jakby odwróciło się na lewą stronę. T transcendentálny Bóg został zastąpiony przez Materię; Królestwo Boże – przez kult państwa politycznego i jego lidera. «Naród wybrany» zaczyna być traktowany z rasistowskiego lub klasowego punktów widzenia («Aryjczyk-Teuton / undermenshowe; proletariat i jego partia / wszystkie pozostałe). Prace «założycieli» – Marksa, Engelsa, Lenina i «Mein Kampf» Hitlera – otrzymały funkcję Objawienia. Zgłoszone postacie własnych Poprzedników (*Forerunners*) – Nietzsche / Saint-Simon i Fourier. Szybko zaczęły się tworzyć ortodoksję i herezję – w komunizmie, na przykład, ich rolę odgrywają na przemian tworzenie Stalina, Trockiego, Mao. Partia i jej atrakcje zastąpił kościół i kult. Został stworzony korpus hagiograficznej „literatury wychowawczej” i zestaw męczenników, pielgrzymka do muzeów i mauzoleów, relikwii spowiedników, etc. Ta seria może być kontynuowana aż do ostatniego szczegółu.

Sytuacja, obiektywnie rzecz biorąc, jest bardzo podobna do scholastycznej definicji szatana jako „małpy Boga” (*Monkey God*): Creator – tworzy, mistrz (diabeł) – stara się kopiować, a nawet odtworzyć swoje projekty, choć owocem tych wysiłków jest tylko jałowa, „uwodzicielska” podobizna, *symulakr*, który stara się zastąpić rzeczywistość.

Dlatego w społeczeństwie, które znajduje się pod dyktandem «świeckiej religii», w którym pojęcie sumienia jest faktycznie desakralizowane i wypełnione oportunistycznym sensem przez dominujący polityki. Tak, Lenin podkreślał: moralnie, co jest korzystne dla proletariatu. Na tej podstawie jest bardzo utrudniony prawdziwy rozwój niezależnych poszukiwań duchowych, impulsów twórczych; jest zdyskredytowana wartość jednostki wcale: człowiek początkowo nie ma prawa do własnej opinii.

LITERATURA

1. Gray J. Czarna msza: apokaliptyczna religia i śmierć utopii / John Gray. – Kraków : Znak, 2009. – 368 s.
2. Gentile E. Fascism as Political religion / Emilio Gentile. – *Journal of Contemporary History*. – 1990. – April. – Vol. 25. – № 2. – P. 229–251.
3. Ахундова И. «Раненые салютовали мне... ногами» <о W. Voyno-Yasinetskom> / Ирина Ахундова. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/svyatitel-luka-vojno-yaseneckij-raneniye-salyutovali-mne-nogami/#ixzz3Geo3Tn00>].
4. Бульнуа О. Що нового? Середньовіччя / Олів'є Бульнуа // Філософська думка. – 2010. – № 1. – С. 114–136.
5. Жоль К. К. Философия и социология права / Константин Константинович Жоль. – К.: Юринком Интер, 2000. – 480 с.
6. Платон. Избранные диалоги / Платон. – М.: Художественная литература, 1965. – 442 с.

7. Рассел Б. История западной философии / Бертран Рассел ; [пер. с англ.]. – М. : Издательство иностранной литературы, 1959. – 936 с.
8. Ученые выяснили, где прячется совесть. – Электронный ресурс. – Режим доступа: – Правда.Ру www.pravda.ru › Наука и техника › Экология › Человек. – 21 янв. 2013 г.
9. Чікарькова М. Ю. Проект Модерну: біблійні витoki / Марія Юріївна Чікарькова // Схід. – 2023. – № 6 (126). – С. 286–289.
10. Эпштейн М. О философских чувствах и действиях / Михаил Эпштейн // Вопросы философии. – 2014. – № 7. – С. 167–175.
11. Ярхо В. Н. Была ли у древних греков совесть? / Виктор Ноевич Ярхо // Античность и современность. – М.: Изд-во АН СССР, 1972. – С. 251–263.

ЧИ Ж МОЖЕ БУТИ ХРИСТИЯНСЬКА ЕТИКА САМОЦІННИМ ОБ'ЄКТОМ ВИВЧЕННЯ?

Вісн. Буковинського православного ун-ту ім. митрополита Є. Гакмана :
зб. доп. Теологія. Християнська етика. – Чернівці, 2007. – Вип. 7. –
С. 34–40.

Впровадження курсу християнської етики в наших школах можна було б тільки вітати, якби він не звівся до самої лише етики.

Адже релігійна етика розглядає моральні максими не як «людський досвід», а як щось освячене, сакралізоване. Усяка релігія складається в її духовному аспекті, грубо говорячи, з двох духовних начал: *метафізики* та *етики*. Пригадаймо Десять заповідей: перші три (або, у католиків, чотири) вчать любові до Бога, інші шість – любові до ближнього.

Аксіологія Біблії не дозволяє вибирати, *«яка заповідь найбільша в Законі»* (Мф. 22:36). Коли книжники запитують про це в Ісуса Христа: *«Вчителю, яка заповідь найбільша в Законі?»* – то Він відповів, що весь Декалог зводиться до двох (а точніше – після єдиної) заповіді. Адже Ізраїль виділився серед інших народів давнини якраз тим, що навчився любити Бога, а не лише людину, «ближнього»: *«...полюби Господа Бога твого всім серцем твоїм і всією душею твоєю, і всією думкою твоєю. Це є перша і найбільша заповідь. Друга ж подібна до неї: люби ближнього свого як самого себе»* (Мф. 22: 36–40). Отож, на першому місці в цій етичній системі стоїть не «гуманістичний» момент, а метафізичний; що ж до окремо узяті любові до батьків чи взагалі інших людей, то про це Христом було сказано: *«хіба не те само роблять і язичники?»*

Так, любити батька, матір, дружину, одноплемінника – властиво людині будь якої релігії чи навіть атеїстові. Стародавні єгиптяни і вавилоняни, греки й римляни також любили своїх кривних. Але закон Мойсея закадав від народу Ізраїлю ні більше ні менше як стати «народом святим». І зовсім не лише через саму тільки любов до ближнього досягалася ця святість. Христос, розширено пояснюючи у Нагірній проповіді, що таке святість, дає слухачам Заповіді блаженства, розшифровуючи це поняття не в дусі юридичної казуїстики, прийнятої в його часи, а в дусі морального вибору, в аспекті «життя серця» (блаженні ті, що вгамували погордливість, ті, що плачуть, милостиві, миротворці, ті, що прагнуть і жадають правди й ін.). І святість ця виступає як наочне, практичне завдання, а не відсторонена категорія. Загалом якраз ота «юдейська казуїстика», що згодом знайде вираз у Талмуді, й була покликана забезпечити – через розгорнуту регламентацію життя – святість усього ізраїльського народу. Тому Христос не закликав до заперечення настанов фарисеїв, застерігаючи лише від «духу фарисейського» (Ін 8: 44). Але Христос переніс центр уваги з «приписів»

на «заповіді», закликаючи до вірності духу Закону, а не до його «букви», юридичних тлумачень; центральною у християнстві стає не проблема юридично точного виконання Закону, а виконання його по власній совісті, без контролю вченого книжника. Святість ця потрібна не окремим мудрецам-аскетам, як, наприклад, в індуїзмі або буддизмі, але всім і кожному, хоча «багато званих, але мало обраних» (Мф. 20:16). Висота моральної вимогливості до особистості незвичайна: не більш, не менш, як «*будьте досконалими, як досконалий Отець Ваш Небесний*» (Мф. 5:48).

Язичницька мораль релятивна, як про це красномовно свідчить відома емблема Ян-Інь: Добро й Зло мисляться рівноправними, у всякому Добрі є частка Зла, а у всякому Злі – частка Добра... Навіть у високоморальному буддизмі, дуже близькому етично до християнства (тут є 8 заповідей, майже буквально збіжних із тією частиною Мойсеєвого Декалога, де йдеться про відносини між людьми) дозволяється, виходячи з того, що людина – істота недосконала, виконувати лише 5 заповідей (*Панча шіла*).

Християнство ж полягає найперше у любові до Бога, а вже потім – у любові до ближнього. Послух Богові, титул раба Божого – ось призначення людини. Це не рабство в пана земного чи у власних пристрастей, це – перебування в домі Доброго Отця й успадкування його величі.

Наше неоязичницьке суспільство й так доволі кепкує зі вчення Христа і любить час від часу цитувати Ніцше: християнство – це релігія рабів! Ніцше, видатний філософ, високоосвічена людина й син пастора, не вірив у спасительність любові й самовідданої жертви Христа, бо усе це вже здавалося його здичавілому через хворобу розуму примітивною слабкодухістю й боягузством. Його не переконала навіть двотисячолітня історія християнської культурної роботи по обоженню людини, бо він заперечував присутність у людському житті Бога, який, на його думку, «помер».

«Помер» Бог не лише для Ніцше. Теологія «смерті Бога», що поширилася в певних західних протестантських колах, начебто йде назустріч нашій сьогоденній непевній і легковажній свідомості. Для неї Бог дійсно начебто «помер». Ось відомий естрадний співак О. Пономарьов, який останнім часом більше знаний як шоумен кулінарної телепередачі, оголошує, дивлячись ясними очима, з екрану: нині – церковне свято якогось там Обретіння, ото ж – усі «обрітаємо» один одного; чоловіки «обрітають» жінок тощо – словом, танцюють усі!.. Далі гостеві співака пропонується поїсти пісної страви; воно звичайно, годиться пісне, але – щоб тобі смакувало, я посипав трохи сиром...

Дітей, вихованих у такому дусі, нині в нашій школі – більшість. І фундатори курсу християнської етики, який запроваджується сьогодні, виходять, безперечно, з найкращих міркувань. Вони прекраснодушно сподіваються, що діти, які виховувалися атеїстами, або ж діти іновірців – юдеїв, мусульман чи послідовників якогось індійського культу, будуть, на відміну від Ніцше, отак вже одразу

вражені й переконані закликом підставляти другу щоку під удар, бо це «красиво». Мимоволі згадується анекдот:

- Бабусю, чому хлопчикам роблять обрізання, а нам, дівчаткам, ні?
- Ну... м-м-м... по-перше, це – красиво!

Боюся, що вивчення самої лише християнської етики без ґрунтового вивчення християнської метафізики (питання на зразок «Чому Бог є любов») спричиниться якраз до подібного результату. Тим більше, що викладатимуть цей курс нашвидку рекрутовані люди, а не професійно підготовані теологи чи релігієзнавці.

Адже в язичницьких віруваннях численні божества ніяк не втілюють духу любові – наприклад, індійський Шіва, бог смерті й руйнації; тут богів не люблять, їх просто бояться. В ново-юдаїзмі поняття про Бога з часом стало асоціюватися не стільки з любов'ю, скільки з автоматичною справедливістю (виконав усі приписи рабинів – і цього доволі). В ісламі Аллах мислиться як Божество, сповнене любові, але мусульманинові дозволяється гнобити й убивати язичників і навіть «людей Писання» – юдеїв і християн, якщо вони чимось заважають мусульманину. Про атеїстів і мови немає: мораль вони мислять відносною і тимчасовою, породженою в тому чи іншому середовищі, вигідною тому чи іншому класу. І ось – дітям, вихованим у цьому дусі, пропонується: підстав під удар другу щоку! А чому, власне? Бо... так прийнято у християн... Можна тільки уявити, яку хвилю нерозуміння або й презирства викличе отака пропаганда християнських цінностей.

Тільки в проекції Царства Небесного, тільки з висоти Вічності стає зрозуміло, чому тихі й убогі кращі в очах Бога християн, ніж нахабні й агресивні, потужні й багаті. Тільки з урахуванням того, що Бог є любов, можна зрозуміти, чому Христос терпить свої страждання, а не вражає своїх мучителів блискавкою: Він викупає своєю кров'ю гріхи людства. Без розуміння основних догматів християнського віровчення етика християн може видатися не-християнам хіба що недолугою й абсурдною ідеологією боягузів чи мазохістів.

Догматика ж, як і теологія взагалі, від часів Жовтневого перевороту 1917 року в школах не в пошані. Культура наша – культура світська. Церква і держава у нас розділені, і це нормально, демократично – різні конфесії не сперечаються за право панування.

Проте духовний вакуум і криміналізація життя в секуляризованому суспільстві вже досягли геркулесових стовпів, і саме тому прагнуть ввести християнську етику в школах. Але чому державна освіта у даній ситуації фактично підтримує не традиційне християнство (включаючи класичний протестантизм), що його сповідує більшість віруючих у Христа по всьому світі, а мало поширений навіть на Заході, маргінальний за своєю суттю, духовний напрямок, який добре пасує до ліберальної політичної програми, але дуже мало – до поглядів переважної маси християн світу?

Адже, по суті справи, якщо назвати речі своїми іменами, методологічною основою даного курсу фактично є т. зв. *безрелігійне християнство* – вчення досить ексцентричного німецького протестантського теолога Д. Бонхьоффера (XX ст.), який вважав, що на нас чекає епоха відмирання релігії, зокрема християнської, епоха, яка не потребує віри в потойбічного Бога й Церкви як такої («повнолітній світ»). Ідея Бога має стати, за Бонхьоффером, вченням суто етичним, що регулює людську мораль, а християнство – тільки виразом любові до ближнього. Про любов до Бога немає й мови.

Та відмова від віри в Бога як реально існуючу Верховну істоту, що бере безпосередню участь в справах нашого світу, зведення християнства до чистої етики лише послабляють його авторитет і не роблять людей більш моральними, бо етичні істини мусять бути підкріплені авторитетом Божественної присутності. На жаль, не втрачає змісту відома теза Августина: людина має зіпсовану природу, її владно вабить «магічне чарування зла» (О. Мень). Отож, з погляду християнської релігії, людина сама собою, власними зусиллями, врятуватися не може, й лише Божа допомога, постійні молитви і самовдосконалення здатні тримати її в належній духовній формі. А той «повнолітній світ», який чомусь спромігся побачити навколо себе Бонхьоффер вже півстоліття тому, слід було б визначити, якщо чесно, як «неповнолітній світ». Сьогодні це вже очевидно. Недарма відомий американський дослідник Ф. Фукуяма визначив ситуацію, яка склалася в західній культурі з 60-х рр. XX ст., як «Великий розрив» (з основами цивілізації), наслідки якого вже виразно зловісні [1]. Це типове «суспільство споживання», для якого характерні ренесансний культ незрілої юності (до речі, одна з улюблених тем фашистської і комуністичної пропаганди), зневага до культурної спадщини, неоязичницька псевдорелігія New Age, агресивність та індивідуалістична установка на вседозволеність, пієтет матеріального добробуту, поверхово-розважальне і часто відверто аморальне мистецтво, і ця громада моментами більше нагадує біблійний Содом, аніж справді свідоме й повнолітнє суспільство. До того ж ліберальні установки західної політики, надихані, подібно, масонськими ідеями, відкрили двері справді вавилонському змішанню народів без огляду на їхню релігійно-культурну традицію, що, втім, породило не гармонійне соціальне співжиття цих народів у земному раю, в якому релігія, як сподіваються вільнодумні очільники суспільства, мусить відступити в тінь, а нечувану досі за масштабом та люттям терористичну агресію, спрямовану в першу чергу проти цінностей християнської цивілізації. Пригадаймо хоча б проблеми, що їх завдають, скажімо, Франції сповнені почуття своєї релігійної вищості над корінним населенням вихідці з ісламського Алжиру, або вибухи в лондонському метро, вчинені вже тут, в Англії народженими і вихованими, дітьми пакистанських емігрантів. Острівці християнського людства нині тонуть у цій повені, і недаремно папа Бенедикт XVI розпочав свій понтифікат з печальної констатації того факту, що Західна Європа вже не є християнським

суспільством. Правий Р. Хантінгтон, який підкреслював: ті демаркаційні лінії, що розділяли зони впливу стародавніх великих релігій, і сьогодні визначають геополітичні реалії [2]. Коли ж ці лінії порушуються і настає нове вавилонське змішання, – починається неодмінно й хаос.

Духовні ж проблеми Східної Європи, в першу чергу – України, яка так довго перебувала під тягарем одного з найагресивніших антихристиянських режимів, країни, де не краде, не ворожить і не кепкує з моралі хіба що лінивий, мабуть, ще більш загострені, ніж у західному суспільстві (врешті-решт, останнє пережило так багато ідейних криз, що має певний імунітет до них), щоб так довірливо і беззастережно переймати одну з найбільш легковажних і екстремальних концепцій західного світу.

Тому виклад основ християнської етики як така собі «легенька» реалізація ідеї «безрелігійного християнства» спричиниться, в кращому випадку, лише до поглиблення нерозуміння, якщо не до кпинів з боку дітей невіруючих або інославних батьків на адресу adeptів ідеї «підставляння другої щоки». У гіршому ж випадку... ми вже знаємо, що буває.

Постмодерністська за своєю суттю байдужість до метафізики релігії і зведення християнства до виключно культурологічного моменту призводить до того, що в один ряд зі злетами християнського духу сьогодні на рівних поставлені не лише ті, що сповідують ту чи іншу цивілізовану релігію, а й канібал чи сатаніст, – і це неодмінно закінчується катастрофою. Для християнства. Для усієї нашої цивілізації, яка постала завдяки мирній проповіді апостолів і тримається на християнській освіті, що її здійснюють виключно батьки та церква. Чи ж повноцінною буде на цьому тлі допомога школи з її курсом християнської етики в нинішньому варіанті? У школі XIX ст. проблему вирішували через введення уроків Закону Божого, які базувалися на вивченні й питань богопізнання, й питань етичних: православний священник, ксьондз чи рабин просто розводили учнів одного класу, що належали до православних, католицьких чи юдейських сімей, по різних аудиторіях. Може, варто просто до цього повернутися?

