POETIK DER «EWIGEN RÜCKKEHR» ARSENIJ TARKOVSKIJS ALS PHÄNOMEN DES KONVERGENTEN BEWUSSTSEINS

Dissertation
Zur Erlangung der Würde der Doktorin der Philosophie der
Fachbereiche Sprach-, Literatur- und Medien & Europäische Sprachen
und Literaturen
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Zhanna Baratynskaya
aus Sterlitamak

Hamburg 2011

Hauptgutachter: Prof. Dr. Robert Hodel
Zweitgutachter: Dr. Andrey Bogen
Datum der Disputation: 18.05.2011

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg am: 25.05.2011

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg am: 12.09.2011

Grigorij Grabovoj gewidmet

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mich bei der Erstellung meiner Dissertation begleitet und unterstützt haben.

Besonders möchte ich mich bei meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Robert Hodel bedanken, der mir sehr viel Geduld entgegen brachte und mir stets mit wertvollen Ratschlägen zur Seite stand und damit wesentlich zum Gelingen der Arbeit beitrug. Nur durch seine Bereitschaft und sein Engagement konnte diese Arbeit realisiert werden.

Herzlich danken möchte ich auch Herrn Dr. Andrey Bogen für die Zweitbegutachtung und freundliche Hilfe bei allen statistischen Fragen. Herr Dr. Bogen hat mir als genauer, kritischer Leser der Arbeit einen grossen Dienst erwiesen.

Die Anregung zur Beschäftigung mit der Poetik Arsenij Tarovskijs als Forschungsthema verdanke ich Frau Prof. Dr. Nina Chrjaščeva.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Wilhelm Franke sowie Eugenia Weber, Kristin Lorenz und Alexandra Milovidova, die mich freundlicherweise bei der sprachlichen Korrektur meiner Arbeit unterstützt haben.

Nicht nur für wissenschaftliche Unterstützung gilt es zu danken, sondern auch den Beitrag meines privaten Umfelds möchte ich würdigen. Allen anderen voran, bedanke ich mich hier daher bei meinen Freunden Johannes und Tatjana Pfeifer. Sie waren immer für mich da und haben meine innere Ausgeglichenheit und Stärke aufgebaut und gefestigt, die ich während meiner Dissertationsarbeit und in manchen Lebenssituationen dringend gebraucht habe.

Des Weiteren möchte ich mich bei meiner Mutter und meinem verstorbenen Vater bedanken. Ohne die grenzenlose und uneingeschränkte Unterstützung meiner Eltern könnte ich nicht in der Position sein, in der jetzt glücklicherweise bin.

Weiterhin danke ich von ganzem Herzen Ludmila Gambourg für ihre tatkräftige emotionale Unterstützung. Schließlich danke ich Lev Burghardt für seine Mithilfe bei der technischen Gestaltung der Dissertation.

Содержание

0. Введение.....4

1. Глава 1. «Вечное возвращение» как категория культуры и ее отражение в поэтике конвергентного сознания.....27

1.1. «Вечное возвращение» как категория культуры 27

1.1.1. Принцип «вечного возвращения»: как механизм памяти культуры.....27

1.1.2. Миф «вечного возвращения» в контексте развития культуры.41

1.2. Конвергентное сознание: формирование новой художественной парадигмы в пределах модернистского типа культуры.....61

1.2.1. Художественное сознание как литературоведческая проблема. Понятие «конвергентного сознания».....61

1.2.2. К вопросу о терминологии: модерн / модернизм; диахрония / синхрония; тип культуры / литературная эпоха…68

1.2.3. Классический и модернистский тип культуры: Космос и Хаос. 71

1.2.4. Литературное направление / художественная интенция: особенности литературного процесса 20-го века.....74

1.2.5. Исход из модернизма. Первичные и вторичные стилевые формации 78

1.2.6. Неотрадиционализм как феномен культуры конвергентного сознания. Понятие неотрадициональной интенции.....85

1.2.7. «Вечное возвращение» как основополагающий принцип конвергентной художественности.....93

2. Глава 2. Модель мира в художественной системе Тарковского: Диалог с универсумом.....108

2.1. Дихотомия «Бытие – Действительность»: от противостояния к схождению.....112

2.2. Образ Дома и образ Вселенной: выход за пределы «замкнутого

пространства»....132

2.3. Человек в составе Вселенной....168

3. Глава 3. Авторский миф о Душе и ее Воплощении. Концепция становления человека в поэзии А. Тарковского....216

3.1. Введение....216

3.2. Диалог с античной и христианской культурами....219

3.2.1. Античные мифы: Метаморфозы лирического «Я». Опыт воплощений 220

3.2.2. Библейские мифы: «День творенья» - от преображенья к преобразованию....249

3.3. Стать самим собой: «Формула бессмертия» в поэзии А. Тарковского....271

4. Заключение....296

4.1. Понятийная (образная) система концепции «вечного возвращения» Тарковского....296

4.2. «Конвергирующая антиномия» как структурообразующий принцип концепции «вечного возвращения»....337

4.3. Заключение....347

5. Библиографический указатель....353

Приложения....379

Приложение 1....1

Приложение 2....3

Приложение 3....8

Zusammenfassung (Deutsch)....11

0. Введение

Арсений Тарковский (1907-1989) - один из самых значительных художников русской поэзии 20-го века. Анна Ахматова в рецензии на первый сборник стихов Тарковского предсказала: *«Этот новый голос в русской поэзии будет звучать долго. Огромные пласты работы чувствуются в стихах книги «Перед снегом». [...]. О стихах Тарковского будут много думать и много писать»*[1]. Поэзия Арсения Тарковского стала фактом литературного процесса только в шестидесятые годы 20-го столетия, большую же часть своей творческой жизни поэт был неизвестен читателю.

Творческая биография Тарковского начинается в 1924-1926 годах, когда он публикует несколько стихотворных фельетонов в газете «Гудок», сотрудничая с М. Булгаковым, Ю. Олешей, К. Паустовским. Следующим шагом становится появление стихотворения «Свеча» в сборнике «Две зари» (1927), затем - стихотворения «Хлеб» в журнале «Прожектор» (1928, № 37). В это же время Тарковский тесно общается с поэтами из Московской поэтической группы «Лирический круг», куда в свое время входили В. Ходасевич, Г. Шенгели, К. Липскеров, С. Парнок, Л. Гроссман, Ю. Сидоров, О. Леонидов и другие:

> Да он и не пытался скрыть своих прочных преемственных связей не только с русской классикой, но и с поэзией дней его ранней юности, которая классикой не стала и традиции которой, несмотря на их живучесть, упорно считаются далёкой периферией литературного процесса[2].

Впоследствии именно Г. Шенгели Тарковский назовет своим первым учителем, а основной объект творческого осмысления обозначит - созвучно художественной идеологии «Лирического круга»[3] - как «*духовные поиски и духовную эволюцию человека в мире*»[4].

К концу 30-х годов определяется круг тем, оказавшихся «знаковыми» для формирования художественного мира поэта: жизнь и смерть, свобода и ограничения, человек и космос, душа и тело, спасение человечества, бессмертие и духовный подвиг: *«бессмертное дело искусства - осмысление духовного подвига жизни человека»*[5].

Позиции официальной советской литературы того времени, как известно, была

1 Ахматова, А.: [Рецензия]. // День поэзии. Москва 1976, С. 188.
2 Рунин, Б.: Власть слова. // Вопросы литературы. 1967, № 5, С. 118.
3 На генетическую связь творчества поэта с этим направлением указал В. Кожинов: «Ветвь, к которой принадлежит Тарковский, «замыкается» в лефоакмеизме, известном более под названием «неоклассики» 20-х годов. […] Это сплав, казалось бы, заведомо несовместимых тенденций». // Кожинов, В.: Понятие о поэтических ценностях. // Статьи о современной литературе. Москва 1990. С 266.
4 Цит. по Тарковский, А.: Жизнь брала под крыло. // День поэзии. Москва 1978, С. 168.
5 Там же, С. 170.

чужда точка зрения, согласно которой человек представляет собой духовно развивающуюся личность; официальный дискурс был ориентирован в большей степени на отображение социальной перспективы окружающей действительности. Творчество Тарковского, не соответствуя требованиям конъюнктуры, оказывается полностью невостребованным: написанная в 1931 году пьеса «Стекло» становится сценарием для радиопередачи, однако, вследствии запрета цензуры, обвинившей автора в мистицизме, не выходит в свет.

Между первой публикацией стихотворения поэта (1926) и выходом его первой книги «Перед снегом» (1962) проходит долгих 36 лет. В 30-х и 40-х годах произведения Тарковского не публикуются, а сам поэт официально занимается переводами интернациональной поэзии «советских» народов на русский язык. Так появляются на свет блестящие свободные переводы туркменской поэзии 17-19-ого веков, стихотворений Махтумкули и Кермине, произведений армянских поэтов - от 18-ого века до современных Тарковскому авторов (Сайят-Нова, Ованес Тумаьян, Егише Чаренц). Затем он обращается к грузинской народной поэзии и творческому наследию грузинских поэтов Эристави, Вача Пшавела, Симон Чиковани, Григол Абашидзе, к арабской поэзии 10-11-го веков и, наконец, к дагестанским и чечено-ингушским авторам, создавая уникальные поэтические переложения.

В 1946 году к публикации поэтом был подготовлен сборник под названием «Гостья - звезда», куда вошли стихотворения довоенных и военных лет. Однако сборник, подписанный в печать вопреки резко критической «внутренней» рецензии (*«Тарковский принадлежит к тому Черному Пантеону, к которому принадлежат Ахматова, Гумилев, Мандельштам и Ходасевич. […]. Стихи поэта талантливы, но именно поэтому особенно вредны...»*[6]) так и не увидел свет: в связи с докладом А. Жданова «О журналах «Звезда» и «Ленинград» главный редактор издательства «Советский писатель» С. Бородин приостановливает выход книги, предотвращая таким образом многочисленные негативные последствия для поэта, творчество которого не соответствовало идеологическим требованиям, предъявляемым литературе того времени. В этом же году происходит еще одно значимое для творческой биографии Тарковского событие: знакомство с Анной Андреевной Ахматовой, ставшее отправной точкой для развития многолетних тесных дружеских отношений и упрочившее потенциальную отнтологическую взаимосвязь поэзии Тарковкого с традицией акмеистической «семантической поэтики».

В 1954 году Тарковский присылает рукописи в журнал «Знамя», также не

6 Цит. по Лаврин, А., Педиконе, П.: Отец и сын. // Юность. 1993, № 2, С. 35.

одобренные к публикации: в рецензии В. Инбер, сохранившейся в фонде редакции журнала, отмечается, что произведения поэта написаны «для внутреннего употребления» и не отражают современность:

Арсений Тарковский - признанный поэт-переводчик, его версификаторскому мастерству нельзя не отдать должное. Но от оригинальных стихов поэта требуется иная сила и самобытность, страсть современника больших событий. Именно этой-то живой силы и нет в присланных стихах[7].

После большого перерыва были опубликованы стихотворения: «Деревья» (журнал «Октябрь», 1955, № 10), «Кактус» (сборник «День поэзии», 1956), «Звездный каталог», «Ребенок идет», «Кузнечик» (журнал «Москва», 1957, № 4), «Чем больше лет ложится мне на плечи...» (сборник «День Поэзии», 1957). С конца 50-х годов отдельные стихотворения Тарковского публикуются в журналах: «Новый мир», «Литературная Грузия», «Литературная Армения», «Литературная Газета», «Дружба народов», «Ашхабад», «Кодры», «Звезда».

В году, когда цифры 2 и 6 поменялись местами и 26 магическим образом превратилось в 62, сын поэта, кинорежиссер Андрей Тарковский, получает мировую известность: его фильм «Иваново детство» удостаивается Гран-при международного Венецианского кинофестиваля. В этом же 1962 году выходит первый сборник стихотворений Арсения Тарковского «Перед снегом». Таким образом, творчество отца и сына одновременно получает общественное признание.

Дочь поэта М. Тарковская, описывая историю выхода первой книги поэта, даёт подробный обзор положительных, порой восторженных отзывов[8]. Выход первой книги поэта приветствует телеграммой и Анна Ахматова: *«Из современных поэтов [...] один Тарковский до конца свой, до конца самостоятельный, «автономный». [...] У него есть важнейшее свойство поэта - я бы сказала - первородство»*[9].

При жизни поэта выходят в свет еще восемь стихотворных сборников: «Земле – земное» (1966), «Вестник» (1969), «Стихотворения» (1974), «Зимний день» (1980), «Избранное» (1982), «Стихи разных лет» (1983), «Быть самим собой» (1987).

На страницах ряда журналов 1981-го года («Новый мир» № 5, «Юность» № 6, «Литературное обозрение» № 6, «Огонек» № 3), а также в «Огоньке» № 6 1989-го года публикуется автобиографическая проза поэта. Поэт А. Радковский по этому поводу пишет:

Конец 60-х, 70-е, начало 80-х. [...] В эти годы власть была благосклонна к Тарковскому, точнее, смотрела на его поэзию сквозь пальцы: что-то запрещала, что-то корежила, - в общем, положение

7 Цит. по Тарковская, М.: Осколки зеркала. Москва 2006, С. 309.
8 См. Тарковская, М.: Указ. соч. 2006, С. 311-312.
9 Ахматова 1976.

было довольно сносным[10].

Однако даже в этот период многочисленных публикаций и полноценного выхода к читателю творчество Тарковского не было удостоено большого внимания со стороны литературной критики и средств массовой информации - факт, неоднократно отмечаемый и его современниками:

Это были годы издания книг, начавшейся известности, годы творческого взлета. Однако даже в этот период литературная критика не обратилась массово к творчеству Тарковского; телевидение и радио не беспокоили его; не сохранилось ни одного интервью с поэтом тех лет.[11]

В 60-е годы появилось только три посвященных Тарковскому статьи, в которых были обозначены основные тенденции первой реакции со стороны официальной критики. Первой в этом ряду должна быть названа статья Владимира Солоухина «Хранитель огня», опубликованная в «Литературной газете» от 01.09.1966 и представляющая собой формальный, - более положительный, чем отрицательный - отзыв о творчестве поэта. В качестве негативных аспектов произведений Тарковского Солоухин отмечает «недостаточную широту тематики» и «отсутствие социальных мотивов». Год спустя в журнале «Вопросы литературы» (1967) выходит более содержательная статья Аллы Марченко, сополагающая поэзию Тарковского с творчеством его современников: *«Пройдя через испытание элегической иронией Б. Окуджавы, Н. Матвеевой и А. Вознесенского, читательский интерес вдруг резко качнулся к «прелюдиям и фугам» Тарковского»*[12]. Тем самым Марченко, пусть несколько поверхностно, обозначает центральный момент в определении направленности поэзии Тарковского: принадлежность к классической литературной парадигме.

Первый шаг к научному обсуждению творчества Тарковского был предпринят в статье М. Кралина «Антей»[13], в которой автор озвучил центральные характерные черты лирики поэта, а именно: установку на целостное восприятие мира, свойственную лирическому герою, а также подчеркнутое внимание к «земному, здешнему» миру. Помимо всего прочего, Кралин определил понятие «земное бессмертье» как один из основных компонентов художественного мира поэзии Тарковского и указал на взаимосвязь его творчества с поэтикой Н. Заболоцкого (в натурфилософском контексте) с одной стороны, и А. Ахматовой - с другой. Тем самым был дан толчок для исследования специфики поэтики

10 Радковский, А.: «Едва калитку отворяли...». Попытки воспоминаний. // Вопросы литературы. 1994, №. 6, С. 307 - 325.
11 Гордон, А.:«Я по крови домашний сверчок...»//«Я жил и пел когда-то...». Томск 1999, С. 56.
12 Марченко, А.: Что такое серьезная поэзия? // Вопросы литературы. 1996, №11.
13 Кралин, М.: Антей. // Двенадцать коллегий. Москва 1967.

Тарковского в контексте определенных поэтических традиций.

Позже эта инициатива была подхвачена М. Ковальджи[14]: в диалоге с поэтом публицист пробует обнаружить философские и литературные предпосылки художественного мировосприятия Тарковского (философия русского космизма, «Философия общего дела» Н. Федорова, христианская философия, творчество А. Ахматовой и О. Мандельштама).

Проблематике развития определенных традиций русской поэзии в творчестве Тарковского посвящает статью «Дудка Марсия» С. Чупринин[15], указывая, на базе анализа отдельных стихотворений, на онтологическое значение культуры в художественной системе поэта и формулируя следующий тезис: культура в художественном мире Тарковского воспринимается не как продукт интеллекта и мастерства человека, а как полноценная бесконечная и, возможно, единственная реальность. Более того, Чупринин, апеллируя к акмеистическому призыву «возвращения через культуру», предлагает исследовать в этом контексте тему мифологизации магической силы поэтического слова в творчестве Тарковского как наследования и развития акмеистической традиции.

После смерти автора в журнале «Литературное обозрение» (1987, №7) вдовой поэта Т. Озерской-Тарковской и А. Лавриным были опубликованы произведения, ранее не известные читателю. В 1991 году выходит в свет трехтомное собрание сочинений поэта, составленное Т. Озерской-Тарковской с примечаниями А. Лаврина. На данный момент это наиболее полное издание, в котором представлены стихи и поэмы, переводы, рассказы, воспоминания, статьи об искусстве и литературе. В настоящее время вышло новое издание стихов Тарковского с предисловием М. Тарковской и с подробными комментариями Д. Бака. Ими же была осуществлена публикация стихов Тарковского военного времени[16].

После распада Советского Союза интерес к поэзии Тарковского носил в большей степени публицистический характер: публиковались отдельные статьи и книги о писателе, тяготеющие к мемуарной и документальной литературе. В качестве наиболее значимых работ этой группы нужно назвать воспоминания дочери поэта Марины Тарковской «Осколки зеркала»[17], а также документальную монографию П. Волковой «Арсений Тарковский: жизнь семьи и история рода»[18], интерес авторов

14 Ковальджи, М.: Беседы с Тарковским. // Вопросы литературы, 1979, № 6.
15 Чупринин, С.: Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. Москва 1983.
16 «Октябрь». 2005, № 10, С. 137-141.
17 Москва 1999.
18 Москва 2002.

которых сконцентрирован на вопросах биографии всех членов семьи поэта семьи, поиске параллелей между художественными устремлениями отца и сына, установлении адресатов некоторых стихотворений и описании исторической и социальной обстановки времени жизни и творчества поэта.

В постсоветский период творчество Тарковского долгое время не было предметом научного исследования. Только с начала 90-х годов возникает подлинный научный интерес к поэтическому наследию поэта и публикуются первые исследовательские работы - как литературоведческого, так и лингвистического толка, в рамках которых Тарковский причисляется исследователями к так называемым «неоклассикам» (Ю. Юдин[19]) или «неоакмеистам» (Н. Лейдерман, М. Липовецкий[20]). Этому определению созвучны и слова С. Руссовой: *«Тарковский - поэт, известный своей приверженностью к классической традиции»*[21]. Аналогичную мысль высказывают Ю. Кублановский[22] и Т. Ивлева[23]. Предпринимаются попытки сравнительного анализа поэзии Тарковского с творчеством современных ему поэтов. Так, Г. Филиппов, используя для сравнения слишком размытый, на наш взгляд, критерий отношения различных поэтов к категории культуры, пишет:

> В разной степени типологически близкими к Тарковскому оказались такие поэты, как Д. Самойлов, А. Кушнер, Ю. Морц, Ю. Левитанский, что свидетельствует о распространении «культурологического» направления в нашем современном искусстве[24].

Убедительных оснований для выстраивания такого поэтического ряда в рассуждениях Г. Филиппова не приводится, поэтика указанных авторов очень разнится. Поверхностным, по нашему мнению, также является сопоставление творчества Тарковского как с поэзией Б. Окуджавы и А. Вознесенского[25], с творчеством старшего поколения советских поэтов, таких как Н. Заболоцкий и Л. Мартынов, так и с произведениями поэтов-фронтовиков (А. Межиров, Б. Слуцкий) и лирикой А. Кушнера[26]. Н. Лейдерман и М. Липовецкий выстраивают

19 Юдин, Ю.: Неоклассики. Очерки современной поэзии. // Юдин, Ю.: Стратегии личности в современной культуре. Кемерово 1999, С. 38-55.

20 Лейдерман, Н., Липовецкий, М.: Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968 - 1986). Москва 2001, С. 202.

21 Руссова, С.: Сонет А. А. Тарковского в контексте традиций. // Развитие традиций и формирование жанров в советской литературе. Москва 1991, С. 29.

22 Кублановский, Ю.: Благословенный свет. // Новый мир. 1992, № 8, С. 234-236.

23 Ивлева, Т.: Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы». // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь 1999, Вып. 5, С. 60-67.

24 Филиппов, Г.: Обновление бытия (о современной философской поэзии). // Критика и время. Москва 1984, С. 271.

25 Шапир, М.: Слово о поэте. // Русская альтернативная поэзия 20-го века. Москва 1989, С. 74-84; Урбан, А.: Конфликты в поэзии А. Тарковского. // Звезда. 1991, № 11, С. 205-211.

26 Винокурова, И.: Ладья на стремнине. // Новый мир. 1981, № 3, С. 253-256; Марченко, А.:

следующий ряд: А. Тарковский, С. Липкин, Д. Самойлов, представляющийся нам перспективным, однако, такая работа лишь намечена и нуждается в серьезном исследовании.

В некоторых работах отмечается многослойная философская составляющая произведений Тарковского. Художественная философия его поэзии затрагивается в исследованиях В. Аверьянова[27], О. Боковели[28], Е. Левкиевской[29], Т. Чаплыгиной[30], польского ученого Е. Паплы[31]. Н. Кузьмина полагает, что тематика лирики Тарковского родственна натурфилософской поэзии Н. Заболоцкого и Б. Пастернака[32]. На философскую основу поэзии Тарковского обращает внимание И. Винокурова, усматривая связь ее основных философских мотивов с устремлениями поэтов-любомудров[33]. Б. Рунин подчёркивает, что лирика поэта возникла на пересечении традиций, «которые образовали неповторимый сплав», указывает на ассоциативную связь творчества Тарковского с поэзией Г. Державина, Ф. Тютчева, О. Мандельштама[34].

Проведенные параллели остаются все же в значительной степени условными: самобытность Тарковского как поэта отмечалась и многими его современниками, и исследователями нашего времени. Так, И. Лиснянская характеризует поэзию Тарковского следующим образом: *«Вся поэтика Тарковского зиждется на осторожном, но смелом развитии традиционных форм. Новизна его как поэта, на мой взгляд, несомненна»*[35]. Т. Ивлева отводит Тарковскому *«совершенно особое место в русском литературном процессе XX века», добавляя, что «уникальность его художественного мира, неповторимость его поэтики еще должны стать предметом специального исследования»*[36] .

Тем не менее, творчество любого поэта развивается в контексте определенной

Указ. соч., С. 49.

27 Аверьянов, В.: Житие Вениамина Блаженного. // Вопросы литературы. 1994, №. 6, С. 40-73.

28 Боковели, О.: Дуализм стихии земли в философской лирике А. Тарковского; Модель мира в философской лирике А. Тарковского; Языческие мотивы в философской лирике А. Тарковского. // Ежегодник Института саяно-алтайской тюркологии. Абакан 2004. Вып. 8, С. 74-80; 215-218.

29 Левкиевская, Е.: Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А Тарковского. // Язык культуры: семантика и грамматика. Москва 2004, С. 340-351.

30 Чаплыгина, Т.: Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века. Автореф. дис. канд. филол. наук. Иваново 2007, С. 16.

31 Papla, E.: Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego. Ozwiazkach liryki poety z mysla filozoficzna Pierre'a Teilharda de Chardin. // Sacrum w literaturach slowianskich. Lublin 1997, S. 269-287.

32 Кузьмина, Н.: «Как мимолетное виденье»: О пушкинском эпиграфе и вариациях Арсения Тарковского. // Русская речь. 1987, №3, С. 49.

33 Винокурова 1981, С. 253.

34 Рунин 1967, С. 118-131.

35 Лиснянская, И.: Две главы из повести «Отдельный». // «Я жил и пел когда-то...». Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. Томск 1999, С. 202.

36 Ивлева 1999, С. 60-61.

литературной традиции. В этом отношении Тарковский, по мнению А. Радковского, является продолжателем «баратынско-тютчевской» линии в русской поэзии[37]. С. Бройтман также предлагает рассматривать поэзию Тарковского в тесной взаимосвязи с лирикой Тютчева[38].

В. Кожинов относит Тарковского к «неоклассикам», или «лефоакмеистам». Если же говорить о поэтах 20-го века, то исследователями обозначен «явный диалог поэзии Тарковского с творчеством О. Мандельштама»[39] и А. Ахматовой[40].

Т. Чаплыгина, А. Марченко, Б. Рунин, Ю. Карабчиевский, А. Македонов[41] видят перспективным исследование связи творчества Тарковского с традицией символизма, А. Чех причисляет Тарковского к третьему поколению символистов[42]. С. Мансков, Л. Кихней, Ю. Юдин, напротив, подчеркивают близость его поэзии акмеистической поэтике[43]. Отнесение Тарковского к художникам «постакмеистической традиции»[44] представляется нам более справедливым и обоснованным. В. Тюпа в этом ключе определяет Тарковского как «неотрадиционалиста», выявляя в его творчестве отдельные признаки неотрадиционализма, в том числе конвергентность сознания, активизацию языка в дискурсе, что характерно, по его мнению, для поэтов большой традиции[45].

Одним из самых первых исследований, касающихся непосредственно поэтики Тарковского, стала кандидатская диссертация Е. Джанджановой «Семантика слова в поэтической речи», написанная в 1974 году и представлявшая собой до 1990-х годов единственный опыт научного изучения поэзии Тарковского. В данной работе рассматривается словоупотребление Тарковского в сравнении со

37 Радковский 1994, С. 315.

38 Бройтман, С.: «... Мир, меняющий обличье...» (Стихотворение Арсения Тарковского «Дождь»). // Вопросы литературы. 2001, №.4, С. 317-325.

39 Письма А. Тарковского к Г. Глёкину (1966 – 1971). Публикация Н. Гончаровой. // Вопросы литературы. 1992, №. 3, С. 369-374.

40 Кралин, М.: Встречи с мастером. // Вопросы литературы. 1994, №.6, С. 301-302; Радковский 1994, С. 312; Баевский, В.: Обществу неподвластен (Поэтика и поэзия И. Бродского). // Общечеловеческое и вечное в литературе 20-го века. Грозный 1989, С. 213. О школе Ахматовой упоминается и в воспоминаниях А. Андреева в журнале «Октябрь» (1991, № 9).

41 Карабчиевский, Ю. [Рецензия]: // Новый мир. 1988, № 5, С. 267-268, Македонов, А.: Свершения и кануны о поэтике русской и советской лирики. Ленинград 1985; Марченко 1996, С. 51.

42 Чех, А.: Лингво-семантическая альтернация в символизме. // Слово. Москва 1998, С. 52-59.

43 Мансков, С.: Предметный мир поэзии А. Тарковского. // Вестник БГПУ. Барнаул 2001, Вып. 1, С. 63 - 69; Кихней, Л.: Корреляция «слова» и «вещи» в акмеистической традиции (О. Мандельштам, А. Тарковский). // Постсимволизм как явление культуры. Вып. IV. Москва 2003, С. 67-71; Юдин, Ю. : Неоклассики Очерки современной поэзии. // Стратегия личности в современной культуре. Кемерово 1999, С. 55.

44 Аверьянов 1994, С. 43.

45 Тюпа, В.: Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии 20-го века. Самара 1998, С. 100, 109, 121. Подробное определение и описание признаков «неотрадиционализма» дается нами в 1. главе настоящей работы.

словоупотреблением А. Вознесенского на фоне современной им поэтической ситуации - *«периода обостренных поисков нового, экспрессивного слова, подчеркнутой индивидуализации поэтической речи»*[46]. Автор диссертации приходит к выводу о том, что слово у Тарковского «соотнесено с определенным культурно-историческим миром», аккумулирует «родовую память человечества», способно «хранить в себе на правах ассоциаций память о прошлом»,[47] - иными словами, сохраняет устойчивую связь с классической традицией.

Л. Бельская рассматривает главные мотивы и основную тематику поэзии Тарковского[48]. В начале 1990-х годов появляются работы С. Руссовой: кандидатская диссертация «Философская поэзия Н. Заболоцкого и А. Тарковского», статья «Сонет А. Тарковского в контексте традиций»[49]. В первой анализируются ключевые образы, мотивы и идеи лирики Тарковского в целом, соотношение традиционного и новаторского в поэтике; вторая сосредоточена на мотивном и образном своеобразии сонета «Земля неплодородная, степная...», завершающего поэтический цикл «Степная дудка».

Большинство исследователей привлекают отдельные тексты и стихотворные циклы Тарковского. Статья С. Бройтмана, опубликованная в журнале «Вопросы литературы»[50], посвящена анализу смысловой структуры стихотворения «Дождь»; Е. Верещагина анализирует стихотворение «Мне в черный день приснится...» с позиции мифопоэтического подхода [51]; в работе И. Гуловой особенности поэтики и стиля Тарковского выявляются на примере стихотворения «Вы, жившие на свете до меня...»[52]; М. Иванова с целью «изучения способов языковой фиксации эмоции»[53] прибегает к психологическому эксперименту, основанному на читательском восприятии стихотворения «Перед листопадом».

Среди поэтических циклов Тарковского, интересующих исследователей, первое место занимает цикл «Пушкинские эпиграфы», которому посвящены работы

---

46 Джанджанова, Е.: Семантика слова в поэтической речи. (Анализ словоупотребления А. Тарковского и А. Вознесенского): Автореф. дис. канд. филол. наук. Москва 1974, С. 4.

47 Там же, С. 6-12.

48 Бельская, Л.: «Жизнь - чудо из чудес...» (Миф и символ в поэзии А. Тарковского). // Русская речь. 1994, № 5, С. 20-24.

49 Москва 1990; Москва 1991.

50 Бройтман 2001.

51 Верещагина, Е.: Мифопоэтический подход к литературному произведению (на примере стихотворения А. Тарковского «Мне в черный день приснится...»). // Русская литература 20-го века в аспекте традиций мировой культуры. Вологда 2002, С. 113-125.

52 Гулова, И.: «Гармонии стиха божественные тайны...». (О поэтике А.А.Тарковского). // Русский язык в школе. 2002, № 3, С. 66-71.

53 Иванова, М.: Об эмоциональной структуре поэтического текста. // Актуальные вопросы филологии в вузе и школе. Тверь 1992, С. 143-144.

Н. Кузьминой, Т. Бахора, Т. Ивлевой, С. Кузнецовой, О. Зырянова, Т. Никитиной[54]. Основываясь на одном материале, все исследователи, тем не менее, подходят к циклу с разных точек зрения и приходят к отличным друг от друга выводам, обеспечивая тем самым более полное видение его особенностей. Так, Н. Кузьмина, сравнивая два текста - Пушкина и Тарковского, раскрывает идейное и образное своеобразие последнего, а также делает значимые выводы о роли «чужого слова» в смысловой структуре поэтического произведения. Т. Бахор и О. Зырянов концентрируются на интертекстуальной связи между текстами Пушкина и Тарковского; Т. Никитина - на особенностях образа лирического героя в цикле Тарковского. Т. Ивлева, прослеживая развитие и трансформацию пушкинских мотивов в стихах Тарковского и рассуждая об их функциональном аспекте, подходит к пониманию общей концепции цикла. С. Кузнецова, опираясь на анализ начального стихотворения цикла, стремится выйти на уровень философского обобщения о творчестве поэта в целом.

Среди исследований, посвященных поэтическим циклам Тарковского, следует также отметить публикацию С. Абишевой «Интерпретация структуры и семантики цикла «Деревья»[55]; статью Л. Бельской о цикле «Памяти А.А. Ахматовой»[56], и работу Д. Бака «Ахматовский» цикл Арсения Тарковского: к истории текста»[57], в которой автор обращается к данному циклу с позиции текстологии. Сопоставление и выявление связи поэзии Тарковского с творчеством других художников является объектом работ К. Лицаревой «Концепция самосознания личности в творческом наследии Г. Сковороды и А. Тарковского»[58], Г. Яновской «Дефиниции мифологического сознания лирического героя Арсения Тарковского»[59], а также кандидатских диссертаций Е. Верещагиной[60] и Т. Чаплыгиной[61], рассматривающих поэтическое творчество Тарковского в

54 Кузьмина 1987, С. 65-70; Бахор, Т.: Пушкинские реминисценции в цикле «Пушкинские эпиграфы» А. Тарковского. // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце 20 века. Омск: 1999, Вып. I, С. 98-101; Ивлева 1999, С. 60-65; Кузнецова, С.: Мотив дома в творчестве А. Тарковского и пушкинская традиция. // Пушкин и русская культура. Москва 1999, Вып. 2, С. 134-141; Зырянов, О.: Жизнь лирического интертекста: (Пушкинский прецедент в стихотворении А. Тарковского). // Дергачевские чтения - 2000. Екатеринбург 2001, С. 94-99; Никитина, Т.: Своеобразие субъектной организации в цикле стихотворений А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы». // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 2005, Вып. 6, С. 87-91.

55 Бийск 2002.

56 Москва 2003.

57 Контрапункт: Книга памяти Г. Белой. Москва 2005, С. 267-282.

58 Славянские литературы в контексте истории мировой литературы. Москва 2002, С. 49-52.

59 Художественное мышление в литературе XVIII - XX вв. Калининград 1996, С. 46-53.

60 Верещагина, Е.: Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века. Автореф. дис. канд. филол. наук. Вологда 2005.

61 Чаплыгина 2007.

контексте поэзии Серебряного века.

В ряде исследований как отдельный период в творчестве Тарковского рассматривается лирика военных лет[62]. Особого внимания заслуживают исследовательские работы, авторы которых подходят к поэтике Тарковского с лингвистической точки зрения. Одна из наиболее содержательных и ранних публикаций в этом направлении - статья С. Кековой «К вопросу о поэтическом языке Арсения Тарковского»[63], в которой автор соотносит лексическое содержание лирики Тарковского с двумя поэтическими категориями - «земного» и «небесного», подводя читателя к пониманию того, почему та или иная лексема является у поэта более употребительной, какое место она занимает в его индивидуальном образном языке.