Гадаю, що така постановка питання може стати точкою відштовхування у більш широкому обговоренні або й дискусії серед вчених – теологів, релігієзнавців, культурологів та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фукуяма Ф. Великий разрыв. – М., 2003.
2. Хантінгтон Р. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка // Новая постиндустриальная волна на Западе. – М., 1999.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



СТАТУС КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА ПОНЯТТЯ СТРУКТУРИ КУЛЬТУРИ

Вісник Чернівецького університету. – В. 264–265. Філософія. Зб. наук.
пр. – Чернівці: Рута, 2005. – С. 72–77

Вивчення культурології надзвичайно важливе в умовах глобальної кризи культури, про яку говорять усе відвертіше. Очевидне духовне зубожіння сучасного суспільства, що автоматично веде до деформації особистості, криміналізації соціального життя та руйнації екологічної рівноваги в природі, свідчить, що одностороння орієнтація освіти переважно на точні науки і голий технократизм – шлях самогубства.

Та не можна не відчувати заклопотання ступенем нашої до цього готовності. У Росії видано вже кілька сотень підручників і навчальних посібників з культурології; в Україні їх лише кілька [1; 2; 4; 12 та ін.]. До того ж викладання культурології стикається з певною анархією в уживанні основоположного терміну: існує щонайменше 200 з лишнім визначень слова «культура»; дехто доводить цей перелік до 500. Під культурою розуміють часом дуже різні, часто взаємовиключні речі. Молодик із зеленим «ірокезом» на голові і з пірсінгом у всіх частинах тіла, з навушниками на всю голову і з наркотичним кайфом в отій голові є носієм певної культури (субкультури), який живе на сьогоднішній планеті поруч з шаманом, який вірить у силу віршованого прокляття, поруч з високочолим читачем письменників-постмодерністів, з тими, врешті-решт, хто, як д-р Геббельс, при слові «культура» хапається за пістолет. Творці наукових концепцій та автори відповідних підручників закорінені в різні етнічні, партійні, конфесійні чи якісь інші ґрунти. В одному підручнику акцентується особлива роль просвітницької або марксистської філософії в становленні поняття культури, в другому спостерігається обережна гальванізація ідеї про виключну роль «арійських» первнів, у третьому панує етноцентричний погляд тощо. Більшість авторів перебуває в річищі того уявлення, що культура – річ виключно світська й не має нічого спільного з релігією; дуже часто основну увагу приділено такому чиннику культури, як мистецтво, при повному ігноруванні понять політико-правової або науково-освітньої культури тощо. Майже ніким

не піддається сумніву неоязичницька ідея про потребу «повернення до природи», хоча антиномія натури і культури лежить, що називається, в основі ситуації¹.

Слово *культура* (лат. *cutura*) вперше зустрічається в Цицерона; колись воно означало «обробка землі», проте славетний оратор вже говорить і про «обробку душі». Адже культура від початку виникає як перетворення природи, пристосування її до людських потреб, поле самоствердження людини. Звідси й поширення слова «культура» на низку явищ людського самовдосконалення. Адже протягом тисячоліть людина створила «другу природу»: одяг, будинки, механізми й т. ін.

Для означення створеного людськими руками уживається термін *артефакт*, який означає річ, досі не існуючу в природі. Тому часто слова *культура* і *цивілізація* вживаються як синоніми. У поняття цивілізації тут включається будь-який артефакт: витвір мистецтва фігурує поруч з якимсь механізмом. Разом з тим, цивілізація розглядається як певна концепція життя, його структурування. У цьому відношенні змістовний навчальний посібник Ю. Павленка «Історія світової цивілізації» [12]. Не заперечуючи в принципі проти такого підходу, зауважимо, що його застосування потребує розширення кола описуваних явищ, принаймні, вдвічі. Історія технічних винаходів, починаючи з колеса й закінчуючи комп'ютером, є, звичайно, індикатором прогресу. Але, не кажучи вже про те, що історія технічної цивілізації – це самостійна, по суті, дисципліна, вивчення даного матеріалу вимагає силу часу, якого навчальний план зазвичай нам не дає.

Вважають також, що цивілізація – це певна стадія в розвитку культури, яка починається тоді, коли виникають монументальна архітектура, писемність, міста [11, 77]; інші вчені пов'язують поняття цивілізації з переходом від кочового життя до землеробства тощо.

Гадаємо, що всі ці підходи змістовні, але вимагають термінологічної конкретизації. Найбільш прагматично узяти за основу концепцію тих учених, які розрізняють цивілізацію та культуру. Перше слово означає все створене для тілесного комфорту людини: машини, меблі, посуд і т. ін. Друге ж означає явища духовного життя.

Так само проблемні за своєю природою культурологічні концепції, які традиційно висвітлюються в наших посібниках: богословська, просвітницька, марксистська, трудова, теорія гри тощо [див., напр. 17]. Усі вони мають раціональне зерно. Але від усіх тих думок учених XIX ст. вигідно відрізняється своєю глобальністю й глибиною обгрунтована З.Фройдом ідея *культури як сублімації*, тобто заміни витиснутих сексуально-біологічних інстинктів створенням ритуалів або артефактів, які символізують бажаний, а проте недосяжний об'єкт потягу. Адже, за Фройдом, саме культура – створення житла, одягу, мистецтва – врятувала

¹ Щоправда, тепер ясно, що варто пам'ятати й про права природи, яка буквально бунтує проти людини, котра вже переходить межу в своєму «змаганні з природою».

людство від розчинення у тваринному стані [9]. Проте концепція Фрейда неза-служено ігнорується в більшості підручників та посібників.

Водночас Фрейд зупинився там, де фізичний світ закінчується. Адже най-важливішою складовою частиною культури історично (й не лише історично) є *релігійна культура*. Про релігію як основоположний фактор культури в цілому говорили не лише середньовічні богослови, а й такі відомі сучасні дослідники, як М. Еліаде [8], не кажучи вже про високоосвічених кліриків, таких, як о. О. Мень [11]. Навіть секуляризована культура, відкинувши релігію, автоматично творить її сурогат, релігію секулярну («комуністичне вчення», наприклад). Релігія є вічним супутником людства, і зведення сакральних первнів культури до ролі виключно об'єктів інтерпретації та пародіювання, як показали спроби побудови «атеїстичного суспільства», є заняттям безплідним.

Політико-правова культура – норми, які законодавчо регулюють поведінку людей в суспільстві, – теж має бути об'єктом нашої уваги, тим більше, що поняття типу *політична культура* постійно уживаються в науці [3, 14]; достатньо взяти солідну книгу К. Жоля [6], щоби переконатися у правомірності поняття, й про *юридичну* (правову) культуру людства.

Безумовно, показником культурного рівня суспільства є також його *наука й освіта*, які суть першорядним чинником культури, про це свідчать і відповідні дослідження [9]. Є, скажімо, виразна різниця між суспільством, у якому дітей вчать ворожити або знімати скальп з ворога і суспільством, де умовою освіти є комп'ютерна грамотність дітей.

Духовне життя суспільства, його релігійно-філософська свідомість, мораль та поняття про добро й справедливість максимально яскраво проявляються в *літературно-мистецькій творчості*, яка естетично інтерпретує світ і проблеми людини. Мистецтво слова, музика та театр, архітектура, скульптура й живопис – найважливіші моменти культурного життя будь-якого суспільства [6].

До проблемних питань побудови курсу культурології відноситься, поруч з питанням про чинники культури, також і питання про *взаємодію та спадкоємність у культурі*. Декотрі вчені у ХХ ст. заперечували зв'язок та наступність культур. Так, А. Тойнбі вважав, що великі цивілізації – єгипетська, греко-римська, європейського Середньовіччя та ін. – народжуються, розцвітають та вмирають у своїх власних рамках, не передаючи нічого наступним системам. Це відмова від ідеї прогресу людства як об'єднаної спільноти. Навпроти, просвітницько-марксистська думка усіяло підкреслювала, що розвиток культури йде шляхом відмирання «непотрібного» та народження нового, але все життєздатне переходить із старої культури в нову. Очевидно, що в кожній позиції є своя правда, і всі вони повинні бути враховані при вивченні світової культури.

Зокрема ХІХ-ХХ століття в Західній Європі є епохою інтенсивного розвитку секуляризованої культури, яка втрачає обов'язковий зв'язок з цінностями минулих століть та виробленим ними культурним канонам. Планета зробилася

меншою; досягнення різних народів та особистостей швидко стають загальним надбанням. Поступово утворюється також планетарна фінансова система; соціальні та міждержавні міграції набагато перевершують те, що в ранньому Середньовіччі називалося Великим переселенням народів². Класи та національні спільноти, які тільки-но склалися після соціальних пертурбацій XVIII ст., видозмінюються на очах³. Велика роль у спілкуванні належить «культурному коду», створеному народом або групами народів, певними соціальними групами протягом століть. Релігія, при втраті кардинальної позиції, продовжує впливати на культурну мапу світу і навіть брати участь у формуванні національної самосвідомості [8]. Хоча в сьогоднішньому суспільстві західного типу панує секуляризована (вільна від впливу релігії) культура, а життя організовується більше державно-політичним, аніж релігійним чинником, саме великі релігії минулого на зразок християнства, ісламу та буддизму, які здавна об'єднували людей у величезні спільноти поза національно-державними кордонами, все ще визначають, за С. Хантінгтоном, лінії розломів світової політики, які є релігійними за своєю природою [18]. Скажімо, суспільства християнської Європи не завжди адекватно розуміють мотивацію вчинків та психологію громадян ісламських країн, етику буддійського світу тощо. Кілька років тому в Індії, де тисячоліттями вкорінювалося поняття про *ахімсу* – недоторканість життя, на вулицях серед білого дня масово вбивали християн кийками і складали їхні тіла на вантажівки. Стандартні ситуації спілкування дуже відмінні не лише в різних народів, а й на різних щаблях одного і того ж суспільства: просте привітання може звучати і сприйматися по-різному.

Ідея наднаціональної культури на початку XIX ст. вважається найперспективнішою: у Франції письменник П. Меріме заявляє, що він перш за все – громадянин світу («космополіт»), а вже потім – громадянин Франції. Мислителі XIX ст. охоче мусують тезу про створення «світової культури» та майбутнє стирання національних особливостей (як, наприклад, К. Маркс і Ф. Енгельс у «Комуністичному маніфесті», використовуючи думку Гьоте про єдину світову літературу).

Але у XX столітті стало очевидно, що в міжнародний ужиток широко запроваджуються аж ніяк не рафіновані плоди високої духовності, що культура Старого світу загалом перебуває в глибокій кризі, що спроби побудувати високу культуру шляхом штучного й насильницького руйнування традицій (тоталітарні режими XX ст.) ведуть до прірви, що ідея мультикультуральності, побудована на ігноруванні духовних коренів культури, з тріском провалилася,

² Красномова деталь: часом до 40 % жителів у містах західного світу сьогодні складають вихідці з Азії, передусім – з ісламських країн.

³ Не встигла, наприклад, реалізуватись у XX ст. марксистська теорія XIX ст. про винятково прогресивну роль безправного пролетаріату, як пролетаріат перестає бути знедоленим класом, становлячи стабільну верству в сучасному суспільстві споживання.

а те, що отримало назву американізму, забезпечує лише сурогат культурності⁴. Отож, прагнення повернення до національних основ і традицій стало масовим явищем. Але слід чесно визнати, що «чистої» національної культури вже ніде, окрім музею, не зустрінеш. І хоча тенденція до створення наднаціональної культури, яка панувала від античних часів, наприкінці ХХ ст.⁵, яке вірно іменують «віком націоналізму», здається, занепадає, є й погляд, що процеси глобалізації невідворотні: на думку відомого літератора Г. Чхартішвілі (Б. Акуніна), нинішні яскраві спалахи місцевих культурних вогнищ радше нагадують агонію. Культурологові належить точно зважити взаємодію *відцентрової та доцентрової тенденцій* в розвитку національної та світової культури.

Варто враховувати поняття *конгломератна культура*, запроваджене В. Полікарповим [13, 312], адже у суспільстві водночас і паралельно функціонують, часом пересікаються і взаємно впливають одна на одну, часом ворогують різні системи (співіснування в одному й тому ж суспільстві сільської фольклорної, елітної та міської масової культур – найбільш характерний приклад).

Плюралізм цінностей, тобто визнання множинності істини, що стає нормою в західній культурі ХІХ-ХХ століть, базується переважно на схиланні перед креативною силою особистості, магнетизмом релігійного проповідника, політика, вченого, митця, причому тут талант і навіть геніальність фатально опиняються в одному ряді з гіпнотичним впливом честолюбної посередності й відвертим шарлатанством. Протягом двох століть ця тенденція набуває глобального характеру. Важливі вже не самі по собі цінності, а те, як та чи інша особистість інтерпретує традицію, або ж принципово нова концепція проблеми, пропаганда екзотичної системи. Популярність ініціаторів нового буває протягом певного часу неймовірною. І, що важливо, популярними стають найчастіше проповідники «розчинення особистості» у волі надособистісного лідера. Це політичні тріумфи Наполеона, Леніна, Сталіна, Мао Цзедуну чи Гітлера. Це успіхи проповідників екзотичних релігій на зразок Вівекананди, який ознайомив Захід з індуїзмом, Чаїтан'я Магаапрабгу, який поширив у світовому масштабі кришнаїзм, або преподобного Муна, що оголосив себе новим Христом; це міжнародний резонанс діяльності теософки С. Блаватської⁵. Автори ж справді важливих для людства нових наукових концепцій та відкриттів оточені аурою надлюдськості, поки результати їх досліджень не примушують суспільство замислитися (наприклад, відкриття атомної енергії, атомна бомба та Чорнобиль). Досі відчувається резонанс тріумфів великих новаторів-митців ХІХ ст. Верді, Байрона, Ліста, Вагнера тощо, хоча ніхто вже не пише літературних творів чи музики в їхній манері. Що вже й казати про культ популярних

⁴ Америка має в достатній мірі свою елітну культуру високого ґатунку, але в світі поширюються якраз варіанти американської масової культури – в основному, по суті, молодіжної субкультури.

⁵ Спеціальна комісія англійських експертів недвозначно довела, то чудеса Блаватської – чисте шарлатанство, але популярність її не зменшується.

артистів у XX ст., для позначення якого стало без усякої іронії уживатися слово «ідол». Новизна стає сама по собі метою. Догма й канон залишаються хіба що предметом переосмислення чи дискусії. Процеси розкріпачення людського «я» та руйнації середньовічного orbis terrarum, що розпочалися в Ренесансі, увійшли в наші дні, здається, в точку апогею.

Це супроводжується очевидним розривом між рівнем культури та цивілізації на початку XXI ст.: так, чудовий винахід – телебачення – перетворилося практично на засіб притуплення духовної діяльності, а очікуваний багатьма як зоря нового світу Інтернет на очах швидко перетворюється на відстійник людської глупоти.

До того ж дуже значна частина міжнародної спільноти не сприймає цінностей індивідуалізму, вироблених Заходом. Російська революція 1917 р., побудова комуністичної системи в Китаї та деяких країнах Індокитаю, спалах фашизму в Європі – колисці індивідуалізму, сьогоденне бурхливе протистояння світового ісламу впливам західної цивілізації, зatoryжна експансія комуністичної ідеології в країни Азії, Африки та Латинської Америки, повна індиферентність країн «третього світу» до проблем західного духовного пошуку – все це базується на неприйнятті індивідуалізму світом, де звикли до панування колективізму. Саме тому концепції глобалізації не є дуже переконливими, бо різні національні співтовариства адаптують різні аспекти західної культури й видозмінюють їх у відповідності до свого менталітету [15, 105-120].

Сутність соціально-психологічних процесів, що розгортаються у світовому масштабі протягом останнього півтисячоліття, зростання прав особистості, розкріпачення людського «я», забезпечення прав кожної людини на вільне й щасливе життя. Це знаходить свій вираз у перманентному революційному процесі, який точиться у світі, спалахуючи з новою силою в різних кутах планети. Результатом цього процесу є руйнація багатьох традиційних норм поведінки, оновлення релігійних, юридично-політичних та митецьких систем. Але практика показує, що успіху такі рухи досягають лише в тому випадку, коли розкріпачують не лише певний клас, націю або конфесію. Усі ж спроби оновити світ шляхом терору, насадження розбрату, ідей класового або ж расового протистояння незмінно закінчуються катастрофою. В основі тяжіння до насильства й руйнації норм традиційної культури завжди лежить розгубленість авантюрного лідера (або групи лідерів) перед складністю життя; вони намагаються «спростити» соціальні ролі й звести їх до елементарних функцій. У такому суспільстві добре почуваються лише середні люди, яким достатньо того, що «дадуть» згори. Але подібне суспільство швидко занепадає через застій, викликаний придушенням енергії таланту (напр., колишній СРСР). Навпаки, у розвиненому суспільстві знаходить свою «нішу» не лише пересічна особистість, а й незвичайна за обдаруваннями людина (наприклад, митець, що створює власний, не для всіх зрозумілий художній світ). Величезний прогрес

науки й техніки став можливим завдяки вільній економіці, свободі самовиразу людської натури, й це виборола світова цивілізація шляхом постійного напруження, боротьби за оновлення й незмінного руху вперед.

Але сьогоднішній світ не складається лише з цих здобутків. Технічне й загальнокультурне відставання частини людства, соціальні негаразди, гендерна нерівність, голод, хвороби, невміння використати набуту політичну свободу тощо породжують комплекс меншовартості, заздрість, ксенофобію.

Неврівноваженість соціально-економічних процесів веде до революцій і тероризму. Хоч ідея насильницької революції в цілому дискредитувала себе, вона ще досить популярна у відсталих суспільствах, де політичні демагоги підкріплюють свої гасла терором.

Закони, що часом застарівають на очах, стримують людську ініціативу й консервують пережитки минульщини; цим вправно користується криміналітет. Криза традиційної юриспруденції й потреба у створенні правової держави стикається з неврівноваженістю соціального буття.

Перемішування народів та соціальних груп породжує не лише пожвавлення співробітництва людей і здорового націоналізму – любові до своєї нації, а й до нацизму та расизму. Не дуже-то раді масовому заселенню західноєвропейських міст вихідцями з відсталих країн Азії корінні жителі, що позначається в активізації правих політичних сил до фашистських включно. «Кольорові» створюють дешевий ринок робочої сили, забираючи роботу у кваліфікованого корінного європейця. Звільнені від тоталітарних режимів незрілі суспільства легко піддаються політичній демагогії (в Україні сьогодні – більш як 100 політичних партій; у маленькій Сербії – більш ніж 300). Водночас поступово запановує тенденція до складання двох центрів, що репрезентують, як торі й вігі в Великобританії, або демократи й республіканці в США, дві полярні політичні програми.

Криза традиційних релігій веде до всеїдності, безнадійного прагнення гармонійно сполучити те, що не сполучується (наприклад, єдинобожне християнство й політеїстичне язичництво). В епоху телебачення й Інтернету колись екзотичні вірування ізольованих народів (Індії, наприклад) стають «модними», хоча за ступенем морального розвитку вони сильно поступаються тому ж само християнству та його духовній культурі. Але нав'язана вільнодумним релігієзнавством XIX-XX ст. модель «рівності» геть усіх релігійних систем – і тих, де практикують людські жертвоприношення, і тих, де це заперечують (за цим ховається повне презирство до релігії як такої), модель, яка підживлюється нині ще й ідеєю політкоректності, страхом, скажімо, принизити людожера, обмежити його законні права, – рубає корені спробам побудувати хоч якусь ієрархію релігій, бо ж, бачите, наука не

покликана створювати ієрархій. Попри те, що ієрархії рясно представлені і в біологічному, і в соціальному бутті...

За таких умов особистість уже просто не може втриматися в рамках «культури пращурів» або успадковувати культури традиції якоїсь одної громади. Плюралізм став прикметою і західного, і вже й нашого культурного життя⁶. Недовго й розгубитися в цій різноманітності.

Людині, що виросла на фольклорі, може видатися «чужим» класичне мистецтво. І, навпаки, рафінований споживач елітної культури може гребувати «примітивним» мистецтвом, «Серйозні» митці зневажають розважальну стихію на зразок «попси». Але «розважальна» стихія теж має право на існування: масова культура – явище закономірне, поки вона не переростає в контркультуру.

В умовах постійного змішування рас і націй, класів і прошарків, різноманітних традицій і нових, експериментальних форм культурного життя, які стали прикметою сьогодення, багатьом важко зберегти як почуття належності до якихось коренів, так і самостійність власного судження й вибору. Можна віддаватися афективному сприйняттю явищ культури за принципом «мені подобається (не подобається)». А можна й доручити думати за себе якомусь там черговому «фюреру», Обидві ситуації дефектні: культурно вибаглива людина не може екзистенціально самовизначитися без відчуття коренів культури та належності до певної спільноти, але не може й задовольнятися простим повторенням чужого досвіду.

Завдання полягає, вочевидь, в особистому виборі чи самоідентифікації особистості, бо ніхто не може закрити перед людиною всю оту, мінливу, мов калейдоскоп, динамічну панораму, в якій переплетено і справжній культурний пошук, й створення різноманітних сурогатів культури. Важливо, як ти сам себе сприймаєш і ким хочеш бути. «Буття людини в культурі» [3] є усе ж таки чимось відмінним від її біологічного, «природного» буття. Скажімо, відчувати себе українцем за культурною приналежністю можна й не народившись від українських батьків. Митрополит Петро Могила був за народженням молдованином, але мало хто зробив для України стільки, як він, і мало кого в Україні так шанують.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С., Тілло М., Чікарькова М. Культурологія. – Чернівці, 2003.
2. Абрамович С., Тілло М., Чікарькова М. Культурологія. – К., 2004.
3. Баталов З. Я. Политическая культура современного американского общества. – М., 1990.
4. Бытие человека в культуре. – К., 1992.
5. Бокань В. Культурологія. – К., 2000.

⁶ Власне, в Україні культурний плюралізм започаткувався вже з XIV ст., як відлуння Реформації та Контрреформації, в річищі релігійної полеміки, але зі входженням краю до Російської імперії втратив позиції.

6. Жоль К. К. Философия и социология права. – К., 2000.
7. Искусство в системе культуры.– Л., 1987.
8. Мень А. Культура и духовное восхождение. – М., 1986.
9. Миколаїв Р. «Бог наш одвічний союзник...» (Роль релігії у формуванні сучасних європейських націй) // Людина і світ. – 2004. – № 9.
10. Наука и культура. – М., 1984.
11. Додольцев Р. Д. Концепция культуры З. Фрейда. – М., 1989.
12. Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1987.
13. Павленко Ю. Історія світової цивілізації. – К., 2000.
14. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури. – К., 2000.
15. Политическая культура: Теория и национальные модели. – М., 1994.
16. Spybey T. Modernity and globalization in the structuring of civil society // Материали Международного семинара «Динамизм социальных процессов в постсоветском обществе». – Луганск – Цюрих – Женева, 2001.
17. Теорія та історія світової та вітчизняної культури: Підручник для студентів негуманітарних факультетів вузів України. – Львів, 1992.
18. Українська та зарубіжна культура / За ред. М. Заковича. – К., 2001.
19. Ханінгтон Р. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка // Новая постиндустриальная волна на Западе. – М., 1999.

SACRUM В КУЛЬТУРЕ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

Естественно-гуманитарные исследования. Международный журнал. –
Вып. 1 (3). – Краснодар: ООО «Академия знаний», 2014. – С. 98–108.

Религия генетически является фундаментом культуры – вспомним тезис Дж Фрезера: *вся культура сошла со ступеней храма*. По Э. Дюркгейму, всем религиям присуща дифференциация мира на сферы сакрального и профанного; при этом первая сфера мыслится замкнутой и табуированной системой, связанной той или иной социальной верхушкой, и создается впечатление, будто Сакральное – категория историческая, преходящая. Именно так, исходя из установок просветительской мысли, и воспринимает Сакральное позитивная наука XIX–XX вв. с ее гиперкритической установкой относительно религии, в первую очередь – наследия Средневековья, в котором Сакральное было центральной категорией культуры. Христианская эпоха исходила из тезиса Августина об испорченности человеческой природы, но стремилась поднять человека до ангельского уровня. Характерно, что в византийской культуре, наиболее последовательной в этом отношении, вообще отсутствует интерес к «притягательности зла»: она стремится к обожению человека, и все остальное здесь понимается как «профанное», в том числе – мир человеческого, повседневных житейских ценностей, – сообразно известному разделению людей на телесных, душевных и духовных у ап. Павла. Сегодня мы живем в лоне секуляризованной европейской культуры, в которой теоцентрическая картина мира сменяется антропоцентрической; характерна знаменитая фраза Маркса: *я человек, и ничто человеческое мне не чуждо*. Но именно поэтому выспренность порывы Средневековья тут воспринимаются как, мягко говоря, заблуждение. В эпоху Модерна и Постмодерна, при сохранении известного инерционного уважения к аксиологии Средневековья, возобладали все же дух протеста и отрицания. Распространился циничный скепсис, разлился эрос без границ, опоэтизированы были убийство и садизм, оккультные полеты в темную даль сатанинского и еще много того, что высвободилось из недр человеческой души после падения церковного авторитета. При этом Модерн, как отмечает сегодняшний российский философ, вопреки реальному положению вещей, активно конструирует концепцию неколебимой «низменности» человеческой природы и стремится доказать, будто человек был таким всегда [7, с. 54]. Впрочем, ругать опыт Средневековья, что принято было со времен Вольтера, как-то уже не получается, особенно после исследований Ле Гоффа и им подобных работ. Как утверждает сегодняшний французский исследователь А. Бульнуа, именно Средневековье поставило те основные вопросы, которые эпоха Модерна и Постмодерна лишь варьирует и перетасовывает [3].

И, как говорится в русской пословице, свято место пусто не бывает. Sacrum сначала пробуют, в духе господствующей в Век Разума художественной системы классицизма, заменить Прекрасным. Характерно, что именно на рубеже XVIII–XIX вв., когда борьба с христианской культурным наследием ведется уже вполне открыто, рождается новое понятие – эстетического (книга А. Баумгартена «Эстетика»), которое теснит привычное превалирование этических критериев. Кант уже видит специфику искусства исключительно в блестящей внешней форме. Поэтизируется, впрочем, теперь только то, что, грубо говоря, «можно пощупать», а не полеты в небо; то, что К. Маркс восторженно именовал чувственным блеском вещей, гипнотизирует и массовое сознание, и слой интеллектуалов. В XIX веке в Европе наступает эпоха тотальной очарованности материей, ее гламурными переливами; материя выступает как замена понятия «Бог» – и в науке, и в художественном творчестве, и – все шире – в массовом сознании. Это совпадает с серьезным смещением аксиологических акцентов: святыней объявляются, как и в добрые старые языческие времена, ценности политические (родина, государство, народ, вождь), семейные (материнство или ребенок), или такие погранные некогда интеллектуалами Средневековья вещи, как богатство, самоценное телесное здоровье, сексуальная активность и даже полное отсутствие моральных табу. В ходе борьбы за материальные блага утопические мечты, как и следовало ожидать, переформируются. Уже не только в Европе, но и в мировом масштабе, возникают т. н. «секулярные религии», строящиеся, как и в языческие времена, на обожествлении тех или иных материальных объектов. Сакрализируются материальные блага: пища, деньги, род и племя, сексуальная энергия и, конечно же, партийные вожди: достаточно вспомнить культы Гитлера, Сталина или Мао Цзэдуна и то немаловажное обстоятельство, что идеи, которые они выдвигали, почитались настоящими человеческими жертвоприношениями в невероятных масштабах. Размах человеконенавистничества в освободившемся от христианского Sacrum'а постренессансном обществе, особенно в XX веке, сопоставим разве что с устрашающими культами Центральной Америки, за искоренение которых многие сегодня с глубоким чувством упрекают христианских колонизаторов.

В результате часто наблюдается редукция категории Sacrum как таковой или ее полная профанация. Рядом друг с другом функционируют сакральные и псевдо-сакральные правды – христианская, исламская, иудейская, языческая, националистическая, коммунистическая, правда сексуальных меньшинств и правда разъяренных их притязаниями домохозяек и т. д. Чему только нынче не поклоняется человек. Один лишь пример: в Париже середины XX века существовала четырехтысячная секта почитающих... лук, который,

по их представлениям, живет вечно. Есть и немереное количество «синкретических» вариантов. Более того, фактически сегодня достаточное количество людей уже молчаливо согласны с тем, что фразы типа «священный долг перед ...» (родиной, семьей, любимым человеком, учителями и т. п.) – это просто красивые риторические формулы, не обязательные к исполнению, а главное – это телесное здоровье и деньги, этот подлинный, как выразился М. Бахтин, *эквивалент личной свободы*.

Но при этом увлеченный финансист, жуир-плейбой или вдохновенный поклонник победоносной техники будущего, равно как и адепт расовой или классовой идеи, ни за что не признается, что его сознание религиозно по своей структуре. Он мыслит себя трезвым и просвещенным ценителем материальных благ в этом лучшем (или, по крайней мере, единственном, «данном нам в ощущениях») из миров. Недаром и политико-экономическими доктринами Нового времени, и просто обывательским сознанием, активно эксплуатировалась «научно-материалистическая» база того или иного учения или определенной гедонистической концепции. Как пошлые идеалы обывателя, так и утопические фантазии тоталитарных режимов непременно облекались в «научные» термины.

Соответственно в собственно научной мысли, выдвигаемой в культуре Модерна и Постмодерна на то главное место, которое прежде занимала религия, Sacrum вообще стало трактоваться как фата-моргана. И это уже стабильная ситуация.

В аннотации одной медицинской статьи, не так давно опубликованной в авторитетном американском издании, проблема религиозного опыта человека формулируется с четкостью надгробной надписи: «Религиозный опыт основан на деятельности головного мозга, как и любой человеческий опыт. Предпосылки к нейрональным основам религиозно-мистического опыта могут быть выведены из симптоматики височно-лимбической эпилепсии, опыта терминальных состояний и приема галлюциногенных веществ. Эти психические расстройства и состояния могут вести к деперсонализации, потере связи с реальностью, экстазу, ощущению вневременности и внепространственности и другим переживаниям, поддерживающим религиозно-мистические интерпретации. Религиозные заблуждения являются важным подтипом отклонений при шизофрении и зависящие от настроения религиозные заблуждения – типичной характеристикой маниакально-депрессивного психоза <...> Височно-лимбическая система помечает столкновения с внешними или внутренними стимулами как безличностные, нереальные, крайне важные, гармонические, приятные и т. д., тем самым давая основания религиозной интерпретации событий» [13, с. 498]. Ход мысли авторов понятен, но он входит

в противоречие с тем фактом, что подавляющее большинство населения Земли и сегодня все же религиозно¹.

Получается, что большинство человечества идет не в ногу с нашими представителями медицинско-материалистической мысли. Да, конечно, мудрецов среди людей всегда бывало гораздо меньше, чем всех прочих, но что-то не припоминается, чтобы в истории культуры вот так тотально объявляли безумными или балансирующими на грани безумия большую часть живущих на земле. Ни вычленение варны мудрецов-брахманов из прочего древнеиндийского сообщества, объявленного в Ведах «скотом богов», ни трактовка в буддийской Дхаммападе сансарического сознания большинства людей как «глупости», ни провозглашение в христианстве тезиса о спасении лишь «малого числа» не были столь категоричны. «Глупость», глухота к мудрости понимались здесь как нечто «природное», низменное, внеположное культуре, но ни в коем случае не как патология в медицинском смысле. Исав Библии, этот «мясной» здоровяк, не умеющий выговорить слово «чечевица», за которую он продает свое первородство Иакову, и называющий лакомое чечевичное варево просто «красным», вызывает сочувствие, но не объявляется больным. Он всего лишь недостаточен, и общение с ним тягостно. В новейшей же научно – естественнической картине мира все оказывается гораздо страшнее: большинство людей просто-таки скользит по наклонной плоскости в бездну шизофрении, эпилепсии и маниакально-депрессивного психоза. Очевидно, наставления создателей Вед, Моисея, Христа и Мухаммеда не прошли бесследно. Тем не менее, видимо, в глазах авторов этой статьи Салвера и Рабина именно Исав – это то, что надо. «Ненормален» с этой точки зрения скорее уж Иаков, трепетный романтик, отчаянно похитивший у тупого брата-близнеца никому не нужное право на первородство; этот чудак, отслуживший четырнадцать лет за любимую Рахиль (мало ли девушек на свете?!); этот юродивый, принявший за реальность увиденную во сне лестницу между небом и землей, по которой спускаются ангелы; этот бесноватый, будто бы вступивший в осязаемую борьбу с самим Богом. Однако движение культуры определяют все же не «исавы», а «иаковы». Божество, по

¹ Данные статистики о состоянии умов на нашей планете крайне разноречивы, но все же позволяют говорить о том, что верующих значительно больше, чем атеистов. Так, с одной стороны, по последним данным международного центра социологических исследований Gallup International Association, отразившим опрос около 70 % населения Земли, лишь 59% жителей планеты считают себя религиозными, 23% заявили, что они не являются религиозными, а 13% назвали себя убежденными атеистами – но даже если это и так, то верующих все же более половины. С другой стороны, демографическое исследование, проведенное Pew Research Center в более чем 230 государствах и на разных территориях, показало совершенно иное: верующими считают себя примерно 5,8 млрд из 6,9 млрд жителей Земли; это исследование базировалось на анализе более 2, 5 тыс. переписей и опросе. В той же России, пережившей активную секуляризацию со времен реформ Петра I, а затем – почти столетие принудительного атеизма, сегодня неверующие составляют лишь 16% (данные Всероссийского центра изучения общественного мнения за 2007 г.) [см.: 4, 9].

известному определению Р. Отто, предстает в религиозном опыте человека как *нуминозное*, нечто принципиально Иное по отношению к опыту житейскому, эмпирическому, иными словами, как нечто, вызывающее трепет. А если трепет перед Sacrum возникает все же не в результате сбоя в мозговой деятельности? А что, если он, пользуясь формулой Салвера и Рабина, «может быть выведен» из ощущения Божества, *предшествующего* всем этим височным вибрациям? Можно ведь «выводить» не только из эмпирических фактов, но и наоборот. Ведь само по себе описание функционирования головного мозга не дает ответа на вопрос, является ли заблуждением религиозный опыт человека. Пускай нейронаука сегодня вплотную приблизилась к проблеме описания физиологии переживания мистического опыта, минуя описание физиологии сознания индивидуума. Это не снимает вопроса, вечного, как мир: что же все-таки та «реальность», незыблемая вера в которую движет Салвером и Рабином? Понятно: ученым-материалистом руководит монистическая идея: *мир должен быть единым* (конечно же – «реальным», «материальным»). Но, по сути, это стремление можно определить как *гипостазирование*, т. е., приписывание абстрактной сущности – существительному *материя* – предметного существования, что может быть классифицировано как логическая ошибка. Да и взгляд на материю в современной естественнонаучной мысли основательно изменился по сравнению с XIX–XX веками: сегодня в естественных науках проблема Бога трактуется уже не так однозначно, как до недавнего времени. Последние исследования в области квантовой механики как будто прямо указывают на существование некоей силы, специально сконструированной для нас эту Вселенную с ее благоприятными для возникновения жизни условиями: такой подход получил название антропного принципа. Некоторые из ученых-позитивистов прямо утверждает идею существования Бога. Темплтоновскую премию в 2010 г. получает Ф. Айала, математически доказавший существование Бога, – согласно его взгляду, мир был создан идеально, а испортила его эволюция, этот бунт Творения против Творца, стремление, так сказать, беспрепятственно развиваться «по моему хотению». Таким образом, даже современная позитивная наука теперь часто пытается объективно определить точки соприкосновения религии с научным знанием, и тем более такой интерес должен быть естественным для религиоведа и философа. Тем более, что религиозный опыт – чрезвычайно распространенная психологическая реальность, без которой в культуре многое бы просто не могло возникнуть. Как писал основоположник экспериментальной психологии Т. Флурнуа, даже «совершенно выключая метафизические проблемы, вытекающие из коэффициента или чувства трансцендентности, психология не перестает признавать самый факт этого чувства и исследовать его насколько возможно точно во всех его оттенках и изменениях, как психический элемент, являющийся составной частью религиозного опыта» [10, с. 210].