Интерес представляют и два диссертационных исследования, рассматривающие образную систему Тарковского в целом: «Художественный мир А. Тарковского» И. Старцевой[64] и «Поэзия А. Тарковского: диалог культур и времен» М. Черненко[65]. Оба исследователя подходят к анализу основных компонентов художественного мира Тарковского через их лексическое выражение, выявление семантики ключевых слов, описание индивидуально-авторских образов и символов в лирике поэта.

Индивидуальным символам поэзии Тарковского посвящены также работы Е. Лысенко[66] и итальянского филолога Дж. Миглиаччио[67]: оба исследования посвящены анализу символики цвета и звука. Л. Черкасова приводит в своей статье парадигму значений существительного «трава», которые обнаруживаются в текстах Тарковского и, что немаловажно, не фиксируются нормативными толковыми словарями русского языка[68]. Выявленные значения также сопоставляются с семантическим наполнением данного существительного в поэтических произведениях других авторов 20-го века.

К индивидуальным образам поэтических произведений Тарковского обращаются

62 Руссова, С.: Поэзия А. Тарковского в годы Великой Отечественной войны. // Советская поэзия о Великой Отечественной войне и ее изучение в школе и вузе. Москва 1990, С. 78-84; Копылова, Н.: «... Как ночь была моя душа». // Подъем. Воронеж 1999, № 3, С. 178-187; Копылова, Н.: Россия в стихотворениях о войне поэтов- современников: Д. Андреева, А. Тарковского, А. Твардовского. // А. Твардовский и русская литература. Воронеж 2000, С. 129-134.

63 Вопросы стилистики. Вып. 22. Саратов 1988, С. 55-64.

64 Автореф. дис. канд. филол. наук. Ташкент 1997.

65 Автореф. дис. канд. филол. наук. Киев 1997.

66 Лысенко, Е.: Семантика белого цвета в поэзии .А. Тарковского. Диалог культур. Барнаул 2004, С. 177-182.

67 Migliaccio, G.: I simboli nel Popera poetica di Arsenij A. Tarkovski. // Acme. Milano 1994, Vol. 48, fasc. 2, P. 75-79.

68 Черкасова, Л.: Слово *трава* в поэтической речи А. Тарковского. // Вопросы стилистики. Вып. 24. Саратов 1992, С. 58-63.

в своих штудиях Г. Ковалев[69], Е. Павловская[70], Н. Тропкина[71], З. Кривоусова[72], А. Фаустов[73]. Отдельный блок исследований по творчеству Тарковского посвящен тропам, характерным для его лирики: это работы О. Филипповой[74], Л. Мирошника[75], М. Димитренко[76].

В результате лингвистического и философского анализа поэтического слова в лирике Мандельштама и Тарковского Л. Кихней приходит к выводу о сходстве его понимания и функционирования в системах обоих поэтов: *«Подлинно бытийный смысл слово у Тарковского, как и у Мандельштама обретает только тогда, когда в нём органически сливается природа и культура, материя и дух»*. Литературовед отмечает присутствие сакрального прообраза слова в творчестве Тарковского и мотив его размежевания с «утилитарным» словом.

О метафизической природе слова у Тарковского рассуждают также С. Кекова и Р. Измайлов, М. Шапир, С. Мансков, Н. Лейдерман и М. Липовецкий[77]; особый интерес вызывает у исследователей вопрос о натурфилософской картине мира поэта и о его пантеистическом мировосприятии.

Систематизация довольно разнородного, хотя и немногочисленного исследовательского материала, посвященного творчеству Тарковского, позволила определить, что большинство исследователей обращается к анализу отдельных образов, мотивов, символов, единичных произведений или циклов, исследует взаимосвязи поэтики Тарковского с тем или иным автором, не затрагивая (или касаясь лишь поверхностно) проблему рассмотрения его творчества как целостной художественной системы, все элементы и взаимосвязи которой подчинены процессу

---

69 Ковалев, Г.: Небеса поэтов. Астронимы в русской литературе. Вестник ВГУ. Воронеж 2003, № 1, С. 109-131.

70 Павловская, Е.: Душа как ключевой образ поэзии Арсения Тарковского. // Сборник научных работ студентов и аспирантов ВГПУ. Вологда 1999. Вып. 7, С. 51-56.

71 Тропкина, Н.: Образы времени в лирике А. Тарковского 1920-х -1960-х гг. // Филологический сборник. Волгоград 2002, С. 204-211; Образы детства в поэзии Арсения Тарковского. // Мировая словесность для детей и о детях. Москва 2004. Вып. 9, С. 359-364; Образы исторического пространства в поэзии Арсения Тарковского. // Мир России в зеркале новейшей художественной литературы. Саратов 2004, С. 95-99.

72 Кривоусова, З.: «Поэт начала века» в творчестве Арсения Тарковского. // Сто лет Серебряному веку. Москва 2001, С. 174-177.

73 Фаустов, А.: Голос стрекозы в русской поэзии. // Arbor mundi = Мировое древо. Москва 2004. Вып. 11, С. 130-146.

74 Филиппова, О.: Образы времени в поэзии А. Тарковского. Филологические этюды. Саратов 2001. Вып. 4, С. 126 - 128.

75 Мирошник, Л.: Метафоры времени в поэзии Арсения Тарковского. // Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках. Днепропетровск 2005, С. 275-278.

76 Димитренко, М.: Метафорика А. Тарковского в контексте русской языковой картины мира. // Языкознание и языки в системе современного образования. Елабуга 2005, С. 210-213.

77 Кихней, Л.: Указ. соч., С. 69.; Кекова, С.: Арсений Александрович Тарковский. // Кекова, С., Измайлов, Р.: Сохранившие традицию. Саратов 2003, С. 74; Шапир, М.: Указ. соч., С. 78; Мансков 2001, С. 13; Лейдерман, Н., Липовецкий, М.: Указ. соч., С. 297, 300.

формирования и развития определенной художественной стратегии.

В большей части изученных нами работ a priori принимается схема художественного пути поэта, согласно которой его творческий метод просто наследуется либо от символистской традиции, либо (достаточно широко понимаемой) неоклассической традиции. Проблема же самобытности авторского художественного видения, а тем более выявления основного принципа, послужившего основой для выстраивания художественной системы в определенном направлении, попросту замалчивается. Не ставя в данном случае вопрос о том, насколько точно именно такое представление о творческом развитии Тарковского, тем не менее, отметим, что это представление не способствует выяснению концептуальных особенностей поэтики художника. Как показывают работы исследователей творчества Тарковского, постановка вопроса о генезисе его поэтики затруднена нечеткостью представления о том, какой характер имеют довольно многочисленные «интертексты», наличествующие в стихах поэта. Чаще всего это затруднение приводит к тому, что вопрос о генезисе поэтики Тарковского подменяется анализом «интертекстуальных» связей тех или иных его произведений. Такого рода анализ, как правило, невозможно концептуализировать, так как (обнаруживаемые или предполагаемые) «интертексты» отсылают к колоссальному числу художественных систем (причем, не только поэтических и философских, но и живописных и музыкальных), творческие принципы которых невозможно совместить в рамках единой поэтики.

В этом контексте особое место в научной литературе о Тарковском занимают труды барнаульского ученого С. Манскова, рассматривающего творчество поэта в весьма разнообразных ключах. В отдельных статьях исследователя анализируется образный смысл таких значимых в поэтике Тарковского элементов как «руки», «деревья», «сердце»; в других автор касается философской проблематики и художественной системы поэзии Тарковского в целом. Диссертационное исследование Манскова «Поэтический мир Арсения Тарковского. Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний» представляет собой первую и единственную на сегодняшний день попытку рассмотреть поэтику Тарковского как единую художественную концепцию в динамике ее развития. Манскова предлагает свой вариант понимания художественного мира Тарковского как текста («Книги Бытия»), специфика которого предопределена соотношением культуры и текста («двойной текст»: природа как текст; культура как текст). При этом литературовед выстраивает свою концепцию, опираясь исключительно на методологию культурологических исследований.

Своеобразие работы Манскова - культурологический подход к интерпретации творчества Тарковского - одновременно выступает самым уязвимым ее местом, определяющим шаткость всей интеллектуальной конструкции исследователя, усиливающейся исключительно тезисным характером изложения. Вывод, к которому приходит в своих рассуждениях Мансков, следующий: в поэзии Тарковского происходит преодоление «пантеистического единства всего сущего» посредством творчества:

«Божий человек» является в художественном мире той начальной точкой, с которой начинаются трансформации лирического субъекта. <...> Он вписан в пантеистическое единство «человек - природа» как неотъемлемый элемент. <...> После одухотворения он переходит в ипостась «поэт», отделяется от пантеистического единства и сам оказывается способным творить свою Книгу Бытия[78].

Между тем, ни один из этих выводов не имеет, к сожалению, твердого обоснования в самой работе и носит, по большому счету, гипотетический характер. Также, рассуждая о возможных источниках «религиозно-философской» направленности поэзии Тарковского, исследователь называет как библейские тексты и общие понятия христианской культуры, так и религиозно-философское учение Г. Сковороды.

Однако происходит это только в контексте описания общего «культурного» фона поэзии Тарковского, не находя логического продолжения в выявлении собственно идейных перекличек, сближающих философско-религиозный аспект художественной концепции поэта с конкретными положениями названных источников.

Нетрудно предположить, что обращение Манскова к культурологии вызвано трудностями собственно литературоведческого анализа, с которыми сталкивается любой исследователь, занимающийся творчеством Тарковского, в частности - трудностями осмысления особенностей метафорики поэта, а также понятий метафизического характера, лежащих в основании его художественной концепции.

Учитывая результаты современных исследований творчества Тарковского, связанных с признанием метафизической природы слова, творчества и духовной трансформации лирического героя, можно говорить о глубоких религиозно-философских исканиях, присущих его поэзии. В данном контексте центральным, на наш взгляд, является понятие «религиозность» и более общее понятие «духовность».

78 Мансков, С.: Поэтический мир Арсения Тарковского (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний). Автореф. дис. канд. филол. наук. Барнаул 2001.

Исследование религиозного вектора[79] в творчестве того или иного поэта происходит, как правило, в двух «системах координат»: изучается, во-первых, модель мира, воплощённая в художественном универсуме, а, во-вторых, система мировоззрения автора. Но для наиболее адекватного постижения сути и специфики поэтического мира в этой связи необходимо обратиться к категории мировосприятия.

Обширная смысловая область, обозначающая взаимоотношения и взаимодействия человека и мира, порождает целую шкалу, единицы градации которой (мирочувствие, миропонимание, мироотношение, миросозерцание) связаны, с одной стороны, с понятиями разной степени слитности мира и человека, а с другой - с разной степенью участия интуитивных и рациональных моментов в восприятии реальности. Понятие мировосприятия выражает наибольшую степень слияния человека и мира и является определяющим фактором как для духовно-эстетической сферы, так и для поэтики. Особенно важным данное понятие становится в тех случаях, когда мы сталкиваемся с эстетическими объектами повышенной сложности, каким является, в частности, художественная система Тарковского.

Исследование творчества любого русского писателя и поэта в любом научном историко-литературоведческом контексте неизменно предполагает подспудное обращение исследователя к категории духовности в процессе рассмотрения и изучения интересующей его конкретной художественной проблематики. Духовность - достаточно объемная и многозначная категория в философском и культурно-эстетическом плане. Попытаемся дать приблизительное определение данной категории, наиболее соответствующее контексту предлагаемого исследования:

Духовность - определенный уровень организации внутреннего мира человека и направленности его сознания на восприятие жизни в свете Высших начал. Для религиозного сознания Высшие Начала жизни концентрируются в идее Бога. Для нерелигиозного (светского, секуляризированного) сознания духовность - некий высший и одновременно глубинный смысл понимания и постижения реальных явлений и процессов жизни, - того в земном индивидуально-социальном и культурно-творческом бытии, что одухотворяет саму реальность, само бытие, открывая для человеческого сознания и чувствования новую перспективу саморазвития.

79 Преодоление идеологического табу на христианскую тему в Росии конца 20-го века, религиозная необразованность современного читателя, десакрализация и искажение христианских форм в искусстве – приводят к возникновению в культуре 20-го века определённого «христианского кода» (термин С. Кековой), требующего декодирования. В современном русском литературоведении существует отдельное направление, связанное с изучением «христианского текста» русской литературы, представленное именами С. Аверинцева, В. Непомнящего, В. Воропаева, И. Виноградова, М. Дунаева, И. Есаулова, Р. Гальцевой, Н. Струве, И. Роднянской, И. Юрьевой, В. Лепахина, Л. Левшун, Т. Горичевой, С. Семёновой, О. Николаевой, О. Седаковой, С. Бочарова, Л. Герасимовой, Н. Ильинской, Н. Кошемчук, К. Степаняна, В. Котельникова.

Именно многоплановость, многозначность, объемность категории духовности предоставляет возможность современным исследователям говорить о той или иной проблематике, связанной с творчеством определенного автора. Исследование высшего смысла жизни, выраженного в христианстве идеей веры в Бога, стало онтологическим источником и творческим импульсом мировоззренческих, творческих, эстетических поисков подавляющего большинства русских писателей 20-го века. К их числу относится и тот автор, чье творчество стало объектом изучения и анализа данной диссертационной работы. Восприятие и отображение жизни в неразрывной связи с развитием самой человеческой личности, определяемым ее духовными поисками и становлением, обусловило не только саму эволюцию духовности как научной и философской категории, но также преобразование представлений о процессе внутренней жизни души, считавшихся длительное время неизменными.

Учитывая все вышеизложенные рассуждения, обозначим основные тезисы и структуру данной работы.

АКТУАЛЬНОСТЬ и ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ темы диссертационного исследования обусловлена постановкой ряда проблем, которые до сих пор не привлекали внимания большинства исследователей творчества Тарковского.

Вопрос о художественной стратегии поэтики Тарковского, определяющей динамику авторской концепции, исследователями практически не рассматривался или упоминался (например, С. Мансковым, С. Чуприниным, С. Кековой) как некий неопределенный эстетический фон, позволяющий сфокусировать ту или иную тематическую проблематику произведений поэта. Между тем анализ механизма организации художественного мира позволяет отказаться от неоправданно произвольной систематизации и интерпретации элементов проблемного плана поэтики Тарковского, достаточно серьезно искажающей принципы его поэтической системы.

Это обстоятельство получает еще более весомое значение, если мы вспомним, что Тарковский воспринимал поэтическое искусство не только как способ экспликации своей мировоззренческой позиции, но как метод исследования мироздания, к которому принадлежит и сам человек. Или, говоря по-другому, поэт видел в поэзии «технологию» познавательной и созидательной деятельности, дающую возможность открыть онтологический уровень самых разных планов реальности, начиная с языкового плана и заканчивая космологическим планом. Как нам

представляется, концептуальная основа творчества Тарковского остается наименее изученной стороной поэтического наследия поэта. Это обстоятельство и определяет значимость темы нашего диссертационного исследования.

Анализ художественной концепции Тарковского как целостной системы в контексте определения принципа, ее формирующего, позволяет избавиться и от критически несостоятельной задачи отождествления творчества поэта с определенной синхронной художественной системой, с точки зрения которой только и может осуществляться объяснение «эклектичности» и противоречивости поэтики Тарковского, и способствует выявлению имманентных авторской концепции положений, идейно самостоятельных по отношению к различным факторам, повлиявшим на ее формирование.

Другой аспект, определяющий актуальность данного диссертационного исследования, связан с осмыслением понятия «конвергентного сознания», введенного в понятийный аппарат литературоведения В. Тюпой и практически не рассматривавшегося (за исключением работ самого Тюпы) в контексте его выражения в поэтиках конкретных авторов.

ОБЪЕКТОМ ИССЛЕДОВАНИЯ является весь корпус поэтических текстов, созданных Тарковским в 1920-1980-е годы. Необходимость научного наблюдения столь обширного материала вызвана, прежде всего, феноменом творческой биографии автора. Запоздавшая на несколько десятилетий публикация первого сборника во многом способствовала тому, что перед читателем предстала сложившаяся творческая личность. Целостный характер поэтического наследия Тарковского исключает возможность деления его текстов на периоды.

Большинство текстов Тарковского исследуется нами в совокупности. Обращение при анализе одного текста к другому мотивировано пониманием художественного мира в виде системы, организованной как текст, наиболее четко сформулированным Е. Фарыно:

> Разбору подлежат одновременно и избранный единичный текст, и весь (или по крайней мере относительно крупный) корпус текстов исследуемого автора. Первый раскрывает содержание произведения, то есть позволяет ответить на вопрос «что данным текстом сообщается», второй же показывает, на каком языке это «нечто сообщено[80].

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ - тексты поэтических произведений Тарковского, приводимые по «Собранию сочинений в 3-х томах»[81] и по изданию «Белый

80 Faryno, J: "Бузина" у Цветаевой. // Wiener slawistischer Almanach Band 18. Wien 1986, S. 88.
81 Москва 1991.

день»[82], составленному при участии дочери поэта, М. Тарковской, а также статьи, эссе и письма Тарковского. В анализируемый материал не вошли переводы, более ранние стихотворения и черновые варианты текстов.

ПРЕДМЕТОМ исследования является художественная концепция «вечного возвращения» Тарковского как выражение диалогической основы конвергентного сознания, представляющая собой многосложную систему, включающую различные аспекты философско-эстетического наследия мировой культуры, концептуализированные в рамках формирования художественного метода поэта.

ЦЕЛЬ диссертационного исследования состоит в том, чтобы дать опыт систематизированного анализа целостной поэтической системы Тарковского, в свете которых ее особенности открывают свое смысловое содержание. Суть этого анализа связана с тем, чтобы реконструировать основные дихотомические категории концепции «вечного возвращения», воплощённые в поэтических текстах, и выявить механизм их внутренней динамики; показать специфику художественного освоения Тарковским тех или иных источников, в концептуальном плане повлиявших на становление художественной системы поэта; а также рассмотреть поэтику автора в диахроническом плане - выявить характер и направленность эволюции его художественной системы, обусловленную необходимостью решения задач как эстетического, так и идейного плана на примере оформления авторского мифа о Душе и ее воплощении.

Заявленная цель отнюдь не сводится к реализации положения, согласно которому Тарковский в своей поэзии дает развернутые иллюстрации ряда принципиально важных для него идей, характеризующих его взгляды на искусство, человека, природный мир и мироздание. А. Павлюченко, выражая расхожее среди исследователей творчества поэта мнение, утверждает, что:

> А. Тарковский является, пожалуй, единственным из русских поэтов 20-го века, к кому слова «поэт-философ» можно отнести без каких-либо оговорок . […] А. Тарковский - поэт философский не только по преимуществу, но и по внутренней сути своего поэтического дара, природе своего художественного слова[83].

С этим утверждением мы никак не можем согласиться. Действительно, Тарковский - художник «мыслительного» склада, кардинально акцентировавший в своем поэтическом творчестве проблемы метафизического порядка, свойственные, в первую очередь, именно философии. Тем не менее, он не является оригинальным

82 Москва 1998.

83 Павлюченко, А.: Философская традиция русской поэзии в творчестве А. Тарковского. // Павлюченко, А.: Слово и автор. Москва 1990, С. 56.

мыслителем, как, к примеру, В. Хлебников, использовавшим в ряде своих работ художественные формы реализации философской мысли. Достоинство поэзии Тарковского состоит как раз в том, что в ней он смог состояться как самобытный поэт, сумевший выстроить собственную систему художественных средств и осмыслить с ее помощью определенные мировоззренческие положения, привлекавшие его внимание в процессе творческой деятельности.

В соответствии с поставленной целью в диссертационном исследовании решаются следующие ЗАДАЧИ:

1. Рассмотреть понятие «вечного возвращения» как категорию культуры и обозначить специфику его выражения в поэтике конвергентного сознания.
2. Привести определение конвергентного типа сознания и рассмотреть неотрадиционалную интенцию как его частное выражение этого типа сознания в литературном дискурсе.
3. Выявить и проанализировать доминантные дихотомические категории модели мира Тарковского и рассмотреть их внутреннюю динамику.
4. Уточнить представление о специфике отображения в художественной системе Тарковского комплекса научных и философских идей, сформированных кругом мыслителей «русского космизма», и показать механизм усвоения поэтом основных положений религиозно-философского учения Г. Сковороды.
5. Проанализировать специфику диалога с античными мифами и определить функции этого диалога в поэтике Тарковского.
6. Обозначить контекст обращения Тарковского к библейским мифам и показать специфику усвоения некоторых категорий христианской культуры («преображение» и «обожение»).
7. Обозначить и проанализировать принципы, задачи и этапы в концепции становления человека в поэзии Тарковского.
8. Определить образную систему и структурообразующий принцип концепции «вечного возвращения» Тарковского.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ БАЗА исследования.

В качестве опорных теоретических посылов, давших импульс для нашей мысли или предоставивших рабочий материал для размышлений о творчестве Тарковского, в диссертации использованы изыскания следующих ученых в области методологии литературоведения, теории и истории литературы: Ю. Лотмана, Б. Успенского, М. Бахтина, Д. Лихачева, Р. Ходеля, В. Шмида, В. Тюпы, В. Топорова, Т. Цивьян, С. Аверинцева, М. Гаспарова, Л. Гинзбург, Вяч. Иванова, З. Минц, И. Смирнова, Е.

Фарыно, Н. Лейдермана; в области философии и богословия: А. Лосева, М. Мамардашвили, А. Пятигорского, П. Флоренского, Г. Сковороды, В. Вернадского, К. Циолковского, Н. Бердяева, С. Булгакова, В. Розанова, В. Соловьева, Н. Федорова, Г. Флоровского, Н. Лосского, И. Ильина, С. Франка, Г. Федотова, В. Зеньковского, В. Вейдле, Б. Вышеславцева, Ф. Степуна, о. Александра Меня, архимандрита Киприана (Керна), архиепископа Иоанна (Шаховского), епископа Варнавы (Беляева), архимандрита Рафаила (Карелина), игумена Антония (Логинова), протоиерея Михаила (Труханова), протопресвитера Александра (Шмемана); в области культурологии: Я. Ассмана, М. Элиаде, П. Сорокина, В. Руднева, М. Хальбвакса, В. Феллера, О. Шпенглера.

При анализе мифа и мифологического сознания использовались работы:

А. Афанасьева, Э. Голосовкера, А. Лосева, А. Пятигорского, А. Тахо-Годи, О. Фрейденберг, Е. Мелетинского, Дж. Фрэзера, М. Элиаде, К. Юнга.

Приоритетным в диссертации является феноменологический подход, предложенный Х.-Г. Гадамером, поскольку этот подход соответствует самому объекту исследования: в работе осуществляется рассмотрение поэтики Тарковского как уникального феномена конвергентного сознания через осмысление путей ее становления. В диссертационном исследовании также задействована методика герменевтического анализа конкретных текстов.

Разноноприродность многочисленных факторов, повлиявших на формирование поэтики Тарковского, делает уместным при рассмотрении произведений поэта использование и комплексного метода, синтезирующего литературоведческие, философские и культурологические методики анализа художественного текста. Значение этого подхода обусловлено специфическим положением поэтической системы Тарковского, возникшей на пересечении художественных методов как литературного, так и нелитературного (философия, религия, мифология) происхождения; а также интеграционными процессами, имевшими место в методологии литературоведения 20-го века. В рамках комплексного подхода к анализу поэтики Тарковского в исследовании используются элементы сравнительно-исторического, структурно-семиотического, типологического и интертекстуального методов, а также методологических принципов исторической поэтики.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА диссертационного исследования заключается в следующем:

– впервые к анализу поэтики Тарковского был применен системный подход, делающий необходимым рассмотрение генетической структуры художественной системы поэта на самых разных ее (этой структуры) уровнях. Этот подход позволяет

ввести в процесс изучения творчества Тарковского новые контексты (миф о «вечном возвращении», принцип конвергентной коммуникации, феномен соборности, философия русского космизма, учение Г. Сковороды о «внутреннем и внешнем человеке»), крайне важные для конкретизации авторской художественной концепции. Кроме того, комплексный подход дает возможность сделать имманентное описание основных принципов художественной системы Тарковского, центрированное на проблеме эволюции лирического героя;

– впервые поэтика Тарковского рассматривается в контексте ее генезиса в контексте культуры конвергентного модуса сознания;

– обозначена тематическая основа художественной концепции Тарковского: идея «вечного возвращения»;

– выявлены и проанализированы основные категориальные дихотомии художественного мира Тарковского: «Бытие - Действительность», «Земное - Небесное», «Дом - Вселенная» в их концептуальной взаимосвязи и динамике;

– систематизировано представление о специфике восприятия Тарковским комплекса научных и философских идей «русского космизма» и основных положений религиозно-философского учения Г. Сковороды;

– проанализирована специфика обращения Тарковского к античным и библейским мифам: показано, что библейский и античный миф в поэзии Тарковского имеет смыслообразующей и текстообразующий характер;

– обозначены принципы, задачи и этапы в концепции становления человека в поэзии Тарковского на примере формирования *авторского мифа о Душе и ее воплощении*;

– определена понятийная (образная) система концепции «вечного возвращения» Тарковского и ее структурообразующий принцип: «конвергирующая антиномия» (метабола).

На защиту выносятся следующие ПОЛОЖЕНИЯ:

1. Принцип «вечного возвращения» - возвращения к космическому мироустройству и целостности мира - является основополагающим принципом конвергентного модуса сознания, выражая диалогическую философию конвергентного мышления художника-неотрадиционалиста.

2. Целевые установки поэтики «вечного возвращения» Тарковского базируются на положениях художественной стратегии, сформированной неотрадициональной интенцией.

3. Модель мира в поэтике Тарковского, выстраивающаяся в контексте поиска «земного бессмертия», представляет собой определённую систему дихотомических категорий, среди которых выделяются доминанты, формирующие предметно-образный, тематический, сюжетный, тропический и другие уровни текста. Эти категории и представляющие их частные образы находятся в постоянном внутреннем взаимодействии - конвергентном схождении, выражая диалогическую динамику творческого движения универсума в художественной концепции поэта.

4. Поиск оптимальной «точки зрения», позволяющей урегулировать основные противоречия, восстанавливая первозданную целостность мира, - есть основная цель освоения пространства в поэтике Тарковского.

5. Аспект взаимоотношений человека и Вселенной в поэтике «вечного возвращения» Тарковского является определяющим и выражается в двойном статусе человека - наблюдателя и основного участника (метафизического центра мира) процесса жизнепорождения и преобразования. Слитность, нераздельность мира и человека мыслится поэтом не как безразличное, нивелирующее единство, а как единство неслиянности и нераздельности, единство метаболического характера, свойственного конвергентному сознанию в целом.

6. Центральным семантическим выражением поэтики «вечного возвращения» Тарковского является *авторский миф о Душе и ее воплощении*, представляющий собой концепцию духовного становления человека, которую возможно понять только в соотношении с христианской и античной онтологией, космологией и аксиологией. В поэтическом мире в разной степени экспликации присутствуют «библейский код» и «код античной культуры», выполняющие различные функции и выражающие собой разные этапы процесса духовного становления личности.

7. Центральным принципом художественного метода Тарковского, обусловливающим способ трансформации мира, является принцип преображения. Лирический герой в его поэзии находится в постоянном движении к сакральной реальности; движении, представляющем собой вертикальное восхождение, семантический и аксиологический потенциал которого сформирован христианской картиной мира.

8. Главной задачей земной жизни человека в художественной философии Тарковского является его собственное преображение, которое оказывается возможным только в условиях организации отношений диалогической коммуникации с миром и, пройдя через которое, человек открывает в себе

возможности Творца и сам становится способен творить, создавать и преобразовывать мир, восстанавливая утраченную целостность бытия, - представления, выражающие собой секулярный вариант осмысления христианской концепции «преображения - обожения».

9. Одним из главных принципов трансформации действительности в реальность поэтического текста в творчестве Тарковского является принцип смысловой метаболы, который не просто демонстрирует внутреннюю динамику антиномичных понятий, а выявляет сам момент взаимопричастности, диалога, восстанавливая равновесие как изначально заложенное в конфликте противопоставленных элементов. Этот принцип можно рассматривать как одно из частных проявлений стратегии диалогической коммуникации, характерной для культуры конвергентного сознания.

Структура диссертации определяется спецификой её цели, задач и методов. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, трех приложений и библиографического списка.

Глава 1

1. «Вечное возвращение» как категория культуры и ее отражение в поэтике конвергентного сознания

1.1. «Вечное возвращение» как категория культуры

Я вечно возвращаюсь к вечному возвращению.

Хорхе Луис Борхес

...Кто возвратится вспять,
Сплясать на той площадке,
Где некому плясать?

А. Тарковский

1.1.1. Принцип «вечного возвращения»: как механизм памяти культуры

Каким образом новое явление, новое событие, новый человек, новый предмет становится определенным явлением, событием, отличным от всех других индивидуумом? Другими словами, с помощью чего определяется «личность», идентичность каждого явления или субъекта?

Среди многообразия атрибутивных признаков, потенциально вовлеченных в тематическое поле ответа на этот вопрос, наиболее существенным, на наш взгляд, является один, а именно: соотношение каждого явления (субъекта) со множеством других, его окружающих явлений (субъектов), - так называемый механизм корреляции, проявляющийся на двух уровнях:

– на горизонтальном уровне (в синхроническом[1] аспекте) данное явление непроизвольно соотносится со всеми остальными, сосуществующими с ним в одном временном ряду (плоскости) явлениями, которые отличаются друг от друга по своей видовой специфике. Таким образом, синхронический аспект изучает явление в его

1 Отметим, что в контексте данной работы понятия «синхрония» и «диахрония» используются не как термины лингвистики, а как понятия и методы описания развития и динамики вообще и понимаются следующим образом: синхрония – «темпорологическое и частнонаучное понятие, которое отображает определенный вид связанности и взаимодействия во времени друг с другом объектов любого рода, а также их состояний...; способность или свойство объектов и их характеристик существовать в одно и то же время (сосуществовать)». Диахрония – феномен и понятие, подразумевающее «восприятие явлений как сменяющих друг друга во времени. Диахрония отображает феномены и формы дления и существования какого-то объекта или процесса, а также наличие или отсутствие событий как выделенных точек и моментов, находящихся в границах какой-либо определенной последовательности, но в разное время». // Краткая философская энциклопедия. Москва 1994, С. 190-191.

взаимодействии с окружающим пространством, в его статическом состоянии;

– на вертикальном уровне (в диахроническом аспекте) это явление соотносится со всеми другими явлениями, качественно ему родственными, но находящимися в других временных рядах, то есть предшествующих и исторически обуславливающих его возникновение, а также потенциально ему следующих, формирующихся как следствие его развития. Иными словами, диахронический аспект рассматривает направленность явления по оси времени.

Уже ключевые слова «исторически», «процесс развития» и «временной ряд» указывают на определяющий фактор данного процесса, а именно - «временную» координату. Следовательно, проблема обретения идентичности, независимо от объекта рассмотрения, оказывается неразрывно связана с фактором времени: в синхроническом срезе оно (время) статично, что позволяет выявить пространственные характеристики конкретного явления, а в диахроническом – динамично, направлено на раскрытие его «истории», временного индекса.

Для темы нашего исследования проблема идентичности интересна в ее социокультурном контексте, то есть непосредственно по отношению к человеку и человеческому сообществу. Человечество в процессе своего развития претерпевало многочисленные динамичные культурно-исторические изменения, непосредственно затрагивавшие не только систему культурных ценностей и механизмы культурных трансформаций, но и - как следствие - способы адаптации человека в стремительно меняющемся социокультурном пространстве, непрерывно актуализируя проблему поиска новых критериев и способов постоянно ускользающей идентичности. Проблема идентичности как человека, так и человеческого сообщества в том виде, в котором мы ее понимаем, а именно: с одной стороны, это – проблема единства и дискретности человеческой истории; с другой – проблема осознания обществом непрерывности своего бытия, - наиболее полно находит свое выражение в современной культурологии в феномене «культурной памяти» (один из аспектов коллективной памяти), в широком смысле понимаемой как *механизм отбора, кодирования, сохранения и передачи культурно-исторического опыта*, связующей три наиважнейших проблемы современного человечества: «воспоминание», или обращение к прошлому, «идентичность» (в «Я», «Мы», «Ты») и культурную преемственность. Именно данный подход к проблеме был взят нами в качестве решающего критерия при выборе из многочисленных концепций «культурной памяти» наиболее фундаментальной и представленной в работе известного немецкого культуролога и философа Я. Ассмана «Культурная память: Письмо,

память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности»[2,3].

Предваряя анализ понятия культурной памяти в концепции Я. Ассмана, приведем небольшую справку, которая имеет непосредственное отношение к рассматриваемой проблеме: обратимся к истории возникновения и исследования этого центрального для нашей работы понятия.

Утверждение о том, что воспоминания являются сущностью и потребностью человека и общества, и в этом понимании — предметом и признаком истории, было сформулировано в середине 19-го века немецким историком Иоганном Дройзеном[4]. В 1925 году французский социолог М. Хальбвакс в своем исследовании «Память и ее социальные условия» вновь поднял тему воспоминаний в истории в следующем контексте: в общественном сознании проявляются коллективные воспоминания, представляющие собой реконструкцию прошлого, обусловленную современностью. Воспоминания, согласно этой точке зрения, могут рассматриваться как коллективный социальный феномен (по терминологии Хальбвакса - «коллективная память»), необходимый для выживания и развития общества, являясь той общей основой, которая организует, формирует общество как таковое и выступает залогом его идентичности.[5]

Одновременно с Хальбваксом феномен и характеристики коллективных воспоминаний исследовал немецкий историк искусства А. Варбург, согласно концепции которого произведения искусства представляют собой «изобразительные символы» культуры, созданные в «определенном кругу» и выражающие «свою

2 Ассман, Ян: Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва 2004.

3 Помимо цитируемой здесь монографии Я. Ассмана «Культурная память: письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности» следует упомянуть и другие его работы и вышедшие при участии его и его жены, филолога Алейды Ассман, сборники, посвященные проблеме культурной памяти: Moses der Ägypter: Entzifferung einer Gedächtnisspur. München 1999, Kultur und Konflikt / Hg. v. J. Assmann. Frankfurt a. M. 1990; Schrift und Gedächtnis. Beitrage zur Archäologie der literarischen Kommunikation / Hg. v. A. Assmann, J. Assmann, Ch. Hardmeier. München 1983; Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung / Hg. v. A. Assmann, D. Harth. Frankfurt a. M. 1991; Memoria. Vergessen und Erinnern/ Hg. v. A. Haverkamp, R. Lachmann. München 1993; Assmann, J.: Herrschaft und Heil: politische Theologie in Altägypten, Israel und Europa. München [u. a.], 2000.

4 Речь идет о курсе лекций И. Дройзена «Historik» (1857), посвященных предмету и условиям исторического познания, в котором будущее и прошлое определяются как формы «вспоминающего настоящего»; при этом ученый делает акцент на принципиальное различие «прошлого в настоящем» и «прошедшего настоящего». История, таким образом, трактуется не как познание «суммы всего, имевшего место в прошлом», а исключительно как ограниченное эмпирическое «знание», основанное на историческом материале и в этом аспекте приобретающее характер исследования. // Дройзен, И.: Историка. Москва 2004.

5 См.: Halbwachs, M.: Les cadres sociaux de memoire. Paris, 1925. Эти проблемы исследовались и в других работах М. Хальбвакса, например, в «La topographic legendaire des Evangeless en Terre Sainte. Etude de memoire collective»(Paris, 1941) и в его последней незаконченной работе «La memoire collective» (Paris, 1950, 1968). // Хальбвакс, М.: Коллективная и историческая память.// «Неприкосновенный запас» 2005, №2-3, С. 40-41.

культурную идентичность» с ним в определенную эпоху. Специфика подхода Варбурга состояла в изучении искусства в неразрывной функциональной связи с религией и, по заключению Ю. Арнаутовой, именно этот *«антропологический аспект истории искусства служил ему средством познания основополагающих структур истории человечества»*[6]. Свой последний научный проект «Mnemosyne» исследователь посвятил изучению «всеобщей антропологии» через ее «избирательные символы», разработав теорию «социальной памяти» и выделив формы ее выражения в европейском изобразительном искусстве: социальная память, по А. Варбургу, и есть вся совокупность изображений и жестов, которыми располагают и Запад, и Восток, а также то, как происходит управление этим культурным наследием; само же культурное пространство распространения этих изображений получило в его концепции название «сообщество вспоминающих»[7].

Следовательно, значение теорий «коллективной памяти» социолога Хальбвакса и «социальной памяти» историка искусства Варбурга - несмотря на различия в формулировке проблемы исследования - состоит в том, что они *«вывели проблему конституирования и континуитета надындивидуального знания, памяти из области биологии в сферу культуры»*[8].

Научный подход к проблеме социальной памяти, представленный в исследованиях Хальбвакса и Варбурга, получил название *функционального*[9]; в ряду наиболее значительных его представителей можно назвать также Э. Дюркгейма и М. Мосса. В дальнейшем развитии социально-философского исследования коллективной памяти можно выделить несколько основных подходов, оформившихся в следующей последовательности:

– *феноменологический подход*, представленный в работах Э. Гуссерля, А. Шюца, П. Рикера, П. Бергера, Т. Лукмана, Г. Люббе, направлен на установление соответствия между запасом социальных воспоминаний и жизненным миром человека[10];

6 Арнаутова 2006, С. 49.

7 Warburg, A.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen / Hg. v. D. Wuttke. Baden-Baden 1992 (3. Aufl.).

8 Арнаутова 2006, С. 51.

9 Функциональный подход избирает в качестве объекта исследования определенную социальную группу (коллектив), сосредотачивая свое внимание на той интеграционной функции, которая выполняет коллективная память в этой группе. Наличие общих воспоминаний обеспечивает единство коллектива, придавая ему устойчивость и осознание собственной целостности.

10 Основной тезис представителей данного направления может быть сформулирован таким образом: Индивид, вступая в непосредственную коммуникацию с другими людьми, образует, тем самым, общие воспоминания, имеющие социальный характер, так как присутствуют у всех представителей малой социальной группы и создают условия для успешного продолжения коммуникации. Запас воспоминаний отдельного человека, с другой стороны, представляет собой уникальную совокупность воспоминаний, вскрывающих связи с различными социальными группами, в которые данный индивид включается в своей

– *информационный подход*, наиболее яркими представителями которого были В. Афанасьев, В. Колеватов, Я. Ребане, В. Устьянцев, А. Уйбо, исходит из понимания социальной памяти в качестве ретроспективного типа социальной информации[11];

– согласно идеям *структуралистского* направления, оформившегося в работах К. Леви-Стросса, М. Фуко, Ж. Лакана, Р. Барта, культура представляет собой совокупность знаковых систем и культурных текстов, а творчество трактуется как символотворчество. Все социокультурные явления есть специфические знаковые системы, содержательно отражающие тот или иной феномен культуры. В центре интереса структуралистов - вскрытие вневременных структур всех слоев социальной реальности[12];

– значимость знакового аспекта культуры в структурализме обусловила взаимосвязь структурализма с семиотикой - наукой о знаках и знаковых системах, знаковом поведении и знаковой коммуникации и послужила основой для возникновения внутри структурализма *культурно-семиотического подхода* (тартусско-московская семиотическая школа под руководством Ю. Лотмана), сосредоточившего свое внимание на рассмотрении социальной памяти в ее культурном измерении через отношение к средствам массовой коммуникации, подвергающихся изменениям в ходе истории и формирующих различные типы представлений о прошлом.[13] Именно в работах этого направления речь заходит непосредственно о феномене «культурной памяти», вычленяемой из «социальной». Таким образом, понятие «культурной памяти» обретает самостоятельный статус и становится предметом исследовательского анализа;

– *постструктуралистский* подход сформировался как «преодоление» структурализма, сосредоточился на возвращении динамического аспекта в картину

повседневной деятельности.

11 В центре работ данного направления - изучение механизмов передачи информации и их связи с социальными изменениями, с акцентом на исследовании социальных институтов, с помощью которых знания о прошлом продолжают успешно транслироваться от поколения к поколению, как-то: музеи, библиотеки, архивы.

12 Предметом структурного анализа является многообразие всеобщих форм духовной сферы. Эти всеобщие формы – универсальные структуры - есть совокупность отношений между элементами целого и действуют как бессознательные механизмы. Представители данного подхода рассматривали понятие структуры через призму категорий централизации, статичности и замкнутости текста, традиционно причисляемым современной наукой к категориям метафизики, вычленяя и анализируя аналогичные структуры в текстах мифов (К. Леви-Строс), в психологии бессознательного (Ж. Лакан), в истории идей (М. Фуко).

13 Семиотический подход к культуре заключается в ее понимании как знаково-символической системы, выражающейся в определенных текстах, в скрытой форме несущих самую разнообразную информацию. Согласно теоретикам этого подхода, культурная память имеет природу текста и представляет собой сочетание двух базовых элементов: канонических текстов и способов их декодирования, что позволяет обеспечить актуальность этих текстов вне зависимости от стадии общественного развития.

социальной реальности (возможность применения постструктуралистской методологии к анализу феномена социальной памяти рассматривалась в работах М. Фуко, Ж. Бодрийара, Ж. Деррида, Ж. Делеза, П. Нора, Х. Уайта, П. Бурдье, Ф. Анкерсмита) и исследовал динамику изменения социальных феноменов в пространственном измерении.[14] ,[15]

Повышение исследовательского интереса и последующий всплеск многочисленных изысканий на тему феномена и разработки «культурной памяти» в социально-философских и культурологических научных кругах произошла не столь давно - в 1980-90-е годы. В качестве предпосылок повышения исследовательского интереса к этому понятию можно выделить, во-первых, «возрождение» для научной общественности трудов Хальбвакса, посвященных проблеме коллективной памяти[16], а, во-вторых, резкое повышение внимания в междисциплинарных областях к разработкам, рассматривающим различные аспекты проблемы идентичности.[17] Обе эти тенденции, возникнув автономно, постепенно сближались: направленность теоретических поисков на тему: «Что такое идентичность и какова ее сущность?» так или иначе соприкасалась с реально существующим социокультурным основанием «идентичности», в том числе и в виде феномена культурной памяти как формы воскрешения и перемещения культурного смысла, что, в свою очередь, должно было привести к объединению этих двух понятий в границах целостной концепции, реализовавшейся в упомянутой нами теории культурной памяти Ассмана.

Итак, в конце 70-х годов в центре научных исследований, посвященных археологии литературного текста[18], оказываются проблемы и явления, изучение которых так или

---

14 В качестве объекта научных изысканий постструктурализма была выбрано прежде всего осмысление всего неструктурного в структуре, а также критика структурализма по основным направлениям: структурности, знаковости, коммуникативности и целостности субъекта. Отрицая рабочие категории структуралистского подхода, постструктурализм выдвигает собственные методы, такие как «децентрация», «детерриторизация», а также «деконструкция». Среди российских исследователей, обратившихся к проблеме применения постструктуралистского подхода в социальной философии, следует упомянуть Н. Автономову, В. Визгина, Г. Звереву, Н. Копосова, М. Кукарцеву, Е. Трубину.

15 Отдельные аспекты феномена «социальной памяти» обсуждались в трудах некоторых авторов, принадлежащих к различным дисциплинам и методологическим направлениям: к примеру, проблема реконструирования прошлого в аспекте (через призму) современных социальных или политических тенденций затрагивалась в работах Т. Адорно, Х. Вельцера, Д. Лоуэнталя, С. Экштута, Д. Хапаевой, а в исследованиях М. Румянцевой, Л. Репиной, Е. Лаврухиной, Л. Шнейдера речь идет о функциях представлений о прошлом в воссоздании социальной идентичности и неоднозначности процессов усвоения социальной памяти.

16 Работы М. Хальбвакса послужили одним из основополагающих идейных источников концепции Я. Ассмана.

17*«Начиная с 80-х годов поток сочинений, выносящих в заголовок слово «идентичность», становится практически необозримым. «Идентичность» становится составной частью своего рода жаргона, бессознательное употребление которого превращается в норму и научной публицистики, и политической журналистики»*. // Малахов, В.: Неудобства с идентичностью. // Малахов, В.: Скромное обаяние расизма. Москва 2001. С. 86.

18 Началом этих исследований, без сомнения, можно считать проект, разрабатываемый с

иначе соотносится с понятием «культурной памяти». В процессе этих исследований Конрад Элих определяет текст как «возобновленное сообщение» в «растяженной ситуации»[19].

Отталкиваясь от определения «растяженной ситуации» и опираясь на предшествующие работы Ю. Лотмана по семиотике (в частности, на его работу: «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры»), а также теорию памяти Хальбвакса, Я. Ассман и А. Ассман предлагают определение «культурной памяти», исходя из ее основной функции передачи смысла[20]: культурная память понимается, с одной стороны, как форма трансляции и актуализации культурных смыслов; с другой же - это обобщающее обозначение для всего «знания»,

> которое управляет переживаниями, действиями, всей жизненной практикой людей в рамках общения и взаимодействия в социальных группах и в обществе в целом и подлежит повторяющемуся из поколения в поколение повторению и заучиванию[21].

Ссылаясь на прямое указание автора, а также исходя из явной концептуальной и методологической преемственности концепции Ассмана с положениями семиотических исследований Лотмана, в дальнейших наших рассуждениях мы будем опираться в равной степени на тезисы обоих ученых как представителей единого научного взгляда на рассматриваемую проблему культурной памяти.

Разъясняя свой взгляд на культурную память, Ассман вводит понятие *коннективной структуры* общества, значимые изменения которой и отражают метаморфозы культурной памяти: *«Каждая культура,* - пишет он, - *образует нечто, что можно*

конца 1970-х гг. и нашедший свою реализацию в издании «Археология литературной коммуникации», участниками которого стали представители разных гуманитарных дисциплин - религиоведения, истории древнего мира, древних языков и литератур (К. Элих, М. Хальбвакс, А. Варбург, Х. Мор, А. Леруа-Гурхан). Непосредственно в недрах этого проекта сформировалась и разрабатывалась на материале древних культур теория культурной памяти. Подробнее см.: Ассман 2004, С. 21-24.

19 Ehlich, K.: Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung. In: A. Asmann / J. Asmann / Chr. Hardmeier, München 1983, S. 24-43.

20 В своей концепции Ассман исходит из понимания культуры в «широком смысле», согласно которому она отражает формы ментальности, типы мышления, разнообразие духовной деятельности индивидов и коллективов в символах, ритуалах, языке, формах организации жизни и образует универсальное пространство взаимодействия типа мышления, практики и социальных структур. Данное видение культуры «в широком смысле», по мысли Ю. Арнаутовой (Арнаутова 2006, С.47-55), заключается в наследовании Ассманом определенной традиции, свойственной в целом наукам о культуре начала 20-го века, одним из наиболее точных выражений которой может служить определение культуры, данное М. Вебером: *«Эмпирическая реальность есть для нас «культура» потому, что мы соотносим ее с ценностными идеями культура охватывает те - и только те - компоненты действительности, которые в силу упомянутого отнесения к ценности становятся значимыми для нас».* (Вебер, М.: Избранные произведения. Москва 1990, С. 374). Данное понимание культуры существенным образом отличается от понятия «истории культуры» в трактовке К. Лампрехта, опирающейся на веру в исторический прогресс, эволюционизм, позитивизм и национализм.

21 Ассман 2004, С. 12.

назвать ее «коннективной структурой», которая «действует соединяющим, связующим образом, причём в двух измерениях - социальном и временном». Следовательно, коннективная структура представляет собой искомую универсальную структуру, объединяющую механизмы корреляции явлений на синхроническом (горизонтальном = социальном) и диахроническом (вертикальном = временном) уровнях, внутри которой выполняются все необходимые условия для обретения идентичности как отдельного индивидуума, так и более сложных формаций:

– в рамках первого она (коннективная структура) связывает человека с другими, ему подобными людьми, сосуществующими с ним в одной временной плоскости: как «символический мир смысла» она связывает человека с его современниками, образуя общее пространство опыта, ожиданий и деятельности» (нормативный аспект культуры). Это пространство видоизменяется в зависимости от характера жизнедеятельности тех обществ, в которых возникло, сохраняя тем самым социальный опыт;

– коннективная структура располагается не только в пространстве, но и во времени, связывая также *«вчера и сегодня, формируя и удерживая в живой памяти существенные воспоминания и опыт, включая в сдвигающийся вперед горизонт настоящего образы и истории иного времени и порождая тем самым надежду и память»* (нарративный аспект культуры).

В этом темпоральном аспекте коннективная структура может быть названа памятью[22]. Действительно, человеческое общество в целом и история культуры в частности, согласно наблюдениям Ю. Лотмана

> развиваются, скорее, по законам, напоминающим законы памяти, при которых прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение, с тем чтобы при определенных условиях вновь заявить о себе.[23]

Взаимодействие двух вышеобозначенных аспектов, представленное в коннективной структуре, и позволяет совершиться идентификации отдельного индивидуума («Я») с определенным сообществом («МЫ»):

> То, что связывает индивидуумов в такое «мы», - говорит автор, - и есть «коннективная структура» общего знания и представления о себе, которое опирается, во-первых, на подчинение общим правилам и ценностям, во-вторых, на сообща обжитое прошлое.[24]

При этом Ассман акцентирует внимание на принципиальном различии между

22 В данном случае речь, конечно же, идет о надындивидуальной памяти.
23 Лотман, Ю: Память культуры // Лотман, Ю.: Семиосфера. Санкт-Петербург 2000, С. 615.
24 Ассман 2004, С. 16.

коммуникативной и культурной памятью.[25] Если коммуникативная память мало формализована и представляет собой устную традицию (память о непосредственно пережитом), возникающую в контексте межличностных взаимодействий непосредственных участников в повседневной жизни[26] и не обладающую связывающими ее с глубоким прошлым «пунктами фиксации», то культурная память, напротив, складывается веками и характеризуется высокой степенью формализации и «пунктами фиксации» («объективированные формы»)[27]; ее носителями являются не только современники «вспоминаемых» событий, а особые хранители традиции.

Культурная память, являясь также феноменом коллективным, представляет собой вовсе не простую сумму индивидуальных воспоминаний: *«каждый индивид, отождествляя себя с определенной группой, «вспоминает» в контексте ее памяти, следовательно, память группы актуализируется в индивидуальной памяти ее членов»*.[28] Итак, согласно Ассману, культурная память есть непрерывный процесс, в котором каждая культура или общественная группа формирует и стабилизирует свою идентичность с помощью реконструкции собственного прошлого. Для нашего исследования определяющим в концепции Ассмана является положение о двух существующих формах реализации принципа коннективной структуры (то есть двух типах соотнесенности), различия между которыми носят концептуальный характер:

1. Реализация в форме повторения (по терминологии Ассмана: «принцип обрядовой когерентности»), организовывая внутренний временной порядок определенного действия, связывает это действие с ему предшествующим и последующим. Каждый элемент культуры *«повторяется как орнаментальный мотив в «бесконечном узоре»*, что, в свою очередь, является залогом сохранения его принадлежности общей культурной формации (узнавания и опознания как составной части общей культуры).[29] Функции - подражание и сохранение, передача традиции.

---

25 Рассуждая о феномене памяти как таковой, Ассман выделяет изначально 4 вида «внешней» человеческой памяти: миметическую (запоминание посредством подражательного повторения действий), предметную (память «вещей», повседневного быта), коммуникативную и культурную, выделяя при этом культурную память как конечную (собирательную, замыкающую) в цепочке, вбирающую в себя остальные в момент приобретения ими статуса передачи и воскрешения культурного смысла. // Ассман 2004, С. 19-21.

26 Историки называют 40 - 80 лет как срок существования коммуникативной памяти - «рубеж эпох в коллективном воспоминании«, после которого воспоминания о прошлом, переходя в историю, становятся предметом изучения профессионалов. // Ассман 2004, С. 11.

27 Такими пунктами фиксации, согласно Ассману, считаются тексты, изображения, монументальные постройки, изображения и надписи на них, а также такие «фигуры воспоминания» как ритуалы и сакральные действия.

28 Арнаутова 2006, С. 50.

29 Ассман 2004, С. 18.

2. Реализация в форме воскрешения (*принцип текстуальной когерентности* - Ассман), повторяя порядок и предписания ему предшествующего действия, этим не ограничивается, а *«воскрешает куда более отдаленное по времени событие»*, истолковывая его в актуальном современном контексте: *«Воскрешенное воспоминание осуществляется через толкование первоначального действия / текста»*.[30] Посредством своих функций – запоминания и толкования – данный принцип увеличивает способность как целой культурной формации, так и ее отдельных компонентов противостоять (ходу) времени и сохраняться в качестве системы инвариантных культурных кодов.

Подтверждение этому тезису находим в рассуждениях Лотмана, акцентирующего внимание на парадоксальности отношений культуры со временем (способность существования культуры одновременно во времени и вечности): *«Являясь одной из форм коллективной памяти, культура, будучи сама подчинена законам времени, одновременно располагает механизмами, противостоящими времени и его движению»*[31]. Итак, Ассман определяет культурную память как растяженную во времени коммуникативную ситуацию, которая существует благодаря принципам повторения («канона») и «воскрешения», причем последнее осуществляется через толкование, герменевтику. Однако нас в большей степени интересует сам механизм возникновения и функционирования культурной памяти, который, согласно концепции Ассмана, состоит в следующем:

> Растяжение коммуникационной ситуации требует возможностей внешнего промежуточного сохранения. Коммуникационная система должна выработать внешнюю область, куда сообщения и информация - культурный смысл - могли бы выноситься на хранение, а также формы этого вынесения (кодировка), сохранения и вызывания обратно.[32]

Только тогда формируется культурная память, выходящая *«за пределы передаваемого и коммуницируемого в каждую отдельную эпоху смысла, которая настолько же шире области коммуникации, насколько индивидуальная память шире сознания», питающая традицию и коммуникацию, но не исчерпывающуюся ими»*[33]. Более подробное в техническом отношении описание этого процесса находим у Лотмана, который, рассматривая культуру с позиций семиотического

30 Становление нового типа «коннективной структуры» Ассман связывает с этапом возникновения письменности в каждой культурной формации: «В связи с письменной фиксацией предания происходит постепенный переход от преобладания повторения к преобладанию воскрешения, от «обрядовой когерентности» к «текстуальной». // Ассман 2004, С. 311.

31 Лотман 2000, С. 616.

32 Ассман 2004, С. 6.

33 Ассман 2004, С. 25-27.

подхода, утверждал, что «пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти», обеспечивающейся, во-первых, *«наличием некоторых константных текстов*[34] *и,* во-вторых*, единством кодов или их инвариантностью, или непрерывностью и закономерным характером их трансформации»*.[35] Далее Лотман, опираясь на философские наблюдения естествоиспытателя И. Пригожина[36], постулирует парадоксальность порождения текстов культуры, базирующейся на функционировании генетической памяти:

> Так, например, в химии известны автокаталитические реакции, в которых для синтеза некоторого вещества требуется присутствие этого же вещества. Иначе говоря, чтобы получить в результате реакции вещество X, мы должны начать с системы, содержащей X с самого начала[37].

Принцип, лежащий в основании этого процесса, согласно Лотману, универсален и затрагивает каждое явление культуры (культурный текст). Результат реакции должен, таким образом, стимулировать ее начало; каждому тексту должен предшествовать другой текст, каждой культуре - другая культура и каждой структуре (явлению) - ее генетически обуславливающая структура. Данное наблюдение привело к следующему выводу: каждая структура (система, явление) в процессе своего становления и в процессе реализации своей функциональной роли в общей системе культуры непроизвольно, но непременно отсылается к структуре, ей предшествующей. Можно сказать, она возвращается назад и на этом обратном пути актуализирует отдельные, значимые для ее контекста смысловые элементы культурных текстов (констант), моделирует их и инициирует тем самым создание нового, «личностного» самостоятельного смысла.

Согласно Лотману, это «возвращение» оказывается возможным, так как каждый культурный текст представляет собой форматированную мнемоническую программу и способен «изнутри» реконструировать все слои предшествующих культур, восстановить память и актуализировать заложенную в ней потенциальную информацию: *«[...] можно было бы сопоставить тексты с семенами растений,*

---

34 Не вдаваясь в подробное рассмотрение центрального для семиотики многоуровнего понятия текста, мы исходим, оперируя этим термином, из следующего отправного положения семиотической школы: *«культура в целом может рассматриваться как ТЕКСТ. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный ТЕКСТ, распадающийся на иерархию «ТЕКСТОВ в ТЕКСТАХ» и образующий сложные переплетения ТЕКСТОВ»*. // Лотман, Ю.: Текст в тексте. // Лотман, Ю: Об искусстве. Санкт-Петербург 1998, С. 423-436). То есть культура - единый целостный текст, с одной стороны и механизм, создающий бесконечное многообразие культурных «текстов» (культурных сообщений), выполняющих функцию избирательной передачи и хранения смысла). В дальнейшем под понятием «константных текстов» Ю. Лотмана будем иметь в виду культурные константы.

35 Лотман, Ю: Память культуры. // Лотман 2000, С. 200.

36 Пригожин, И., Стенгерс, И.: Порядок из хаоса. Москва 1986, С. 13-23.

37 Лотман, Ю.: Память в культурологическом освещении.// Ломан, Ю.: Избранные статьи, Т. 1. Таллин 1992, С. 203.

способными хранить и воспроизводить память о предшествующих структурах»[38]. Следовательно, культурная память обладает не только качеством панхронности (объединяя диахронический и синхронический аспекты), но и, функционируя в полном объеме, противостоит времени, сохраняя прошедшее в настоящем.[39]

В процессе своей реализации данный механизм обнаруживает следующие аспекты:

1. В памяти культуры в потенциальном активе находится весь текстовый объем, однако, актуально задействованными оказываются выборочные тексты (константы): *«Актуальные тексты высвечиваются памятью, а неактуальные не исчезают, а как бы погасают, переходя в потенцию»*[40].

2. Актуализация тех или иных культурных констант определяется непосредственно системой ценностных ориентаций конкретной культурной формации, которая выстраивает *«[...] свою парадигму того, что следует помнить (хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и «как бы перестает существовать»*[41]. Смена культурной формации автоматически меняет и систему культурных кодов, и, соответственно, парадигму памяти-забвения: *«То, что объявлялось истинно-существующим, может оказаться «как бы не существующим» и подлежащим забвению, а несуществовавшее - сделаться существующим и значимым»*[42].

К аналогичным выводам приходит и Ассман: культурная память - как индивидуальный или коллективный фонд - есть не просто хранилище фактов, а постоянно функционирующее реконструирующее воображение. Прошлое, подчеркивает Ассман, находится в постоянном процессе активного освоения настоящим, моделируясь в зависимости от обстоятельств, что позволяет говорить о «динамике воспоминания».[43] Поэтому с точки зрения «культурной памяти» «истинность» воспоминания о каком-то событии заключается не в его «фактичности», а в его «актуальности», которая обуславливается не «фактическим прошлым», а находящимся в процессе постоянного изменения настоящим, удерживающим в памяти самые важные факты данного события, его смысл.[44]

---

38 *«Она (культурная память) сохраняет прошедшее как пребывающее. С точки зрения памяти как работающего всей своей толщей механизма, прошедшее не прошло»*. // Лотман 1992, С. 203.

39 Поэтому другой стороной вопроса о единстве исторического времени с неизбежностью становится *«...рассмотрение кодов культуры, специально ориентированных на реконструкцию прошлого и сохранение осознания коллективом непрерывности своего бытия»*. // Лотман 1992, С. 210.

40 Там же, С. 211.

41 Там же, С. 212.

42 Там же, С. 212.

43 См.: Assmann 1998, S. 26 - 27.

44 Согласно выводам Ассмана, критерии этого «освоения» определяются духовными

Единственно существенным, следовательно, является значение, которое настоящее придает событиям прошлого.[45]

3. В процессе «динамического воспоминания» отдельной культурной формации происходит не только становление новых смыслов настоящего и меняется не только состав парадигмы памяти, но и видоизменяется, варьируясь, смысл старых, актуализирующихся текстов:

Под влиянием новых кодов, которые используются для дешифровки текстов, отложившихся в памяти культуры в давно прошедшие времена, происходит смещение значимых и незначимых элементов структуры текста.

Тексты «общей памяти» культурной группы, по мнению Лотмана, представляют собой не склады, а генераторы. (*«Смыслы в памяти культуры не «хранятся», а растут»*), генерирующие новые тексты.[46] Из этого следует, что не только прошлое влияет на становление настоящего, но и настоящее, сохраняя, стимулирует возникновение новых текстов в прошедшем культурном срезе.[47]

4. Следовательно, культурный текст сам по себе - в пассивном состоянии - не может ничего генерировать: он нуждается в актуализации - «вызове к жизни» со стороны «новых кодов», становление которых, с другой стороны, происходит в непосредственном контакте с внешними синхронными процессами. На этом, условно говоря, «социальном» аспекте акцентируют свое внимание и Лотман: текст, изъятый из контекста есть всего лишь

хранилище константной информации. Он всегда равен самому себе и не способен генерировать новые информационные потоки. В противовес этому, текст в контексте - работающий механизм, постоянно воссоздающий себя в меняющемся облике и генерирующий новую информацию[48],

и Ассман, согласно рассуждениям которого культурная память непосредственно

потребностями и потенциалом конкретных групп в настоящем культурной формации. Истинность воспоминания обуславливается «той самой идентичностью, которая формируется культурной памятью, поскольку всякое сообщество представляет собой то, что оно само о себе помнит, и эта истинность обусловлена его историей, но не той, которая «была», а той, которая хранится и развивается в культурной памяти». // Арнаутова 2006, С. 55.

45 Н. Хренов высказывает мнение, согласно которому «…в момент смены эпох история проявляет себя уже в том, что из коллективной памяти она извлекает знакомый архетип, а именно тот, что ассоциируется с историческими событиями, а еще точнее, ими провоцируется. Неповторимость исторического этапа утверждает себя уже тем, что стимулирует извлечение из прошлого не вообще архетипа, не постоянно возобновляемого архетипа, а особую разновидность архетипа, соответствующего новой исторической ситуации». // Хренов, Н.: Теория художественной культуры. Москва 2008, С. 25.

46 Лотман 1992, С. 212.

47 По утверждению Ю. Лотмана и Б. Успенского, «живая культура не может представлять собой повторения прошлого - она неизменно рождает структурно и функционально новые системы и тексты. Но она не может не содержать в себе памяти о прошлом». // Лотман Ю., Успенский, Б.: Миф - имя - культура. // Лотман, Ю: Избранные статьи в трех томах. Т.1 . Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин 1992, С. 245.

48 Лотман, Ю.: Архитектура в контексте культуры. // Лотман, Ю.: Семиосфера. Санкт-Петербург 2000, С. 89.

связана с социальными коллективами, для которых она является условием самоидентификации, и *«характеризуясь «реконструктивностью» непременно связана с актуальной для настоящего момента ситуацией в жизни коллектива»*.[49]

Итак, понятие контекста получает в развитии культуры статус, равный статусу текста. Соответственно, обращение к памяти всей толщи культуры (а значит, и «возвращение» к константным в памяти культуры текстам с их последующей актуализацией) возможно только в контексте соотношения с моментом настоящего, коммуникации с конкретной аудиторией, представляющей определенную культурную формацию. Вышеизложенные соображения позволяют нам сделать вывод, что каждый культурный текст в процессе своего становления (в процессе самоидентификации, генерирования «нового смысла»):

а) непременно «возвращается» своей генетической памятью обратно по вертикали (диахроническому срезу общей культуры) к культурным константам (хранящемся в культурной памяти смыслам), ему родственным;

б) это движение стимулируется опосредованным интересом культурного контекста, в котором он находится в синхронической плоскости (горизонтали). Это означает, что текст (явление, событие, субъект) только в точке пересечения двух этих координат - пространственной и временной, в их непрерывном диалоге - «становится собой», приобретает искомую идентичность и способность генерировать новые смыслы, являющуюся залогом формирования будущего.[50]

Принцип «вечного возвращения», генетически заложенный в сущности каждой составляющей культурной системы и обуславливающий непрерывное созидающее развитие и диалогический характер последней, рассматривается в нашей концепции как центральный механизм, регулирующий взаимоотношения человеческого сообщества со временем.

49 Ассман 2004, С. 10-12.

50 Специфика данных отношений удачно иллюстрируется упоминаемой Ассманом диалектикой подчиненности и структуры (или же восходящей и нисходящей зависимости): часть зависит от целого и обретает свою идентичность только благодаря роли, которую оно играет в целом, а целое возникает только из взаимодействия частей. // Ассман 2004, С. 58.

1.1.2. Миф «вечного возвращения» в контексте развития культуры

Но кто нас защитит от ужаса,
который
Был бегом времени когда-то наречен?
А. Ахматова

Река времен в своем теченье
Уносит все дела людей,
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
Г. Державин

В предыдущем разделе нашей работы мы попытались представить механизм «вечного возвращения» как центральный в функционировании памяти культуры, не претендуя, разумеется, на абсолютное и полное изложение и анализ. То есть нами рассматривались процессы, скорее бессознательные, абстрактные, скрытые, не выражающее осознанное отношение человеческого сообщества к вопросу самоидентификации во времени и пространстве. Однако на проблему регулирования отношений человека со временем оказывает существенное влияние еще один немаловажный аспект: **как** человечество пытается осмыслить и интерпретировать мир, феномен времени и собственное существование в этом мире, **каким образом** формируется его отношение к «надындивидуальному» измерению памяти, выражающееся в «концепции времени» как одной из попыток упорядочить пространственно-временные отношения и защититься тем самым от *ужаса истории*[51].

Нижеследующий обзор имеет своей целью осветить развитие и видоизменение концепции времени на определенных этапах развития человеческой цивилизации и смен культурных формаций. Иными словами – проследить, каким образом *«человечество на протяжении веков и в ходе развития культуры вспоминало»*[52]. Сразу отметим, что данный обзор не претендует на исчерпывающее освещение вопроса, хотя в равной мере затрагивает и философские, и культурологические, и исторические аспекты. Любая углубленная дискуссия, однако, повлекла бы за собой

51 Понятие «ужаса истории» было сформулировано М. Элиаде для обозначения человеческого восприятия исторического хода времени вызываемое им ощущение собственного бессилия по отношению ко всем историческим, необратимым событиям (война, смерть, стихийные бедствия, горе и т. д.).
52 Ассман 2004, С. 35.

привлечение множества первоисточников и специальный терминологический аппарат, что увело бы нас далеко от темы настоящего исследования.

Критерием для выбора рассматриваемых культурных формаций (религиозно-культурных ментальностей) послужила их актуальность в контексте темы данной работы, а именно: мы рассматриваем основные концепции, которые принципиальным образом повлияли на формирование мировоззрения Тарковского. В центре нашего внимания – тенденция развития европейской культуры: движение от индивидуально-родового к индивидуации сознания и прямо пропорционально растущего «страха перед абсурдом бытия»[53]. Оговоримся, что исторические формации мы рассматриваем с точки зрения выявления доминанты отношения общества к категории времени, не отрицая факта бытования альтернативных локальных концепций.

Конечным пунктом нашего обзора является кризис европейской культуры начала 20-го века, выразившийся в «глубоком конфликте интеллекта, находящегося в безысходности перед ходом «самотворящейся истории»[54], в утрате универсального смысла и ценности бытия всего человечества и характеризующийся, в первую очередь, глобальным переворотом в культурном сознании.

В этом контексте хотелось бы пояснить наше видение проблемы небезынтересным рассуждением Пьера Нора о причинах актуализации современной науки и общественной мысли к различным аспектам надындивидуальной памяти:

> Мировое господство памяти, возникает, мне кажется, на стыке двух крупных исторических явлений, характерных для современной эпохи. Первый касается времени, второй – общества. [...] Первый феномен связан с тем, что сейчас принято называть «ускорением истории». Эта формула, предложенная Даниэлем Галеви, означает, что наиболее постоянны и устойчивы теперь не постоянство и устойчивость, а изменение. Причем изменение все более быстрое, ускоренное выталкивание во все быстрее удаляющееся прошлое. Нужно осознать, что означает этот переворот для организации памяти. Он имеет первостепенное значение. Этот переворот разрушил единство исторического времени, красивую прямую линию, соединявшую прошлое с настоящим и будущим.[55]

Итак, мы наблюдаем чрезвычайный динамизм хода истории, который, во-первых, все более усиливается, а, во-вторых, обнаруживает несостоятельность ранее принятого за основу представления о поступательном развитии истории от точки ее начала к точке ее цели.