Неудивительно, что возникает такая синтетическая дисциплина, как *нейротеология*, которая пытается, соединяя точки зрения физиологии, психологии и физики, ответить на неизученные до сих пор вопрос: какие изменения происходят в человеке и в среде, его окружающей, во время религиозного транса. И такие исследования вовсе не обязательно ведут к «развенчанию религии». Любопытно вспомнить, что не так давно, по информации журнала *Psychological Science*, в Торонтском университете исследовательской группой М. Инцлихта был использован тест, позволяющий судить о способности человека переключать внимание и реагировать на изменения ситуации. Эксперимент показал, что активность определенного отдела мозга при обнаружении ошибки пребывает на более низком уровне у верующих (что свидетельствует об отсутствии избыточной тревожности), и при этом количество правильных ответов у верующих выше [см.: 8]. Согласимся, что, при очевидной необходимости «всегда быть настороже», жизнь может превратиться в сплошной стресс не без роковых последствий.

Религия – не туиковый «виртуальный экстаз»: она не противостоит реальности, а, напротив, знаменует жизнеохранительное и сотериологическое начало бытия, устанавливает соответствующие этические нормы, способствуя уверенности людей в смысле существования. Из всех религий разве что буддизм и джайнизм, щедро насыщенные философской рефлексивностью, да как-то, видимо, генетически связанный с ними (или типологически им подобный) гностицизм рассматривают жизнь и вообще материальное бытие как «ошибку»; все прочие – от язычников и даже сатанистов до приверженцев авраамических религий – практически трактуют жизнь как благо.

Этому никак не противоречат наблюдения американского исследователя Г. Пола, который делает вывод, что наиболее религиозные общества сегодняшнего мира являются одновременно и наиболее нищими [12]. Вывод, направленный против распространенного на протестантском Западе мнения, будто религиозность способствует процветанию, что и говорить, звучит уничтожающе. Но, не говоря уж о том, что как-то не слишком красиво попрекать людей их бедностью, антирелигиозный Г. Пол явно пребывает под имплицитным воздействием той же издавна доминирующей в Америке протестантской доктрины, согласно которой приумножение материального богатства есть знак Божьего благоволения, и опровергает, по сути, именно ее, а не благотворность религиозности как таковой. Ведь аксиология не-протестантских регионов (даже христианских более традиционного склада) не включает богатства как неперменного критерия полноценности жизни, так что залп Г. Пола по религии нацелен явно не в суть ситуации. Кроме того, как известно, именно в самых богатых странах сегодняшнего мира наблюдается наиболее массовая устремленность в виртуальные миры через такие суррогаты духовности, как наркотики, алкоголь или компьютерные игры. Заметим также, что оскудение религиозности

наблюдается в основном в промышленно развитых странах Европы, Северной Америки, а также в таких азиатских странах, как Израиль, Япония и Южная Корея, представляющих собой общество потребления, в котором энергия людей тратится на массовую погоню за объективно ненужными материальными вещами, что угнетает и сужает духовную сферу. Или вот, скажем, такое: весьма успешные с точки зрения материального благополучия скандинавские страны, где дозволяются фактически все радости телесного бытия, стойко лидируют по числу самоубийств – видно, таки не хлебом единым жив человек.

Дело в том, что наше сознание не удовлетворяется одной лишь рационалистическо-научной картиной мира. Мозг человека представляет собой два полушария не случайно: одно управляет математически логическими операциями, второе – сферой эмоций, предчувствий, снов, поэзии. Только во взаимодействии этих двух начал психическая деятельность человека оказывается полновценна и полновесна.

Но, конечно, тут возникает и проблема *достоверности ценности религиозного переживания человека*, возникает и вопрос: кто глубже понимает религию – тот, кто трепещет перед Sacrum, или тот, кто рассматривает все это, как врач – болезнь? Особо осложняется ситуация из-за распространения всяческого псевдорелигиозного шарлатанства. Однако очевидно, что именно религиоведу войти в этот зыблющийся, как фатаморгана, мир просто необходимо. Эра кабинетных ученых, вписывавших факты в определенные схемы, прошла. Сегодня больше доверия оказывают исследователю, который, скажем, изучая верования какого-нибудь дикого племени, сам вошел в эту систему, был подвергнут соответствующей инициации, лично пережил тот специфический транс, который впоследствии опишет в научной работе. Следует радикально перестроиться на исследование религиозных феноменов не «извне», а «изнутри»; здесь должен доминировать не социально-политический или медицинско-физиологический подход, а психологический. Современная же психология употребляет понятие *измененное состояние сознания* преимущественно по отношению к таким явлениям, как архаичное шаманство с его употреблением наркотических веществ («психоделика» является подражанием такой модели). Но уже распространяется употребление этого определения применительно ко всякому состоянию религиозного транса: опыты, проведенные над людьми, находящимися в этом состоянии, свидетельствуют о многочисленных глубоких физиологических изменениях в организме, которые вовсе не свидетельствуют о патологии. Установлено, что в момент интенсивного религиозного переживания мозг необычайно активен, выделяя переживаемое как нечто «особо важное». Все это никак не покрывается понятием «темный религиозный фанатизм»: сознание, напротив, работает с повышенной энергией и точностью; эмоции делаются чрезвычайно бурными и одновременно контролируемыми со стороны интеллекта. Если бы в религии этого момента не существовало, она действительно была бы

сплошным «опиумом для народа». Легко насмеяться над каким-нибудь шаманом, который вводит себя в транс посредством галлюциногенного напитка и неистового кружения под звуки бубна. Но подобный транс переживали – без бубна и наркотика – и лица, которых считают светочами человечества и деятельность которых меняла облик мира.

Для того, чтобы оказаться перед лицом этой новой реальности, следует отбросить все, что привязывает тебя к жизненным ценностям, войти в транс (буквально – пройти «сквозь реальность»); мир Божества (в данном случае христианского) трансцендентален – он существует за пределами реального. Если уста человека механически произносят слова молитвы, если он не чувствует, что эта молитва кем-то в инореальности «услышана», то о настоящей религиозности здесь нет речи. Характерно, что скептически настроенные по отношению к объекту своего изучения исследователи религии сводят молитву к «бегству от действительности», «эмоциональной разрядке», самоутверждению или даже «социальному надзору», будучи заранее убежденными в том, что молитва в принципе «безответна» и бедняга молящийся беседует сам с собой [2, с. 213]. Но обратная связь в данной ситуации вовсе не обязательно сигнифицируется Гласом свыше или видениями разверзшихся небес и ликующих ангелов; она обеспечивается не столько прямым «голосом Бога» (ср. теологическое положение о «молчании Бога»), сколько совершенно отчетливым психологическим и житейским результатом. Человек становится чище, увереннее и сильнее, что трудно отрицать даже объективному постороннему наблюдателю. Именно это верующий и воспринимает как «ответ Бога», до прямой человеческой речи далеко не всегда, судя по той же Библии, снисходящего.

Для многих религия – это сфера чисто мифологического сознания, «темных» эмоций и фантастических образов, продукт «недоразвитого» мозга. Религиозные представления отождествляются с художественными образами, созданными фантазией. Мир религии целиком приравнивается к миру поэзии. Однако в действительности эмоция, экстаз молитвы и т. п. вещи не исчерпывают понятия религии. Да и само по себе слово *вера*, часто воспринимаемое как синоним слова *религия*, означает очень сложную психологическую работу. Поскольку величие Вселенной не дает надежды, что каждое человеческое существо в продолжение своей краткою жизни постигнет все существующие реалии, остается смириться с тем, что знать нам дано очень и очень мало, что большинство этих реалий навсегда останется загадочными «вещами в себе». Непонятность мироздания – извечная проблема человека, причем, как заметил Зенон, чем более человек познает, тем более расширяется островок его знаний в необъятном океане незнания, то есть – граница стыка с этим океаном. Человек, который углубляется в эти проблемы, часто доходит до отчаяния от невозможности рационально объяснить мир. Ведь никому жизни не хватит, чтобы освоить все науки мира и создать логическую и правдивую картину

реальности. Это порождает ощущение малости и слабости человека, и оно не так уж безосновательно. Внезапная болезнь, потеря близких, стихийное бедствие, уносящее жизни тысяч людей, непонятность собственной судьбы и будущего в целом – все эти вещи способны разрушить доверие к мирозданию. Экзистенциальные вопросы учеными не решены и вряд ли когда окончательно будут решены, хотя, сколько существует человечество, столько над ними ломают голову виднейшие мыслители.

Уже Кант прекрасно понимал эту ситуацию, поэтому и выдвинул принцип «потеснить разум, чтобы дать место вере» (*фидеизм*). Если бы мы не верили, что жизнь, помимо ее трагического характера, повседневных трудностей и неминуемой смерти, имеет смысл, следовало бы сразу покончить с собой. Иррациональное чувство доверия к существующему порядку вещей, надежда на то, что мы просто не понимаем до конца его смысла, смелость жить, любить и рожать ребенка, которого мир, возможно, примет враждебно, перекрывают бесчисленность ноуменов, дают оптимизм и надежду. Разница в том, что атеист слепо доверяет этому порядку вещей, хмуро приглушая эмоцию непрерывного экзистенциального ужаса, а верующие разных конфессий радостно отдаются религиозному переживанию и стремятся построить систему теологических доказательств, которые подтвердили бы их веру. Эмоционально входя в контакт с потусторонними силами, которые, по представлениям верующего, властны над вещами, человек преодолевает экзистенциальный страх и вооружается особым рода психологическим познанием, религиозным опытом.

Интеллектуальная деятельность религиозными эмоциями отнюдь не парализуется – лучше всех, пожалуй, очертил этот момент Р. Отто в книге «Святое» [6]. Наоборот, в подавляющем большинстве ситуаций люди стремятся критически осмыслить собственный религиозный опыт, проверить его доводами разума (такова, скажем, теология, которая использует рациональные методы доказательства истинности веры). Нельзя совершенно не доверять своей духовно-психологической работе не-логического характера. Даже в сфере умственно-логической деятельности существует ряд вещей интеллигибельных, не связанных с конкретно-чувственным опытом, которые постигаются только умом, – например, *идея*. Не на «практике», а «в голове» (или, говоря языком Библии – «в сердце») постигает человек, что такое добро и зло, нравственность и безнравственность и т. д.

Поэтому к «мифологии» религия никак не сводится. Только ее ранние формы имеют преимущественно мифологический характер. В развитых религиях огромную роль играет священная книга, теологические комментарии к ней, литературно-письменное осмысление природы и истории; исследовательский момент дополняет или же вовсе вытесняет фольклорно-мифологическое начало. Особенно, как отмечал Б. Майоров, автор книги о средневековой философии, это касается единобожных религий, для которых «характерно благоговейное

преклонение перед словом, книгой, особого рода литературой, что, между прочим, означает, что ревелационистские религии могут возникать лишь в достаточно развитых в культурном отношении обществах»; в частности, средневековая церковная схоластика является непосредственной наследницей античной философии и лабораторией, в которой родился знаменитый европейский рационализм, в том числе и рационализм позитивистского характера [5, с. 19, 35]. В этом русле формируется и упоминаемая только что теология. Между религиоведением и теологией существует четкая демаркационная линия, однако они могут реально сотрудничать и взаимно дополнять друг друга. Теология не должна превращаться для религиоведа или философа в некий жупел. Вместе с тем, она, не изменяя своей церковной природе, «не может игнорировать логику становления современной научной и философской мысли, ее методологический инструментарий» [1, с. 81].

Ситуация заставляет вспомнить мысль Ницше: если возможно научное (т. е. позитивистское) изучение религии, то она уже умерла. Мы и вправду стремимся изучать религию, как медики изучают труп, но большинство человечества продолжает верить, и живое многообразие этого духовного опыта невозможно вогнать в предвзятые рационалистические схемы. И неустрашимость категории Сакрального, равно как и его постоянная трансформация в псевдорелигиозные формы, заставляют задуматься.

Сакральное, эта, похоже, родовая, отличительная особенность, отличающая человеческое сознание от мироощущения животного, принципиально не выводимо за пределы нашего сознания, оно, видимо, *априорно*, как понятия времени и пространства, и это подтверждается всей суммой фактов – начиная с древнейших артефактов каменного века, когда впервые обозначились черты человека как такового. Многие полагают, что религиозность – врожденное свойство человека (такова, например, позиция авторитетного журнала *The New Scientist*). Во всяком случае, животные не имеют ни священных книг, ни храмов, ни богослужений, а история человеческой культуры строится на изучении в качестве глубинного фундамента этики, права, науки, образования, литературы и искусства исключительно такого рода «сакрального» материала. И этот очевидный факт свидетельствует не о том, что религиозность есть индикатор нашей склонности к безумию, а о том, что она есть отличительная, родовая особенность человека.

При этом возникает важная методологическая проблема. С одной стороны, нельзя не согласиться с М. Элиаде, когда он говорит: «... если мы хотим понять феномен религии, то все категории памятников и материалов (мифы, обряды, боги, поверья и т. п.) нам следует рассматривать как одинаково важные и ценные. Постигание такого рода должно постоянно осуществляться в контексте истории» [11, с. 31]. Но, с другой стороны, научная объективность все же не должна перерасти в холодное объективистское описание. Порожденный

духом постмодернизма плюрализм, понимаемый как толерантность и взаимное уважение, – это, в общем, замечательно. Но все же этот наш плюрализм очень напоминает весьма старый еврейский анекдот: ученик раввина, который спрашивает, почему учитель сказал каждому из двух тяжущихся одно и то же: *ты прав*, слышит в свою очередь: *и ты прав*. А ведь, по крайней мере, история великих мировых религий – это история становления аксиологий все более высокого порядка, история изживания варварства. Конечно, можно объявить варварство равноправным с последующими стадиями цивилизации и даже превосходящим оные – в самом деле, сколько же мы нравственно потеряли с отменой человеческих жертвоприношений... Вот уже более двух столетий европейское сознание испытывает неподдельный энтузиазм по поводу «возвращения в дикость» (вспомним «Гурона» Вольтера или учение Руссо), что уже вполне впечатляюще реализовалось в формате двух мировых войн и последовавшего вслед за ними Великого Разрыва, очерченного Ф. Фукуямой.

Конечно, можно отстраненно рассматривать все религии подряд как «мифологию» и «суеверие», смешивая верования и надежды цивилизованного человечества и архаичное язычество в одну кучу. Но очевидно, что «до-библейский» человек, приносящий в жертву идолу собственного ребенка, бесконечно далек от христианина, почитающего бескровную Жертву. Конечно, дело вкуса – избирать ту или иную веру или вообще отрицать Sacrum. Но раз Sacrum в культуре человечества существует, то и вопрос об *иерархии религий* возникает сам собой (а разве нет иерархий в природе и обществе?). Хотя не дело позитивной науки строить иерархические системы, внеположность природы и культуры заставляет признать малоэффективным перенесение методов естественных наук с их установкой на холодную описательность в сферу гуманитарного знания.

Впрочем, конечно, следует признать, что все эти вопросы требуют более детального и обстоятельного исследования.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:

1. Антонов К. М. Теология как научная специальность / Константин Михайлович Антонов // Вопросы философии. – 2012. – № 6. – С. 73–84.
2. Богачевська І. Християнська нарративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу/ Ірина Вікторівна Богачевська. – К.: Світ знань, 2005. – 236 с.
3. Бульнуа О. Що нового? Середньовіччя / Олівер Бульнуа // Філософська думка. – Київ. – 2010. – № 1. – С. 114–136.
4. Корреспондент: Эпоха безбожников. Почему в мире стремительно падает количество верующих [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://korrespondent.net/world/1388249-korrespondent-epoha-bezbozhnikov->

- pochemu-v-mire-stremitelno-padaet-kolichestvo-veruyushchih. – Заголовок с экрана.
5. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика / Геннадий Георгиевич Майоров. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 296 с.
 6. Отто Р. Священное. О рациональном в идее божественного и его соотношении с иррациональным / Рудольф Отто. – СПб: Изд-во СПбГУ. – 2008. – 274 с.
 7. Пигалев А. И. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Иванович Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50–60.
 8. Сафин Д. Обнаружены четкие отличия в работе мозга у атеистов и верующих / Дмитрий Сафин. – 05 марта 2009 года. 23:15. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.computerra.ru/Authors/378287/page4.html. – Заголовок с экрана.
 9. Б. а. Соціологи підраховали кількість вірян на Землі: найбільше християн і мусульман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dt.ua/SOCIETY/sotsiologi_pidrahuvali_kilkist_viryany_na_zemli_naybilshe_hristiyan_i_musulman.html. – Заголовок с экрана.
 10. Флурнуа Т. Принципы религиозной психологии. (Введение к серии из 14 лекций о «Религиозной психологии», прочитанных в Женевском университете в 1901-1902 г.). // Теодор Флурнуа // RELIGIO. Альманах Московского религиозоведческого общества. – Вып. 1. – 2004–2007. – М.: Прогресс, 2008. – С. 203–222.
 11. Элиаде М. Трактат по истории религий: В 2 т. – Т. 1 / Мирча Элиаде. – Пер. с франц. А. А. Васильева. – СПб : Алетейя, 1999. – 464 с.
 12. Paul G. The Chronic Dependence of Popular Religiosity upon Dysfunctional Psycho-sociological Conditions / Gregory Paul // Evolutionary Psychology. Baltimore, 2009. – № 7 (3). – P. 398–441.
 13. Salver J. L., M.D.; Rabin J., M.D. The neural substrates of religious experience / Jeffrey L. Salver, John Rabin // The Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences. [The official Journal of the American Neuropsychiatric Association; special issue: the neuropsychiatry of limbic and subcortical disorders (NY)]. – 1997. – V. 9. – № 3. – P. 498–510.