---

53 Элиаде, М.: Миф о вечном возвращении. // Избранные сочинения. Москва 2000, С. 26.

54 Гартман, Н.: Проблемы духовного бытия. // Культурология. XX век. Антология. Москва 1995, С. 647.

55 Нора, П.: Всемирное торжество памяти. [Электронный ресурс]. // Неприкосновенный запас, № 40-41 (2-3/2005) (Электронный документ). Режим доступа: http://www.eurozine.com/articles/article_2005-04-27-nora-ru.html.

Современная культурология оперирует, однако, таким понятием как «мифологизация истории», определяя, что для памяти культуры значимой считается не фактическая, а «вспоминаемая» история, иными словами, та история, которая становится мифом посредством воспоминания: *«Это не делает ее нереальной, напротив - только так она становится реальностью в смысле постоянной нормативной и формирующей силы»*.[56] То есть речь идет об устойчивом противопоставлении двух качественно разных «реальностях», двух типах памяти - культурной и исторической — и, соответственно, - двух типах мировосприятия.

В нижеследующем обзоре мы берем за основу концепцию М. Элиаде (наиболее полно изложенную в работе «Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторение»[57]), который, восходя к самым истокам проблемы, выделяет два типа мировоззрения: «архаический» (иначе называемый «традиционным», «доисторическим», «внеисторическим»; к нему Элиаде относит как общества, традиционно называемые «примитивными», так и древние культуры Азии, Европы и Америки) и «современный» (историцистский). При этом их качественная разность определяется отношением к «мифу о вечном возвращении» и осмыслению истории с помощью идеи о «вечном возвращении»[58].

В основе данного мифа[59] (Элиаде считает его парадигмой религиозного сознания[60]) лежит представление о цикличности всего происходящего, порождающее стремление регулярно возвращаться к мифологическому первоначалу, к Великому Времени. В этом контексте Элиаде обращается к ментальности человеческого общества архаического типа (иначе именуемого первобытным или примитивным), онтологическая концепция которого полностью соответствует концепции циклического времени, периодически возрождаемого *ad infinitum*, то есть концепции «вечного возвращения»:

---

56 Ассман 2004, С. 47.

57 «Le mythe de l'éternel retour. Arhétypes et répétition». Paris 1949; русское издание «Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость». Санкт-Петербург 1998. См. Также работы: «История религий», Санкт-Петербург 2000, «Священное и мирское», Москва 1994, в которых также анализируются различные аспекты философии истории и затрагивается проблема судеб европейской цивилизации.

58 Изменения в восприятии людьми исторического времени, сопрягающиеся с эволюцией моделей их самоосознавания, Элиаде реконструирует посредством подробного анализа соответствующих символов и ритуалов в философских, религиозных и мифологических системах.

59 Ученый вводит следующее определение «мифа» в контексте его социально-религиозного происхождения: «*Миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена начала всех начал. Персонажи мифа – существа сверхъестественные, они действуют в легендарные времена*». // Элиаде 2000. С. 33-34.

60 *«Символ, миф, ритуал выражают в различных аспектах и присущими им способами сложную систему взаимосвязанных утверждений о конечной реальности вещей, - систему, которая и образует метафизику традиционного общества*». // Элиаде 2000, С. 25.

Вера в круговорот времени, в вечное возвращение, в периодическое исчезновение мира и человечества, за которым следует появление нового мира и нового, возрожденного человечества, все эти верования свидетельствуют, прежде всего, о желании обновлять время от времени прошлое, историю и о вере в такую возможность. Цикл, о котором идет речь, - это, по сути, Великий Год - весьма распространенное понятие в греко-восточной терминологической системе. Открывает Великий Год Сотворение мира, а завершает хаос, полное слияние всех стихий»[61]. Следовательно, «каждый год архаический человек участвует в «повторении» космогонии, особо созидательного акта.[62]

Речь здесь идет, однако, не об обычном в понимании современного человека религиозном ритуале, традиционно проводимым в определенное время, а о целой системе восприятия мира и идентификации себя в этом мире.

«Мечта о потерянном рае», воспоминания о золотом веке, когда человек ощущал себя неотделимой частью космоса и был бессмертен (а значит, не был подчинен событийной «конечной» истории), является неотъемлемым компонентом любой мифологической системы. Этот, когда-то утерянный мир, согласно мифам, был идеален: люди пребывали в блаженстве и наслаждались богатствами духа, - но человек «впал грех» и оказался на земле:

In illo tempore боги спускались на землю и жили среди людей; люди же, в свою очередь, могли свободно подниматься на небо. В результате ритуальной ошибки сообщение между Небом и Землей было прервано, и Боги удалились более высоко в небеса. С тех пор людям приходится работать ради своего пропитания, утратили они также и бессмертие. Смерть появилась, согласно мифам, в результате роковой ошибки; человек стал смертен, и наступила эпоха Истории[63].

Согласно концепции бесконечного циклического времени, этот золотой век представляется, безусловно, достижимым; более того - он *повторяется* бесконечное число раз. По Элиаде, космос - как миропорядок, установленный изначально и организующий все отношения во вселенной, противостоящий хаосу, побежденному, но не уничтоженному актом миротворения, являлся для архаического человека доминирующим началом восприятия всего сущего. Космогония представляла для него единственное реальное измерение и универсальную систему для объяснения всех значимых жизненных явлений. Космос конституировал необратимое настоящее, независимое от прошлого и не обуславливающее неизбежного будущего.

Итак, во всех архаических формациях мы наблюдаем устойчивую фиксацию вертикальной модели мира как мира бытийственного (космического, сакрального): жизненный мир человека в таком обществе встроен в эту вертикаль Великого Времени как символ «вечного возвращения».

61 Элиаде 2000, С. 370.
62 Там же, С. 121.
63 Там же, С. 35.

Эта сакральная реальность постигается человеком через интенциональное переживание абсолюта. Горизонталь (пространственное измерение) актуализируется как часть этого жизненного мира, как один из многочисленных моментов безначального и бесконечного движения. В момент «интуитивного» (мистического) постижения проявлений сакральной реальности упраздняется граница между человеком и абсолютом. Следовательно, хронотоп такого мира определяется здесь точкой пересечения вертикальной модели мира и координатой нахождения «здесь и сейчас» на горизонтали. Центральной фигурой в этой картине мира является человек, который находится в постоянном преодолении пространства в своем восхождении по вертикальной линии.

Анализируя систему проявлений этого преодоления пространства, Элиаде акцентирует внимание прежде всего на том, что в жизни архаического человека не только ритуалам и обрядам присуща мифологическая модель, но и все дела людей, равно как и предметы окружающего мира не имеют сами по себе самостоятельной реальной значимости. Всякий предмет, действие или событие приобретают значимость и - как следствие - становятся реальными, только потому что они каким-то образом причастны к трансцендентной (сакральной) реальности:

> В своих сознательных поступках «примитивный», архаический человек не делает ничего такого, что не было бы уже сделано и пережито до него кем-то другим, другим, который не был человеком. То, что он делает сейчас, уже было сделано. Его жизнь является беспрерывным повторением деяний, которые когда-то были совершены другими. Это сознательное повторение действий в рамках определенной парадигмы выдает их онтологическую сущность[64].

То есть любое профанное действие человека обретает значимость в той степени, в которой оно в точности *сознательно* повторяет деяние, изначально совершенное богом, героем или предком, а это, в свою очередь, означает, что каждое осознанное действие с конкретной целевой установкой являло собой определенный ритуал. Итак, Элиаде заключает: *«Каждое творение в высшей степени воспроизводит Космогонию. [...] Каждый обряд следует божественному образцу, архетипу». Для архаического человека «реальность заключается в имитации небесного архетипа»*[65]. Посредством поддержания такого мировосприятия человечество, согласно Элиаде, защищалось от исторического, событийного времени, придающего человеческому существованию характер необратимости, конечности, а стало быть, его обесценивающего: *«Первобытный человек, придавая времени циклический характер, аннулирует его необратимость. В конечном счете, во всех обрядах и*

64 Там же, С. 112.
65 Там же, С. 113.

позициях мы распознаем стремление обесценить время»[66].

Из всего вышеизложенного наиболее важным для нашего исследования является лежащий в основе архаического мировоззрения принцип *со-причастности, со-участия,* согласно которому личностная реальность приобретается только путем повторения-участия человека в мире-космосе (путем со-творения, со-творчества), а то, что не имеет образца для подражания, оказывается лишенным смысла и не имеющим ценности. Таким образом, осознание (или идентификация) себя в мире, свойственное архаическому сознанию и парадоксальное с точки зрения современного, заключалось в том, что человек приобретал статус реально существующего только тогда, когда переставал быть собой, воспроизводя поступки Другого, то есть не утверждал, а упразднял свою личность, отказываясь от своей личностной самоценности. Иначе говоря, он становился «самим собой» только в той мере, в какой переставал им быть.

Для архаических культурных формаций единственной смыслообразующей, а стало быть единственной «реальной» реальностью была реальность сакрального[67] порядка, мифологическая (трансцендентная), в которой постоянно происходило воскрешение мифического, Великого (атемпорального) правремени[68], которая включала только события, имеющие сакральный образец, и стремление к которой было обусловлено желанием человека того времени сохранить связь с бытием, не потеряться в суете мирского существования. Конкретно-историческое (профанное, мирское) время, охватывающее события, не имеющие сакрального образца, и рассматривающееся как цепь неотвратимых, непредвиденных и самоценных событий, не считалось в архаической картине мира реальностью и не наделялось особым смыслом.

Следующая, рассматриваемая нами культурно-историческая формация - античная цивилизация - интересует нас только с точки зрения восприятия человеком того общества ситуации его отношений с современной историей. Безусловно, в момент зарождения античной философии наступает демистификация привычных архаических мифологических построений (архетипов) и происходит формирование принципа философского осмысления мифологической реальности. Однако утверждение об абсолютном отказе использования идеи вечного возвращения в попытках объяснить возникновение организацию мира было бы ошибочным.

66 Там же, С. 80.

67 Под процессом «сакрализации» мы подразумеваем процесс приобщения к бытию во все его полноте, превращение в частицу священного мироустройства.

68 «вневременное» время – «мгновение, лишенное длительности». // Элиаде 1998, С. 23.

Античное мировоззрение, как известно, носило изначально космоцентрический характер, то есть человек античности был все еще координирован по отношению к природе, космосу. Философия досократического периода (ранняя натурфилософия) как бы вписывала человека в космос, а космос в представлении античных мыслителей являл собой нечто пребывающее, вечное и прекрасное в своей упорядоченности, - именно в нем, в первую очередь, должен был найти свое место человек.

Для античной философии этого периода было, безусловно, характерно представление о вечном круговороте - таком движении, при котором нечто, созидаясь и разрушаясь, неизменно возвращается к самому себе.

Элиаде отмечает, в частности, что космологический миф о циклическом возвращении, принимая разные формы выражения, служил отправной точкой для философских построений большинства досократиков. Так, Анаксимандр считает, что все родилось из апейрона (бесконечности) и вновь вернется к нему, Эмпедокл объясняет вечную смену творения и разрушения Космоса (цикл, где можно различить четыре фазы, почти аналогичные четырем «неисчислимым» буддийской доктрины) *«чередованием двух основополагающих начал - филия (любовь) и нейкос (вражда)»*[69], Гераклит, в свою очередь, развивает эту же идею, придавая стихии огня статус первоначальной: *«Этот космос один и тот же для всех, его не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий»*[70]. Для представителей пифагорейской школы[71] началами являлись предел и беспредельное, порождающие упорядоченный космос[72], познаваемый посредством числа; Демокрит полагал, что в бесконечной пустоте существует бесконечное количество миров, которые имеют свое начало и свой конец во времени.

«Вечное возникновение (рождение) и вечный распад - судьба проявленного, выраженного, существующего во времени; в то время как то, что ничего не порождает и не рождается само, находится в бездвижности»[73], - рассуждал Филолай из Кротона, утверждая, что часть космоса остается постоянно неизменной,

69 Там же, С. 201.

70 Лосев, А: Античная эстетика. Москва 1956, С. 245.

71 О поддержке пифагорейцами представления о «вечном возвращении» говорит и Элиаде: *«Догмат о периодическом возвращении всех живых существ к своему прежнему существованию - один из тех редких догматов, о которых мы можем с полной уверенностью утверждать, что они наличествовали в изначальном пифагорействе»*. // Элиаде 1998, С. 135.

72 «Все, что некогда произошло, через определенные периоды времени повторяется снова, а нового нет абсолютно ничего». / Пифагор // Фрагменты ранних греческих философов, Т. 1 Москва 1976, С. 143.

73 Элиаде 1998, С. 78.

в то время как другая подвергается вечным изменениям, состоящим в повторении одного и того же: одно должно быть при этом вечнодвижущим, а другое – вечнодвижимым.

В классическом периоде античной философии Элиаде отмечает интерпретацию Платоном мифа о циклическом возвращении[74] как способ философского осмысления и теоретического обоснования (посредством диалектики) видения мира с точки зрения архаического человека и в доказательство приводит выдержки из платоновского «Политика»: Платон считал причиной космических возвратов и катастроф двойное движение Вселенной:

> [...] Нашей Вселенной управляет либо Божество, которому подчинен весь цикл превращений, либо она сама, когда эти превращения достигают уровня, подходящего для этой вселенной; и тогда она начинает двигаться в противоположном направлении, повинуясь собственному толчку[75].

Эта смена направления по Платону отмечается гигантскими катастрофами - *«почти полным вымиранием живых существ в целом и человеческого рода в частности, от которого остается, как и следовало ожидать, лишь малое число представителей»*[76]. Но это движение не выливается, однако, «в конец всего», парадоксальным образом сменяясь «возрождением»: люди молодеют, «седые волосы старцев становятся черными» и. т. п., а взрослые мужчины и женщины постоянно уменьшаются в росте, достигая размеров новорожденного ребенка, и «если это усыхание продолжится, они окончательно перестанут существовать». Тела умерших людей в этот период *«исчезают без видимых следов, в течение нескольких дней»*. Так, согласно мысли философа, зарождается раса «Сынов Земли» *(гегенейи),* память о которых сохранили наши предки. В эту эпоху Кроноса не было ни диких зверей, ни вражды между животными. Мужчины этой эпохи не имели ни жен, ни детей:

> Выйдя из земли, они возвращались к жизни и не помнили ничего, что с ними происходило в их предыдущем существовании. [...] Деревья в изобилии отдавали им свои плоды, они спали обнаженными на земле, не нуждаясь в постели, ибо во все времена года климат был благоприятным[77].

Из этого следует, что Платон, активно оперируя мифическими категориями, не только не отрицает, но и поддерживает универсальную (архаическую) концепцию о «золотом веке» и циклическом «возвращении». «Мировое время», по Платону, есть

74 «Тела, вращающиеся по небосводу вокруг Земли, отклоняются от своих путей, и потому через известные промежутки времени все на Земле гибнет от великого пожара». // Элиаде 1998, С. 91.
75 Элиаде 1998, С. 92.
76 Элиаде 1998, С. 163.
77 Элиаде 1998, С. 101.

только «определенное копия вечности», которая *«возникла одновременно с небосводом, чтобы одновременно распасться, если наступит для нее распад»*[78].

Однако, нельзя не отметить, что именно в этот период зарождается так называемая антропологически ориентированная философия, родоначальником которой считается Сократ с его философией существования, полагавший, что познать космос невозможно и переместивший фокус философских интересов с проблем онтологических на вопросы мировоззренческие, связанные исключительно с феноменом человека. Так была предпринята попытка, выделив область «познания человека» в автономную, независимую от области познания мира сферу, обособить человека от природы:

> Его не интересовали более ни внешний космос, ни физическая природа вещей; его внимание сосредоточилось на главном в этой жизни - на самом человеке, на постижении его судьбы, его предназначения, смысла его жизни. Этим и был обусловлен конечный выбор и переход от натурфилософии, от философии физической, к философии нравственной[79].

Второй аспект деятельности Сократа связан с популяризацией философского, то есть познанческого способа мировосприятия: Он, по словам Цицерона, *«первый свел философию с неба и поместил в городах и даже ввел в дома и заставил рассуждать о жизни и нравах, о делах добрых и злых»*[80]. Отзыву Цицерона вторит и более поздний историк философии: *«Он первым стал рассуждать об образе жизни. [...] Что у тебя и худого и доброго в доме случилось»*[81]. Так было положено начало глобальному формированию иного, отличного от архетипического, до тех пор превалирующего среди большей части народонаселения, мировосприятия. Реализация этих двух аспектов в совокупности говорит, на наш взгляд, о формировании необходимых условий для возникновения в человеческом обществе идеи исторического прогресса.

В эллинистический период античной философии идея о вечном движении космических циклов была поддержана неопифагорейцами и стоиками, ставившими акцент либо на вечном повторении (Хрисипп), либо на катаклизме - экспиросисе, завершающем космические циклы (Зенон). Черпая вдохновение у Гераклита или непосредственно в восточной теологии, стоицизм соотносит эти идеи с «Великой Годиной» и с космическим пожаром *(экпиросис),* который периодически уничтожает

78 Цит. по: Тахо-Годи, М.: История древнегреческой культуры. Москва 1989, С. 76.
79 Фролов, Э.: Факел Прометея. Очерки античной общественной мысли. Ленинград 1991, С. 227.
80 Цицерон: Тускуланские беседы, V, 4, 10. // Фролов 1991, С. 130.
81 Диоген Лаэртский, II, 5, 20 и 21. // Фролов 1991, С. 226.

вселенную с тем, чтобы возродить ее».[82]

Обобщая, Элиаде приходит к выводу, что, несмотря на зарождение и бытование в античном обществе идеи поступательного развития, связанной большей частью с попыткой античных мыслителей объяснить возникновение общества, отождествляемого ими с государством, миф о вечном возвращении был воспринят большинством философских школ, что свидетельствует об активном стремлении защититься от событийной, мирской истории и противостоять необратимости времени: данный миф интерпретировался в текстах греческой философии как способ «придания статичности» поступательному движению истории:

Все мгновения и все события Космоса повторяются бесконечное число раз, поэтому их исчезновение оказывается в конечном счете мнимым; в перспективе бесконечного каждое мгновение и каждая ситуация остаются на своих местах и приобретают тем самым онтологическую сущность архетипа. Следовательно, среди всех форм поступательного движения поступательное движение истории также насыщено существованием. С точки зрения вечного повторения исторические события преображаются в категории и обретают тем самым онтологическую сущность, которую они имели в рамках архаической духовности[83].

Элиаде полагает, что античная концепция вечного возвращения является заключительным вариантом архаического мифа о повторении; а учение Платона об идеях представляет собой последнюю и наиболее подробную версию концепции архетипа. Это высказывание восходит к основополагающим античным концепциям возникновения времени, которые в полном объеме нашли свое выражение в трудах Плотина:

И поскольку Психея была наделена творческой силой, она возжелала обратить ее не на вечное Настоящее, которое ее окружало, а на что-то другое... И, возжелав создать подобие Вечности, она принялась временить и породила Космос, подчиненный Времени и пребывающий в ней самой, ибо сама она стала Временем[84].

Историческое сознание как таковое формируется в религиозном культурном межпространстве с возникновением христианства, под влиянием библейского миропонимания, придавшего человеческой истории самостоятельный смысл. В начале иудаизм, основываясь на ветхозаветном историзме, отвергает мистическое единство с космическими циклическими ритмами, создавая тем самым опасность профанации ощущения времени:

Для иудаизма время имело начало и будет иметь конец. Идея цикличного времени превзойдена. Деяния Яхве - это его личные шаги в истории. Историческое событие приобретает при этом новое звучание: оно

82 Элиаде 1998, С. 104.
83 Там же, С. 105.
84 Plotin: Les Ennéades. // Категория времени в ранней античности. Ленинград 1985, С. 156.

становится теофанией[85].

Монотеизм, таким образом, наделяет исторические события статусом самостоятельной ценности: боговоплощение осуществляется не в космическом, а в историческом времени. Моисей получает «Завет» в определенном месте и в определенный момент. Иисус жил и вознесся не в каком-то мифическом времени и пространстве, а в конкретном историческом: в Иудее, во время правления Понтия Пилата.

Христианство (в отличие от иудаизма), - пишет Элиаде, - «*идет еще дальше в оценке исторического времени, ввиду того, что Бог воплотился, принял исторически обусловленное человеческое существование*»[86]. Следовательно, каждое богоявление или божественное откровение оказывается ценным именно благодаря своей необратимости, то есть историчности. История более не является бесконечно повторяющимся циклом (создание - уничтожение - возрождение Космоса), а представляет собой линию, состоящую из «негативных» или «позитивных» богоявлений, каждое из которых имеет собственную ценность. Например, в иудаизме Бог напрямую вмешивается в историю, всецело ее контролируя. Или - по замечанию Элиаде, - в Новом Завете Бог в образе Христа входит в историю и остается в ней. История, еще не законченная, приобретает тем самым целостность и структуру события; сюжет всей истории человечества выстраивается в линию, направленную в одну точку, так как Бог входит в историю и совершает в ней самое важное: искупление, спасение (спасение души) и обожествление человека. Так провозглашается единство священной и светской истории.[87]

Для христианства время всегда реально, потому что имеет конкретный реальный смысл - искупление:

> Путь человечества от изначального падения до окончательного искупления идет по прямой линии. И смысл этой истории уникален, потому что Воплощение - уникальный факт. Христос принял смерть за наши грехи лишь однажды, однократно; это не повторяющееся событие, которое может воспроизводиться несколько раз.[88]

Итак, во-первых, Бог наделяется качествами конкретной личности, а, во-вторых,

85 Элиаде 2000. С. 305.
86 Элиаде 1998, С. 88.
87 Данный вывод опирается на логику следующего рассуждения: особенность линейного развития христианского времени в противоположность «цикличности» языческого состоит в том, что христианство отказывается от допущения восприятия истории на двух «уровнях» и помещает, таким образом, священное на одну ступень со «светским». В Ветхом Завете Бог создает не какую-либо особенную мифологическую священную историю, а реальную историю человечества, именно ту, которая воспринимается мифологическим сознанием как «светская».
88 Флоровский, Г.: Положение христианского историка. // Флоровский, Г.: Догмат и история. Москва 1998, С. 27.

концепция повторения архетипического действа (обычай, обряд, в основе которого лежит всем понятное, изначально заданное объяснение) замещается новым измерением - *верой,* обретаемой вследствие религиозного испытания и не требующей никакого рационального (общепринятого и заранее известного) объяснения - момент, который Элиаде убедительно иллюстрирует на примере анализа библейского мифа о жертвоприношении Авраама.[89]

Однако монотеистическая концепция христианства имела и иной способ защиты от времени: поскольку христианин не может игнорировать или регулярно уничтожать историю, он, согласно рассуждениям Элиаде, выносит необратимость исторических изменений *«в надежде, что она окончательно прекратится»* в определенный момент. Если в архаической концепции архетипов история отвергается или уничтожается периодическим повторением сотворения и возрождением времени, то, согласно христианской концепции, историю необходимо терпеть, поскольку она несет эсхатологическую функцию, но

> вытерпеть ее возможно только благодаря убеждению, что однажды она обязательно завершится, так же как началась. История, таким образом, уничтожается не в силу того, что человек осознает себя в вечном настоящем, не посредством ритуального и регулярного повторения (в обрядах и ритуалах) - она уничтожается в будущем.[...] Периодическое возрождение Творения заменяется единственным, уникальным возрождением, которое произойдет in illo tempore в будущем[90].

Утверждение о стремлении христианской Европы отвергнуть историю находит подтверждение и в наблюдении Элиаде о том, что сельские слои населения Европы достаточно долго не подвергались опасности ощущения необратимости времени, так как своеобразно восприняли христианский «историзм», объединив языческий космизм и христианский монотеизм в одно религиозное целое, в котором космос вновь «оживляется» (обретает смысл) через идею поклонения культурному герою (Моисей, Самсон, Соломон, Давид - в Ветхом Завете; Христос - в Новом), задававшему образцовые нормы поведения; тем самым перманентно возобновляется ритуал вечного возвращения. Следовательно, христианское мировосприятие не отвергает полностью парадигму мифа о вечном возвращении[91], а трансформирует миф в соответствии со своими установками. Оно сохраняет особое литургическое

89 Элиаде 1998, С. 107.

90 Там же, С. 110.

91 Элиаде отмечает также неоднозначность отношения к циклической концепции среди представителей церковно-христианской элиты: *«Однако, невзирая на усилия Отцов Церкви, теории циклов и астральных влияний на судьбу человека и исторические события будут использованы, пусть даже частично, другими Отцами и религиозными писателями - такими, как Климент Александрийский, Минуций Феликс, Арнобий, Теодорет. Конфликт между этими двумя фундаментальными концепциями Времени и Истории продолжался вплоть до XVII века*». // Элиаде 1998, С. 113.

время, то есть периодическое восстановление начала начал:

> Христианский литургический год основан на периодическом и реальном повторении Рождества, Страстей, смерти и Воскресения Иисуса, со всем, что влечет за собой эта мистическая драма для христианина, то есть с личным и космическим возрождением через конкретную реактуализацию рождения, смерти и воскресения Спасителя.[92]

Следовательно, христианство существует в двух измерениях: с одной стороны, в линейном историческом времени, с другой - в литургическом времени вечного воскресения, вхождение в которое обуславливается подражанием Христу и пути, им пройденном, как образцу. Понятие «веры», введенное монотеизмом, на какое-то время защищает человека от «ужаса истории». Но как только, в результате дальнейшего развития «самодостаточного» исторического сознания, начинается процесс секуляризации, перед человеком вновь возникает перспектива отчаяния перед необратимостью событийных исторических процессов.

Начиная с 17-го века[93], доминантную позицию в общественном сознании начинает завоевывать теория линейного поступательного движения. Сформулированная Лейбницем, эта идея была воспринята в эпоху Просвещения в качестве фундамента рационализма как основы существования, преобразовав теологическую метафизику христианства в частности и религиозное миропонимание в целом таким образом, что вера в Спасение заместилась верой (или альтернативным неверием) в бесконечный прогресс и *«превратилась в торжественное шествие человеческого Разума по истории»*[94]. Метафизическая установка на объяснение мира в его развитии и позиции человека в этом мире, еще включавшая, хотя уже и в ограниченном виде, циклическую концепцию «возвращения», уступила место этической установке на постижение личностного становления человека в истории, или - как вариант 18-19-го веков - естественнонаучную, позитивистскую.

Вследствие замещения «христианского историзма» историзмом антропоцентрическим, человек был «выключен» из времени сакрального и

92 Там же, С. 104.

93 Исторический период Средних веков не рассматривается в концепции Элиаде подробно, так как в это время существенных изменений в отношении общества к мифу о вечном возвращении не происходит: по выводам Элиаде, продолжает доминировать эсхатологическая (от сотворения до конца мира) христианская концепция с дополнительным влиянием «теории циклических волн, объясняющей периодическое возвращение определенных явлений (Альберт Великий, святой Фома, Иоахим Флоровский)». // Там же, С. 115.

94 Феллер, В.: Введение в историческую антропологию. Москва 2005, С. 86. Далее Феллер отмечает, что самым существенным следствием такого преобразования стало «сужение исторического пространства с фактической заменой человека как биологического вида, выведенного из состояния равновесия и пошедшего по истории цепью поколений, прошлых, настоящих и будущих, «наличным человечеством» поколений, живущих «здесь» и «теперь»; с заменой жизни вечной души живой «разовой» экзистенциальной жизнью человека от рождения до смерти».

«заключен» во времени профанном как единственно существующем. Одной из «фактических причин» данного преобразования явилось в том числе упразднение четырехмерного пространства вечности и редуцирование его до трехмерного, провозглашенного Ньютоном, в котором время, - теперь объективное, линейное, стало лишь условной единицей, и, строго говоря, не учитывалось.

Основная тенденция развития «интеллектуальной» (философской, общественной) истории в 18-20-х столетиях чаще всего (мы еще раз подчеркиваем, что речь идет только об основной доминанте) определяется развитием гносеологии в противовес онтологии, то есть целевая установка на равновесие знания и веры (цельности метафизического мировоззрения), преобладавшая до секуляризации 18-го века, замещается установкой исключительно на научные знания, их рационализацию и получение новых знаний. В центр картины мира, согласно этой целевой установке, был помещен не просто мыслящий, но и *«осознающий свою разумность человек, постепенно вытолкнувший за скобки своего рационального мира все сомнительное, в том числе онтологическое, содержание»*.[95] Постепенно из рационального круга сознания вытесняется все религиозное и мифологическое, уступая место «историческому»: *«Становление воли как воли рациональной - вот основание антропологической телеологии Нового времени»*.[96] Миф о вечном возвращении в этом новом контексте практически утрачивает свое значение, не вмещаясь в рамки трехмерного рационализма.

Историософский подход достигает своей кульминации в 19-м веке, в теории исторической диалектики Г. Гегеля (историцизм), соединившей в себе, по мнению Э. Трельча[97], наиболее значимые достижения нового, «рационального» мышления: учения о постоянном возвышении монад, следующих собственному внутреннему закону Г. Лейбница; теории И. Канта об основании науки на самопознании разума; размышлений И. Гердера о живом росте индивидуальных образований; утверждения И. Фихте в сущностном единстве противоположностей, разделяющих и снова восстанавливающих мир и жизнь в их единстве, а также известной идеи Б. Спинозы о полном присутствии универсума в каждой точке его единичной действительности.

Так, теория динамики бытия Гегеля, претендуя на универсальность, явилась попыткой превратить историческое движение в застывшее логическое понятие, абстрагировать его. Однако и гегельянство, в конечном итоге, преследовало все ту

95 При этом Феллер также подчеркивает сконструированный характер принятого с 17-го века понятия «человека разумного», реализацией которого стало последующее становление модели «человека рационального». // Феллер 2005, С. 99.

96 Там же, С. 96.

97 Подробнее см.: Трельч, Э.: Историзм и его проблемы. Москва 2004.

же, актуальную с момента возникновения человечества цель: попытку найти смысл, объяснение и трансисторическое оправдание исторических событий, тем самым - *«защититься от истории и примириться с ней»*. Решение, которое предлагала теория Гегеля, было довольно своеобразным, однако, не лишало историю и время профанного существования, трансцендентального значения окончательно. Действительно, по Гегелю утверждается значимость общеисторического события как такового, в себе и для себя: *«Если мы признаем, что вещи являются такими, какие они есть, по необходимости, иными словами, не произвольными и не случайными, мы тем самым признаем, что они должны быть такими, как они есть»*, - цитирует гегелевское обоснование понятия «исторической необходимости» Элиаде[98], называя его основным аргументом, разрешившим и оправдавшим позднее все трагические исторически события конца 19-20-го веков. Так называемые требования исторического момента восходили, однако, не к исключительно рациональному обоснованию, а являлись проявлениями некоего Абсолюта, Мирового Духа - позиция не принципиально новая, а *«сохраняющая кое-что от иудео-христианской концепции - историческое событие считается необратимым и самоценным, ибо это новое проявление воли Бога»*[99].

Цель, которую преследовал марксизм, - следующая ступень развития историцизма - также не изменилась: спасение от истории, окончательное уничтожение ужаса перед ней. Однако именно марксизм, сохраняя за историей определенный смысл: классовую борьбу, - лишает ее всякой трансцендентальности. Парадокс марксистской философии, отмечает Элиаде, состоит в том, что она досконально воспроизводит в своих тезисах изначальный миф о Золотом Веке эсхатологической концепции архаического общества, но в несколько усеченном виде: *«Золотой Век располагается в конце истории, хотя ему следовало находиться также и в начале»*[100], в чем и состоит для каждого сторонника этой концепции возможность окончательного освобождения от ужаса истории:

> если современники темных веков утешались тем, что увеличение их страданий и возрастание зла в мире в целом ускоряет финальное избавление, то убежденный марксист перед лицом драмы, вызванной давлением истории, точно также воспринимает зло как необходимость, видя в нем предвестие неизбежной близкой победы, которая навсегда положит конец любому историческому злу. [101]

В своем развитии историцизм приобретал различные формы выражения, пытаясь найти оптимальный способ объяснения и примирения с историческими событиями:

98 Элиаде 2000, С. 88.
99 Элиаде 1998, С. 118.
100 Там же, С.134.
101 Там же, С.136.

«критика исторического разума» В. Дильтея с ее основополагающим тезисом - «человек не имеет истории, он сам есть история» и попыткой рационализировать то, что считалось иррациональным; неокантианское направление, базирующееся на гносеолого-методологическом анализе специфики познавательных процедур исторического познания (В. Виндельбанд, Г. Риккерт); направление «культурно-исторической монадологии» О. Шпенглера и А. Тойнби; неогегельянское направление, представленное философией «тождества исторического бытия и исторического сознания» (Б. Кроче, Дж. Джентиле)[102].

В любом своем варианте историцизм предполагает если не абсолютную, то все же какую-то предопределенность исторического процесса, благодаря существованию неких объективных законов, а тем самым и возможности предвидеть и предсказать ход истории. Однако именно потому, что в рамках всевозможных концепций историцизма историческое событие в частности и история в целом самоценны и не существует иного смысла, кроме этого, человек ощущает себя все более безоружным перед «ужасом» всесильной разрушительной силы истории: только лишь *«констатация того факта, что перед нами историческое событие*, - пишет Элиаде, - *того, что оно произошло так, а не иначе, вряд ли может служить ему оправданием и освободить человечество от внушенного им ужаса»*[103].