АЛЕКСАНДРІЙСЬКА КУЛЬТУРА

Лексикон порівняльного та загального літературознавства. – Чернівці :
Золоті литаври, 2001. – С. 19–20.

Александрійська культура – культура, яка склалася за Птолемеїв в епоху геллінізму на терені Александрії Єгипетської (IV – ст. до н.е.), але була відома на всій території, що її колись обійняла імперія Александра Македонського. На тлі руйнування споконвічних цінностей – як грецьких, так і ізольованих культур Сходу (вавілонської, єгипетської, почасти гебрійської тощо) утворюється культ синкретичності. Зливаються божества й міфології, розцвітають мистецтво перекладу й філологічна культура, закладаються основи літературної критики, створюються знамениті Александрійська бібліотека й Музей, в яких величезної уваги надають вивченню текстів, завдяки чому закладаються основи філологічного методу й текстології. В лоні А. к. чи не вперше в такому значному масштабі утверджується культ старовинного, й, поруч з ним, гостре відчуття літературно-мистецького новаторства. Виникає розуміння національного стилю. Створюється «вчена», цитатна поезія, й рафінована витонченість її манери, переобтяженість культурними асоціаціями вільно сполучаються з потягом до відтворення безпосереднього переживання й «грубої» повсякденності. Відшліфувалося поняття стилізації під традиційний або загалом чужий стиль. До великих звершень цієї епохи слід залічити створення т. зв. Септуагінти, грецького перекладу Старого Завіту, що зрушило стіну нерозуміння між Сходом і Заходом у сфері культури й багато в чому визначило шляхи проникнення християнства й біблійно-євангельських сюжетів у гелліністичну свідомість. Саме в рамках А. к. вперше спостерігається прагнення до створення синтетичної, всесвітньої культури, до взаємозбагачення мистецько-культурних традицій різноманітних народів та їхньої інтеграції – при пильному вивченні й порівняльному аналізі цінностей та формальних особливостей кожної з них. Найвидатніші письменники, що виразили смаки грецької культурної верхівки – Антімах, Філіт, Асклепід, Каллімах, Аполлоній, Теокрит, Герод та ін. – започаткували тип «вченого» поета, який цікавиться рідкісними міфолого-літературними сюжетами або дидактичними творами. Виникають гра архаїзмами та «фігурні вірші» у вигляді жертovníка, сокири тощо. Поети тут полюбили малі жанри: елегію, епіграму тощо, сполучаючи витонченість форми з підкресленим натуралізмом образу та побутовим колоритом. Теокрит створив нов. жанр – ідилію (переважно буколічну), започаткувавши цілий напрямок світової літератури. В Александрії розгорнулася пізньоантична релігійно-філософська думка, що прагнула синкретизації й синтезу (напр., було «створене» божество Серапіс, яке мало синкретизувати Зевса, Озірису та Ягве). Широко розгорнули свою діяльність піфагорейці та платонізм. Сформувався найдавніший літературознавчий метод

екзегези (аналіз символічного підтексту твору) у Філона Александрійського. За часів раннього християнства й панування Візантії складається перша школа богослов'я, яка прагне використати досвід поганської філософії для створення християнської апологетики. За переказом, засновником її виступив євангеліст Марк, якого наслідували видатні патристи Климент та Ориген. Вони трактували Св. Письмо з позицій платонізму; напр. – тіло є темниця душі; звідси – й виникнення ченецтва. Сформувалася катехизація та її прийоми. З Александрії ідеї християнства поширювалися на Схід та Африку (сирійці, єгипетські копти та ефіопи). Розвинулося вчення гностиків й створено їхні численні апокрифи. Александрійські бібліотека та Музей, навколо яких склалася справжня академія, гинуть спершу в борінні християн та язичників; те, що виникло на їхній основі, загинуло вдруге й остаточно під час арабо-мусульманської навали. Традиції А.к. проте не занепадають. Впродовж Середньовіччя ними живиться (в християнізованому варіанті) весь візантійсько-православний регіон. Йдеться не тільки про суто богословсько-філософську літературу, але й про художні явища. Так, форма «фігурного вірша» активно використовується середньовічними поетами, у т.ч. українськими і російськими (напр., творчість С. Полоцького); це доживає аж до часів модерну ХХ ст. (каліграми І.Аполлінера, І.Б.Антонича, Л.Кондрашенка, А.Вознесенського та ін.). Для О. Вайлда А.к. була батьківщиною вільної літературної думки, місцем виникнення літературної критики (пор. з традиційним поглядом, начебто остання виникає лише у Франції часів Д. Дідро). У ХХ ст. традиції А.к. стали відправною точкою для вишуканих стилізацій М. Кузміна («Александрійські пісні»), в яких сполучення натуралізму та поетичної невимушеності, ерудиції та духовної свободи є прямим відлунням А.к.

АРАБО-МУСУЛЬМАНСЬКА КУЛЬТУРНА ЗОНА

Велика українська енциклопедія. – Т. 1. – К., 2016.

Арабо-мусульманська культурна зона – поняття, яким обіймається культурна спадщина величезного регіону, котрий утворився після поширення вчення пророка *Мохаммеда* (з VII ст. н. е.), яке було викладене в *Корані*. Цей культурний канон формувався протягом Середньовіччя й, при усіх більш пізніх трансформаціях, в основному зберігається й досі. Слід розрізняти власне араб. культуру, яка створювалася фактично на чисто ісламській основі й *арабській мові*, та культури країн, що підпали під арабський вплив після прийняття ісламу, а до того належали до інших культурних світів. Так, Центральна Азія була спочатку частиною буддійської культурної зони; Іран – зороастрійським; Пакистан підпав під арабо-ісламський вплив лише після завоювання мусульманами Північної Індії – до того там панував індуїзм; монголо-татарські племена, що сповідали шаманізм або несторіанство, частково обрали іслам лише після XII ст. Сьогодні до А.м.к.з. належать величезні частини Азії та Африки, регіон Індонезії, частина Сибіру та Поволжжя, слов'янські та албанські території на Балканах, почасти Україна (Крим та ін.); у США іслам популярний серед афроамериканців. Сучасні міграції перевершують навіть велике переселення народів у IV ст., отож А.м.к.з. неухильно розширюється, зокрема в Європі. Причини нинішньої популярності ісламу в світі визначено зростаючою девальвацією духовного життя на секуляризованому Заході й жагою сакральних постулатів, вкорінених в життєву практику. А іслам – це послідовний і абсолютний монотеїзм з його чіткою поляризацією Добра й Зла, проста й доволі легка в реалізації система духовних цінностей (*п'ять арканів віри*), відсутність посередників між Богом та Людиною, засудження расизму, тверда установка на моральність, соціальну справедливість та сімейні цінності. Крім того, *ісла́м*, попри те, що виник в доволі архаїчних умовах, відразу ж розвинувся в лоні урбанізації (так, напр., Багдад налічував у VIII–X ст. бл. 400 тис. жителів), адсорбувавши найблискупіші досягнення європейської античності, й став, попри воєнну конфронтацію (*хрестові походи*) одним із джерел гуманістичної думки та певним культурним взірцем для середньовічних західноєвропейських схоластів та ентузіастів Ренесансу.

Політико-юридична культура. З ісламом в Аравії почався відхід від первіснообщинного стану й утворилася соціально-політична структура, в якій співіснували рабство й феодалізм. Джерело *мусульманського права (фікх)* складає Коран, який рясніє юридичними приписами, особливо ж у *мединських сурах* (у суннітів ще й *сунна*). Ісламське законодавство називається *шаріат* – «шлях праведного життя». Це сукупність релігійно-обрядових принципів і правил, що покликані регламентувати не тільки суспільну та особисту поведінку

мусульманина, а і його думки та почуття. Шаріат базується на ідеї обов'язку людини перед Аллахом, точніше – її несплатного боргу Творцеві. Людина – істота недосконала; Аллах попускає бути злу, аби її випробувувати. Цноти людини – правдивість, терпіння й уміння прощати, милосердя, відсутність заздрості, покірність владі. Мета людини – наблизитися до Аллаха. Земне життя – лише «користування оманливе»: адже «ваше майно і діти – тільки спокуса, і в Аллаха Великого нагорода». Між людьми немає рівності – є певна перевага чоловіка над жінкою, мусульманина над не-мусульманином тощо. Підноситься поняття «священної війни проти зла» – *джихад*. Ісламське право висуває такі категорії, як *іджма* (узгоджена думка богословів та юристів) і *кियाс* (умовивід за аналогією). На чолі мусульман даного краю стоїть *муфтій*, що виносить вироки у проблемах віри або юридичних. Шаріат не локалізований на арабській чи якійсь іншій території: усі мусульмани світу утворюють начебто єдину общину. Спершу не було різниці між релігійною громадою і державою, між релігією та правом. Та з розповсюдженням ісламу й створенням міжнародної держави – *халіфату* соціально-політична культура в А.м.к.з. ускладнюється. Халіфат спершу був теократичним: першими халіфами ставали нащадки пророка. По мірі вростання в халіфат нових земель в кожній державі почала встановлюватися влада монархічного типу (султани). А з переходом арабів до міського життя і включення до А.м.к.з. країн, де вже склалися не-мусульманські релігійно-культурні норми, виникла потреба в гнучкій політиці. Було проголошено віротерпимість. Характерно, що в ісламі поняття миру, таке важливе для юдео-християнської культури, не є найвищою цінністю: так, з іновірцями можна мати лише перемир'я. Однак на першому плані в поширенні ісламу стоїть, як твердив ще у VIII ст. н. е. Мукатіль ібн Сулейман аль-Балхі, *джихад слова* – проповідь, переконання, хоча нерідко адепти ісламу, в залежності від рівня загальної та політичної культури, вдаються до більш радикальних засобів, що, в світлі ідеї Всесвітнього Халіфату, в якому мусульмани мають панувати над не-мусульманами, надає ситуації поширення А.м.к.з. драматичного характеру.

Літературна культура. Специфічною рисою А.м.к.з. є успадкована з юдейської традиції *домінація слова*, що мислилося як *Об'явлення*, слово Самого Аллаха, закарбоване в Корані. Коран визначає домінацію релігійного первня в культурі взагалі й панування арабської мови: Мохаммед, проявивши непересічне філологічне чуття, заборонив переклади Корана, аби уникнути викривлень у тлумаченні тексту. Водночас Мохаммед відкинув фольклорно-язичницьку традицію давньоарабських поетів-віщунів (*шаірі*), підкресливши, що природа його власного натхнення – інша. В Корані широко використані поширені серед *ханіфіє* версії біблійних сюжетів, інколи, втім, напівфольклорні. Та якщо *Біблія* є *Священною Історією*, котра розгортається переважно в сюжетах, то Коран – радше розлогі медитації щодо тих подій та персонажів. Це визначило певну «ліризованість», емоційну насиченість класичної арабської мови, на

якій було створено багату за змістом і формою арабо-мусульманську літературу. Спершу тут зіграли конструктивну роль поетичні традиції бедуїнської доби, зокрема жанр *касідди*, що оспівує природу, героїку та кохання й часом містить журливі та сатиричні мотиви. У поезії ж VII–VIII ст. вже домінує *панегірик*, поет перетворюється на царедворця й прагне впливати на політику. Водночас суб'єктивна лірика починає насичуватися молитовним пафосом; навіть пристрасть вже потрактована не в гедоністичному, а в духовному ракурсі – як потужний рух до ідеального (Лейла та Меджнун і т. п.). Ця тенденція гранично повно реалізована в поезії *суфіїв* (з поч. VIII ст.), в якій усе земне й гедоністичне поставало лише в якості першого, «матеріального» плану *символа* (як, скажімо, мотиви вина й кохання в ліриці *О. Хайяма*). Втім в Ірані й сусідніх країнах (Індія, Турція, Афганістан) існували власні літературні традиції, які контамінувалися з арабською (як, наприклад, література на *фарсі*), але національна спадщина підлягла потужній арабізації, й наприкінці X ст. А.м.к.з. перетворилася на одномовну. Водночас в рамках міської культури сформувалася й багата за змістом і формальними вирішеннями арабська проза (Ібн аль-Мукаффа, Омар ібн аль-Фарид, Ібн аль-Арабі та ін.); запанував жанр *новели* (аль-Масуді, ат-Табарі тощо). Зокрема у IX ст. сформувався на основі фольклору (від початку, до речі, індійського, але адаптованого завдяки перекладу на *пехлеві*), знаменитий корпус казок-новел «Тисячі й одної ночі», хоча тоді ці твори нехтувалися як простонародні. У X ст. формується жанр *макама*, типологічно близький до більш пізнього європейського *шахрайського роману*; це слово означає «співбесіда», й тут невимушено синтезовано нарацію та ліропоетичні моменти; були популярні збірки макама. З іншого боку, формується елітна філософська поезія (Ібн ар-Румі та ін.). З XI ст. починається етап антологічного за духом збирання, компіляцій та коментування літературної спадщини; наступні віки свідчать про занепад, і в XVI ст. уся дана літературна традиція вже починає сприйматися як архаїка.

Науково-освітня культура. Іслам високо цінує знання. Характерний вислів Мохаммеда: «Споглядання вчених рівнозначне молитві». Арабські вчені Середньовіччя впорядковують наукову термінологію, адсорбуючи античну науку. Протягом IX–X ст. у Халіфаті перекладено твори численних античних авторів. Існував навіть перекладацький інститут Дім мудрості. Є думка, що, власне, наука в сучасному розумінні слова зародилася якраз в лоні А.м.к.з. Було започатковано й нові галузі знання, зокрема – природничого: на IX–XVI ст. припадає розквіт арабської *алхімії*, з лона якої народиться *наукова хімія*; між тим арабські вчені відкрили процеси дистиляції та кристалізації, ввели до ужитку азот і сірку; засновником експериментальної хімії був Джабар ібн Хайян. *Арабські математики та астрономи* знали, що Земля – куля, вони створили астрономічні таблиці, вимірили земний меридіан. З Індії ними запозичено було «шістдесяткову» систему числення, включаючи 0 та цифри, що ними ми користуємося по

сьогодні. Запровадження десяткової системи числення призводить до появи *алгебри*. Аль-Хорезмі ввів поняття алгоритму й розробив прийоми розв'язування алгебраїчних рівнянь; Аль-Баттані був одним з фундаторів *тригонометрії*. Особливо уславилася тоді *арабська медицина*. Лікар IX ст. Ар-Разі був найкращим клініцистом Сходу, праці його виконували роль медичних енциклопедій. Першим ученим, який описав запалення легенів, рак шлунку та ін., став попередник експериментальної медицини Ібн Зухр з арабської Іспанії (XI-XII ст.). Все Середньовіччя користувалося твором Аб-Алі-ібн-Сіні (Авіценни) «Канон медицини», в якій вперше було описано устрій людського тіла та його «соки» (кров, лімфа, жовч) й основи анатомії, охарактеризовано найпоширеніші тоді хвороби та подано рекомендації з раціонального харчування. Ібн-аль-Байтар описав 2600 ліків та цілющі якості рослин. Аз-Захраві перетворив ремесло хірургії на науку, власноручно змайстрував дві сотні хірургічних інструментів, став уперше використовувати хірургічні шви. Арабські дослідники створили також справжню фармакологію. Потужними були й започаткування у сфері гуманітарного знання: Аль-Якубі у «Книзі історії» вперше дав нарис *загальної історії*; відома й «Повна історія» Ібн-аль-Асира, що зібрав оповіді мандрівників за багато років. В арабів розвинулися *картографія* та *мореплавання*, зародилася *наукова географія* («Книга дорогоцінних скарбів» Ібн-Руста). Не завжди між релігійними вождями і представниками світського знання існували гармонійні відносини. Так, конфліктом закінчилися стосунки між правителем-ученим Узбекистану Улугбеком (XIV-XV ст.) та ортодоксами: Улугбека було вбито, а його астрономічну обсерваторію – зруйновано. Як і вся середньовічна наука, арабо-мусульманська наука не залишилася осторонь деяких специфічних уподобань. Так, поширився засуджуваний релігією окультизм: *кабала*, що прийшла від юдеїв, *магія* та *астрологія*, започатковані ще в язичницькому Вавілоні. У класифікації наук, зробленої Ібн Сіною, окультизні науки віднесено навіть до сфери природознавства: поряд з *медициною* та *хімією* тут фігурують *астрологія*, *фізіогноміка*, *магія*, *тлумачення сновидінь*.

Від початку в арабо-мусульманському середовищі склалася система *релігійної освіти*. Першими науковими центрами стали мечеті, деякі з них уславилися як справжні університети (напр., мечеть Омейядів у Дамаску, що функціонує як вища школа з 732 р.). Водночас рано виникає початкова коранічна школа для дітей віком від 5 років – *мектеба́*. Від 10 років Коран вивчали в *куттаба́*. З X ст. стає основним видом ісламського навч. закладу стають *медресе́*, які давали середню та вищу освіту. При медресе функціонували бібліотеки. Тут вивчали *теологію*, *математику* й *філологію*. Існували й спеціалізовані медресе – для підготовки фахівців з етико-правових норм ісламу та медиків. Навчання було побудовано, як і на Заході, у вигляді лекцій вчителів, самостійної роботи над джерелами та диспутів; характерна полеміка між *мутазилітами* та *мутакалімами* (VIII ст.); перші підкреслювали роль

інтелекту, другі – віри. Водночас розрізнялися *алім* – вчений та *адиб* – вихователь (останнє означало й «літератор»).