Специфический эксперимент Ницше возродить «миф о вечном возвращении»[104] и попытка Хайдеггера[105] показать бесперспективность попыток человека с позиции историзма преодолеть границу замкнутого исторического линейного необратимого времени, вскрыли назревшую потребность культурного сознания к переосмыслению отношений со временем. Итак, можно сделать вывод, что «человек рациональный» предпринял множество достаточно продуктивных, но в конечном счете безрезультатных попыток придать истории антропоцентрические «рациональные»

---

102 Подробнее об этом см.: Феллер 2005, С. 95-98.

103 Именно по причине невозможности найти иной выход, дать более осмысленное и гармоничное объяснение происходящему, - отчаяние и пессимизм, основные спутники «человека исторического» в конце 19-20-х веков, были возведены, по мнению Элиаде, этой философией «в ранг героических добродетелей и инструментов познания». // Элиаде 1998, С. 123.

104 Сформулировав идею о вечном возвращении как «высшей форме утверждения, которая вообще может быть достигнута» в афоризме 341 «Веселой науки», Ницше в дальнейшем представляет ее именно как «вечное повторение»: *«повторение всего этого так, как оно было и есть, во веки веков»*. Специфическим мы называем попытку философа потому, что сам Ницше рассматривал идею вечного возвращения неоднозначно, трактуя ее, с одной стороны, как несущую освобождение, а с другой, подчеркивая ее действительный удручающий, пессимистический характер и называя Вечное Возвращение учением «морального терроризма», ибо в мире нелинейного времени на каждом поступке лежит тяжесть невыносимой ответственности. // Ницше, Ф.: «Так говорил Заратустра». Москва 2009; «Воля к власти». Москва 2007.

105 Хайдеггер, М.: Бытие и время. Москва 2006.

цели, идеи и смыслы. Характерное для адептов большинства историцистских концепций (марксизм, экзистенциализм) превознесение человека дает лишь иллюзорную свободу.

В тоталитарном обществе, в котором представление о «вечном возвращении» изъято вместе с изменением мировоззренческих установок из культурного сознания, у человека, по мнению Элиаде, остается только две возможности: воспротивиться истории (что предпринимает меньшинство) или укрыться в недочеловеческом существовании - бегстве (выбор большинства). Основной причиной неудачи и вызванного этим кризиса историцисткого подхода, по мнению Феллера, к которому мы присоединяемся, явилось

> изменение основных мировоззренческих установок - полного замещения религиозной интенции интенцией естественнонаучной, замены установки рассматривать события и явления истории с позиции Провидения и как вклада в познание воли и мысли Божией в явленном и проявленном, на установку рассматривать события исключительно и только в каузальных (причинных) матрицах «объективных факторов» социального, экономического, политического и в «понимании» действий «человеческих факторов» истории, преследующих те или иные цели по сути дела в той же самой каузальной парадигматике.[106]

Итак, историческое восприятие человеческого существования привело человека к еще большей неуверенности, увеличению «ужаса» перед историей и спровоцировало на рубеже 19 - 20-го веков колоссальный кризис культурного сознания, который, в свою очередь, имел следствием начало переоценки концепции цикличной периодичности и вечного возвращения. Именно в это время на первый план в естественнонаучной области выдвигается так называемый парадокс времени. До этого момента в качестве идеала объективного знания за основу были приняты законы Ньютона. Согласно теории Ньютона, как мы уже упоминали, временная категория существует как условная единица, не представляя собой полноценного измерения, влияющего на управление событийным рядом: время есть абсолютно и неделимо, существует одно положение универсума в настоящем, также как одно его положение в прошлом и будущем. Поток времени, однако, рассматривается не как стрела времени с векторным направлением, а исключительно статически - так, что в границах этого представления отсутствует разница между прошедшим и будущим.

Одним из важных факторов вышеупомянутого кризиса и осознания необходимости переоценки, безусловно, является переворот действительных до этого момента представлений об универсуме и его границах, вызванный открытием теории относительности:

106 Феллер, В.: Указ. Соч., С. 199.

Теперь мы, большинство физиков, уверены, что на самом деле законы природы носят вероятностный характер. Причем не просто потому, что мы не точно что-то знаем о природе или не точно умеем подсчитать, а потому что эта вероятностная трактовка заложена в самой природе вещей.[107]

Одного такого тезиса уже было достаточно для подрыва веры в гармоничность космоса в его материальном, физическом понимании, в определенность и стабильность вечных природных законов, а также как в истинность теории линейного прогресса, так и в полноценность классической религиозной христианской концепции жизнеустройства, параллельно существовавшей до тех пор в качестве альтернативной метафизической.

С открытием теории относительности пространство и время соединились в единой четырехмерной формации мира: к трем пространственным измерениям добавляется время, - синхрония и диахрония вновь объединяются. Все четыре измерения неразрывны, поэтому речь идет уже

не о пространственном расстоянии между двумя объектами, как это имеет место в трехмерном мире, а о пространственно-временных интервалах между событиями, которые объединяют их удаленность друг от друга - как по времени, так и в пространстве[108].

То есть пространство и время стали рассматриваться как четырехмерный пространственно-временной континуум или, попросту, «пространство-время».

Эпохальный негативный социальный опыт 19-го века усилил, в свою очередь, процесс образования «критической массы», его последствием стал взрыв в сознании. Человек к началу 20-го века был раздираем абсолютно противоположными духовными установками: культом науки с одной стороны, и скепсисом самой науки с ее критикой позитивизма - с другой. Понятия «космос» и «хаос», которые до того момента функционировали в пространстве культуры исключительно метафорически, ждали нового смыслового наполнения, которое должно было вскрыть их практическую функцию с учетом проявленного теорией относительности единства всех явлений. Духовный девиз этого периода кризиса состоял, таким образом, в полной дискредитации каузального подхода в понимании мира и поиске новых объяснений для связей между явлениями. Действительно, обобщает Феллер, интеллектуальное развитие человечества с конца 18-го столетия представляет собой по преимуществу

страдательный опыт, показавший, во-первых, невозможность создания «имманентной», то есть «трехмерной» всеобщей истории, а, во-вторых, невозможность фундирования цели и смысла истории

107 Сахаров, А.: Лионская лекция. // Огонек 1991, №. 21, С. 7.
108 Феллер, В.: Указ. Соч., С. 199.

эго-центрированным философским и этическим сознанием[109].

Подытоживая все вышесказанное, можно сделать следующие выводы: начиная с ранних форм своего развития, человечество стремилось урегулировать свои отношения с временной координатой, так выстроив их в строго определенную, четко структурированную модель таким образом, чтобы максимально защитить свое «личностное» конечное существование от разрушительного потока временного движения, придать ему некий непреходящий смысл и тем самым обрести необходимую устойчивость. На этом пути сформировалась совершенно парадоксальная тенденция: изначальное стремление к гармонизации отношений со временем, выражавшееся в осознании включенности своего «малого», личностного времени во время Большое, сакральное, непреходящее, человек заменил на стремление управлять временем, подчинив его себе. Тем самым время сакральное постепенно вытеснялось из человеческого сознания как непостижимое с точки зрения исторического индивида, а значит - неуправляемые, и стало быть - бессмысленное, ненужно - до полного обесценивания и изъятия его из картины мира.

Человек исторический, рациональный, иными словами, тот человек, который все знает о себе самом, осознает себя самого личностью именно исторической и желает быть творцом истории, потерпел неудачу. Путь упразднения архетипов и выхода из сакрального, то есть выбранный большей частью человечества путь прогресса, ведет, согласно выводам Элиаде, в конечном итоге, к еще большему отчаянию, которое *«вызвано не только самой природой человеческого существования, но и сознанием того, что в исторической вселенной подавляющее большинство человеческих существ испытывает постоянный ужас перед историей»*[110]. Решения, предлагаемые человеку в перспективе историцизма с целью вынести увеличивающееся давление истории, не способны защитить его от ужаса перед историей.

Всеобщее критическое положение вещей требовало переоценку отношений «человек-время« в культурном сознании, которая - с учетом амбивалентности и относительности предметов и явлений - заключала бы в себе определенного рода реабилитацию сакрального времени, а следовательно, и принципа вечного возвращения. Наиболее важными результатами этого процесса стало утверждение взаимодействия между «большим» и «малым» временем (микро- и макрокосмосом).

109 Феллер, В.: Указ. Соч., С. 38.
110 Элиаде 1998, С. 156.

О «переходном» характере культуры периода 20-го века говорилось и писалось как в публицистике, так и в научных областях, достаточно много. Феллер, направленность рассуждений которого нам близка, определяет качество этой «переходности» следующим образом:

...сейчас мы вновь стоим на пороге. И на этот раз на пороге, за которым нас ждет некое фундаментальное событие - рождение религиозной метафизики истории, новой метафизической парадигмы. И, думаю, что эта парадигма будет включать новое фундирование истории не как «науки о времени», а как «науки о пространственно-временном континууме». Для этого необходимо «всего лишь» переключить гештальт, изменить привычную точку зрения на прошлое как на фактически исчезнувшее, уже не существующее. Прошлое следует признать как существующее реально в четырехмерном пространственно-временном континууме и наблюдаемое особым способом, подобно тому как религиозный человек наблюдает Бога в акте откровения посредством благодати.[111]

Элиаде также, в связи с мифом о вечном возвращении, отмечает устойчивые тенденции, ориентированные на переоценку цикличной периодичности:

Эти тенденции, - пишет он, - свидетельствуют не только о пренебрежении к «историцизму», но и к истории как таковой, [...] имея целью бунт против исторического времени, попытку вновь включить это историческое время, обогащенное опытом человеческого существования, в космическое, циклическое и бесконечное время.[112]

Итак, мировоззренческую интенцию переходной эпохи 20 - начала 21-го веков можно обозначить как «возвращение к вечному возвращению».

В следующем разделе нашей работы мы проследим трансформацию культурного мифа вечного возвращения в контексте мифологемы нового культурного типа, который образовался в начале 20-го века. Чтобы приблизить теоретические рассуждения к предмету нашего исследования, мы сконцентрируемся на процессе литературного развития в России в интересующий нас период времени с определенной целью: выявить особенности генезиса новой художественной парадигмы и отчетливо показать одно из ее индивидуальных художественных выражений.

111 Феллер, В.: Указ. Соч., С. 36.
112 Элиаде 1998, С. 144.

1.2. Конвергентное сознание: формирование новой художественной парадигмы в пределах модернистского типа культуры

Известно, что личность становится сама собой благодаря памяти и её утрата ведет к идиотии.
То же самое можно сказать о Вселенной. Без вечности всеобщая история – утраченное время, в котором утрачена и наша личная история.

Хорхе Луис Борхес

1.2.1. Художественное сознание как литературоведческая проблема. Понятие «конвергентного сознания».

В качестве ведущих категорий современных литературоведческих исследований в последнее время довольно часто выступают понятия «художественное сознание» и «художественный язык», а также «тип художественного сознания», «художественность» и ее «парадигмы»: этот подход в русском литературоведении разрабатывает В. Тюпа. В работе «Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века»[113] исследователь сопоставляет модусы художественности с диахронией художественного и, используя эту классификацию, опираясь на теоретические работы С. Аверинцева и Е. Фарыно, анализирует парадигмы «неклассической» художественности 20-го века. Данный и, по нашему мнению, перспективный подход, на который мы в дальнейшем и будем опираться, имеет определенные уязвимые места, связанные в большей степени с неточностью определений и множественностью точек зрения на некоторые теоретические понятия, наше понимание которых мы считаем необходимым оговорить заранее.

Наши исходные теоретические установки относительно понятия «сознание» определяются, главным образом, подходами, сложившимися в школе философии сознания М. Мамардашвили и в «обсервативной» или «модальной» психологии А. Пятигорского и Д. Зильбермана. М. Мамардашвили формулирует неклассическое

113 См.: Тюпа, В.: Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара 1998. С. 8-10; Он же.: Парадокс уединенного сознания - ключ к русской классической литературе // Парадоксы русской литературы: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и Вольфа Шмида. Санкт-Петербург 2001, С. 174-192.

понимание сознания, обусловленное «феноменологическим сдвигом» 20-го века. Под *феноменами сознания* он понимает также «третьи вещи», «органы», или «тела» - то, что *«греки называли […] интеллигибельной материей»*: *«Нечто материальное и в то же время понимательное, не нужно еще понимать»*[114]. Следовательно, сознание по Мамардашвилли - это *«некоторое структурное расположение в пространстве и времени этих артефактов или третьих вещей»*[115], совершенно отличное от пространственно-временных структур нашей повседневной жизни. Философ неоднократно определял эти феномены как *живые формы*, которые *сами решают*, хотя *«объяснить саму жизненную форму мы не можем»*[116] - она *непрозрачна*, в чем и заключается ее отличие от классически мыслимых феноменов сознания.[117]

В книге М. Мамардашвили и А. Пятигорского «Символ и сознание» сознание именуется *метакатегорией* (*метасознанием*), попытки определить которую сталкиваются с препятствием в виде нашей постоянной *включенности* в сферу сознания: то есть говорить о сознании мы можем, только находясь в сознании и его языком. Понимание сознания и язык как способ его объяснения и экзистенциального бытия само по себе *не есть* сознание, так как находятся у него *внутри* - на его обращенной к нам, субъектам, поверхности. Сознание же в его понимании как *метасознания* безусловно внесубъектно, хотя не внеперсонологично. Сознание *не есть* и жизнь - поскольку они по определению исключают друг друга в «здесь-и-сейчас-бытии», то есть не могут сосуществовать в «моем» существе «здесь и сейчас». Следовательно, сознание не только внесубъектно, но и внеобъектно: это некое исходное условие познания - его *безосновность*, представляющая собой необходимую *основу* для сознания предметного - для любых смысловых вещей, осознаваемых нами, включая культурные смыслы.

Понятие «сознание» (благодаря своей универсальности, задействованности на

114 Мамардашвили, М.: Мой опыт нетипичен. Санкт-Петербург 2000, С. 233.

115 Мамардашвили, М.: Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси 1984, С. 60.

116 Мамардашвили 2000, С. 240.

117 Отталкиваясь от понятий классического и неклассического типов рациональности, предложенных Мамардашвили, и спроецировав их на развитие художественного языка поэзии, С. Бройтман разработал филологическую концепцию, показав, что если для русской классической поэзии 19-го века «исходным началом или первообразом является конкретное и конечно-размерное», то лирика начала 20-го века переживает «смену первообраза» и «выдвижение в качестве исходного начала бесконечного и безмерного». // Бройтман, С.: Русская лирика XIX - начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). Москва 1997, С. 29. См. также: Бройтман, С.: Блок и Пушкин: К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности. // Литературное произведение: слово и бытие. Сб. науч. тр. к шестидесятилетию М. Гиршмана. Донецк 1997, С. 55-78.

уровне самых разных научно-философских и культурологических парадигм) рассматривается нами как исходная *метакатегория* для описания рядов литературных феноменов, независимо от того, имеется в виду содержательный уровень литературного ряда (*семантика* и *прагматика* текста произведения, творчества писателя, литературного направления и т.д.) или формально-структурный (что традиционно именуется *поэтикой* указанного ряда).

Художественное[118] сознание мы определяем как «подвижную форму» культуры, являющуюся залогом ее существования и развития. Согласно определению Е. Созиной, его можно представить и как

> феноменально-феноменологическое единство персонологически определенной деятельности субъекта-творца и интенций некоей коллективной общности, обычно именуемой литературой, культурой, эпохой и. т. д., - при том условии, что эта общность носит условный, чисто референциальный характер и в данном случае лишь указывает на независимый от целенаправленных действий и усилий индивида (и самой общности) смысл его творения, на его включенность в общее поле сознания.[119]

Исходя из исследований Мамардашвили и Пятигорского, в анализе художественного сознания можно вычленить три категории, условно соответствующие трем «способам бытия» сознания. Это сфера сознания (возможные параллели: универсальный дух, ноосфера и т. д.); состояние сознания - *«продукт интерпретации или переживания сознанием индивидуальных психических механизмов»*[120], то есть прикрепленность его к «Я» как к конкретному индивиду; структура сознания - пространственное образование сознания, то место, в котором снова возникает и длится акт сознания, прерывающийся в пространстве, но континуальный во времени[121]. Рассмотрев литературный процесс через призму

---

118 Решать, как и почему сознание «вообще» становится именно художественным, - задача эстетики: мы принимаем это a priori; нам важно проследить, как сознание проявляет себя в литературе, как сама литература свидетельствует о сознании, развиваясь, подобно ему, по имманентным законам себя самой - законам художественности.

119 Созина, Е.: Динамика художественного сознания в русской прозе 1830 – 1850-х годов и стратегия письма классического реализма. Екатеринбург 2001, С. 67.

120 Мамардашвили, М., Пятигорский, А.: Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. Москва 1997, С. 76.

121 Логически целесообразная, обоснованная схема вероятных типов существования сознания, разработанная логиком А. Анисовым, очень убедительно согласуется с данной структуризацией сознания, проецируемой в нашем исследовании на сферу культуры: «Рассуждая абстрактно, имеется всего четыре возможных различных отношений объектов к атрибутам пространства и времени. Первый: объект обладает как пространственными, так и темпоральными характеристиками (в нашем случае это культурный и материальный мир. – Ж.Б.). Второй: объект не обладает протяженностью и не изменяется во времени (сфера сознания. - Ж.Б.). Третий: объект не обладает протяженностью, но развивается во времени (состояние сознания. - Ж.Б.). Четвертый: объект обладает протяженностью, но не изменяется во времени (структура сознания. - Ж.Б.). Четыре типа отношений объектов к пространству и времени определяют четыре типа существования и - соответственно - четыре класса объектов, существующих в разных смыслах». // Анисов А.: Темпоральный универсум и его познание. Москва 2000, С. 109.

данных категорий, можно идентифицировать в нем некие «сгустки» смыслов, выстраивающие «организм» культуры и не зависящие от конкретных исторических и социально-политических реалий, не обуславливаемые системой причинно-следственных связей. Вхождение конкретного художника в определенную структуру сознания указывает на некую общность смысловых полей авторов, обладающих разными мировоззренческими установками, тяготеющим к разным принципам творчества и т. п. - то, что обычно иносказательно именуется «духом времени».[122]

В узком литературоведческом контексте данного исследования мы понимаем «сознание» вслед за Тюпой как «ментальную сторону бытия», лишенную - в отличии от материи - отличительных признаков, атрибутов, поддающихся описанию, однако, не сводящуюся к отражению материи*: «Сознание тоже по-своему отнологично и характеризуется собственными модусами, определенными модальностями ментальных актов, или, проще выражаясь, способами быть сознанием»*[123], а имеющую своей основой коммуникативный акт*: «Умное слово «сознание» прозрачно указывает на коммуникативную природу того, что оно обозначает. Любое содержание сознания есть по существу совместное, интерсубъективное знание»*[124].

Опираясь на классическую теорию происхождения и развития высших психических функций (периодизация психического развития личности) Л. Выготского[125] (работа «Развитие высших психических функций»), Тюпа соотносит стадии становления сознания личности[126] со стадиями становления сознания общества[127], утверждая совпадение их последовательности. Согласно рассуждениям ученого, возможно выделить четыре типа ментальности[128]: роевое сознание, авторитарное сознание[129], уединенное сознание и конвергентное сознание, которые соответствуют «МЫ-сознанию», «ОН-сознанию», «Я-сознанию» и «ТЫ-сознанию». Каждый тип ментальности есть комплекс представлений о фундаментальных представлениях

122 Одними из популярных «знаков» структур сознания в современном литературоведении выступают «вечные типы», «вечные образы», «бродячие сюжеты», лейтмотивы и.т.д.; используя терминологию К.-Г. Юнга, мы называем их в данной работе литературной или культурной архетипией.

123 Тюпа 1998, С. 6-9.

124 Тюпа, В.: Диагностика ментального кризиса. // Мир России 2002, № 1, С. 21.

125 Выготский, Л.: Развитие высших психических функций. // Психология развития человека. Москва 2005, С. 1136.

126 синхронный аспект, онтогенез: уровни, структурирующие деятельность духовного «Я».

127 диахронный аспект, филогенез.

128 иначе: модуса сознания или парадигмы мышления.

129 в терминологии С. Аверинцева: «дорефлективный традиционализм», «рефлективный традиционализм». // Аверинцев, С.: Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва 1986, С. 104-116.

бытия: об основах существования и механизмах универсума, о сущности человеческого индивидуума и онтологических принципах взаимодействия человека и мира.

Как мы видим, все типы сознания по классификации Тюпы, дифференцируются по специфике моделирования (коммуникативных) отношений по оси «Я - Собеседник / Другой» и отображают акт самоидентификации, происходящий в процессе непрерывного становления личности (= общества):

– роевое сознание, присущее первобытному обществу, не учитывает индивидуальности сознающего субъекта, являясь безличной коллективной памятью «родоплеменного целого»; самоидентификация происходит с неким коллективом; картина мира децентрирована. Ментальный вектор - вектор ***покоя****;*

– совместное знание ролевого, или авторитарного сознания (преобладающий способ коммуникации в государственных обществах до кризиса авторитаризма в эпоху Просвещения) характеризуется исключительной иерархичностью, единицей его измерения выступает в итоге «ролевое место в миропорядке носителя этого знания»; самоидентификация - с социальной ролью; картина мира экстрацентрична. Ментальный вектор - вектор ***власти****;*

– в эпоху доминирования романтической парадигмы художественности произошло формирование культуры уединённого сознания, основной целью которого является самоутверждение и для которого характерна интроспективная (внутрь, самоуглубление) направленность, поиск (назначение, порождение) собеседника через интериоризацию или двойничество, то есть акт коммуникации всегда акт автокоммуникации; самоидентификация с самосознанием; картина мира *интроцентрична,* ментальный вектор - вектор ***свободы;***

– к постромантической парадигме посттрадиционалной художественности Тюпа относит зарождение ***конвергентного (солидарного)*** сознания, получившего философскую определенность в работах теоретиков-диалогистов 20-го века[130]. Конвергентное сознание, согласно Тюпе, ориентировано на самоидентификацию индивида с содержанием другого индивида при сохранении самоценности каждого: без потери своего «Я» в «Мы», без усечения полноты своей индивидуальности через выполнение социальной роли, без утраты сбалансированного взаимодействия с

130 В их числе Тюпа называет П. Тейяр де Шардена и А. Швейцера, М. Бубера, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюсси, М. Бахтина, А. Ухтомского, М. Пришвина и др. Примером выражения конвергентного сознания может служить также учение Иисуса Христа как уникальный единичный пример выражения феномена конвергентного сознания в рамках более древних человеческих сообществ.

миром в процессе все более обособляющего и сужающего гипертрофированного самоуглубления. Задача конвергентного модуса сознания заключается в совершенной, окончательной гармоничной реализации коммуникативной природы человеческого духа. Все предшествующие конвергентному типы сознания предлагают реализацию (иными словами, способ самоидентификации) индивидуума по его соотнесенности с какой-то одной определенной коммуникативной функцией, принимаемой за основу и полностью игнорирующей остальные. Вследствие этого нарушается целостность картины мира индивидуума и данный, изначально ограниченный, способ самоидентификации, исчерпав себя и не приведя к искомой гармонии (полноте самореализации), претерпевает кризис, порождающий новую ментальность.

Конвергенция (схождение) как основа новой, четвертой ментальности, представляет собой такой способ коммуникации, *«содержанием которого является неслиянность и нераздельность самобытных личностных миров, индивидуальных мировых центров ментальности»*.[131] Качественно новой характеристикой этого типа сознания является равноценность, обоюдность, взаимодействие обоих участников коммуникативного акта: каждый из них «находит» себя в другом (самоактуализирует себя в другом): *«Такое «я» реализует себя [...] в «диалоге согласия»*[132]. Оно нуждается для самоактуализации в необезличенном «*своем другом*»[133]. Руководствуясь принципом конвергентности, «со-знание» находит оптимальный способ самореализации: через «со-причастность» и последующее самостановление через «со-творчество». Конвергентная картина мира находится в постоянном взаимодействии с бесконечным множеством «своих других» (*сохраняющих в единстве индивидуальность - Ж. Б.*) и не предполагает границ. Ментальный вектор конвергенции Тюпа определяет как вектор ***ответственности***[134]**.**

Этапы самостановления человека и общества, соответствующие способам его самоидентификации, образуют следующую последовательность:

1. Растворение.
2. Исполнение.
3. Самоутверждение.
4. Самоактуализация.

131 Тюпа 2002, С. 21.
132 Термин М. Бахтина.
133 Тюпа 2002, С. 22.
134 «внеролевого самоограничения личной свободы, не посягающей на свободу «других»» // Тюпа 2002, С. 23.

Четвертый тип, в отличие от остальных, - исключительно монологических по своей коммуникативной направленности, изначально исходит из диалогической природы коммуникации, что позволяет индивиду обрести единство с другими субъектами без утраты собственной идентичности. Согласно Тюпе, четыре названных вектора духовной жизни и определяют сложную и динамичную картину художественной культуры 20-го века[135].

Итак, как мы могли убедиться, понятие «художественного сознания» в обозначенном качестве метакатегории (метасистемы), позволяет объединить разные подходы к толкованию феноменов культуры и духовной жизни. Однако в общем и целом оно остается одной из неразработанных проблем современного гуманитарного знания: до настоящего момента не определена методология подхода к изучению художественного сознания эпохи в его системных проявлениях - в различных «модусах» его реализации в литературе, не произведена систематизация основных форм выражения художественного сознания в произведении и тексте, не до конца изучен и вопрос о функции творческой индивидуальности по отношению к «общему» сознанию эпохи. К примеру, понятие «метод» часто неоправданно заменяется понятием «тип художественного сознания», понятие «тип культуры» употребляется как тождественное понятию «литературная эпоха», «литературное направление» замещается «художественной интенцией» – при этом не принимается во внимание различие их содержательности. С этой точки зрения понятие «конвергентное сознание» и родственная ему группа категорий, которыми оно оперирует, нуждается в контексте нашего исследования в дополнительном пояснении.

С целью достижения терминологической ясности нам видится необходимым, в первую очередь, разграничить термины различных понятийных систем и определить терминологический аппарат нашей работы, что мы реализуем, рассмотрев специфику процесса литературного развития в России в первой четверти 20-го века с целью выявить особенности генезиса новой художественной парадигмы и определить ее основные характеристики.

---

135 Необходимо заметить, что структурная синхрония модусов ментальности вовсе не противоречит тому научному факту, что их формирование в онтогенезе сознания личности, как и в филогенезе сознания общества, происходит последовательно и поэтапно. Это периоды ментальности, своего рода «уровни» индивидуального сознания, возникшие в разное время, взаимоотнесённость которых в синхронном аспекте определяет ту или иную модель поведения духовного «я»: «Подчеркнём ещё раз: речь идёт не об эпохах интеллектуальной эволюции человечества, но о модусах ментальности, задающих тон в ту или иную эпоху. Развитому сознанию современного человека в принципе присущи все перечисленные векторы духа». // Тюпа 2002, С. 24.

1.2.2. К вопросу о терминологии: модерн / модернизм; диахрония / синхрония; тип культуры / литературная эпоха

Глобальный кризис культурного сознания, вызвавший в конце 19-го века в Европе и России начало тектонического реорганизационного процесса, принял в дальнейшем форму нового культурного типа, который в нашем исследовании обозначается как модернистский. С целью достижения терминологической ясности нам видится необходимым, в первую очередь, разграничить термины *модернистский тип культуры* и *модернизм* (модерн). Слово *модернизм* (modernizm, Moderne в узком смысле) используется в литературоведении традиционным образом как термин для обозначения определенной литературной эпохи. *Эпоха*, в свою очередь, определяется как диахроническая историко-литературная система, характеризующая динамику литературного процесса в хронологическом масштабе (Н. Лейдерман называет в этом ряду понятия *культурная эра, фаза литературного развития и историко-литературный период*[136]) и обозначает (здесь мы принимаем за точку отсчета определение этого понятия, предложенное Робертом Ходелем)

eine in sich vielgestaltige, zeitlich begrenzte und gegenüber anderen Epochen unterscheidbare kultur-, kunst- und geistesgeschichtliche Strömung, die über den nationalen Rahmen hinaus Gültigkeit und Vergleichbarkeit erreicht.[137]

*Историко-литературная эпоха (*например, эпоха Просвещения или Романтизма) развивается обычно в пределах одного века и может быть обозначена в данном контексте как *макроцикл*. Следовательно, в хронологическом контексте под «модернизмом» мы понимаем литературную эпоху в России, охватывающую период с последнего десятилетия 19-го века до конца 20-х годов 20-го века и пришедшую на смену эпохе реализма. При диахроническом рассмотрении развития культуры она представляет собой развернутую систему, которую Лейдерман называет *мегациклом* и которая развивается хронологически в течении нескольких веков[138]. Если же

136 Лейдерман, Н.: Траектории экспериментальной поэтики. // Вопросы литературы. Москва 2002, №. 4, С. 26.

137 Hodel, R.: Textkohärenz und Narration in realistischer und modernistischer russischer Literatur. // Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und der Moderne. Hrsg. R. Hodel und V. Lehmann. *Narratologia*. Contributions to Narrative Theory. Vol. 15. Berlin, New York 2008, S. 2.

138 К этой категории причисляются такие явления культуры как античность, Ренессанс и Новое время, чьи качественные характеристики в научном континууме еще не до конца четко определены. Мы опираемся в данном случае на исследование «Категории поэтики в смене литературных эпох», авторы которого называют три основных значимых цикла: 1) архаичный, 2) цикл начиная с середины 1-ого тысячелетия д. н.э. вплоть до второй половины 18-ого века н.э., 3) период с конца 18-ого века до начала 20-ого. // Аверинцев, С., Андрев, М., Гаспаров, М., Гринцер, П., Михайлов, А.: Категории поэтики в смене литературных эпох». // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва 1994, С. 3-38.

рассматривать динамику литературного процесса с точки зрения синхронического аспекта, то выстраивается целостный ряд историко-литературных систем, которые отображают определенные стороны литературного процесса, а также его эстетические характеристики (*культурный тип - литературное направление - литературное течение - идейно-эстетические течения - жанровые и стилевые тенденции - литературные школы*).

Наш подход базируется в большей степени на стремлении рассматривать явления культуры в точке пересечения диахронического и синхронического аспектов. В этой связи наибольший интерес для нас представляет понятие *типа культуры*. Предпосылки для оформления данного понятия в самостоятельный термин были даны О. Шпенглером в монографии «Закат Европы» (1922), в которой ученый выделил так называемые «великие культуры» в истории развития человеческой цивилизации, утверждая, что каждая из них обладает тайным языком мирочувствования, понятного лишь тому, чья душа этой культуре принадлежит.[139]

Более точные критерии предложил П. Сорокин: согласно его концепции, в течении определенного времени (этот временной период охватывает несколько эпох и получает название «мегацикла») происходит становление и развитие особенного типа культуры, *«все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную, ценность»*[140]. Философ утверждал, что именно смены типов культуры вызывают радикальные тектонические изменения исторического процесса и выступают в качестве основных факторов социальной динамики, что особенно ясно можно наблюдать на примере культурного перелома в конце 19-го века.

Итак, под термином *тип культуры* мы подразумеваем культурную формацию, определяемую особым, соответствующим ее ценностному принципу типом ментальности. Следовательно, *модернистский тип культуры*, согласно нашей терминологии, есть такая культурная формация, которая образовалась в оппозиции к классической, сформированной в пределах предыдущего мегацикла Нового Времени.

Смена реализма модернизмом в этом контексте может быть истолкована, с одной

139 Шпенглер, О.: Закат Европы. Т.1, Москва 1993, С. 340.

140 Согласно Сорокину, в течение последнего тысячелетия в Европе поочередно доминировали следующие типы культуры: 1) в средние века - «идеациональный», «основанный на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога как единственной реальной ценности»; 2) в 13-14 веках - «идеалистический», чей «основной принцип ... был частично сверхсенсорный и религиозный, а частично светский и посюсторонний»; 3) современный тип культуры (с 16 века) - «чувственный», основной принцип которого заключался в «светскости и утилитарности». // Сорокин, П.: Социокультурная динамика. // Сорокин, П.: Человек. Цивилизация. Общество. Москва 1992, С. 429- 432.

стороны, как закономерная смена литературных эпох, а с другой стороны, как первый признак глобального культурного преобразования, завершающего - начиная с эпохи Просвещения - целую культурную эру (или мегацикл) Нового Времени (Modernity).

Мы считаем необходимым еще более отчетливо разграничить два этих понятия, а именно: процесс дезинтеграции реализма в модернизм не может быть автоматически спроецирован на взаимоотношения классического и модернистского культурных типов с однозначным выводом, что после дезактуализации реалистической эстетики в историко-литературном пространстве в качестве определяющей доминанты окончательно утверждается модернистский тип культуры. Данное наблюдение актуально и для последующего развития литературного процесса: модернизм в узком его понимании (то есть в качестве *литературной эпохи*), бесспорно, переживает на рубеже 20-30-х годов завершающий период и, перейдя в авангард, постепенно теряет сферы своего влияния, вырождается. Однако *модернистский тип культуры*, в границах которого сформировался *модернизм* как таковой, напротив, после кризиса модернизма, продолжает занимать доминирующую позицию и, участвуя в разнообразных художественных процессах, дает импульс множеству литературно-эстетических стратегий культуры.

1.2.3. Классический и модернистский тип культуры: Космос и Хаос.

И в таком вот чувстве, что жизнь прекрасна, что тебе так хочется жить, а может быть, завтра же тебя убьют или обратят в раба, — в этом особом чувстве человека, не только нашего советского, но и на всей земле, заключается вкус изюмины XX века.

М. Пришвин. Дневник 1938 года.

В чем состоит принципиальная разница между классическим и модернистским культурными типами? Ответ на этот вопрос является для нашего исследования определяющим, так как только в этом контексте оказывается возможным выявить особенности процесса кристаллизации интересующей нас культуры конвергентного сознания и проследить специфику пути ее дальнейшего развития.

В наших рассуждениях мы исходим из представления, что конечная цель каждого литературного произведения имеет, бесспорно, созидательную направленность и состоит в стремлении воссоздать целостный и универсальный образ мира; в этом смысле художественный мир каждого литературного произведения всегда мифологичен. Основным принципом организации любой художественной (ранее - мифологической) структуры является процесс упорядочивания хаоса и преобразования его в космос, то есть его гармонизация. Если мы обратимся к классическим мифологиям[141], то увидим, что все они сосредоточены на создании самостоятельной творческой модели, способной сгармонизировать отношения трех основных составляющих: человеческой личности, социального общества и вселенной:

> Всегда в литературе классического типа присутствует художественный образ мирового порядка, то есть Космоса, который завершает собой произведение как художественное целое, делает некий неизбежно локальный сюжет, переживание, действие концентрированным воплощением смысла бытия и человеческой жизни[142].

Этот стержневой макрообраз миропорядка имеет свой константный план выражения

141 В русской литературе, по мнению Лейдермана, они охватывают целый спектр от волшебных сказок до реализма Толстого и произведений его последователей, начиная с волшебных сказок и заканчивая (по крайней мере, в русской литературе) реализмом Толстого и его последователей. Более подробно см. Лейдерман 2001, С. 31.

142 Там же, С. 36.

в художественных текстах, представляющий собой ряд устойчивых образов, изначально несущих семантику мировой гармонии[143]. По мнению Лейдермана, на которое мы опираемся, каждое художественное литературное направление Нового Времени (например, классицизм, реализм), а также все переходные формации (сентиментализм) создавали «собственный инвариант мифа о действительности как космосе», который затем реализовывался в художественных текстах и авторских поэтиках.

Модернистский (согласно нашей концепции - неклассический) культурный тип был вызван к жизни мощным деструктивным импульсом, предпосылки возникновения которого мы обозначили выше: вскрывшиеся неустойчивость и неопределенность по отношению к привычным законам природы, неверие в гармоничность физического Космоса имели последствием разочарование и сомнение в реальности и достижимости мировой гармонии как таковой.

Таким образом, модернизм, а позже авангард и постмодернизм, следуя этому импульсу, сформировали, согласно рассуждениям Лейдермана, новый тип художественного мифотворчества, который был ориентирован не на преобразование хаоса в космос[144], а *«на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия»*.[145]

Для классического типа культуры характерным является способ преодоления хаоса непосредственно в процессе свершения творческого акта: читателю предлагается уже завершенный образ объективной гармонии, то есть полностью «преобразованный» хаос. Если элементы образа хаоса в произведениях классического типа все же присутствуют, то только в полностью подчиненном гармонизирующей логике концепции произведения виде, а потому не несут самостоятельной смысловой нагрузки. Модернистское восприятие, по мысли Лейдермана, напротив, в качестве основы и центрального содержания искусства рассматривает именно макрообраз хаоса. Общность разнообразных художественных стратегий модернизма состоит в отказе от поиска гармонии в «объективной реальности», в пределах профанного «земного» измерения. Модернистский тип

143 Например, таких как образы неба, земли, звезды, дома, радуги, дерева, матери и ребенка и. т.д.

144 Понятие «хаос» в литературном контексте мы используем как метафору для одной из самых глобальных моделей создания художественного мирообраза, которая восходит к самым ранним формам художественного сознания. Тем самым хаос для нас всегда находится в устойчивой оппозиции к космосу. Эта пара противоположностей лежит в основе любого эстетической действия и реализовывается в различных фазах культуры во множестве частных оппозиций – например: природа / культура, периферия / центр, дьявольское / божественное, безличное / личное, абсурдность / смысл, стереотип / творчество.

145 Лейдерман 2001, С. 38.

культуры осуществил тем самым очередную востребованную ревизию системы духовных ценностей в культурном сознании. Однако, несмотря на отрицание путей поиска гармонии в «исторической», преходящей реальности, он не освободился от потребности в гармонии в принципе, формируя самостоятельную универсальную модель хаоса как «минус-гармонии» и выбирая соответствующее направление дальнейшего развития: A realibus ad realiora. Per realia ad realiora.[146]

Итак, в художественно-эстетической системе модернизма (согласно новой модернистской логике видения мира), во-первых, земное, преходящее, историческое посюстороннее измерение (время человеческого существования) теряет свою первостепенную значимость как пространство художественного освоения, во-вторых, декларируется попытка восстановить утраченную связь, то есть приобщиться к «потустороннему» измерению посредством актуализации сферы «человеческого духа»:

> Модернизм присваивает миру человеческого духа статус единственно ценной значимой высшей реальности бытия, при этом он отворачивается от эмпирической практики незначимого, повседневного «посюстороннего» существования (то есть - эмпирической реальности)[147].

Следовательно, сфера человеческого духа утверждается в качестве неотъемлемого элемента мира сакрального и понимается как связующее звено между человеком и миром высшего бытия. Такое «смещение перспективы» в культурном сознании вызвало огромный интерес к модернизму: общественное внимание долгое время оставалось сконцентрированным на реализации именно модернистской художественной логики, что, в свою очередь, способствовало созданию впечатления полного единовластия этого культурного типа в процессе развития культуры в России 20-го века. Действительное же положение вещей в этот период оказывается при подробном рассмотрении не столь однозначным.

146 Иванов, В.: Мысли о символизме. Москва 2005, С. 206.
147 Лейдерман 2001, С. 26.

1.2.4. Литературное направление / художественная интенция: особенности литературного процесса 20-го века

«Литературное направление» представляет собой историко-литературную систему синхронного типа и может быть классифицировано как подсистема «типа художественной культуры»: понятие, характеризирующее единство, образованное общностью художественного метода» в пределах одной литературной эпохи и направленное на выражение определенной «концепции личности», этой эпохе свойственной.

Литературные направления традиционно различаются по диапазону своих художественных поисков, то есть своему охвату и устойчивости: каждое из направлений, относящееся к классическому типу культуры, соответствует конкретной эпохе художественного развития и обозначается соответственно ее названию (классицизм, реализм, романтизм и. т.д.). В качестве характерных особенностей модернистского типа культуры Лейдерман отмечает дробность (дезинтеграцию), недолговечность и изменчивость представляющих его историко-литературных систем, наиболее сильно проявившиеся в период расцвета модернизма: так, символизм - наиболее влиятельный и теоретически обоснованный выразитель модернистской художественной логики - существовал как полноценное литературное направление всего лишь около двух десятилетий; а период расцвета такого яркого направления как экспрессионизм укладывается всего лишь в одно десятилетие (1910-1920).

Такой скоротечный характер литературных направлений модернизма позволил определить его как «множество поэтических микросистем»[148], которые, по терминологии Жирмунского, являются *«лишь составляющими одной универсальной макросистемы»*. Тюпа, в свою очередь, определяет модернизм как эстетическую систему, которая

как целое лишь тогда может быть полностью схвачена, когда определяется не как противоречивый и по отношению к остальным часто подчеркнуто противоположный импульс, а когда

148 В пределах модернизма провозглашалась невиданное прежде множество самых различных художественно-эстетических программ, манифестов и деклараций. К этому относятся, например, программные статьи основателей символизма и акмеизма (А. Белого, А. Блока, О. Мандельштама, Н. Гумилева, Д. Мережковского, В. Иванова), вызывающая «пощечина» футуристов, имажинистские манифесты, «хартии» экспрессионистов, а также декларации ЛЕФа и «ничевоки». В дальнейшем далеко не все эти проекты воплотились в действительности в новые художественные тенденции и только немногие из них реализовались в качестве самостоятельных литературных направлений, но тем не менее все они осуществляли - разными способами – однако, всегда с претензией на масштабность – определенный взнос в «перекодирование» культуры.

рассматривается как процесс распада на множественные крайне удаленные эстетические поля.[149]

Данную тенденцию деформирования классической эстетической нормативной системы, реализовавшуюся в модернизме в процессе постоянно разрастающейся субъективации, можно соположить с преобладанием «Я» над «Мы», «частного» над «общим», абсурда над логикой. Следовательно, дезинтегрирующий, ориентированный на распад характер модернизма подверг целостную систему русской литературы глобальному преобразованию, расшатав ее прежнюю привычную стабильную структуру, что проявилось в деиерархизации всех подсистем отлаженной классическим типом культуры логики развития.

Понятие «литературного направления», несмотря на дальнейшее его употребление в разнообразных контекстах, потеряло свою прежнюю функциональную семантику: в литературном процессе 20-го века не сформировалось (естественным образом[150]) ни одного литературного направления, ставшего доминантой литературной эпохи; напротив, процесс складывается из сосуществования и взаимодействия множества равновеликих по своей значимости художественных систем. Из этого следует, что для отображения специфики художественного процесса в 20-м веке появляется необходимость в другом понятии, ориентированном не столько на относительно цельные самостоятельные системы, а охватывающем, в первую очередь, разнообразные художественные тенденции, которые, тяготея к образованию направлений, так и не оформились в стабильную систему, оставшись в форме некоей художественной силовой линии, - более гибкой и жизнеспособной в новых изменчивых условиях. Лейдерман обозначил это понятие как художественную интенцию:

> Она [художественная интенция] либо питает поиски многих последующих литературных течений и школ.[...], либо, сплетясь на очень короткое время в системы типа литературного направления, [...] вновь расплетается на целый пучок нитей, заряжающих творческой энергией литературные течения, потоки, школы.[151]

Рассматриваемый через перспективу «художественной интенции», литературный процесс модернистского типа культуры, кажущийся на первый взгляд

149 Тюпа 1998, С. 10.

150 За исключением «искусственного, фиктивного» направления соцреализма (термин Н. Лейдермана).

151 Лейдерман 2002, С. 13. Одним из примеров такого «интенционного» развития может служить феномен русского натурализма: в монографии «Поэтика натурализма» В. Миловидова убедительно доказывается, что натурализм представляет собой многовековую художественную интенцию, которая в период с 1880 по 1890 гг. оформилась в литературное направление, а после вновь преобразовалась в форму интенции, оказывая в дальнейшем творческое влияние на различные художественные направления 20 века. // Миловидов, В.: Поэтика натурализма. Екатеринбург 1996.

«деструктивным» и хаотичным, обнаруживает стержень, устойчивую структурную ось, заключающуюся в интенсивной диалогичности концептуально разнящихся систем (что есть не что иное как проявление конвергентности):

Это взаимодействие носило сложный и динамический характер: тут и полемическое взаимоотталкивание вплоть до травестирования и пародии, тут и невольное взаимопроникновение, тут и целеустремленное синтезирование.[152]

Еще одной характерной чертой модернистского культурного типа является возникновение так называемых вторичных художественных систем, чей конструктивный принцип заключается в диалогическом объединении старых, классических и новых - модернистских - художественных методов. Эта тенденция, бесспорно, «конвергентная» в своей основе, касается, по мнению Лейдермана, в первую очередь, тех систем, названия которых обозначаются с помощью приставки «нео-»[153].

Такое регулярное «проглядывание» в художественном процессе 20-го века казалось бы окончательно и безоговорочно «обесцененной» и низверженной модернизмом классической модели мира говорит о том, что декларируемый новыми художественными системами «хаотический» («хаосмографический» по терминологии Лейдермана) тип модели мира, выстраиваемый модернистами, не заполнял авторитарным образом все пространство нового типа культуры: поиски новых устойчивых форм выражения, оказывались для художественного сознания без диалога с классической моделью мира эстетически неполными. Вот как, к примеру, отображает Лейдерман сущность этих вторичных формаций:

В такого типа ‹неотрадиционных› структурах модель мира, воспринимаемая современным художественным сознанием как архаическая, противостоит тем моделям мира, которые доминируют в современном литературном процессе. В диалоге между ними, с одной стороны, отстаиваются те ‹старомодные› ценности, которые были впервые открыты при посредстве ‹старого› метода, а с другой - с горькой иронией констатируется несовместимость этих ценностей с современными представлениями о действительности, о подлинной мере вещей[154].

152 Лейдерман 2001, С. 12.

153 Например, признаки «неоромантизма» явно проступают в ранних произведениях М. Горького, в «Одесских рассказах» И. Бабеля, в пьесах Е. Шварца, а черты «неосентиментализма» (конец 1930-х годов) прослеживаются в произведениях А. Афиногенова, К. Паустовского, Р. Фраермана, В. Астафьева). Более подробно см.: Липовецкий, М.: Поэтика литературной сказки. Свердловск 1992, С. 103-120, Матвеева, О.: Неоромантизм как явление русской культуры. Уфа 2000, Зарецкий, В.: Поэтика неоромантизма как продолжение культурной парадигмы. // Сборник материалов 27-1 научной конференции Уральского региона. Екатеринбург 1999; Гольдштейн, А: Скромное обаяние социализма. (Неосентиментализм в советской литературе 1930-х годов). // Новое литературное обозрение, 1993, №. 3.

154 Лейдерман 2001, С. 16.

В этом контексте нас более всего интересуют дальнейшие пути развития реализма и судьба его художественного метода в пространстве нового типа культуры. На рубеже веков обозначилась тенденция к преобразованию реализма из целостного литературного направления в форму художественной интенции, проникновение и влияние которой на художественное развитие модернизма невозможно не заметить. Так, А. Белый констатирует в 1907 году наличие так называемых «межтечений в русской литературе»[155]. Несколько позже эту тему продолжает Н. Бердяев, замечая теперь уже по отношению к произведению самого А. Белого «Серебряный голубь», что символизм и реализм в нем перемешаны на очень своеобразный манер[156]. М. Волошин также отмечает, что

> в романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма. Этот нео-реализм, возникающий на почве символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма... Новый реализм не враждебен символизму... это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его[157] , [158].

Показательными для кристаллизации этой интенции являются первые попытки определения феномена неореализма, предпринятые в 20-е годы (А. Вронский, Е. Замятин), заключавшиеся в поиске «точек пересечения» между изначально антагонистическими художественными стратегиями реализма и символизма (что, в свою очередь, означает и между классическими и модернистскими художественными системами) и оказавших - несмотря на их поверхностный характер, существенное влияние на определенный круг авторов[159]. Рассуждая о дальнейшей судьбе неореалистической интенции, Лейдерман называет исторические эпохальные события в России основным фактором, помешавшим ее закономерному своевременному развитию: *«после 1917 года многие из тех, кто вел поиск на путях «неореализма», перешли на другие творческие рельсы, а сам этот*

155 Которые сам А. Белый, однако, с позиций своего времени, оценивал более чем скептически. Эта критика относилась как к реалистам, которые «открещиваются от здорового честного реализма, портя свой реализм заемными румянами quasi-символических образов», так и к некоторым символистам, искусственно, по его мнению, синтезирующим реализм с символизмом. Он писал: *«Те и другие не преодолевают ни символизма, ни реализма, те и другие представляют собой шаг назад в истории развития литературы последнего десятилетия сравнительно с Чеховым»*. // Белый, А.: А.П. Чехов. // Белый, А.: Арабески. Москва 1911, С. 395.

156 Бердяев, Н.: Русский соблазн. // Бердяев, Н.: Собрание сочинений в 3 томах, Т. 1. Москва 1999, С. 145.

157 Волошин, М.: Лики творчества. Ленинград 1988, С. 61.

158 Характерные черты неореализма, или «нового реализма» в произведениях Ф. Сологуба, М. Пришвина и Б. Пильняка отмечаются и многими современными литературными критиками (Р. Иванов-Разумник, Г. Чулков, П. Коган и Е. Колонтовская).

159 За точку отсчета этого начинания, без сомнения, можно считать программную статью Е. Замятина «Современная русская литература», впервые опубликованную в 1988 году в газете «Литературная учеба», №. 5, - как первый опыт целостного моногоаспектного анализа художественной философии неореализма и специфики его поэтики.

феномен на долгое время вообще выпал из поля зрения исследователей»[160].

В официальном советском литературоведении реализм и модернизм рассматривались как оппозиционные и несовместимые направления художественного развития, любые попытки взаимодействия расценивались как несовершенные, «порождающие непродуктивные симбиозы»[161]. В научном дискурсе интерес к феномену «неореализма» вновь возникает лишь в начале 1990-х годов[162]: в 1992-м году публикуется целый ряд исследований, в которых в качестве центрального направления развития русской литературы 20-го века рассматривается именно взаимодействие реализма и модернизма[163]. Далее мы более подробно остановимся на характере этого взаимодействия, а также обозначим основные тенденции динамики культуры того времени, вызванные кризисом модернизма.

1.2.5. Исход из модернизма. Первичные и вторичные стилевые формации

Затрагивая проблему взаимодействия реализма и модернизма, уместным, на наш взгляд, было бы говорить, в первую очередь, об их соотношении в контексте всего процесса развития культуры. Исходя из дезинтегрирующего характера и общей целевой установки на хаос как основы художественной системы модернизма, зародившейся в пределах классического типа культуры, мы опираемся на концепцию Р. Ходеля, в которой, в свою очередь, разрабатывается идея о дихотомии первичных и вторичных художественных стилях, обоснованная Д. Лихачевым.[164]

160 Лейдерман 2001, С. 36.

161 Даже в наиболее либеральной коллективной монографии «Русская литература конца XIX - начала XX вв. (1908 -1917)» (Москва 1972), по наблюдению Лейдермана, толерантно воспринимались только «стилевые элементы модернизма, переосмысленные реализмом», а их взаимодействие как таковое, в принципе, не допускалось: *«При всех сложностях развития реалистического направления в 1910-е годы граница между ними остается ясной и отчетливой», допущение делалось только для «стилевых элементов модернизма, переосмысленных реализмом»* (С. 172).

162 Подробнее см. Wilczyński,W.: Z problemov realizmu, Zielona Góra 1994; Давыдова, Т.: Русская неореалистическая проза (годы 1900-1920), Москва 2000; Михайлова, М.: Бывают странные сближенья. // Вопросы литературы 1998, №. 2; Камильянова, Ю.: Типы сюжетного повествования в прозе В. Зайцева (годы 1900-1920). Екатеринбург 1998.

163 См., например, Зверев, А: XX век как литературная эпоха. // «Вопросы литературы» 1992, вып. 2, С. 41-47; Липовецкий, М.: Противостояние или взаимодействие? Екатеринбург 1992; Тюпа 1998.

164 В основе этой дихотомии лежат противоположные решения вопроса о соотношении художественного мира текста и внетекстовой, исторической реальности: *«все «вторичные» художественные системы («стили») отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т.е. сообщают ей черты текста... тогда как все «первичные» художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым»*. // Дёринг-Смирнова, И., Смирнов, И.: Реализм: диахронический подход. // Russian Literature. Vol. VIII. P. 1-2, С. 198.

Реализм рассматривается в пределах этой концепции в одном ряду с такими стилями как «романский стиль раннего Средневековья, Ренессанс и классицизм», исходящими из сугубо рационального мировосприятия и формирующими определенную норму: они составляют группу первичных стилевых формаций. Модернизм, закономерно замещая и деформируя реализм, отталкиваясь от него, оказывается тем самым на него ориентированным и формирует свой художественный метод в моделировании его методов; следовательно, модернизм продолжает линию вторичных стилей:

Der Primärstil stellt aus verschiedenen Gründen einen Default dar. Das ästhetische Normsystem, das von einer sekundären Formation deformiert und überstiegen wird, bezeichnet das Bestreben, eine Sprachnorm zu etablieren und zu stutzen.[165]

Итак, в концепции Р. Ходеля модернизм представляет собой «Deviation des Default Realismus» - определение, которое мы принимаем как опорное. Для нас является также значимым замечание автора, что *«(...) manche Züge, die für die Moderne konstitutiv sind, bereits auch für frühere Sekundärstile bestimmend sein können»*, при этом акцент делается на стилевую формацию барокко[166],[167]. Действительно, типологическое сходство модернизма и барокко невозможно не заметить[168], и некоторые современные исследователи выделяют в этой связи следующие характерные черты эстетики барокко: восприятие действительности как безумного бессмысленного («вывернутого наизнанку», абсурдного) мира, подобного запутанному лабиринту, в котором человек остро ощущает свою беззащитность; восприятие, обуславливающее, в свою очередь, обостренный интерес к тематике смерти. А с другой стороны: барокко было «одновременно эпохой празднества и роскоши», - тем самым подчеркивается крайняя поляризация смеха и слез, свойственная барочной эстетике[169].

Д. Лихачев, анализируя феномен барокко русской литературы 17-го века, отмечает *«рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на*

165 Hodel, R.: Textkohärenz und Narration in realistischer und modernistischer russischer Literatur. (Einführende Betrachtungen). // Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und der Moderne. Hrsg. R. Hodel und V. Lehmann. *Narratologia*. Contributions to Narrative Theory. Vol. 15. Berlin, New York 2008, S. 5.

166 Там же, S. 5.

167 Также см. Смирнов, И.: Барокко и опыт поэтической культуры начала 20-го века. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. Москва 1979.

168 См. Затонский, Д.: Постмодернизм в историческом интерьере. // «Вопросы литературы» 1996, № 3; Надъярных, М.: Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма. // «Вопросы литературы» 1999, № 4.

169 Maravall, J.: Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure, Minneapolis 1986. // Лейдерман 2002, С. 35.

‹немногих›... рост ‹самостоятельности стиля».[170] Данные тенденции в совокупности представляют собой способ замещения действительности художественной формой, которой присваивается статус самоценности. Так организуется художественный метод, остальные характерные черты которого (глобальное ощущение полной катастрофичности существования, опирающегося на «космографическую» модель мира, тотальный кризис веры в прежнюю систему ценностей, крушение художественных норм и традиций, а также стремительное выстраивание «хаосмографической» модели мира) во многих отношениях действительно предвосхищают особенности модернизма 20-го века и даже иногда повторяются с завидной точностью в модернистской художественной системе.

Все вышеперечисленные наблюдения позволяют утверждать, что барокко 17-го века и модернизм 20-го не только относятся к единому ряду вторичных стилевых формаций, но - более того - принадлежат одному типу культуры, в основании которого лежит мировой образ хаоса и который периодически возникает в пределах одной литературной эпохи переходного типа.[171] В 1937 году П. Сорокин писал по этому поводу:

> Мы как бы находимся между двумя эпохами: умирающей чувственной культурой нашего лучезарного вчера и грядущей идеациональной культурой создаваемого завтра... Ночь этой переходной эпохи начинает опускаться на нас, с ее кошмарами, пугающими тенями, душераздирающими ужасами.[172]

Проецируя дихотомическую модель Лихачева на всю историю развития европейской культуры, мы можем заметить следующую закономерность, приобретающую статус алгоритма: во время так называемых переходных эпох, после мощного надлома в культурном сознании, реализовавшегося во вторичной (деструктивной) художественной системе и обязательного кризиса последней, непременно начинается период формирования новой первичной художественной стилевой формации, целенаправленно моделирующей мир как космос и становящейся доминантой литературного процесса, что в свою очередь, означает, что всеобщий

---

170 Лихачев, Д.: Историческая поэтика русской литературы. Санкт-Петербург 1999, С. 442.

171 То есть эпохи, находящейся между такими колоссальными по временным и ментальным параметрам культурными эрами как античность, средневековье, ренессанс или новое время. Лотман и Успенский так пишут о «переходном» характере барокко: «...спор о том, что исторически представляет собой барокко - явление контрреформации, экзальтации напряженной католической мысли или же «реалистическое», «оптимистическое» искусство Ренессанса, - по существу, беспредметен: барочная культура, как промежуточный тип, одновременно соотносится как с той, так и с другой культурой, причем ренессансная культура выражается в системе объектов, а средневековая - в системе связей (образно говоря, ренессансная культура определяет систему имен, а средневековая - систему глаголов)» (Лотман, Ю., Успенский, Б.: Миф - имя - культура. // Успенский, Б.: Избранные труды. Москва 1994, Т. 1, С. 307).

172 Сорокин, П.: Человек, цивилизация, общество. Москва, С. 427.

ментальный кризис, закономерно завершающий господство старой первичной формации, ведет к генезису новой культурной парадигмы, предлагающей новые принципы объяснения мироустройства и создающей новый художественный миф о человеке и мире с центральным образом космоса.

Таким образом, регулярное смещение первичных, нормативных, культурных формаций посредством их деструктуризации, распада, деформации хаосографической художественной философией выполняет функцию обновления космографической модели мира. Так поддерживается «вечное» (циклическое, естественное) возвращение к нормативной, ориентированной на гармонию системы ценностей, которая каждый раз реализуется на качественно ином уровне развития культуры.

Существует еще одна значимая для нас особенность соотношения «модернизм-реализм» в России 20-го века, удачно иллюстрируемая спецификой развития европейского барокко17-го века. Лейдерман на этот счет отмечает, что барокко, несмотря на свою доминирующую позицию и мощное художественное влияние не заполнило собой все пространство культуры того периода. Параллельно с ним развивались и другие, основанные, однако, на мирообразе космоса художественные парадигмы: примером тому может служить феномен классицизма - представляющего первичный, нормативный художественный стиль, который в отличии от барокко, постепенно угасшего, как известно, со временем усилил свое влияние, укрепился и вырос, в итоге, в масштабное господствующее литературное направление целой культурной эпохи. Безусловно, вопрос взаимоотношений барокко и его окружающих культурных парадигм - предмет отдельного подробного исследования; мы лишь хотели подчеркнуть тот факт, что в строгом смысле этого слова нельзя говорить об эпохе барокко; а - напротив - целесообразно исходить из того, что «*в переходную эпоху 17-го века барокко представлял собой особый тип культуры, который существовал рядом с культурой классического типа*».[173], [174]

---

173 Лейдерман 2002, С. 41.

174 О ситуации такого типа в западноевропейском литературном процессе 17-го века пишет Ю. Виппер, отмечая, что в эту эпоху «параллельно (пусть и с чередованием определенных периодов взлетов и спадов) развиваются классицизм и различные, иногда по своей идейной ориентации весьма далекие друг от друга разновидности барочной литературы: с одной стороны, та, которая получила наименование прециозной, а с другой — так называемая «литература вольномыслия» (в ней временами находят выражение еще весьма незрелые, пародийно и натуралистически ограниченные, но все же самобытно реалистические по своей природе тенденции). При этом каждое из этих самостоятельных литературных течений (что является принципиально важным признаком направления как такового) обладает своей эстетической программой, своей литературной критикой (пусть она и не сформировалась еще как самостоятельная отрасль словесности) и своими организационными центрами». Далее Виппер уточняет специфику соотношения художественных систем в литературном пространстве 17-го века: *«Вместе с тем не следует думать, что взаимодействие отдельных*

Похожая ситуация наблюдается и после распада модернизма в России: развитие русской литературы несколько отклоняется от строгого дихотомического чередования и историко-литературный процесс разветвляется на три «постсимволические» линии развития:

На смену стадиальной диахронии парадигм художественности, последним звеном которой явился модернизм символистов, приходит синхронное противостояние и взаимодействие альтернативных стратегий творческого поведения; альтернативность неклассических парадигм художественности – принципиальная особенность художественной литературы завершающегося столетия.[175]

Символизм манифестировал ментальный кризис культуры «уединенного сознания»: ее «ценностную дезинтеграцию»[176] - прежняя ценностная ориентация на самоценность человеческого «Я» девальвировалась и уже не могла выполнять объединяющую ментальную функцию. Единый вектор развития ментальной жизни сменился множеством разнонаправленных (крайне полярных и неустойчивых) векторов. Как закономерное следствие такого крайне нестабильного состояния культурного сознания Тюпа выделяет процессы флуктации (непредсказуемые отклонения от нормы), что, в свою очередь, приводит к бифуркации - процессу «*ветвления возможных путей эволюции системы*»[177].

Три упомянутые художественные стратегии начали развиваться одновременно как три варианта выхода из кризиса модернизма, начало которого приходится на рубеж 20-30-х годов: период, когда развитие модернизма достигло своей крайней точки - авангардизма, до предела деструктурировавшего традиционную художественную «космографическую» систему:

В авангардизме [...] смещаются все веками освященные ценностные центры и не оплакивается, как в раннем модернизме, а дискредитируется, саркастически отвергается высшая ценность классической культуры — идея Гармонии и Смысла бытия[178].

направлений сводится обязательно к их борьбе; взаимодействие это зачастую принимает и иные, более сложные формы... Барокко доминирует, но и классицистическая поэтика завоевывает все новые и новые позиции и временами порождает замечательные творческие достижения». // Виппер, Ю.: О некоторых теоретических проблемах истории литературы.// Виппер, Ю: Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах 16го- первой половины 19-го веков). Москва 1990, С. 306-308. Это наблюдение Виппера подтверждают и выводы других исследователей русской литературы 17-го века: *«Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII века повисает в воздухе»*. // Лихачев 1999, С. 459.

175 Тюпа 1998, С. 78.

176 Термин П. Сорокина.

177 Тюпа, В: Бифуркация культуры уединенного сознания. // Постсимволизм как явление культуры. Москва 2003, С. 57.

178 Лейдерман 2001, С. 26. В качестве симптомов кризиса модернизма Лейдерман называет: 1) публичное отречение от идейной программы авангарда многих значимых художников (Е. Замятин, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий); 2) трансформация творчества обэриутов в ее стремлении к неоклассическим формам; 3) эстетические потребности публики в «удобопонятной» упорядочивающей мифологии.

Стержневую художественную тенденцию того времени можно обозначить как «возвращение к простоте» («неслыханной простоте» - по выражению Б. Пастернака), сформулированную и обоснованную в статье В. Шкловского с символическим названием «Конец барокко» (1932): *«Сегодня мир проще. И не нуждается как будто бы в жаропонижающем. Нужно брать простую вещь или всякую вещь как простую. Время барокко прошло»*[179].

Любопытную концепцию развития русской литературы после кризиса модернизма предлагает Лейдерман, рассматривая три варианта понимания «простоты» как три «идейных» импульса, давших начало трем художественным стратегиям: понимание простоты как «опустошенности»[180] вызвало к жизни впоследствии художественную стратегию постмодернизма, интерпретация простоты как «упрощения жизни» Шкловского легло в основу формирования эстетики соцреализма, а «поиск простоты как первоосновы человеческого бытия[181] определил сущность той творческой линии, которую автор условно обозначает«постреализмом»[182]. Хронологически они развивались неравномерно и, претерпев многочисленные метаморфозы, заявили о себе в форме литературных направлений в разные временные периоды: формально вперед выступил сначала авангардизм (наиболее ярким представителем которого был футуризм), отталкивавшийся от символизма и представлявший собой эстетическую платформу для последующего формирования поэтики постмодернизма (кристаллизация постмодернизма в достаточно целостную историко-литературную систему произошла значительно позже, после длительной паузы: в 1960-1980-е годы), затем соцреализм в виде идеологической, «официально-авторитарной полуискусственной стратегии»[183] и - последним - постреализм (30-е годы).

179 Шкловский, В.: Конец барокко. // О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. «Литературная газета», 17 июля 1932 года.

180 Подхваченную, по наблюдению Лейдермана, поэтами русского зарубежья (В. Ходасевич, Г. Иванов).

181 В конце 20-х годов версию «простоты», одухотворившей постреалистическую стратегию, сформулировал Е. Замятин: «Простота как поиск первооснов человеческого бытия — самого верного, самого нужного». // Замятин, Е.: Закулисы. // Замятин, Е.: Избранные произведения в 2-х томах, Т. 2. Москва 1990, С. 403.

182 Д ля обозначения данного явления культуры существует несколько терминов, авторство которых принадлежит разным исследователям: кроме обозначения «постреализм» (Н. Лейдерман), как наиболее устоявшиеся варианты употребляются «неотрадиционализм» (В. Тюпа), «неоакмеизм» (М. Липовецкий), «неореализм», «метареализм» (М. Эпштейн). Несколько позже, в попытке охватить весь художественный опыт 20 века и отобразить многообразные трансформации, происходящие в русской литературе на рубеже уже 20-21-го веков, в современной литературной критике возникают следующие определения: «гиперреализм», «пост-модернистсикй реализм», «другой реализм», «мистический реализм», а также определения стилевых новообразований «нового метода»: «символический реализм», «романтический реализм», «сентиментальный реализм», «мистический реализм», «метафизический реализм», «психоделический реализм».

183 Подробнее об эстетике соцреализма см. Лейдерман 2001, С. 41.

Согласно концепции типов сознания Тюпы, разветвление символизма также происходит по трем направлениям - альтернативным интенциям уединенного «Я-сознания»:[184]

– дивергентная интенция отмежевания себя («Я») от мира других (развившаяся впоследствии в постмодернизме в бесконечный процесс дальнейшего расщепления, дробления мира) - есть выражение нового этапа развития «уединенного сознания»;

– конвергентная интенция прорыва к другим «Я»: открытие существования эпистемологического «ты» (другого) вызывает к жизни ментальные тенденции конвергентного мышления («диалогичность») и выражает формирующееся «новое» конвергентное сознание;

– рассеивание индивидуального в родовом (в качестве «родового» здесь выступает искусственное, идеологическое начало): «Я» в «Мы» + безукоснительное подчинение этого родового «Мы» единственному безупречному социальному «Он» (система, работающая на выполнение социального заказа по формированию субъектов авторитарного сознания) составляющие сущность художественного метода соцреализма, являются выражением искусственного гибрида «роевого» и «ролевого» типов сознаний:

Именно «конвергентный характер, «коммуникативная», диалогическая сущность нового сознания (Я и Другой как самостоятельные, равные и взаимообменивающиеся единицы) и явились причиной, обусловившей не только кратковременное, но и последующее многовекторное развитие русской литературы, определившей концептуальную альтернативность (то есть диалогичность) ее развития.

Первыми идею простоты как первоосновы бытия озвучили и взяли за основу творческой стратегии представители акмеистического направления, которое оформилось в не менее радикальном, чем авангардизм, отталкивании от символизма и сформировало фундамент неотрадициональной интенции, опирающейся на мирообраз космоса и развивавшейся затем в течении всего столетия в сложном взаимодействии с постмодернисткой художественной стратегией, ориентированной на мирообраз хаоса. Об этой интенции и пойдет речь в дальнейшем ходе нашей работы.

Опираясь на вышеизложенные рассуждения, мы попытались отобразить наше видение развития русской литературы в 20-м веке схематически (см. Приложение 1

184 Сам Тюпа выделяет только два первых, однако, мы считаем целесообразным дополнить его классификацию.

данной работы).