Мистецька культура. В ісламі існує велика повага до краси: «Воістину, Аллах – прекрасний і любить прекрасне» (*Муслім 91*). Але мистецтво ісламу своєрідне. Характерно, що воно формувалося на міському ґрунті. Нечисленні зразки живопису й скульптури тут спорадичні, бо у Корані, як і в Біблії, міститься табу на зображення істот та явищ земного світу; вся енергія художників переключилася на *орнамент* та створення вишуканої *каліграфії*. Уславлені *арабески*, побудовані на тонкій комбінації геометричних та рослинних мотивів з написом. *Архітектура* ж, релігійна й світська, базувалася на різних традиціях, в залежності від місцевості (так, напр., давні арабські мечеті мають вигляд внутрішнього двору, оточеного критими галереями; мечеті Турції повторюють конструкцію візантійського храму; вкрай оригінальні культові споруди ісламської Африки тощо). Ісламська *музика* так само синтезувала арабські, іранські, тюркські та інші місцеві традиції, але, завдяки тісному зв'язкові з поезією та загальному для всіх регіонів придворно-аристократичному характеру, виробила певну стильову єдність та досягла високого професіоналізму. Проте можна виділити тут два провідних стилі – західний («арабський») та східний («іранський»).

У цілому ж ситуація сприяла складанню в світі ісламу високорозвиненої світської культури ренесансного типу вже в Середні віки.

Україна віддавна контактувала з А.м.к.з. Саме від арабських авторів ми дізнаємося про найдавнішу Русь-Україну. Здавна в укр. мові функціонують такі араб. лексеми, як *майдан*, *кава*, *нафта*. Середньовічна укр. л-ра знала через візантійське посередництво «*Калілу й Дімну*» («*Стефаніт та Інхїлат*») та арабізовану історію Будди («*Варлаам та Іосаф*»); тут було перекладено «Аристотелеві врата» (араб. «Тасмниця Таємниць»). Українсько-арабські контакти бували складними й навіть трагічними, особливо ж з утворенням в Криму Золотої Орди та низки воєнних конфронтацій гетьманської доби, але далі міжкультурні стосунки розвивалися доволі мирно й доброзичливо. З XVII ст. в Україні був відомий Коран, з яким, утім, полемізував Йоанікій Галятовський, а у XVIII ст. тут було видано – в контексті росту контактів з арабами-християнами *Сходу – Євангеліє арабською мовою*. Мандрівник 1-ї пол. XVIII ст. В. Григорович-Барський, який трохи володів арабською мовою, залишив цікаві описи життя араб. країн. В Україні здавна були локальні ісламські поселення; напр., до почату XX століття існувала мусульманська громада в Острозі, що вплинуло на формування особистості А. Кримського, який оволодів близькосхідними мовами, викладав їх в університеті й активно перекладав фрагменти Корану, Сааді, Джалал ад-Діна ар-Румі, Абу Аля аль-Мааррі та інших східних поетів, а в своїх оригінальних поезіях оспівував ісламський Схід – аж до патетичного визнання: «Я ваш, о мусульмани!».

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бартольд В. В.* Мусульманский мир. – Пг., 1922.
2. *Грюнебаум Г. Э. фон.* Классический ислам. Очерк истории (600–1258). – М., 1986.
3. *Кирюшко М. І., Бойцова О. Є.* Іслам в Криму: релігійно-національна самоідентифікація кримськотатарського народу. – К., 2005.
4. *Крачковский И. Ю.* Избранные сочинения в пяти томах. – М.–Л., 1955–1958.
5. *Кримський А. Ю.* Вибрані сходознавчі праці у п'яти томах (т. I. Арабістика, 2007; т. II. Тюркологія, 2007; т. III. Тюркологія, 2010; т. IV. Іраністика, 2008; т. V. Іраністика, 2010).
6. *Кримський А. Ю.* Пальмове гілля, в трьох томах (1901, 1908, 1922); Мистецтво країн ісламу. Каталог. Склала *М. Вязьмітіна*. – К., 1930.
7. *Bloom J., Blair Sh.* Islam: A Thousand Years of Faith and Power. – NY, 2000.
8. *Nasr S. H.* Islam: Religion, History, and Civilization. – San Francisco, 2003.
9. *Rosenthal F.* The Classical Heritage in Islam [Trans. from the German]. – L., 1992.
10. *Turner H. R.* Science in medieval Islam: an illustrated introduction. – University of Texas Press, 1997.

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В ОЛЕКСИ НОВАКІВСЬКОГО ЯК ЕМАНАЦІЯ ПРОПОВІДІ МИТРОПОЛИТА АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

(до проблеми духовних джерел українського сецесіону)

Митрополит Андрей Шептицький – філософ, праведник, великий українець. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. За ред. В. Сиротюка. – Чернівці, 26 травня 2015 року Божого. – Чернівці : Букрек, 2015. – С. 33–49.

Почнемо з того, що обрана тема містить неабиякі труднощі для дослідника. По-перше, хоча про контакти Митр. Андрея та одного з найвидатніших митців України ХХ ст. Олекси Новаківського написано, здавалося б, немало, зміст цих публікацій, як правило, зводиться виключно до фіксування або більш-менш детального висвітлення факту меценатства з боку Митрополита, й цей дух розшаркування перед великими грішми, на жаль, став немовби лейтмотивом будь-якої сучасної публікації про Новаківського¹. Що ж до такої невловимої й тонкої сфери, як духовний контакт цих двох визначних особистостей, то тут у кращому випадку ми стикаємося, як правило, з найзагальнішими словами. А тут є про що поміркувати поглиблено.

Адже Олекса Новаківський, який зазнав і потужного впливу східноукраїнсько-російської художньої школи (Одеса), і західної польської школи (Краків), учень і Мурашка, і Матейка, розглядається зазвичай як типовий представник світогляду Модерну. При цьому характерно, що навіть визначення його творчого методу коливається з неймовірною амплітудою: *імпресіонізм / постімпресіонізм, сецесіон, експресіонізм*, хоча ці художні системи, при зовнішній

¹ Даремно ми шукали б у нинішніх мас-медіа інформації про духовні обрії, які відкрив нам митець, навіть про його суто художні здобутки. Усі проекти замкнено, немов у магічне коло, у фінансову сторону справи. Ось, наприклад, інформація про презентацію альбому «Образ жінки у творчості Олекси Новаківського»: «... альбом навряд би вчасно з'явився, коли б не меценатська підтримка благодійної організації «Фонд братів Дубневичів», до якого упорядники альбому звернулися за допомогою. Це вже не вперше брати Дубневичі допомагають у наших мистецьких проєктах. Завдяки їхньому сприянню ми змогли гідно репрезентувати виставку Івана Труша, а також встановити сучасну систему освітлення у залах для перемінних виставок, про що свідчить золота пам'ятна табличка. Побільше б таких меценатів, і тоді можна було б із упевненістю на гідному рівні презентувати здобутки українського мистецтва», – розповів Остап Лозинський» [5]. Як тут не пригадати слів Митрополита Андрея про дух «zagały społeczno-ekonomicznej naszych czasów, którą nazywamy życiem nad stan (суспільно-економічної зарази нашого часу, яку ми називаємо життям не по статках) [6, с. 258]. Меценатам, звичайно, слід низько уклонитися, але ж не можна, ведучи мову про Новаківського, приділяти меценатам чи не більше уваги, ніж митцєві.

подібності, в принципі окремішні. Між тим цей уродженець зазбручанського Поділля приніс у світ мистецтва ХХ ст. яскраве самовідчуття етнічного українця, який усім своїм корінням органічно з'єднаний з рідним ґрунтом. Модерн, як відомо, широко й охоче використовував національно-фольклорні джерела, і, на перший погляд, незвичайна й щедра насиченість картин Новаківського соковитими барвами, енергія його лінії визначені суто фольклорною життєрадісністю, що сприймається ледь не як щось таке, що суперечить академічним традиціям, які вкорінені в класицистичному мистецтві. До того ж і Матейку, і, особливо, Мурашку (зокрема пізньому) зовсім не були чужі ці тенденції.

Та не варто, по-перше, зводити ситуацію виключно до «впливів»: Новаківський – дуже неординарна мистецька особистість, яка запозичує з чужого досвіду лише те, що сприяє його власному самоусвідомленню, й це стосується не лише природного впливу його академічних наставників, а й фольклорної традиції також. Проте відхід митця від принципів модерну свого часу сприймався як свідок зубожіння його таланту. Характерна думка, висловлена ще в 30-ті рр. минулого століття проф. Миколою Голубцем: буцімто як митець Новаківський вичерпався вже у 1910-ті рр. і, відійшовши від імпресіонізму, загубив себе «літературщиною» [3].

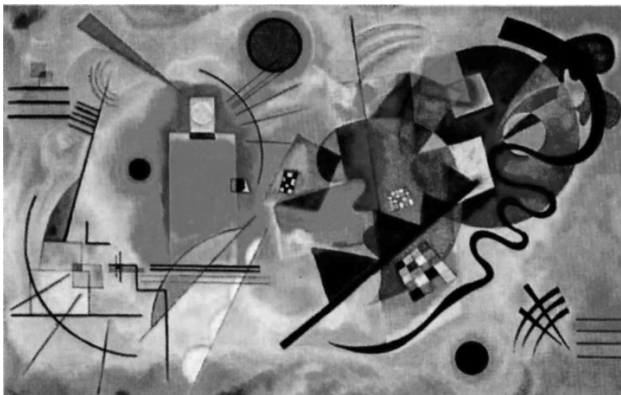
Не вдаючись, поки що, до розгляду цієї концепції, зауважу лише, що ані гостросуб'єктивний імпресіонізм, ані «літературщина» не можуть фігурувати в науковій розвідці, коли йдеться про митця, що справді базується виключно на фольклорній традиції. По-друге, світосприйняття українського народу зовсім не можна вперто, в душі «рідновірів» або наших позакультурних мас-медіа, зводити до суто язичницького коріння, нехтуючи тим потужним тисячолітнім церковним впливом, завдяки якому українство вийшло з темряви варварства. Саме християнство було для України школою справжньої культури, не виключаючи й сфери образотворчого мистецтва, яке, відомо, не зводиться до орнаменту й вишиванки. Не можна уявляти собі ані історичного, ані сучасного українця у тому «раблезіанському» ракурсі, що такий милий тим нашим дослідникам, які й досі не відійшли від чаду «марксистсько-ленінської естетики», хоча, звичайно, цей «гедоністично-діонісійський» елемент в українській культурі здавна дуже виразно відчувається. Але потужний тут і той, інший, елемент, який антихристиянин Ніцше дуже хотів поіменувати «аполлонічним», але який насправді набагато більше визначається інтелектуально-моральним впливом біблійної доктрини і церковного вчення. Доволі пригадати собі в найзагальнішому плані хоча б українське церковне мистецтво: проповідь, архітектуру, живопис, спів; та й світська література України багато в чому ґрунтуються на євангельському ідеалі. Новаківський, якому проф. Голубець недаремно закидав «літературщину», теж не був таким собі стихійним «життєлюбом» у просвітительсько-марксистському розумінні слова. Але якого сорту «література» впливала на нього? Це питання залишається практично невивченим.

Світосприйняття Модерну, закорінене в ренесансному неопаганістичному бунті проти християнства, плекало міф про «розкріпачену», титанічну й

богоборчу людину. У політиці це призведе до обоження аморальної «наполеонічної» особистості, обоження власної раси та нації (слід усе ж таки відрізнити здоровий націоналізм від чужого християнству нацизму) або класу пролетаріату та його самозваної партії. У перспективі вимальовується складання культів Гітлера, Леніна, Сталіна, Мао-Цзедуна тощо. У модерністичному мистецтві епохи Новаківського, яке називається в Європі по-різному – *арт нуово*, *сецесіон тощо*, – так само підноситься романтичний культ художника, який творить, начебто змагаючись з Богом, чи то «перестворюючи» до невпізнанності реальний світ, чи то просто віддаючись своїм маренням (т. зв. *авангардизм*). Доволі пригадати шлях, що його пройшли такі метри мистецтва ХХ ст., як П. Пікассо або В. Кандинський, котрі починали з трепетного вивчення натури, а закінчили конструюванням відверто химеричних суб'єктивних марень.



Твір Пікассо



Твір Кандинського

Новаківський ступив був на цей шлях, коли віддав данину імпресіонізму (точніше, краківському постімпресіонізму), першій стадії «нового мистецтва». Та що вже могла дати філософія Модерну талановитому майстру? Випростання власного бачення, вироблення власної митецької манери, здобуття права на якби то «діалог з Творцем» – усе це вже відбулося до духовного зближення митця зі львівським владикою.

Візьмемо для прикладу один з найхарактерніших творів раннього Новаківського «Весна в с. Могила» (село під Краковом, де тоді переважно проживав митець). Порушено усі класичні критерії краси. Весну прийнято зображувати як пору ніжного цвітіння, сплеску надій, сентиментальних почуттів. У Новаківського ж ми бачимо вкрай ризиковане, тривожне сполучення синього та зеленого кольорів, ще й із застосуванням чорного коліру, що класичний імпресіонізм заперечував, – свідчення таланту та здатності до майже зухвалого експерименту. Його бачення весни – драматичне, якщо не трагічне. Гірська весна тут – пора подолання зимового заціпеніння, різкого випростання життя у ще холодній атомфері, яка несе майбутньому цвітінню загрозу та небезпеку.



Весна в с. Могила

Це право на особисте, власне витлумачення задуму Божого, природи як Його творіння, художник реалізував повністю. Але що мало бути далі? Повторювати самого себе? Чи йти шляхом авангарду, який невимушено руйнує образ Божий в людині й видимі нашим оком форми природи?

Проф. Голубець, налаштований на секулярне мислення, бачить саме тут вершину його творчості, щиро жалкуючи, що митець відходить від безмежного «самовиразу» й починає шукати змісту в релігійній традиції – саме її, вочевидь, і названо «літературщиною». Адже Новаківський не переймався ані

соціальністю, ані політичною боротьбою, ані етнографічним пафосом фольклориста. Саме завдяки Митрополитові Андрею творчий геній художника уник спокуси демонічної самотності й одчайдушного ширяння в безоднях чистого суб'єктивізму.

Новаківський був дуже цікавою постаттю в очах Шептицького. Адже всякий феномен українського духу мав у його очах величезну цінність. У листі до матері Митрополит пророче відзначив не лише те, що «Грядуть часи переслідувань <...> часи мучеництва», а й майбутнє визнання України в Європі, особливо наголошуючи на змістовності українського малярства: «... для мене довго-довго було своєрідною загадкою, як це можливо, щоб упродовж століть український нарід, цей убогий сільський люд, наражений на безнастанні напади турків чи татар, на фізичне і моральне нищення чужих мовою і вірою окупантів, наражений на страшні наслідки частих воєн, без керми і вітрил зміг зберегти свою, йому тільки притаманну духовність, виявом якої є український іконопис, українське мистецтво, своїх мистців-артистів, свої цілі школи іконописців, про які Європа нічого не знала й про які досі не знає і ще довго не хотітиме знати, хоч буде примушена обставинами пізнати Україну» [4, с. 25].

Чи ж сам лише талант Новаківського привабив Митрополита? Не останню роль тут зіграла й моральна позиція художника. Я спеціально уникаю копірвання у деталях біографії митця: адже найкраще свідоцтво його уявлень про прекрасне і достойне – його твори. Наприклад, в епоху, коли активно стверджувався адюльтер, зокрема такими ідеологами «майбутнього розкріпачення» людини, як Ф. Енгельс (теоретично і практично), коли поети та митці змагалися в оспівуванні подружньої зради та принад «руйнації ланцюгів», Новаківський пише низку автопортретів з дружиною, начебто ілюструючи біблійну тезу про невід'ємність двох особистостей у подружжі.

Звернемо увагу на прекрасний «Автопортрет художника із дружиною»².

У картині панує дух миру й злагоди, хоча почуття гармонії досягається через свідоме підкреслювання боротьби суперечностей. Жінка віддано й уважно вдивляється в обличчя чоловіка, стривожена його неспокоєм; він же рвучко відвертається у бік глядача, реципієнта картини, наче збуджений чимось таким, що загрожує його гармонійному спілкуванню з подругою і розриває коло, в яке вони обоє заключені. Але постава голови й плечей свідчить про вкоріненість у цій гармонії, так само, як вираз обличчя – про небажання відриватися від мирної бесіди. При погляді на цю картину мимоволі хочеться процитувати слова Митрополита Андрея: «Дуже важною річею єсть для щастя супругів і для щастя дітей, щоби супружество по-християнськи з собою жили і стереглися сварні, незгоди, невірності» [6, с. 350]. Можна з достатньою вірогідністю уявити, що, коли Новаківський планував переїхати до Львова, то його не в останню чергу

² 1910-ті рр.; твір виник, судячи з усього, в Кракові, десь безпосередньо перед від'їздом до Львова.

приваблював моральний клімат цього міста, який був значною мірою визначений впливом та проповідями Шептицького. А подальша історія опікування Митрополитом і самого митця, і його справи та родини, підтверджує цю тезу.



Автопортрет художника із дружиною

Особливо імпонувала Митрополитові Андрею творчо-організаторська діяльність Новаківського, фундатора художньої школи, якій судилося велике майбутнє. Владика не просто виступив тут як меценат: він, що вважав пожертву на добру справу «інвестицією», постійно твердив і наголошував, що людина має активно працювати своїми руками: «Як Бог приказав першим нашим родичам працею заробляти собі на життє: **«Въ потѣ лица твоего хлѣбъ твой»** [6, с. 6].

Ось ще одна картина Новаківського, на якій зображено трьох українських молодичь, що спільно читають Біблію.