Резюмируя, мы можем сделать следующий вывод: установка классического культурного типа на мирообраз космоса, казалось бы полностью смещенная хаосографическим принципом отображения и структурирования реальности, свойственного модернистскому типу культуры, в действительности не потеряла своего влияния и, претерпев многоаспектные принципиальные изменения, была «подхвачена» новой художественной интенцией конвергентного сознания, становление которой происходило не столько параллельно с модернизмом и обособленно от него и не всегда в жесткой с ним конфронтации, сколько в непрерывном взаимодействии, в сложном процессе чередования взаимоотталкивания и взаимопритяжения[185].

Оперируя выразительными терминами Лейдермана, каркас литературного процесса 20-го века в России можно определить как непрерывный, динамический диалог «хаосографии» и «космографии»[186], направлявший логику развития культуры переходной эпохи. Сопоставление с феноменом соотношения классицизма и барокко 17-го века еще более укрепляет нас в убеждении, что модернистский («неклассический», или - по терминологии Лейдермана - барочный) тип культуры, несмотря на свою официально доминирующую позицию в культурном процессе 20-го века, тем не менее представляет собой вторичное по отношению к неотрадиционалной стилевой формации (первичной художественной системе) образование и от него не обособляем.

1.2.6. Неотрадиционализм как феномен культуры конвергентного сознания. Понятие неотрадиционалной интенции

«Уединенное сознание» реализма было ориентировано, главным образом, на конкретно-историческую модель действительности, в рамках которой

185 Обе художественные парадигмы находились в постоянном контакте с третьей, имевшей статус «официальной», художественной формацией «соцреализма»: они (модернистская и постреалистическая интенции) «выбивали почву» из-под основания тоталитарной, массивной, соцреалистической художественной конструкции своим безоговорочным скепсисом по отношению к ней. Для постреалистской интенции была характерна тенденция к выявлению и разоблачению симулятивного, неестественного, лживого и поэтому опасного характера тоталитарной художественной доктрины.

186 Лейдерман дает в этой связи следующее объяснение «многосоставности» и пестроте, свойственной художественному процессу 20-го века: *«Это свидетельствует прежде всего о масштабности спора, который шел в искусстве 20-го века. Его можно назвать спором о сущностях. Все ищут костяк, основу, остов человеческого бытия... Ищут и не находят, убеждают и опровергают, пытаются создать новые мифологемы и апеллируют к «старым», признанными архаическими моделям мира»*. // Лейдерман 2001, С. 12.

индивидуальная судьба человека была связана с судьбой общества или человечества, - модель, основанную на казуальных связях, то есть на принципе детерминизма. Модернизм вскрыл внесоциальные, онтологические и метафизические мотивировки человеческого поведения и существования, дискредитировал действительность, возведя ее в статус «минус-гармонии», и придал «уединенной» личности еще большую дистанцированность.

Принципиальная новизна культуры конвергентного сознания заключалась в «восстановлении гармоничного онтологического статуса художественности» и мироустройства, а также в окончательном преодолении монологической «уединенности». Художественный метод, вызванный к жизни конвергентным мышлением, мы, вслед за Тюпой, будем называть «*неотрадиционализмом*»[187]. Его определяющей задачей становится решение онтологического, а не эстетического вопроса: поиск новой, всеобщей связи явлений, связи иного, чем прежде, порядка, способной ответить на вопрос «как сделать смысл реальным, а реальность осмысленной», учитывая несравненно более усложнившиеся в 20-м веке представления о личности и действительности.

Пытаясь решить эту задачу, конвергентное сознание подразумевает существование «бытия как присутствия», постулируя онтологическое единство мира как изначальную неопровержимую неразрушаемую данность, и исходит из того, что *«единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально невместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний»*[188]. Конвергентный модус сознания, таким образом, соответствует такому роду коммуникации, суть которого состоит в нераздельности, неслиянности, то есть в

187 Данный термин выбран нами среди прочих как наиболее соответствующий контексту нашего исследования. Такие устоявшиеся термины как, к примеру, «постреализм», «неореализм», «метареализм» имплицируют непосредственную взаимосвязь с литературным направлением реализма и его художественным методом, то есть сводят дальнейшие рассуждения в значительной степени в «синхронную» плоскость, поднимая вопрос о сущности, наследовании и трансформации определенных художественных принципов в упорядоченных «исторических» рамках литературных течений и направлений. Наш исследовательский интерес концентрируется, как мы отмечали выше, на проблематике иного рода: художественные методы нас интересуют не с позиции их «формальной» обусловленности «синхронными» факторами (ограниченные хронологическими, биографическими, социальными рамками), а с точки зрения ментальной (духовной): специфика их формирования в результате следования определенному ментальному вектору, как следствие принадлежности типа мышления (но не мировоззрения) автора определенному типу (художественного) сознания. «Нео-» в формулировке В. Тюпы указывает на подчеркнуто неклассический, принципиально новый тип художественности, размежевывая его со значением постскриптума, прямого следствия уже бывшего (пост-реализм, нео-реализм); «традиционализм» - на возвращение изначальной «нормативности», но с качественно новых позиций.

188 Бахтин, М.: Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1972, С. 115.

осознанном единстве самостоятельных личностных миров.

Философская платформа неотрадиционализма - многообразна: это и работы Флоренского, А. Лосева, и концепции А. Мейера, А. Ухтомского, А. Золотарева, Н. Анциферова, И. Гревса; В. Тюпа называет также герменевтику Х. Гадамера и «феноменологию человека» Тейяра де Шардена. Мы бы хотели выделить три источника, оказавших наибольшее влияние на формирование новой художественной парадигмы. Началом, объединяющим представителей новой художественной парадигмы, является, в первую очередь, представление о «всеединстве мира». Принцип всеединства присутствует в воззрениях практически всех русских философов от П. Чаадаева до С. Франка и имеет, безусловно, долгую историю в европейской философии. Зародившись в философии Платона, подробно он был проработан в неоплатонизме, затем став частью мировоззрения христианского мистицизма, получил наиболее яркое выражение в философии Н. Кузанского и Я. Беме и, в итоге, наряду с рядом других принципов, лег в основу систем немецкого идеализма Ф. Шеллинга и Г. Гегеля.

Русская философия восприняла идеи всех перечисленных течений, органично соединив это влияние с самобытной и древней традицией русской культуры – с языческим представлением о изначальном единстве мира, о взаимосвязи всего со всем. Наиболее частотный для русских философов вариант концепции всеединства своим подспудным центром имел идею идеального состояния мира, в котором преодолевается его расщепленность, отчужденность его отдельных элементов друг от друга. Согласно концепции всеединства, единственным источником зла и несовершенства в мире является разделение бытия, преодолев которое, мир станет вновь целостным и гармоничным. Только благодаря сохранившимся, не окончательно утраченным взаимосвязям отдельных явлений с мировым целым они являются носителями какого-то непреходящего смысла. Наиболее последовательно эта концепция представлена работами Владимира Соловьева, в которых утверждается, что наш мир возник в результате полумистического процесса «распада», «деградации» идеального всеединства, которое, однако, продолжает существовать в своем изначальном виде и представляет собой некую трансцендентную основу и цель развития по отношению к нашему миру. Это и есть, согласно Соловьеву, божественное бытие, смысл которого пытаются выразить все исторические религии и конфессии в несовершенной, усеченной, искаженной форме. В контексте художественной философии неотрадиционализма наиболее

актуальным является понятие «соборности»[189], введенное В. Соловьевым:

Феномен соборности: во-первых, частные элементы не исключают друг друга; а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа [...] не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе[190].

Во-вторых, это, безусловно, самобытное направление русской философии - философия всеединства, или философия русского космизма[191], основаниями которой являются: в онтологии – концепции всеединства и иерархической структуры бытия, получившие основательную проработку в трудах В. Соловьева (христианский космизм), С. Булгакова (учение о богочеловечестве), Л. Карсавина, П. Флоренского, В. Зеньковского, И. Ильин (принцип «воли к духовности») и других; и в гносеологии - «живознание» И. Киреевского и А. Хомякова, «цельное знание» В. Соловьева, «цельное мировоззрение» П. Флоренского, «интуитивизм» Н. Лосского, учение о ноосфере В. Вернадского, концепция единого природного субстрата А. Чижевского, философия общего дела Н. Фёдорова, антропокосмизм Н. Холодного, космическая философия К. Циолковского.

Однако полнее всего принципы неотрадициональной стратегии творческого поведения изложены в философском наследии М. Бахтина: начиная с книги о Рабле[192], в которой дается представление о карнавализации как феномене воскрешения архаических культурных явлений, и далее - через обоснование идей об амбивалентности народной культуры, о полифонической форме романа с «незавершенностью» его характера, концепцию интерсубъективной «творческой памяти» жанра и слова, теорию «романного слова» как диалогизированной структуры, концепцию хронотопа как материализованного единства определенного пространства и времени, происходит выстраивание целой эстетической системы: новой «релятивной» эстетики[193], в основу которой положено восприятие мира как бесконечно меняющейся текучей данность, не предполагающей границ между верхом и низом, свои и чужим, вечным и сиюминутным: *«Речь идет о новом творческом инструментарии, позволяющем осваивать мир как дискретный,*

189 Более подробно см.: Есаулов, И.: Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры: материалы международной конференции (1995). Москва 1995, С. 3-11.
190 Соловьев, В.: Философия искусства и литературная критика. Москва 1991, С. 78.
191 Миненков, Г.: Всеединство / Г. Миненков // Новейший философский словарь. Минск 2001, С.195.
192 Бахтин, М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва 1990, 543 С.
193 Лейдерман 2001, С. 98.

алогичный, абсурдный хаос - и более того, искать в нем смысл».[194]

Точкой отсчета возникновения релятивной «бахтинской» эстетики является осознание той данности, что вся человеческая речь и все проявления человеческой жизни пронизаны диалогическими отношениями[195]. Отсюда и убеждение Бахтина, что чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как вещи - с ними можно диалогически общаться. Концепция диалогической философии, составляющей основу конвергентного мышления неотрадиционалиста заключается, следовательно, в совместном творчестве говорящего и слушающего в процессе коммуникации, понимаемом как творческий акт[196]: *«Событие жизни текста, т.е. подлинная сущность всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов»*[197].

Суть конвергентного модуса сознания: акт постижения себя и мира происходит только в непрерывном диалоге, то есть творчество в понимании неотрадиционалиста - это всегда со-творчество, знание - со-знание, творение - со-творение, присутствие - со-причастность: себе, Другому, времени, миру:

Преодоленный монологизм.... Мысль о мире и мысль в мире. Мысль, стремящаяся объять мир, и мысль, ощущающая себя в мире (как часть его). Событие в мире и причастность к нему. Мир как событие (а не как бытие в его готовности)[198].

Для неотрадиционалной художественной стратегии характерны следующие эстетические установки:

– обязательная обращенность, адресованность высказывания (= текста, творческого акта);

– любое высказывание приобретает смысл только в контексте, в конкретное время и в конкретном месте (идея хронотопа);

– направление эстетической деятельности в значительной степени смещается с объекта на адресат;

– сфера деятельности художника - более не его собственная ментальность, а ментальность иной личности: *«Я не могу обойтись без другого, не могу стать собой без другого; я должен найти себя в другом, найдя другого в себе (во*

194 Там же, С. 99.

195 Из этой же позиции исходит В. Гумбольдт, рассуждая о диалогически-коммуникативной природе сознания, положенной впоследствии в основу нового антропологического языковедения.

196 Инициативная, творческая роль собеседника-Другого в процессе коммуникации подчеркивалась такими диалогистами как М. Бубер, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюсси.

197 Бахтин, М.: Эстетика словесного творчества. Москва 1979, С. 156.

198 Там же, С. 160.

взаимоотражении, во взаимовосприятии)»[199];

– цель деятельности художника - побудительное воздействие на духовную сферу адресата;

– мышление художника больше не созерцательно, но деятельно императивно, призывает к сотворчеству. Его воздействие направлено на преобразование (но не подавление) воспринимающего сознания за счет пробуждения в нем созидательного, творческого начала, стремление *«в каждом вызвать свое собственное слово»*[200].

– коммуникативное событие изначально предполагается как сотворческая встреча взаимодополняющих сознаний (концепт соборности);

– исходное равноправие (равновесие) взаимодействующих творческого и воспринимающего сознаний[201] предполагает дискурс ответственности: творческого сознания - за само художественное высказывание, рецептивное сознание - за активное восприятие, развитие, «достраивание» этого высказывания: *«Он (адресат) должен привнести в это событие духовное содержание своего индивидуального универсума, не утратив того, что актуализировано в дискурсе автором»*;[202]

– каждый художественный текст для неотрадиционалистского менталитета тоже является самобытной, самостоятельной личностью («заданный»[203] автору для его узнавания и осуществления), участником коммуникативного акта. Во-первых, он – тот общий для эстетического субъекта и эстетического адресата элемент, через который конвергентный диалог может быть организован и реализован как равноправный, элемент, имеющий право голоса. И в то же время – постоянно дальше творимый, «разгадываемый», наполняющийся новыми смыслами в акте сотворческого переживания;

– любое индивидуальное художественное высказывание мыслится только в контексте единого виртуального целого: совокупности всей культуры человечества, каждый новый текст представляет собой высказывание в бесконечном трансисторическом диалоге, организованном в «большом времени» по Бахтину (стратегия транстекстуальности);[204]

199 Бахтин 1979, С. 312.
200 Пришвин, М.:, Пришвина, В.: Мы с тобой. Москва 1996, С. 35.
201 Диалог сознаний при этом не мыслится как единодушное согласие, однако это и не спор - это беседа, взаимообмен, конвергентное движение, находящее точку согласия.
202 Тюпа 1998, С. 102.
203 Там же, С. 105.
204 Следствием включенности в диалог большого времени является также отточенное чувство историзма, «переживание истории в себе и себя в истории» (Левин, Ю., Сегал, Д., Тименчик, Р., Топоров, В., Цивьян, Т.: Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. // Russian Literature. 1974-1975. № 7/8. P. 39-82), которое и определяет

– индивидуальная причастность художника сверхиндивидуальному целому (слову, языку, традиции, транстексту), являющаяся залогом воссоздания и дления «непрерывности культуры»[205], с одной стороны, обуславливает его непрерывную зависимость от этого целого (пространства культуры, языка), включенность в него, с другой открывает для него неограниченные возможности для самоактуализации в индивидуальном творческом акте: по сути, это развитие все того же бахтинского самопоиска: *«я должен найти себя в другом, найдя другого в себе»*, то есть найти свое слово среди других слов (найдя другие слова в себе), свой текст в совокупности других текстов (найдя другие тексты в своем тексте)[206].

Творческое кредо неотрадиционалиста лаконично можно сформулировать следующим образом: диалогичность + сопричастность + ответственность= преобразование + сотворчество.

С обозначенными нами критериями «неотрадиционализма» согласуется и концепция Н. Лейдермана, который, в свою очередь, формулирует структурные принципы нового художественного метода «неотрадиционализма» следующим образом:

1. Сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных) связей;
2. Взаимопроникновение типического и архетипического как структурный принцип художественного образа;
3. Структура характера предполагает амбивалентность художественной оценки;
4. Построение образа мира как диалога (или даже полилога) далеко отстоящих друг от друга моделей культуры: остросовременной, «текущей» и моделей архаических (мифопоэтических, фольклорных), воплощающих онтологические ценности и вековой опыт человечества[207].

Релятивная эстетика неотрадиционализма ориентирована на осознание связи всего сущего вопреки хаосу и из глубины хаоса. В центре - диалог с хаосом как действительностью, явленной временем. Однако именно человек является той данностью, той единицей измерения, через которую неотрадиционалист принимает (не отвергает!), познает, изучает этот хаос, чтобы найти в нем смысл и опору (то есть стремится увидеть в хаосе космос) и тем самым окончательно преобразовать его в

отношение ко времени неотрадиционально ориентированного художника, точнее всего выраженную Т. Элиотом в знаковом эссе «традиция и индивидуальный талант»: «...ощущение прошлого не только как прошедшего. Прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым. [...] создание нового произведения искусства затрагивает и все предшествующие ему как идеальный упорядоченный ряд, который видоизменяется с появлением среди них нового произведения». // Тюпа1998, С. 109.

205 Бродский, И.: Сочинения, Т.1. Москва 1995, С.15.

206 «Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого». // Бахтин 1979, С. 354.

207 Лейдерман 2001, С. 35.

космос. Авторов, выражающих культуру конвергентного сознания, исследователи «нового метода»[208] определяют также достаточно единодушно: так, к первому поколению неотрадиционально мыслящих художников относят: О. Мандельштама, А. Ахматову, Н. Гумилева, М. Цветаеву, Б. Пастернака, В. Ходасевича, И. Бабеля, Е. Замятина, А. Платонова, М. Пришвина, Ю. Домбровского; далее непременно упоминается поэзия А. Тарковского, М. Петровых, Г. Оболдуева; среди прозаиков следующего поколения называют Ю. Трифонова, В. Маканина, М. Харитонова, Ф. Горенштейна, А. Дмитриева, М. Шишкина и некоторых других, среди поэтов - С. Гандлевского, В. Блаженных, М. Айзенберга, Л. Миллер, О. Седакову, И. Жданова[209].

Проблема сложности, неоднозначности, а порой, и невозможности определения творчества каждого из этих художников координатами конкретных литературных направлений и течений (то есть в синхронной плоскости) действительно разрешается, если рассматривать их как составляющие единой тенденции художественной культуры 20-го века - неотрадиционалъной интенции; их общность - в принципах художественного мышления (а не в художественных способах выражения и даже не в миропонимании): не связанные какими-либо групповыми отношениями, эти художники придерживаются сходных эстетических принципов и реализуют «конвергентную» стратегию художественности[210].

Каждый из художников-неотрадционалистов предлагает свой, индивидуальный путь преодоления уединенности и выхода в мир человека без потери его индивидуальности. Но любая из этих художественных концепций выстраивает этот путь в условиях непрерывно меняющегося мира, абсолютной открытости этим изменениям авторской позиции и при помощи организации диалога равных сознаний.

Исторической точкой отсчета неотрадиционалъной интенции (то есть точкой пересечения диахронной и синхронной систем) большинство исследователей называет «семантическую поэтику»[211] акмеистов. Действительно, акмеизм в

208 В. Тюпа, Н. Лейдерман, М. Липовецкий, М. Эпштейн, И. Есаулов, Н. Иванова.

209 При этом нельзя упомянуть и некоторых поэтов разных поколений, в творчестве которых получили разработку отдельные аспекты неотрадиционализма, таких как: Д. Самойлов, С. Липкин, Ю. Левитанский, Б. Ахмадуллина, А. Кушнер, О. Чухонцев, И. Лисянская, Ю. Мориц, А. Найман, Е. Рейн.

210 Примечательным является также, что в творчестве некоторых крупных мастеров разных видов искусства, принадлежащих иной, чем неотрадиционалъная, парадигме художественности, тем не менее проявляются некоторые основные установки конвергентного модуса сознания: к примеру, Лейдерман выделяет в этой связи работы скульпторов Э. Неизвестного, В. Сидура; В. Тюпа приводит в качестве примера романы «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана.

211 Термин восходит к статье Левина, Ю., Сегал, Д., Тименчика, Р., Топорова, В., Цивьян, Т.: Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма: Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. // Russian Literature. 1974-

попытках создать свою определенную теоретическую платформу, первым обратился к новой релятивной эстетике, на уровне декларирования новых эстетических принципов отдельными его представителями[212]. Однако как литературное течение акмеизм просуществовал достаточно недолго и практически так и не смог достичь согласованности в проведении единой творческой стратегии среди всех участников «Цеха поэтов», чьи творческие пути в дальнейшем значительно разошлись. В этой связи, принимая во внимание неоднозначность термина «акмеизм»[213], определимся: под акмеизмом и акмеистической поэтикой в данной работе мы понимаем неотрадициональную художественную интенцию (не тождественную акмеизму в его понимании как литературного направления), характеризующуюся самостоятельным художественным методом и получившую наиболее отчетливое выражение и дальнейшее развитие в поэтике трех авторов (А. Ахматова, Н. Гумилев, О. Мандельштам), начинавших свой творческий путь под эгидой поэтической школы акмеизма[214]. В дальнейшем ходе нашей работы, рассматривая принцип «вечного возвращения» - возвращения к космическому мироустройству в русской литературе 20-го века, под терминами «акмеизм» и «акмеистическая поэтика» мы будем иметь ввиду именно эту художественную стратегию.

1.2.7. «Вечное возвращение» как основополагающий принцип конвергентной художественности

Акмеизм возник в противовес не только авангардистскому отрицанию культурных традиций как таковых, - с целью реабилитировать статус традиции (восстановить разорванную преемственность культуры - связь времен), - но и символистской сфокусированности на исключительно непознаваемом мире «инобытия» - со стремлением актуализировать аксиологическую значимость реального, «земного» измерения, с целью «возвращения» к посюстороннему, вещному, к

1975. № 7/8. P. 39-82.

212 См. к примеру, статьи О. Мандельштама «О собеседнике» (1913) и «Утро акмеизма» (1919), Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», «Читатель» (1923), С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913).

213 Более подробно о проблеме неоднозначности определения феномена «акмеизм»: Приложение 2 данной работы.

214 К этому камерному «триединству» можно добавить и некоторые другие имена известных литераторов того времени, творческая эволюция которых не соотносится напрямую с акмеизмом как «программной» школой, однако – и это подтверждают многочисленные современные исследования - в определенный момент органично переходит на уровень выражения художественного мировосприятия, свойственного неотрадициональной интенции. В числе таких художников можно назвать Г. Адамовича, В. Ходасевича, М. Цветаеву и Б. Пастернака «позднего» периода (после завершения «Доктора Живаго»).

смыслосодержащей и смыслопорождающей в каждый настоящий момент реальности. Об этих изначально «программных» установках лучше всего свидетельствует заявление «зачинателя» акмеизма Н. Гумилева:

...непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. [...] все попытки в этом направлении — нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования [...], когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. […] Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма.[215]

Идея поиска равновесия, провозглашенная в числе прочих в эстетическом манифесте «Цеха поэтов» (*«На смену символизму идет новое направление [...], требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме»*[216]), реализовалась, в первую очередь, на уровне структуры литературного процесса того времени: своим появлением и дальнейшим развитием акмеизм выполнял гармонизирующую функцию: примирение противоречий, нахождении баланса между устремленностью к поту- и посюстороннему, классикой и модернизмом, символизмом и авангардизмом, традицией и современностью[217].

Следовательно, акмеизм, направляемый конвергентным сознанием, не изолируется от других, альтернативных ему типов мировосприятия, - и значимость мира «непознаваемого», и поэтическая индивидуализация с последующим расщеплением мирового пространства принимаются им как самостоятельные варианты развития, - он выстраивает свою стратегию возвращения к уникальному «земному» трехмерному миру, исходя из установки на «открытость», в присутствии остальных участников литературного процесса. В этой концепции возвращения к «земному» временная координата приобретает статус основного стратегического фактора: время культуры, разрабатываемое акмеистами, без сомнения, соответствует понятию «Большого Времени» М. Бахтина: *«Нет ничего абсолютно мертвого. У каждого*

215 Гумилев, Н.: Наследие символизма и акмеизм. // Собрание сочинений (в трех томах), Т. 3. Москва 1991, С. 103.
216 Там же, С. 102.
217 «Уверенную строгость береги: / Твой стих не должен ни порхать, (- *в неясных высотах символистского абстрактного «непознаваемого» - Ж.Б.*) ни биться. (*в непрестанном авангардистском стремлении к расщеплению и отрицанию - Ж.Б.*) / Хотя у Музы легкие шаги, / Она богиня, а не танцовщица». (Гумилев, Н.: «Моя душа осаждена...», 1908. // Гумилев, Н.: Указ. Соч., С. 96).

смысла будет свой праздник возрождения. Проблема большого времени».[218]

В альтернативных акмеизму художественных системах соотношение сакрального и исторического, объективного и субъективного выказывало себя как неравномерное: одна составляющая так или иначе оказывалась противопоставлена другой, обуславливая значительное преобладание одного над другим. Например, согласно символистской художественной картине мира, историческое, субъективное время (действительность) есть лишь нечто вторичное, блеклое отражение, проекция «истинно реального», непознаваемого мира, не выполняющее никакой самостоятельной функции. И только обращение к мистически-сакральному, понимаемого при этом как чистый мир духа - при этом совершенно непознаваемому для человека, «выращенного» во времени историческом и заключенного в нем (к такому человечеству причисляли себя и сами символисты[219]), которое можно только лишь угадать, «дешифровать», позволяет найти исходную точку всеобщего бытия, а значит, и обоснование личностного существования.

Авангардистское статичное самоутверждение, напротив, «программно» ограничено рамками профанного исторического «личностного» времени («малого времени», времени единичного «Я»), рамками отдельного единичного субъекта. Совершенно иначе воспринимает мир акмеизм, фундаментальной категорией и своеобразной «отправной точкой» которого стала категория «существования» и соответственно — установка на приятие земного мира в его зримой конкретности, в равновесии реального и идеального в отличии от символистского «двоемирия».

В статье «Утро акмеизма»[220] Мандельштам разграничивает понятия «бытие» и «действительность». Действительность - материальная плоскость земного пространства, воспринимаемая зрительно. Бытие, в отличие от нее — это не отвлеченная бесконечность вселенной, а живая органическая цельность пространства человеческого существования, сфера живого конкретного смысла, то есть «бытие-как-присутствие», осмысленное существование в земном мире, который видится художником как целостное творение. И Гумилев, и Мандельштам, говоря о самоценности реальных явлений, противопоставляют их «небытию»[221]. В понятие «небытия» входит не только то, что не существует, но и то, что не явлено для наших

218 Бахтин 1979, С. 167.

219 *«В сне земном мы тени, тени…/ Жизнь — игра теней, / Ряд далеких отражений / Вечно светлых дней». // Соловьев, В.: «В сне земном мы тени, тени…».* // Соловьев, В: Стихотворения и шуточные пьесы. Санкт-Петербург 1974, С. 41.

220 Мандельштам, О.: Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2, Москва 1991, С. 143.

221 *«Для нас,* - пишет Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм», - *иерархия в мире явлений - только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и потому перед лицом небытия - все явления братья».* // Гумилев, Н.: Указ. Соч., Т.3, С. 18.

органов чувств, не проявлено в этом мире.

Опорные точки «семантической поэтики» находятся, бесспорно, в историческом (посюстороннем) времени, по эту сторону бытия, в настоящем моменте «познаваемого» мира, но само осознание себя в этом мире парадоксальным образом оказывается возможным только при условии непрерывного участия во всеохватном, включающем все свершившиеся, становящиеся и будущие, возможные моменты[222], и потому внеисторическом сакральном «Большом» времени, бесконечной спиральной вертикали, одним из частных выражений которой и является культурная память. Творческий акт происходит у акмеистов одновременно в «Малом» и «Большом Времени», которые непосредственным образом взаимосвязаны, особенность, отмеченная многими исследователями, интерпретировавшими ее как *«переживание истории в себе и себя в истории»*[223]. Для художника-акмеиста характерно восприятие прошлого как непрошедшего: оно способно изменяться, варьироваться, создавать новые смыслы в непрерывном взаимодействии с настоящим в той степени, в которой прошедшее оказывается настоящим востребовано.

Достижение высшей цели: «всеобщего участия в универсальном процессе единой и творимой жизни» имеет, согласно акмеизму, непременное условие - оно может полноценно осуществиться именно в и для посюстороннего, земного мира, - позиция, заявленная еще в период «Цеха поэтов»:

> Мы не решились бы заставить атом поклоняться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами […].
>
> Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога. Здесь смерть — занавес, отделяющий нас, актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание - что же будет дальше? [224] -

и реализованная в различных вариациях в творчестве каждого неотрадиционально (конвергентно) настроенного художника: *«Но нет земному от земли / И не было освобожденья»* (А. Ахматова, «Белая стая», 1917); *«Вооруженный зреньем узких ос, / Сосущих ось земную, ось земную,/ Я чую все, с чем свидеться пришлось, / И*

222 Именно эта исходная художественная установка акмеизма обуславливает «особую систему порождения смыслов» (Богомолов, Н.: Проект «акмеизм». // Новое литературное обозрение. 2003. № 58, С. 14), организующуюся в соответствии с «вариативно-множественным принципом» (Бройтман, С.: К генезису постсимволизма. Москва 1990, С. 36).
223 Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян: 1974, С.58.
224 Гумилев, Н.: Указ. Соч., Т. 3, С. 104.

вспоминаю наизусть и всуе». (О. Мандельштам, «*Вооруженный зреньем узких ос*», 1937); *«И окажется правдой поверье, / Что земля хороша и свята, / Что она - золотое преддверье / Огнезарного Дома Христа»* (Н. Гумилев, «Гондла», 1917). Это «всеучастие» (или «всеобщая причастность») организуется в акмеизме с помощью коннективной функции культуры и в особенности - поэзии как формы культуры[225]. «Филологизм как осонова мироощущения» в этой связи подразумевает ориентированность художественного сознания акмеистов на целостное восприятие мирового культурного процесса: *«Поэзия - плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем оказываются сверху»,* - писал Мандельштам. В его последующем заявлении уже проступают черты неотрадициональной концепции культурного времени, оформившейся несколько позже:

> Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл... Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза привычных воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер.[226]

Тем самым мы возвращаемся к лотмановской концепции культурной памяти как художественного механизма, который в своем панхронизме противостоит ходу времени и сохраняет прошедшее как настоящее («прошедшее, которое не прошло»). Для акмеистов культура является универсальным жизненным пространством, в котором становится возможным необходимое взаимодействие всех явлений и индивидуумов (независимо от «исторических» координат их существования), можно сказать, что механизм памяти культуры позволяет воссоздать вертикальную связь времен и обуславливает тем самым наиболее продуктивное создание новых многослойных смыслов в горизонтальном (синхроническом) срезе «земной реальности»: *«Чтобы розовой крови связь, / Этих сухоньких трав звон, / Уворованная нашлась / Через век, сеновал, сон»*[227], а следовательно, и «вариативно-множественный» принцип в создании и реализации этих новых смыслов.

Стремление раннего Мандельштама «объять всю мировую культуру» и каталогизировать ее (1930-е гг.) впоследствии развивается в потребность ее синхронизировать, так как *«в поэтической Вселенной - все современники, тут нет прогресса, нет эволюции, нет прошлого и будущего, есть только настоящее, в котором сосуществуют освобожденные от времени художественные*

225 Не случайно Мандельштам на вопрос, что такое акмеизм, однажды ответил, что это «жажда культуры».
226 Мандельштам, О.: Слово и культура. // Мандельштам 1991, Т. 4, С. 176.
227 Там же, Т. 2, С. 56.

произведения всех времен и народов»[228].

Наиболее полно эта идея культурной синхронии изложена в «Разговоре о Данте» (1933): обращаясь к «Божественной комедии», Мандельштам акцентирует внимание на одном эпизоде: *«В двадцать шестой песни «Paradiso» Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов - автор Апокалипсиса»*[229]. Сама возможность этого разговора уже предполагает одновременность разных «культурных» (и исторических) времен: Адам как прародитель рода человеческого олицетворяет прошлое, Данте - представляет настоящее (поэтому - интервью), Иоанн - возвещает будущее (через Апокалипсис). Сама организация этого разговора связывает воедино культуру разных столетий, восстанавливая в одном -настоящем! - моменте ту самую «всеобщую связь». Мандельштам видит в этом противопоставление *«содержания истории, понимаемой как единый синхронистический акт»*[230] и классического (линеарного) историзма 19-го века, понимающего историю как последовательность разнообразных событий в линейной протяженности.

Таким образом, возвращение к земному «трехмерному миру» в акмеизме происходит через четвертую - временную - координату, выражающуюся в категории культуры.

Мы исходим в нашей работе из «четырехмерности» мира в художественном восприятии неотрадиционалистов, равные по значимости и тесно взаимосвязанные в акте творения жизни. Приятие земного мира означает для акмеистов возвращение к «трем измерениям пространства», которые воспринимаются *«как Богом данный дворец»*[231]. Для акмеизма ценен, прежде всего, мир реального бытия - мир единичных вещей, имеющих форму, вес, обладающих запахом, вкусом, пространственно-временными координатами. Следовательно, пресловутая «вещность», предметность, повышенное внимание к пространственным образам, миру предметов как стремление к «земному», традиционно отмечаемые в качестве неотъемлемых свойств поэтики акмеистов, есть не что иное как проявление «всеобщей связи вещей», - установки, характерной для неотрадиционального мировосприятия. Для акмеиста одухотворенная вещь аналогична человеческой личности или является составным ее элементом; вещь и человек - элементы единого, всепоглощающего целого, - космоса. Если у символистов за внешней формой вещей

228 Генис, А.: Сочинения: в 3-х томах, Т. 2. Екатеринбург 2003, С. 135.
229 Мандельштам, О.: Стихотворения. Проза. Москва 2001, С. 582.
230 Там же, С. 580.
231 Мандельштам 1991, Т. 2, С. 151.

всегда скрыто инобытийное содержание, то вещь в восприятии акмеистов содержит приметы реального мира, человеческого быта.

Данная тенденция вырастает из отмеченного выше понимания «бытия-как-присутствия», которое закономерно втягивает вещи в сферу человека, формируя важный для «семантической поэтики» принцип «одомашивания», обживания окружающего пространства как способа творческого отношения к жизни. В объединении всего различного, «вселенском» по своему масштабу, вещи наделяются такой высокой степенью взаимной прозрачности, что трудно установить, где вещь, а где - мир, где мир, а где - «я». Одно «врастает» в другое: вещь - в мир, мир - в «я», «я» - в ту «*всеобщую связь вещей, которая совпадает со связью его крови*»[232].

По мнению Н. Грякаловой, на выработку данного аспекта «семантической поэтики» оказали воздействие идеи феноменологической школы[233]. Э. Гуссерль определял цель феноменологии как выявление сквозь чувственную оболочку предмета его скрытого смысла, его подлинной «предметности»[234]. В культурософской перспективе, открытой феноменологией, творчество также осмысливается как «воплощение вещей», выявление их сути. Феноменологически ориентированное художественное мышление стремится вырваться из «дурной бесконечности» символических значений и понять самость мира, а себя ощутить явлением среди явлений, - стремление, ставшее одним из основных импульсов акмеистической художественности: возвратить каждой вещи ее изначальное, прямое и конкретное значение, а слову - его сознательный смысл:

> Все преходящее есть только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза - подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка - подобие девушки, а девушка - подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. […] Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой[235].