Заберімо подумки цю книжку, яка являє собою ідейно-композиційний центр картини. Залишаться три невідомо для чого скупчені та яскраво одягнені постаті, пронизані сонячним промінням. Звичайно, для художника може бути прекрасною, самоцінною усяка, схоплена його оком мить буття, можна зупинитися на формальних вирішеннях і створити блискучу форму – філософ Кант колись висунав думку, що цього доволі для того, щоби твір став шедевром. Але якщо до цієї майстерно побудованої форми долучити ще й прекрасну ідею – молоді жінки охоплені пориванням релігійного почуття, святкові шати – не карнавальна декорація, не «вишиванка заради вишиванки», а щось таке, що семантично, за смыслом, майже дорівнює священницьким ризам, бо вбиралися вони святково не аби похизуватися перед чоловіками чи збудити одна в одній заздрощі, а задля вшанування слова Божого. Їхні, не занадто гарні, обличчя тут прекрасні й одухотворені, сповнені не самою лише «телячою радістю» фізичного, тілесного існування, а високим молитовним настроєм! То хіба отака «літературщина» зашкодила розвитку таланту Новаківського? Ні, цей талант загравав новими гранями, набув нової глибини.

А запліднила цим новим змістом малярство Новаківського проповідь владики Андрея, котрий палко закликав людей читати Святе Письмо й навчатися з нього духовності. Ось цитата з повчання Митрополита: «Ой, – просвіти, страх ек Вам треба просвіти, Мої Милі Браття! Треба Вам письма, треба Вам багато Слова Божого! А за ту просвіту, за то слово Боже так тяжко поміж Вами! <...> Тимучо я, аби Слова Божого май бирше засіяти між Вами, а через то й просвітку примножити, позакладавсми Вам і читальні»³ [6, с. 97]. Владика Андрей не припиняв нагадувати про важливість такого читання душе спасенних книжок, особливо ж колективного: «А друга установа, яку я хотів би Вам подати – читанне на голос позиточної книжки, – також не тяжка, але велику потіху приносить <...> Кілько то такого часу лишиться з роботи, не знати, що з ним зробити. В неділю, в свята, по відправі та по вечірні, в зимі вечором по роботі. По заході сонця християнин світла шкодує тай йде спати. В тим часі легко дуже взяти яку побожну книжку і на голос читати» [6, с. 389].

Нарешті, під безпосереднім впливом Митрополита Андрея Новаківський звертається до нового для себе жанру – релігійного живопису. Ним створено найперше численні малюнки, що зображують Матір Божу: «Українська мадонна», «Стрілецька мадонна», «Мадонна Червоної Калини», «Мати Милосердя». Пречиста Діва віддавна сприймалася в Україні як Покровителька краю, в якій шукали прихистку й оборони в часи тяжких історичних випробувань.

³ Нехай сучасного читача-містянина не дивує оте ретельне наслідування – аж до фонетичних відмінностей – місцевої говірки в деяких творах Шептицького. Як зазначив дослідник мовознавець, у творах Андрея Шептицького відзеркалено тогочасну мовну ситуацію, що склалася в Галичині, прагнення інтелігенції знайти спільну мову зі своїм народом [2].



Мати милосердя

Професорові М. Голубцю, з яким ми тут, як бачите, послідовно полемізуємо, цей перехід художника до іконно-релігійної тематики видався справжнім провалом: «...зовсім невдалі експерименти в ділянці іконопису й ніби експресіоністичного портрету, – залишилися в Новаківського тільки спробами й експериментами. Віяло від них трагізмом непосильних змагань митця з опірністю матеріалу й чужої для учня Вичулковського проблематики. В боротьбі із собою Новаківського заскочила передчасна смерть» [3], – отакий безрадісний фінал малює читачеві цей дослідник митця.

Та візьмемо для прикладу підготовчий ескіз до великого образу «Мати Милосердя», який художник планував намалювати для собору Святого Юра у Львові (1934–1935 рр.). Задум художника вражає монументальністю і виразністю самої вже лише лінійної композиції.

Проте не буду доводити своєї тези, бо існує фундаментальна сучасна наукова

розвідка, в якій ретельно й професійно проаналізовано цей незавершений твір. Слово його авторці, п. Л. Волошин: «Образ страждальної Матері асоціювався в мистецькій уяві художника з образом і долею самої України. Ще на початках своєї творчості, в 1912 р., він писав одному зі своїх листів із Кракова до Митрополита А. Шептицького: „...працюю тепер над великим образом української Мадонни, який на мою гадку, буде одним із головних творів мого життя...». Пізніше не раз повертався до образу Богородиці, завжди вкладаючи в нього глибокий духовний і суспільно-патріотичний зміст <...> Нині вже не можливо по-справжньому оцінити духовно-творчий доробок Олекси Новаківського, не враховуючи цієї останньої, масштабної за думкою, його мистецької праці» [1].

Тема наша була б висвітлена неповно, якби ми обминули увагою цікаві етюди Новаківського до майбутнього величного портрету Митрополита Шептицького, цієї спроби художньо втілити неповторну та яскраву особистість цього князя Церкви.

По-перше, Новаківський дуже відповідально підійшов до свого завдання, шукаючи в олівцевих ескізах найвиразнішого ракурсу й «беручи розгін» з, так би мовити, трампліну класичної традиції, уважно застосовуючи прийоми

традиційного європейського парадного портрету, в якому було прийнято дещо ідеалізувати портретованого, застосовуючи різноманітні штучні прийоми – освітлення, драпірування, театралізованої пози тощо.



Але, відчувши, що ці старі прийоми мало здатні до розкриття неповторної особистості Митрополита, художник відмовляється від пишного архітектурного фону та драпірування портретованого пишними священницькими одежами. Такий Шептицький мало б відрізнявся від череди персонажів традиційного парадного портрету, від численних пап, кардиналів та єпископів, написаних з великим професіоналізмом, але доволі часто дещо холодно й відсторонено.



Портрет кардинала Рішельє (XVII ст.)

Ось чому в олійно-живописному варіанті портрета Шептицький постає у Новаківського вивільненим з напівтемряви імпозантного кабінету, позбавленим штучно-елегантної пози.



Владика зображений на тлі українських Карпат, що буяють усіма фарбами життя: він – у скромній одежі, й навіть атрибути його сану – наперсний хрест та посох – виглядають «неправильно-природно» й зовсім не репрезентативно

(звернімо увагу на несиметрично розташований у вільному коливанні хрест). Та усе ж таки всю увагу художника приділено обличчю портретованого – зосередженому, вольовому, енергійному.

Щоправда, не можна й сказати, що це найбільш вдала робота Новаківського, оскільки тієї розкутості й щирої людяності, які цінують його власні автопортрети або інших світських персонажів його картин, тут усе ж таки немає. Живописна манера тут дещо «вузлувата», «в'язка», набуває рис певної штучності.

Художник наче дещо «заціплений» складним завданням – створити образ значної людини, національного героя, не втрачаючи простоти й безпосередності. Можливо, через цю певну скутість, а ще вірогідніше; через наростання хворобливого стану автора, не надто виразний і олійний ескіз майбутнього великого портрета – перенасичений білилами і доволі-таки трафаретний за композицією, попри підкреслену асиметричність.



І насамкінець хотілося б звернути увагу на два зображення митрополичої резиденції, собору св. Юра, виконані Новаківським в душі імпресіоністичного пленеру (письма на повітрі) і просякненні мажорним, весняним світовідчуттям. Подібно до того, як у деяких церквах східного обряду прийнято хреститися на будівлю церкви, Новаківський закликає свого глядача зрадіти монументальному силуету храму, що, немовби порушуючи всі закони фізики, начебто зітканий з якоїсь розрідженої, серпанково-прозорої матерії, вільно пливе в насиченому весняним теплом повітрі.



Це цілком відповідає настанові Митрополита любити Храм Божий як «гостину у Бога»: «Церков свята для того <ся назива> храмом Божим, бо Бог у ній, якби в Своїй палаті, справляє для людей пир, дає їм Свою правду і ласку Свою» [6, с. 151].

Отож, в цілому духовний діалог Художника й Митрополита свідчить про те, що Греко-Католицька Церква продовжує і в ХХ ст. лишатися тим магнітом, який конденсує креативну енергію великої частини українського народу та його інтелігенції, вивільнює найкращі поривання людської душі. Філософське за змістом, самобутнє та водночас глибоко національне малярство Новаківського свідчить, що культуртрегерська роль Церкви у нас не спаралізована, як, скажімо, на секуляризованому й штучно мультикультуралізованому Заході, де бере гору внутрішньо байдужий до всякого духовного поривання плюралістичний лібералізм. І сучасна наша духовно-політична ситуація продовжує про це активно свідчити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волошин Л. «Святоюрська Мадонна» Олексі Новаківського: історія створення та символічна значеннєвість образу / Любов Волошин. – Електронний ресурс. – Режим доступу: static.karpaty.info/data/objects/img/2096/2.doc.
2. Гірняк С. П. Мовні особливості пастирських послань і морально-пасторальних праць Митрополита Андрея Шептицького / С. П. Гірняк. – Електронний ресурс. – Режим доступу: s.girnjak10@gmail.com.
3. Голубець М. Шукачі нових доріг / Микола Голубець. – Електронний ресурс. – Режим доступу: litorys.org.ua/kgrupcult/krcult48.htm.
4. Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері / Митр. Андрей Шептицький. – Упорядкував і примітками доповнив Г. Меріам-Лужницький. – Львів: Світ, 1994. – 80 с.
5. Б. а. Сенсаційні відкриття до ювілею художника Олексі Новаківського. – Електронний ресурс. – Режим доступу: vetuniver.lviv.ua/.../755-andrei-sheptytskyi.htm...
6. Шептицький Андрей, Митрополит. Пастирські послання. 1899–1914 / Митрополит Андрей Шептицький. – Львів: Фондація «АНДРЕЙ». Видавничий відділ «Артос», 2007. – L+1014 с.

ПРАГНЕННЯ ДО МАНІПУЛЮВАННЯ ЯК ВИРАЗ КРИЗИ МОВЛЕННЕВОЇ КУЛЬТУРИ

Слово в языке и речи : междунар. сб. науч. тр. в честь 70-летия д-ра
филол. наук, проф. О. И. Литвинниковой. – Елец : Елецкий гос. ун-т им.
И. Бунина, 2009. – С. 40–44.

Проблеми мовленнєвої культури невід’ємні від проблем етики та культури загальної. Але традиції культури, які фіксують високий рівень етики, колись з великими зусиллями досягнутий суспільством, в зв’язку з глобальною реалізацією у ХХ ст. такого проекту Просвітництва, як «масова культура»¹, нині є в серйозній небезпеці: кожен начебто розмовляє сам з собою, не чуючи іншого, як це підмічено вже у п’єсах Чехова. Стиль цього «мовлення до себе» найчастіше жадливий². Та і в рафінованій елітній культурі також зростає тяжіння до заглиблення у самовираз. Так, у постмодерністській думці спостерігається скепсис щодо «диктату» у мовленнєвій діяльності логіки й граматики, які створюють той загальноприйнятий «код», що без нього неможливе порозуміння. Постмодерністи спираються на філософію ірраціоналізму (Ніцше, Фройд, Бергсон та ін.), яка звертає увагу на неосяжні глибини суб’єктивного у мовленні. Отож мовний акт зводиться тут до чистого самовиразу і, власне, заперечує можливість повного взаєморозуміння. Постмодернізм іронічно ставиться, наприклад, до «науки державного управління», яка зводить проблему комунікації до «вибору раціональних чинників і <...> наївно розгортає для цієї мети мову, котра, згідно з таким уявленням, безпроблемно схематизує цю реальність». Так, Д. Фармер (США) у праці «Мова державного управління: бюрократія, сучасність і постмодерність» твердить, що практики визнають «агоністичний стан і сфери їхнього об’єкта, і описової мови», і трактує державне управління (та, зрештою, й інші традиційні форми комунікації) як «мовну гру», «грайливий <...> діалог з глибинним змістом мови». Особливої ваги надається працям філософа Ж. Деріда, котрий критикує класика лінгвістики ХХ ст. Ф. де Сосюра, який, за Деріда, обґрунтовуючи модель комунікації як єдності суб’єктивності і,

¹ Формула філософа Г. Л. Тульчинського [11].

² Народні маси, які на хвилі демократичних процесів піднесли ся сьогодні з низових щаблів суспільства на найвищі, внесли-таки в культуру ХХ ст. відчутну новизну. Так, еліта (церква та аристократія) табувала матюки. А нині статистика свідчить, що до 70% людей у різних суспільствах (наприклад, у Росії та США) користуються у спілкуванні лексикою ненормативною, забороненою правилами етикету. Більш того, інвективна лексика (лайка) відвойовує дедалі ширші права – її вже можна прочитати в журналі чи газеті, почути з екрана телевізора тощо. Не вважаючи себе компетентним у сфері непристойного слововживання, відсилаю тих, хто цікавиться цією проблемою, до змістовної монографії В. І. Жальвіса, який, до речі, аж ніяк не сповнений ентузіазму з приводу такої експансії брутальних і непристойних слів у наше життя й розглядає це як драматичний вияв кризи культури [7].

водночас, «репрезентації об'єктивності», залишається в полоні логоцентризму. Також, на протилежність Сосюру, Деріда заперечує бінарну опозицію мовлення та письма і в своєму розумінні мовного акту зосереджується не на фонемі як елементарній одиниці мовлення, а на графемі – найменшому значущому елементові письмового висловлювання – як на моменті, що здатний вміщувати і величезну кількість контекстів, і те, що міститься в мові (отже і в мовленні) загалом. Деріда наголошує й на проблемі археписьма – «першопочатку» (первісного лінгвістичного акту, що не співвідноситься з означенням оточуючих речей і «піддає пильній перевірці всі поняття ідентичності» («Про граматологію») [6, 30–31, 100–101, 317]. Що ж, дійсно, повністю висловитися і бути почутим – річ, мабуть, недосяжна. Але критики «граматизму» не в змозі поки що запропонувати нічого, що б замінило або перевершило граматично організоване мовлення в сфері комунікації.

Зі руйнацією мовленнєвої нормативності на користь вільного самовиразу автоматично зростає не лише грубість і зневага до співбесідника, а й поривання до брехні та маніпуляції ним. Американський психолог П. Екман пише: «Брехня настільки природна, що її беззастережно можна віднести майже до всіх сфер людської діяльності» [5, 18]. А. Свенцицький, автор передмови до книги П. Екмана, зазначає: «Уявіть собі світ, у якому б усі люди безсторонньо казали правду в очі й взагалі були б гранично відверті один з одним <.. > Навряд чи такий світ міг би існувати» [5, 6].

Це так, але є брехня і брехня, і не слід робити вигляд, буцімто це – синоніми. Біда не в тому, що без «брехні задля спасіння» не можна обійтися, а в тому, що її починають ототожнювати з брехнею, що не заради спасіння³. Поняття правди, священне для людей минулих епох, втрачає свій зміст: головним у спілкуванні стає прагнення за будь-яку ціну «використати» співбесідника.

Інформація як така починає цінуватися і використовуватися незалежно від її змісту – без усяких комплексів («брудні» політичні технології та ін.). Ф. Фукуяма зазначає: «Протягом другої половини ХХ століття у США – так само, як і в інших економічно розвинених країнах – поступово було здійснено перехід до того, що отримало назву «інформаційне суспільство», «вік інформації» або «постіндустріальна ера»; сам Фукуяма називає цей історичний момент Великим Розривом, ознаками якого є «гра не за правилами», яка веде до руйнації співробітництва та співжиття між людьми, починаючи від розпаду традиційної сім'ї і закінчуючи політичною відчуженістю суб'єкта або й цілих спільнот від прогресу [12, 11].

Проте на сьогоднішньому Заході прихильники неориторики (Х. Перельман та ін.) і деякі автори практичних посібників зі спілкування сприймають ситуацію як

³ Строго кажучи, «брехня заради спасіння» – формула, яка виникла з неувважного сприйняття Біблії «на слух». У Псалмах є вираз «Ложь конь во спасеніе, во множество же силы своея не спасется (Пс 32:16–17), що означає в перекладі «Марна надія конем перемоги, він не врятує великою силою своєю» (пер. о. І. Хоменка). Тобто у Біблії усе ж таки засуджується будь-яка брехня.

цілком природну. Відверто розробляються й запроваджуються системи маніпулювання людьми на зразок нейролептонного програмування. У пострадянському просторі не відстають. Так, у виданому в 2002 р. у Москві посібнику для керівних працівників проводиться цікава думка: часи «класичної філософії», яка засуджувала маніпуляції чужою волею як аморальні, давно пройшли, й загалом, хто ж відмовиться від насолоди маніпулювати своїм ближнім? Характерно також, що автор (цілком, зрештою, слушно) згадує як блискучих маніпуляторів чужою волею Наполеона, Леніна, Керенського й Гітлера, іменуючи їх зі щирим, схоже, захопленням, «великими людьми». Утім автор, як справжній плюраліст, не може змовчати й про «зворотній бік» ситуації: «... той, хто прагне до влади над іншим, недостойний називатися людиною. Той, хто вивчає людську природу не задля того, щоби вдосконалити її, а, навпаки, задля того, щоби примножити недоліки, культивувати їх, може називатися лише чудовиськом» [9, 25-50]. Лишається повірити авторові, що Гітлер був не чудовиськом, а дійсно прагнув покращити людську природу... Про можливі шляхи використання емоцій та комплексів клієнта у торгівлі йдеться в книзі І. Вагіна «Психологія процвітання». Автор радить враховувати в спілкуванні емоції клієнтів (доброта, жадібність, заздрощі тощо), їхні приховані комплекси: «Тонкі струни людської душі слухняно відгукуються від торкання майстра. Достатньо знайти ахіллесову п'яту, і людина перетворюється на дитину, підкорену чужій волі. Важливо не те, що скажете ви, а те, що почує у ваших словах співбесідник. Слова повинні влучити у певні цілі. Це виглядає дивно, але на маніпулюванні будується людське суспільство» [3, 27–28, 204].

Очевидно, що ця ситуація небезпечна для основ моралі і благополуччя суспільства взагалі. Адже кооперація та взаємний альтруїзм не є виключно надбанням цивілізації. Ці речі поширені й серед тварин і становлять запоруку біологічного виживання всякої спільноти живих істот [1]. Є дослідження в галузі нейрофізіології, які свідчать, що коли людина гидує брехнею, у дію вступає т. зв. лімбічна система мозку, яка керує глибинною сферою емоцій, в той час, коли раціональні викладки (як, зрештою, і мова) є продуктом відносно молодій ділянці мозку – кори мозкових півкуль. Так, треба «жити розумом», але є речі, важливіші за інтелект. Недаремно слово «мудрість» включає й поняття «розум серця». Тому культивування брехні, маніпуляції та зневаги в спілкуванні є не ознакою «сили» або «повернення до природи», а радше свідченням певних психічних деформацій та здичавіння⁴. Щоправда, існує досить багато людей,

⁴ Можливо, те, що Карнегі безхитрісно іменує «дружбою», і не є дружба в класичному розумінні цього слова (характерне в цьому відношенні слівце, яке певний час було в ужитку пізнього радянського істеблшменту, що вже відійшов від комуністичних догм і охоче чигав Карнегі: ділова дружба). Сьогодні на Заході уроки Карнегі переосмислюють достатньо скептично. Так, у книжці Е. Шостром під виразною назвою «Анти-Карнегі, або Людина-маніпулятор» ставиться закономірне питання; нащо, власне, посміхатися, якщо ти сьогодні зовсім не в добромуморі? Чи ж гарно усіляко «влізати» в довіру до співбесідника, аби вправно скористатися з його щирості заради власної вигоди? [13]

для яких свобода й правда – тягар, бо вони примушують виявляти ініціативу й приймати власні рішення, нести за них відповідальність. Е. Фромм у книзі «Втеча від свободи» писав: фашизм виник не тільки тому, що в Німеччині з'явився Гітлер, а й тому, що завжди існують люди, які прагнуть, щоби ними маніпулювали. Вони – той поживний «бульйон», у якому розмножується агресія і хижацтво.

Повноцінне спілкування – це ще й *врахування інтересів співбесідника*, що й намагалася утвердити християнська культура: люби ближнього як самого себе. Тут співбесідника іменують «сеньйором», «паном», «містером» тощо. Це не сервілізм, а вираз поваги. Як казав Христос, «кращий з вас буде вам за слугу». На Заході неабияку роль у подоланні зоологічного індивідуалізму, в тому числі й у сфері бізнесу, зіграла протестантська етика (М. Вебер). Навіть інерція її продуктивна. Згадаймо Карнегі, який лише вправно спекулював на постулатах християнської моралі: «Світ сповнений людей жадібних і корисливих. І людина, яка щиро прагне бути корисним другом (що рідко зустрічається), має величезні переваги. У неї мало конкурентів» [8, 45].

ЛІТЕРАТУРА

1. Axelrod K. The Evolution of Cooperation. – NY., 1984.
2. Вагапова Д. Х. Риторика в интеллектуальных играх и тренингах. – М., 1999.
3. Вагин И. Психология процветания. – СПб, 2004.
4. Daniel D.C., Herbig K.L. Proposition on Military Deception // Strategic Military Deception. – NY., 1982.
5. Экман П. Психология лжи. – СПб, 2000.
6. Енциклопедія постмодернізму. – К., 2003.
7. Жальвис В. И. Поле брани. Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. – М., 2001.
8. Карнеги Д. Как приобретать друзей и оказывать влияние на людей. – К., 1990.
9. Огарев Г. 25 законов управления людьми. – М., 2002.
10. Пиз А., Гарнер А. Язык разговора. – М., 2002. – С. 168–175.
11. Тульчинский Г.Л. Маркетизация гуманизма. Массовая культура как реализация проекта Просвещения: российские последствия // Человек ги. Гуманитарный альманах. – № 3. Антропология в России: школы, концепции, люди. – Новосибирск, 2007.– С. 194–216.
12. Фукуяма Ф. Великий Разрыв. – М., 2003.
13. Шостром З. Анти-Карнеги, или Человек-манипулятор. – М., 1992.

TEMPORIS FACIES SUNT



**Отец – Дмитрий Семенович
Абрамович**



**Мать – Татьяна Леонтьевна
Абрамович (Лудченко)**



**В первую годовщину
рождения
(Вена)**



**Во дворе
житомирского дома**



2-й и 4-й классы школы



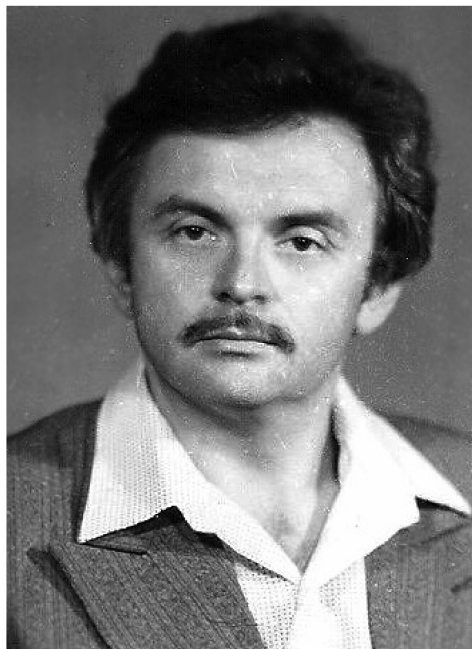
Сотрудник Дворца пионеров



Студент



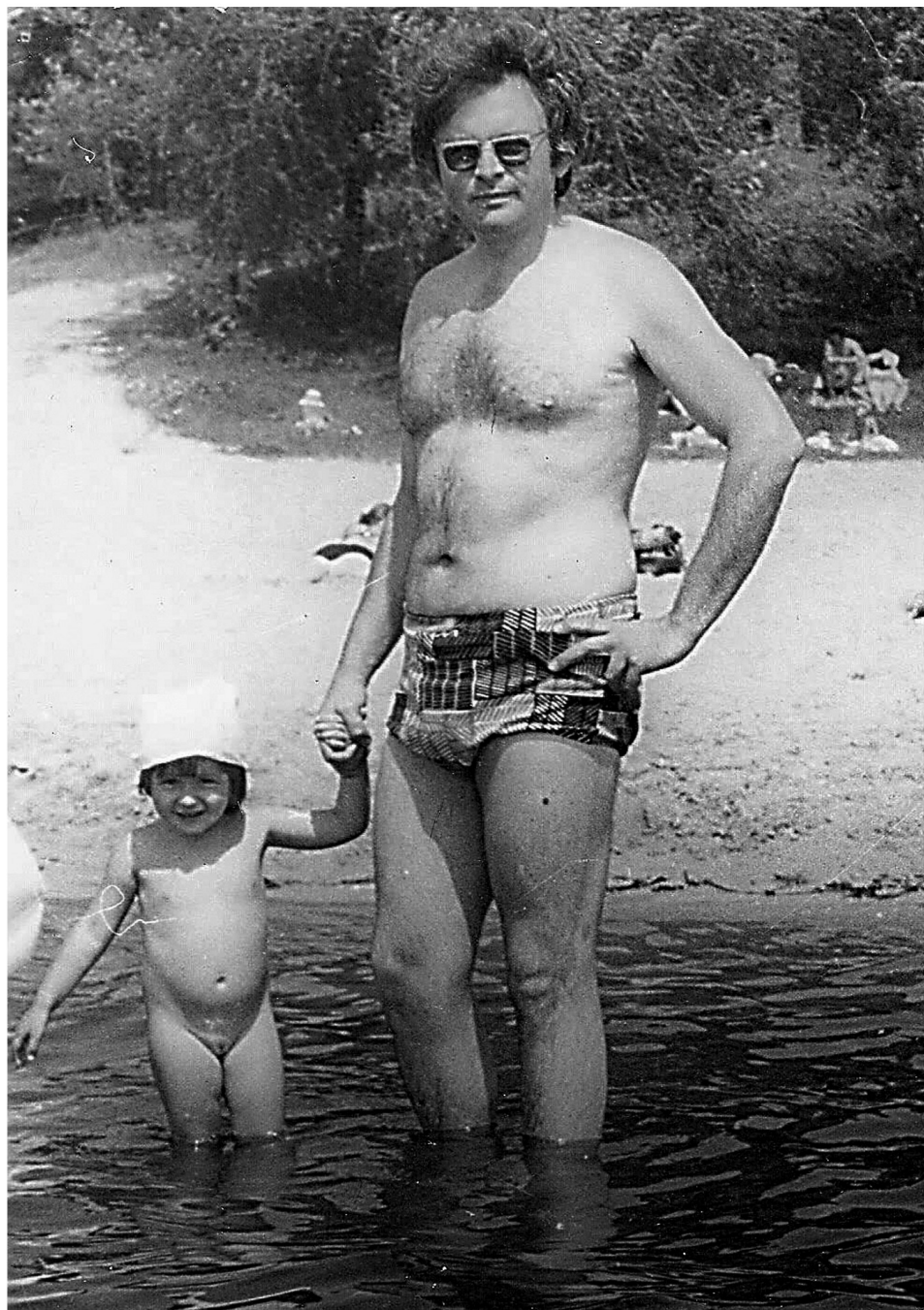
Преподаватель Коростышевского педучилища



Доцент Каменец-Подольского пединститута



Жена Надя и дочка Маша



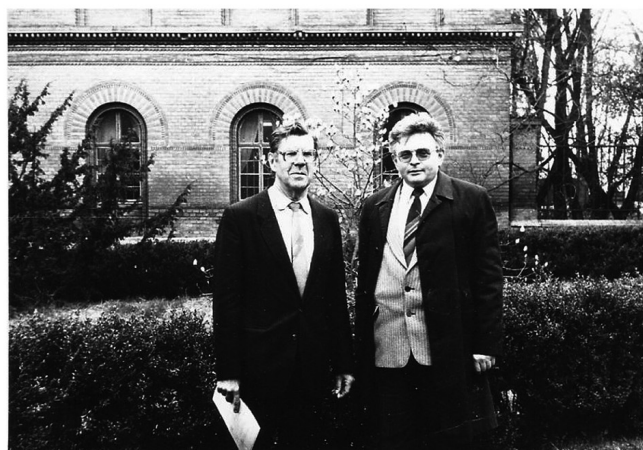
С дочкой на реке Тетерев



**Дочка Маша – поэт Мария Тиллó
(1977 – 2006)**



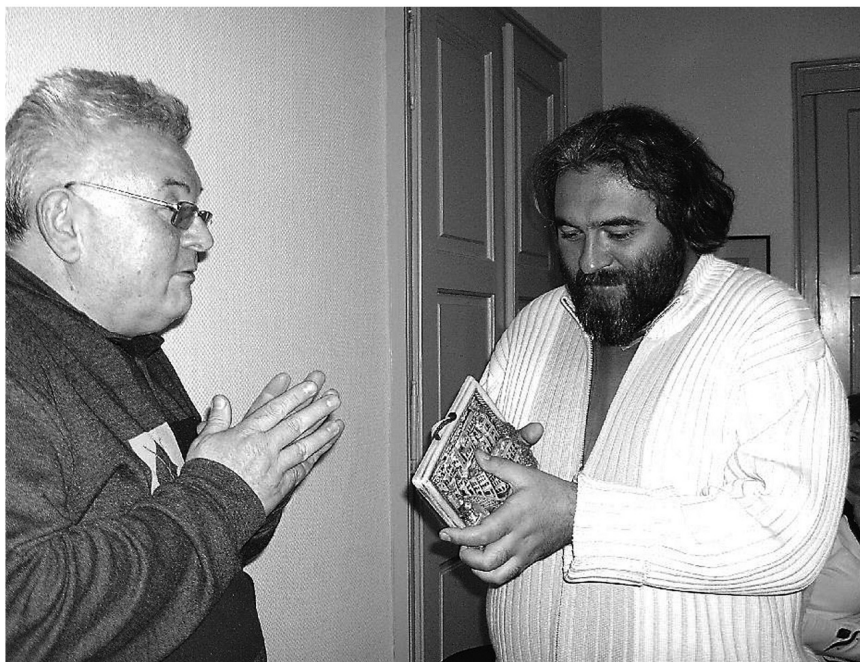
В Черновцах. У греко-католической церкви



Черновицкий университет. С проф. А. Р. Волковым



Рабочий стол



Визит Д. С. Бураго в Черновцы
(Торгово-экономический институт КНТЭУ)



Краков. Ягеллонский университет



В Венской опере



Прага. Возле жилища Ф. Кафки



В Хорватии

З М І С Т

CURRICULUM VITÆ	4
<i>Владимир Звизняцковский. Предупреждение для не читавших «Рая»</i>	6
<i>О. В. Кеба. Професор С. Д. Абрамович: учений, митець, людина</i>	9
<i>Мария Чикарькова. С. Д. Абрамович: многогранность человеческих дарований ..</i>	18

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Зміст і складові поняття «література» як актуальна науково-методологічна проблема	26
Трансформація біблеїзмів в рускій поезії, или отличие религиозного транса от вдохновения	36
Принципи вивчення духовної спадщини Стародавнього Сходу в вищій та середній школі	49
Изучение библейской эстетики как научная проблема	58
Поняття про старозавітне красномовство	73
Поетичні первні біблійного тексту	77
Драматичний первінь у біблійному тексті	86
Мистецтво нарації у біблійній прозі	91
Ініціативи свв. Кирила та Мефодія у контексті сакральних мов церкви	98
Мелетій Смотрицький та проблеми філологічної культури бароко	106
Традиції псалмодії та апокаліптики в <українській> ліричній поезії Нового часу	126
«Материя сна / мечты» в «Буре» Шекспира и ее интерпретация в русских переводах	141
К вопросу о рецепции Библии в англоязычной классике XIX века (Диккенс, Мелвилл)	148
Имманентная конфликтность христианской концепции человека в романе Г. Гессе «Нарцисс и Гольмунд»	159
Актуальные вопросы изучения русской литературы	166
Христианский алгоритм русской литературы в свете учения Юнга об архетипе (заметки о русской классике)	175
Чаадаев: пространство духовной свободы	183
О литературной личности Пушкина	191

Нарратологический ракурс психологизма лермонтовского «Демона» в контексте мироощущения Модерна	203
Рисунок Гоголя как когнитивное выражение сексуальной самоидентификации	214
«Ай! Кто это?» – «Это я, твоя жена!» (о подтексте повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»...)	221
Номо in amoge в художественном мире Гоголя	227
Мотив наркотического транса у Гоголя в контексте эволюции романтического культа фантазии	233
Градація від «чужинця» до сатани у «Зниклий грамоті» Гоголя	240
Категория ужасного в эстетике Гоголя	246
Сыноубийство в «Тарасе Бульбе»: инициация или жертвоприношение?	253
Символика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого	264
Второстепенные персонажи в «Войне и мире» Л. Н. Толстого (образ старика Болконского)	272
Поздний Лев Толстой как предтеча русского футуризма	278
Отчего «протух» старец Зосима?	289
Обретение Вечности как метасюжет зрелого Чехова	297
Чехов и мистериальность	307
Постмодернизм и наследие Чехова (о проблемах методологии исследования)	312
Художественная концепция времени в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и антихрист»	320
Идейно-эстетическая функция символа у раннего Брюсова	331
Вопросы историзма в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел»	339
Женские образы в исторических романах В. Я. Брюсова	347
Сакральное у Блока (путь Блока ко «Христу «Двенадцати»)	356
Концепция славянства в стихотворении А. Блока «Скифы» и поэме Я. Ивашкевича «Азиаты»	363
Титаничность вулкана у Розанова и Маринетти	377
О структуре художественного образа у Хлебникова (Рефлексии над стихотворением «Крылышка золотописьмом тончайших жил...»)	386
Жанровая специфика «Мастера и Маргариты» М. Булгакова	394

Сповідальний час лірика в диспуті з епічним рухом історії: творчість Віталія Колодія	399
Стихотворение И. Жданова «Портрет отца» как художественная структура	411
Сергей Борисович Бурого: масштаб исследовательской личности	420
«Озаренные слоги» (рец. на кн.: Дмитрий Бурого. Спичечный поезд)	428
Художественный мир Марии Тилло	432

ТЕОЛОГІЯ ТА РЕЛІГІЄЗНАВСТВО

Об'єктивність чи індіферентність? (до питання про методологію вивчення релігій)	445
Сотеріологічна концепція «Проповідника» («Книги Екклесіястової»)	452
«Горé имéим сердца» (християнський ідеал в его виртуальном и реальном бытии)	461
Політична концепція християнства в контексті руйнації та спроб реставрації античної культури	469
Людське кохання і проблема свободи в християнській свідомості	479
Катастрофа и теодицея	487
Sumienie i duchowa wolność pod panowaniem «religii świeckiej»	495
Чи ж може бути християнська етика самоцінним об'єктом вивчення?	501

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Про поняття «структура культури» у викладанні культурології	506
SACRUM в культурі як научна проблема	515
Александрійська культура	527
Арабо-мусульманська культурна зона	529
Художній образ в Олексі Новаківського як еманация проповіді Митрополита Андрея Шептицького (до проблеми духовних джерел українського сецесіону)	535
Прагнення до маніпулювання як вираз кризи мовленнєвої культури	548
TEMPORIS FACIES SUNT	552

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

АБРАМОВИЧ
Семен Дмитрович

ВИБРАНЕ

літературознавство
теологія та релігієзнавство
культурологія

Науково-літературний редактор
Марія Юріївна Чікарькова

Комп'ютерне верстування: *Олена Мумінова*

Підписано до друку 01.09.2016 р.
Формат 70 x 100 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Обсяг 35,01 ум. др. арк., 45,50 обл.-вид. арк.
Наклад 300 прим. Зам. № 1549

Видавничий дім Дмитра Бураго
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua, site: www.burago.com.ua