Не отрицая значимости визуального аспекта в литературе, акмеизм существенно преобразовал символистскую иерархию искусств. Символисты поддерживали идею о музыкальной сущности искусства любого вида[236], акмеисты, в свою очередь,

---

232 Быстров, Н.: Об онтологическом статусе слова в поэзии Мандельштама. // Известия Уральского государственного университета. Екатеринбург 2004, № 33, С. 87-97.

233 Грякалова, Н.: «Н. С. Гумилёв и проблемы эстетического самоопределения акмеизма». // Николай Гумилёв. Исследования, материалы, биография. Санкт-Петербург 1994, С. 110-117.

234 Русскому читателю того времени был доступен первый том «Логических исследований» Э. Гуссерля, вышедший в 1909 году.

235 Мандельштам, О.: Утро акмеизма. // Мандельштам 1991, Т. 4, С. 194.

236 Так, в работах 1900 - 1920-х гг. Вяч. Иванов утверждает, что любое художественное творчество имеет музыкальную содержательность («Ницше и Дионис», «Эллинская религия страдающего бога», 1904; «Вагнер и Дионисово действо» (1905); Предчувствия и предвестия» (1906); «Дионис и прадиони-сийство» (1921), А. Белый в статьях 1900 - 1910-х гг. («Формы

развивали идею искусства как жизнестроительства («словотворчество как жизнестроение») на качественно иных основаниях. Так, в статье «Музыка и архитектура в поэзии» (1913) С. Городецкий призывает возвратить слову архитектурность, связанную с его материальным, конкретным значением; В. Нарбут усматривает в материальной оформленности вещей залог единства мира; Ахматовой и Мандельштаму свойственно внимание к форме, к архитектонике поэтического текста. «Архитектурность» представляет в акмеизме некий универсальный код, способ упорядочивания мира: слово ассоциируется с камнем, исходным материалом строительства, поэт с зодчим (*«будьте искусным зодчим»*[237]), стихотворение - с архитектурным сооружением.[238]

Мандельштам рассматривает слово, с одной стороны, как аналог камня, с другой, как Божественный Логос, предшествующий акту творения. С точки зрения понимания творчества как проявления в себе Бога, Создателя (*«свободное и радостное богообщение»*[239]), акт творения оказывается актом именования, определяя мотив сакрализации слова и концепцию Слова-Логоса в художественном мире акмеизма, а также единственно возможным способом диалога с хаосографической действительностью - упорядочивания, преобразования хаоса в космос: *«Строить - значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство»*[240]. Отсюда образ «хаоса», «пустоты», преодолеваемый творческим усилием культуры. Знаменательным в этом отношении является и амбивалентность (а часто и поливалентность) смысла «сказанного» слова как характерная черта «семантической» поэтики, обоснованная Мандельштамом: *«Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»*[241] и тесным образом перекликающаяся с теоретическими положениями М. Бахтина относительно новой эстетики, предполагающей восприятие мира как *«непрерывно меняющейся текучей данности»*.

Таким образом, мы возвращаемся к вопросу о философских основах

искусства» (1902); «Театр и современная драма» (1908); «Фридрих Ницще» (1908); «Будущее искусство» (1910); «Песнь жизни» (1911)) пишет, что любая форма искусства определяется степенью реализации в ней «духа музыки»: *«Зодчество, скульптура и живопись заняты образами действительности, музыка - внутренней стороной этих образов, т.е. движением, управляющим ими»*. // Белый, А.: Формы искусства. // Белый, А.: Символизм как миропонимание. Москва 1994, С. 100.

237 Кузмин, М.: О прекрасной ясности. // Кузмин, М.: Проза и эссеистика: в 3-х томах. Москва 1989. Т. 1, С. 247.

238 При помощи языка архитектуры обосновывается акмеистическая позиция: *«...акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню»*. // Гумилев, Н.: Наследие символизма и акмеизм. // Гумилев, Н.: Указ. Соч., Т. 3, С. 18.

239 Гумилев, Н.: Наследие символизма и акмеизм. // Гумилев, Н.: Указ. Соч., Т. 3, С. 23.

240 Мандельштам 2001, Т. 2, С. 501.

241 Там же, С. 567.

неотрадиционализма: стремление постичь «всеобщую связь вещей» (*«розовой крови связь», «всего живого ненарушаемая связь»*[242]), проистекающую из ощущения глубинного родства всего сущего на земле[243], связано, в первую очередь, с христианскими основами миропонимания. Согласно наблюдениям К. Мочульского,

> символизм считал мир своим представлением, а потому Бога иметь не был обязан. Акмеизм поверил, и все отношение к миру сразу изменилось. Есть Бог, значит, есть и «иерархия в мире явлений», есть «самоценность» каждой вещи. Этика превращается в эстетику - и все: словарь, образы, синтаксис отражают эту радость обретения мира - не символа, а живой реальности. [...] Дерзания мифотворцев и богоборцев сменяются целомудрием верующего зодчего[244], [245].

Во-вторых, основу представлений акмеистов о соотнесенности микрокосма и макрокосма составляет принцип тождества, под которым, как правило, понимается соотнесенность космогенеза и антропогенеза (происхождения космоса и человека) и которое реализовалось в соотнесенности природного и культурного кодов (Ср.: *«Природа - тот же Рим и отразилась в нем...»* / О. Мандельштам; *«И озеро глубокое синело, - / Крестителя нерукотворный храм»* / А. Ахматова). Мандельштам наиболее подробно разрабатывал идею о тождественности принципа органического строения и принципа устройства Вселенной, что объясняет антропологическую семантику его ранних стихотворений («Дано мне тело...», 1909) и отождествление структуры живого организма и архитектоники собора («Notre Dame», 1912, и «На площадь выбежав, свободен...», 1914)[246]. «Органическая» идея мира или принцип «организменности», разрабатываемый акмеистами, отражает уже упомянутую нами философскую концепцию «всеединства», раскрывающую

242 Там же, С. 569.

243 Д. Максимов вспоминает, что в 1941 году Ахматова, объясняя ему замысел «Поэмы без героя», раскрыла старую книгу статей Вячеслава Иванова «Борозды и межи» на странице, где были отмечены такие строки: «Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое, еще темное сознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаяния разорванных сознаний, в минуты, когда красивый калейдоскоп жизни стал уродливо искажаться, обращаясь в дьявольский маскарад, и причудливые сновидения переходить в удушающий кошмар». Комментарий Д. Максимова: *«Мы знаем, что Ахматова, применяя суждение В. Иванова к своей поэме, считала, что в ее «Триптихе» действительно проявляется «глухонемое» осознание «связи сущего»*. // Максимов, Д.: Об Анне Ахматовой, какой помню. // Максимов, Д.: Русские поэты начала века. Москва 1986, С. 383.

244 Мочульский, К.: Поэтика Гумилева. // Мочульский, К.: Звено: Париж, 1923. 18 июня. Цит. по изд.: Гумилев, Н.: Письма о русской поэзии. // Гумилев, Н.: Указ. соч, Т.3, С. 59-60.

245 Н. Мандельштам, обращаясь к проблеме религиозного сознания акмеистов, также отмечает, что «христианство Гумилева и Ахматовой было традиционным и церковным, у Мандельштама оно лежало в основе миропонимания, но носило скорее философский, чем бытовой характер» (Мандельштам, Н.: Вторая книга: Воспоминания. Москва 1990, С. 42-43); С. Аверинцев, констатируя «религиозную неразборчивость» символистов, определяет «стратегию борьбы против инфляции религиозных мотивов» у Гумилева, Ахматовой и Мандельштама. // Аверинцев, С.: Судьба и весть Осипа Мандельштама. // Мандельштам, О.: Сочинения: в 2-х томах. Москва 1990, Т. 1., С. 28.

246 Также см. у Н. Гумилева: «Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов» («Жизнь стиха». // Гумилев, Н.: Указ. Соч, Т. 3, С. 9.

внутреннее органическое единство бытия как универсума в форме взаимопроникновения и раздельности составляющих его элементов, их тождественности друг другу и целому при сохранении их качественности и специфичности[247].

Опуская насыщенную философскую историю идеи «всеединства», берущую свое начало еще в античной философии досократического периода, обратимся к современным акмеистам направлениям русской философии. Строго говоря, в культурософской концепции всей неотрадициональной интенции мы видим отражение, главным образом, двух философских систем, отнесенных впоследствии к философии русского космизма: П. Флоренского и В. Вернадского. В основе рассуждений Флоренского - глубинная интуиция о бытии, и этой интуицией оказывается всеединство, пониманию которого в его существе, как принципа внутренней формы совершенного бытия посвящена работа «Столп и утверждение Истины». Стремление конвергентно мыслящего художника к осознанию «вселенского» объединения всего сущего с целью восстановления связей и создания новых смыслов (словотворчества и жизнетворения), соотносится с «учением о ноосфере» Вернадского, который ввел в научный обиход понятие «космического сознания» и провозгласил постепенное размывание границы между историческим и геологическим временем, обосновав это следующими тезисами:

- жизнь есть космическое явление, в чем-то резко отличное от косной материи;

- стихийно человек не отделим от той земной оболочки, где может только существовать жизнь. В действительности, ни один живой организм не находится в свободном состоянии на Земле. Все эти организмы неразрывно и непрерывно связаны как между собой, так и - прежде всего процессами питания и дыхания - с окружающей их материально-энергетической средой. Таким образом, человечество своей жизнью стало единым целым.

- впервые в истории человечества интересы народных масс - всех и каждого - и свободной мысли личности определяют жизнь человечества, являются мерилом его представлений о справедливости.

- человечество, взятое в целом, становится мощной геологической силой. И перед ним, перед его мыслью и трудом, становится вопрос о перестройке биосферы в интересах свободно мыслящего человечества как единого целого.[248]

Перестройка биосферы видится ученым как постепенное развитие живого вещества в пределах биосферы и переход ее в ноосферу (от греческого «nous» - разум). Под ноосферой, в свою очередь, понимается

сфера взаимодействия природы и общества, новое эмоциональное состояние биосферы, при котором

247 Миненков, Г.: Всеединство. // Новейший философский словарь. Минск 2001, С. 195.
248 Вернадский, В.: Начало и вечность жизни. Москва 1989, С. 25.

разумная деятельность человека становится решающим фактором ее развития. Для ноосферы характерно взаимодействие человека и природы: связь законов природы с законами мышления и социально-экономическими законами[249].

Ноосфера, по Вернадскому, требует качественно иного подхода: глобального управления планетарными процессами по единой разумной воле. Ученый обосновывает существование человека и образование ноосферы на нашей планете как часть универсальной социальной космической системы, и прогнозирует, что осознание единства и неотъемлемой взаимосвязи всех живых организмов может привести к мощному позитивному изменению существования человечества, как-то: появление космического сознания у человека:

Ноосферный человек - «этернист», т.е. человек, осознающий себя бессмертной частицей бессмертного человечества. Его отличительная черта — высочайшая ответственность перед предками и потомками (в сущности - перед всем человечеством в бесконечной исторической протяженности его существования). Свое назначение он видит в реализации идей, отрицающих все, что служит уничтожению жизни, активная, действенная ответственность за все, что происходит на планете, - такова культурная позиция ноосферного человека. Глобальная перспектива, т.е. видение и понимание всего, что происходит на планете и в человечестве, осознание динамики мира, его разнообразия и взаимозависимостей, - еще одна важная характеристика ноосферного сознания[250].

В качестве попытки создания такой глобальной перспективы, реализованной в сфере художественной действительности («ноосферы культуры») расценивается нами и феномен неотрадиционалной поэтики. Поэзия, понимаемая акмеистами как форма культуры, представляет собой *«всех ритмов бывших и небывших дом»* (Н. Гумилев), а творческое развитие мыслится как непрерывные поиски, в условиях осознания всеобщей взаимосвязи, - нового, еще нереализованного члена (смысла) непрерывной живой традиции - *«еще не актуализированных, небывших сегментов эстетической ноосферы»*[251]. В этом контексте следует рассматривать и неотрадиционалную стратегию транстекстуальности, выражающую художественное восприятие «мира как текста».

Художественная стратегия акмеистов предполагала наличие как можно большего количества контекстов: техническим образом автор вступал в диалог культур с помощью цитат, посвящений, аллюзий и реминисценций, зачастую скрытых[252].

249 Вернадский, В.: Начало и вечность жизни. Москва 1989, С. 45.
250 Кондрашов, В: Новейший философский словарь. Москва 2008, С. 456.
251 Тюпа 1998, С. 123.
252 Следует отметить, что творчество некоторых художников слова сознательно ориентировано на диалог с текстами мировой культуры, представляя собой открытую «систему» отсылок и перекличек. Особенностью акмеистической поэтики, по утверждению Ю. Левина, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова и Т. Цивьян, является то, что при всем «многообразии цитации за чужим словом всегда можно услышать авторское (согласное или несогласное с этим чужим словом) [...] на одном уровне определенные элементы выступают

Ключ к постижению мира дает знание традиции, закрепившей культурный выбор: акмеисты *«создают своего рода «палимпсест», «текстус рескриптиус», накладывая на «старый» текст «новый», собственный. Они постоянно отсылают читателей и зрителей к истокам, восстанавливают разорванные связи»*[253], - утверждает исследователь Г. Васильева. Представляется, что, создавая художественные тексты, акмеисты ориентировались на их существование в «сфере культуры», создавая в стихотворении смыслы, которые могут в полной мере раскрыться только в мировом культурном контексте, иными словами, - будучи выраженными в межтекстовых отношениях[254]. В. Тюпа отмечает в этой связи, что каждый отдельный «новый» текст понимается как «своего рода эманация «транстекста», одного интерсубъективного целого; каждое художественное высказывание - как реплика трансисторического диалога, который протекает в «Большом Времени»[255]. Культурная традиция находится, следовательно, в процессе постоянного развертывания, в котором каждое произведение искусства встраивается как новая глава (единого «пишущегося», становящегося, непрерывно творящегося текста)[256]: *«И снова скальд чужую песню сложит / и как свою ее произнесет»*[257] (О. Мандельштам).

как авторский текст, на следующем уровне они оказываются цитатой, позволяющей установить новые связи, которые по-новому строят все пространство стихотворения, а на еще более глубоком уровне обнаруживается, что цитата с определенной атрибуцией представляет собой цитату цитаты - многостепенное цитирование, объясняющее отчасти взаимоисключающие при первом взгляде отождествления у разных исследователей» (Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974-1975, С. 155).

253 Васильева, Г.: Акмеизм: непрерываемый диалог культур. Томск 2001, С. 23.

254 Проблема транстекстуальности (и интертекстуальности как частного ее случая) в творчестве акмеистов была активно востребована в научном дискурсе: начало интертекстуальным исследованиям творчества О. Мандельштама и акмеизма в целом положил К. Тарановский («Очерки о поэзии О. Мандельштама»), затем интертекстуальный анализ продолжили О. Ронен («Поэтика Осипа Мандельштама»), М. Кшондзер, В. Микушевич. Проблема интертекстуальности с точки зрения соотношения новаторства и традиции нашла свое отношение в работах Ю. Тынянова, Ю. Лотмана, В. Топорова, А. Жолковского, Ю. Левина, М. Гаспарова, С. Аверинцева, И. Семенко. Механизмы ассоциирования в создании поэтических образов у Мандельштама рассматриваются в исследованиях Б. Успенского («Анатомия метафоры у Мандельштама». // Успенский, Б.: Поэтика композиции. Санкт-Петербург 2000).

255 Тюпа 1998, С. 56.

256 Некоторые исследователи в качестве одной из проблем творчества акмеистов рассматривают культурный диалог. Так, диссертационное исследование С. Бурдиной посвящено «вечным образам» культуры в творчестве А. Ахматовой. Исследователь видит задачу работу в «воссоздании вертикального контекста произведения», в выявлении «межтекстуального диалога поэта с различными пластами культуры и литературы»: «Скрытые в художественном тексте «вечные образы» культуры - ценнейшие коды, которые, будучи сначала увиденными, а затем - правильно интерпретированными, открывают целые пласты культурной информации. Каждое произведение, переструктурируя весь предшествующий культурный фонд, выстраивает свое интертекстуальное поле, создавая тем самым и собственную историю культуры», - замечает С. Бурдина. // Бурдина, С.: Поэма А. Ахматовой «Реквием»: «вечные образы» фольклора и жанр. // Вестник московского университета. Москва 2003, С. 5.

257 Мандельштам 1991, Т. 2, С. 89.

С этой точки зрения все собрание литературы человечества представляет собой единое «виртуальное» целое, транстекстуальное единство всех эстетических высказываний, текст текстов, который находится в макропространстве и ожидает своей актуализации. Также как и в выше упомянутой концепции памяти как механизма культуры Лотмана поэзия, с точки зрения неотрадиционалиста, представляет собой мнемоническую программу, способную реконструировать все слои предшествующих текстов и актуализировать потенциальную информацию, в них генетически заложенную.

Итак, данная художественная стратегия ориентируется на объединение собранного культурного опыта и конвергентных ему индивидуальных поисков. Иными словами, эстетический субъект в процессе своего становления, в процессе генерирования в творческом акте нового смысла как собственного самостоятельного слова «возвращается» посредством осознания своей природной сопричастности всему слою культуры и принципа, репродуцирует и преобразует традицию в своем собственном самостоятельном творческом усилии. Таким образом он (эстетический субъект) приобретает свою индивидуальность и создает самостоятельный текст, который в дальнейшем интегрируется в трансисторический диалог как очередная реплика. Именно поэтому поэт-неотрадиционалист не опасается возможности повторения; напротив, каждое повторение (суть воспоминание) воспринимается как радостная и само собой разумеющаяся прелюдия к возвращению и таинству творческого акта:

Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы - и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторения охватывает его, головокружительная радость: Словно темную воду, я пью помутившийся воздух, / Время вспахано плугом, и роза землею была.[258]

Данное понимание природы искусства делает возможным уравнивание субъекта и объекта, а также отождествление жизнетворчества со словотворчеством, иллюстрирующие утверждение М. Бахтина: *«Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого»*[259]. «Слово, которое больше меня самого» - и есть искомое слово неотрадиционалистов, стремящееся в непрерывном культурном диалоге к смысловому расширению, к распространению от частного (единичного, замкнутого) к общему[260]. Следовательно,

258 Мандельштам, О.: Слово и культура. // Мандельштам 1991, Т. 4, С. 178.
259 Бахтин 1979, С. 301.
260 Наиболее точное описание этого, по своей природе онтологичного слова как связующего звена между непреложной объективностью организации жизни и субъективным высказыванием поэта, принимающего в ней участие (сопричастного к ней, вовлеченного в

для творческого акта художника-неотрадиционалиста характерна непрерывность перехода от части к целому, своего рода динамическая растяжка, позволяющая в любой точке восприятия схватывать едва ли не всю полноту вещественного бытия[261]. Примером такого восприятия может служить стихотворение О. Мандельштама «Вооруженный зреньем узких ос» (1937). Под слухом и зрением в тексте имеются ввиду не обычные формы чувственной репрезентации, а скорее что-то подобное неким сферам, в границах которых человек и мир возвращаются к состоянию первичной неразличимости, бытия друг в друге, сращенности чувства и вещи:

Слышать и видеть у акмеистов - значит растворяться в окружающем пространстве (и в этом смысле быть ему «соразмерным», т. е. быть «повсеместно»), выходя за пределы себя, как бы претерпевая собственное исчезновение[262].

Призыв к самоидентификации, осознанию своего истинного «Я», сформулированный Гёте столетие назад (*«Werde der du bist»*[263]), находит в «семантической поэтике» акмеистов вариант своей полноценной, конвергентной реализации: стать собой можно только перешагнув границы своего тесного «Я», вернувшись к истокам по вневременной вертикали культуры, восстановив связь со всеобщим и осознав себя во всем многообразии мировых культурный связей.

Следовательно, концепция «вечного возвращения» (= вечного становления) лежит в основе стратегии «конвергентной» парадигмы художественности, в рамках которой и происходит постоянный поиск возможностей сближения и взаимодействия привычных («условных») противоположностей («традиционной новизны», «двойной правды изобретенья и воспоминанья»[264]), соединения, возвращения миру его изначальной целостности: преобразования дисгармоничного «двоемирия» в гармоничный единый «организм». Исходя из представления о изначальной диалогичности неотрадиционального художественного мышления, мы рассматриваем поэтику неотрадиционализма как развивающуюся в ситуации

нее, осознающего себя в ней) мы находим у Пастернака: «*Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось их стихотворений, и, вместо кровоточащего и болезнетворного, в них появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого. Он не добивался этой цели, но широта сама приходила как ощущение»*. // Пастернак, Б.: Доктор Живаго. Москва 1998, С. 459.

261 Ср. рассуждения Мандельштама о «гераклитовой метафоре», «подчеркивающей текучесть явления». // Мандельштам, О.: «Разговор О Данте» Москва 1967, С. 15.

262 Грачева, Д.: Философия любви в рассказе Н. Гумилёва «Радости земной любви». // Сборник студенческих работ филологического факультета ВГУ Вып. 4. Воронеж 2003, С.140-147.

263 А. Тарковский через много лет, в 1957 году подхватывает этот призыв, услышанный ранее акмеистами, и делает его эпиграфом к своему стихотворению «Стань самим собой», в котором, собственно, предлагает свою концепцию становления человека в мире: «Из миллиона вероятий / Тебе одно придется кстати.../ ..Когда отыскан угол зренья / И ты при вспышке озаренья / Собой угадан до конца». // Тарковский, А.: Указ. Соч, Т. 1, С. 99.

264 Мандельштам, О.: Литературная Москва. // Мандельштам 1991, Т. 2, С. 178.

«непрерывного контекста». А именно, - в качестве предварительных ориентиров мы определили следующие, наиболее, на наш взгляд, значимые для интересующей нас художественной стратегии тематические дихотомии:

- частное в контексте общего;
- «Я» в контексте «Другого»;
- автор в контексте читателя;
- действительность (существование) в контексте бытия (сакрального);
- земное в контексте небесного;
- прошедшее в контексте будущего;
- речь в контексте немоты;
- смерть в контексте бессмертия;
- самоидентификация в контексте «всеобщей причастности»;
- собственный текст в контексте «чужих» текстов.

В дальнейшем ходе нашего исследования мы обратимся к специфике развития художественной стратегии, сформированной неотрадициональной интенцией, в творчестве Тарковского и попытаемся отобразить наше видение авторской концепции «вечного возвращения» как органичное выражение культуры конвергентного сознания.

Глава 2

2. Модель мира в художественной системе Тарковского: Диалог с универсумом

... тот, кто не ходит в хороводе, не разумеет свершающегося.

Повесть временных лет

Во многих публицистических работах и литературоведческих исследованиях, посвященных А. Тарковскому, его творчество определяют как «русскую философскую поэзию»[1]. При этом вопрос, что представляет собой «философская поэзия», а вместе с тем и философская мысль в поэзии, в данных работах не рассматривается. Его научное осмысление требует, безусловно, подробного и систематического исследования, однако, на данный момент однозначных решений в определении этого феномена в научном мире нет. По этой причине определение лирики Тарковского как «философской» только на основании акцентирования в произведениях поэта внимания к «внутреннему миру личности, к душе человека», «к онтологическим проблемам», «к вопросам жизни и смерти, конечных целей бытия»[2] кажется нам несколько поверхностным. Так, С. Руссова следующим образом обосновывает отнесение творчества Тарковского к философской поэзии:

> Философская поэзия в основе своей является способом познания мира. Художественное мышление не популяризирует философские умозаключения, а создает свою картину мира. Особые приемы художественного обобщения, вопросы общефилософского характера, преодоление утилитарности обыденного сознания - позволяют назвать поэта философом[3].

В данном определении не упомянут ни один критерий, позволяющий говорить о специфике именно философской поэзии, ибо способом познания мира является в основе своей вся совокупность искусства, не говоря уже о иных, известных человечеству способах познания[4].

---

1 «Классическими« представителями философской линии русской поэзии считаются Г. Державин, Ф. Тютчев, Е. Баратынский, А. Фет, Н. Заболоцкий. Более подробно см: Бессонова, Т.: Идеи русского космизма и русская философская поэзия XX века. Москва 2001.

2 Данные характеристики поэзии Тарковского, сформулированные в работе С. Чупринина (Чупринин, С.: Арсений Тарковский: Путь и мир. // Тарковский, А.: Избранное: Стихотворения. Поэмы. Переводы. Москва 1982, С. 12), приводятся в последующих исследованиях в качестве обоснования «философичности» творчества поэта.

3 Руссова, С.: Философская поэзия Н. А. Заболоцкого и А. А. Тарковского». Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Москва 1990, С. 3. См. также Руссова, С.: Николай Заболоцкий и Арсений Тарковский: Опыт сопоставления. Киев, 1999.

4 «Познание мира может осуществляться множеством различных способов, которые соответствуют различным формам общественного сознания и различным типам мировоззрения. В философии выделяются следующие способы познания мира: магия

Многочисленные попытки определить поэзию Тарковского как «философскую» имеют под собой, на наш взгляд, определенную основу: действительно, основной круг проблем, рассматриваемых в его произведениях, составляют проблемы онтологического порядка, предельно важные для современного человека, но тем не менее очень часто не имеющие решений в рамках классической научной философии. Поясним, что мы имеем ввиду.

Художественное творчество как высшая форма человеческой деятельности только в редких случаях достигает того совершенства, к которому изначально устремлено. Но эти редкие «совершенные» достижения искусства неизменно связаны, согласно нашим убеждениям, с присутствием определенного «ментального поля», в пространстве которого совершается очищение души человека, называемое в православной культуре Преображением. В этом искусство намного опередило науку, от которой оно отличается в том числе и тем, что порождает знание иного порядка: эмпирическая наука разделяет целостную картину мира на разрозненные элементы; искусство же имеет своей целью отобразить мир в его целостности. К подмене реальной действительности придуманной условностью, ограничивающей восприятие мира только рамками мышления, критично относился как сам Арсений Тарковский, так и его сын, режиссер Андрей Тарковский, подробно высказавшийся по этому поводу в одном из интервью:

Я не согласился бы, если мои фильмы были определены как романтические или еще какие-либо... Потому что «романтизм» - это способ изображения действительности, при котором человек за реальным видит нечто большее, чем в нем находится. Когда говорят о чем - то святом, о каких-то поисках истины, для меня это не романтизм. Потому что я не преувеличиваю реальности[5].

Метафизика искусства ориентирована, по мнению Арсения Тарковского, на «довоплощение», на поиски утраченной целостности бытия реальной жизни. «Метафизичность» понимания смысла и цели искусства имеет своей основой национальную философскую традицию, характерной чертой которой является стремление к непосредственной художественной, иррационально-интуитивной выразительности. Достаточно позднее развитие философии как науки в России не было следствием отсутствия у нации глубокого мировоззрения, связанного со своеобразным восприятием мира и пониманием целей человеческого бытия:

(мифологическое сознание); вера (религиозное сознание); рефлексия (философское сознание); оценка (нравственное сознание); законоустановление (правовое сознание); образ (художественное сознание); идеология (политическое сознание); рационализация (научное сознание)». // Фролов, И.: Философский словарь. Москва. Политиздат 1991, С. 253.

5 Тарковский, Андрей: Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер. - [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://akvideo.ru/articles/152-a.tarkovskijj.html.

напротив,

все самые важные составляющие этого мировоззрения были естественно вплетены в ткань художественной культуры, и поэтому их развитие не подчинялось той прямой логике, которая характерна для рационально изложенных систем взглядов[6].

Несмотря на интенсивное развитие в России второй половины 19-го века именно профессиональной философии по образцу западного рационализма, в 20-м веке данная особенность русской культуры приобретает первостепенное значение: собственно философская мысль, подавляемая господством марксистской идеологии, может быть реализована только опосредованно - через контексты форм культуры.

Лирика Тарковского, согласно нашей точке зрения, - это своего рода философия в форме искусства (понятие, в корне отличающееся от «философской поэзии»[7]), существующая по иным законам, чем многие другие произведения искусства, не притязающие на радикальное мировоззренческое значение: поэт не ставит целью соблюсти соответствие определенным канонам художественной выразительности или как можно точнее передать ту или иную идею, а стремится к адекватному и гармоничному соединению идеи и художественной формы. Точнее всего этот момент сформулировал по отношению к поэзии Тарковского С. Чупринин:

Макрозадача художника и мыслителя в данном случае состоит в способности так осуществить соединение «идейного» и «художественного» планов, что идея обретает новую глубину и новый смысл, который не может быть до конца отражен ни в какой ее рациональной формулировке. Соответственно и понимание произведений такого порядка требует не только определенных научных знаний и развитого кругозора, но и наличия философской интуиции, умения увидеть за «чистыми» поэтическими образами их скрытое содержание, связанное с определенными философскими, идеологическими традициями.[8]

Этот вывод полностью совпадает с нашим пониманием специфики поэтики Тарковского: только через выявление метафизических идей, представляющих основу образного строя его стихотворений, можно прийти к целостному пониманию всего

6 История философии. Энциклопедия. Под общ. ред. А. Грицанова. Книжный Дом. Минск 2002, С. 688. Не случайно один из крупнейших мыслителей начала 20-го века Е. Трубецкой посвятил несколько ярких работ выявлению идейного содержания русской иконописи, которую он характеризовал как «умозрение в красках». См. Трубецкой, Е.: Умозрения в красках. Москва 2009.

7 «Философская лирика:

- поэзия, описывающая размышления поэта о сущности бытия, впечатления, полученные на протяжении длительного периода времени». // Шилин, В.: Словарь литературоведческих терминов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://rifma.com.ru/Lito-10.htm

- феномен духовной культуры, сложившийся на пересечении философии и литературы, часто получающий расширительное толкование: «философским» нередко называют любое «глубокое» поэтическое произведение, затрагивающее общие проблемы жизни и смерти. Размышление, подводящее к идее-обобщению, есть основа философской поэзии, ее предмет - всеобщее, родовое, субстанциальное. В концентрированной форме, в художественных образах она выражает самосознание эпохи, соединяет общее и конкретное. // Русская философия: словарь. / Под общ. ред. М. Маслина. Москва: Республика 1995, С. 238.

8 Чупринин 1982, С. 15.

творчества и к точному описанию смысла используемых им художественных средств. При этом очень важно правильно определить истоки основополагающих идей.

В приведенном рассуждении Руссовой, несмотря на поверхностный характер утверждения «философичности» лирики Тарковского, очень точно определена основа, выполняющая роль объединяющего начала всех поставленных философских проблем. Этой основой является «картина мира», выражающая концептуальную в творчестве Тарковского систему различных представлений о действительности. Терминологическим эквивалентом картины мира является интересующее нас понятие «модель мира», под которым понимается «*сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах*»[9].

Рассуждая о модели мира в поэзии Тарковского, многие исследователи говорят о так называемом дуализме (или - как вариант - дуалестическом пантеизме) или двойственном восприятии мира в лирике поэта, упоминая при этом о «принципе диалектического единства», лежащего в основе его мировосприятия и мироотображения. Однако, даже если не брать во внимание тот факт, что двойственность, дуализм и диалектика[10] есть принципиально разные понятия, - ни в одном из изученных нами исследований не дается последовательного разъяснения, в чем же заключается суть этого принципа в поэтической концепции Тарковского и какова его целевая установка. Одной из целей данной работы является не только описательный анализ центральных для модели мира в поэзии Тарковского дихотомических пар, а выявление лежащего в ее основе принципа миромоделирования.

Частотность обращения Арсения Тарковского (вслед за акмеистами[11]) к

9 Топоров, В.: Модель мира (мифопоэтическая). // Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва 1980, Т. 2, С. 161.

10 Под двойственностью понимается противоречивое отношение субъекта к объекту, характеризующееся одновременной направленностью на один и тот же объект противоположных импульсов, установок и чувств, обладающих равной силой и объемом. В основе дуализма - два и независимых и взаимно неприводимые принципа или фактора, которые являются стабильными и взаимоисключающими, то есть «пересечение двух фундаментальных классов вещей или принципов, взаимовлияющих друг на друга, но не меняющих свою структуру». В основе схемы «тезис-антитезис-синтез» диалектического единства, напротив, - две динамичных противоположности, имеющих всегда тенденцию в направлении синтеза.

11 В классической работе Ю. Лотмана и М. Лотмана «Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания» (Лотман, Ю.: Избранные статьи в трех томах, Т. 3 Таллин 1993, С. 294-307) отмечается, что исходной точкой развития акмеизма был тезис о «приоритете пространства на временем»; при этом акцент делается на заявленное О. Мандельштамом в статье «Утро акмеизма» (1919) утверждение о трехмерности пространства и представление действительности как заполненного, уплотненного пространства, противопоставленного пустоте (*«Для того, чтобы успешно строить, первое условие - искренний пиетет к трем*

миромоделирующим категориям пространства и времени[12] через их эмблематических заместителей - таких как дихотомии «Бытие - Существование» (как инвариант «Бытие - Небытие»), «Земное-Небесное», «Прошедшее-Грядущее» - в разнообразных тематических контекстах поднимает вопрос как о «первичности» одного из элементов оппозиции в процессе порождения «общего« смысла, так и о качестве самого взаимодействия. Поэтому попытка рассмотреть этот вопрос, интерпретируя значение внутреннего взаимодействия этих дихотомий на примере анализа выражающих их образов, представляется нам наиболее продуктивной.

В поэтике Тарковского целостная модель мира выстраивается в контексте поиска бессмертия в условиях земного, «здешнего» измерения. Целенаправленную «посюсторонность» исходного творческого импульса можно проследить и на уровне специфики оформления заголовков стихотворных сборников поэта, так или иначе соотносящихся с «земной» пространственной (иногда даже определенной ландшафтной) или временной координатой: «Перед снегом» (1962), «Земле – земное» (1966), «Волшебные горы» (1978), «Зимний день» (1980), «От юности до старости» (1987), «Звезды над Арагацем» (1989)[13]. Первым этапом на пути поиска оказывается освоение жизненного пространства, разделенного по принципу дуального членения: «Действительность – Бытие», к этой оппозиции сводится все многообразие аспектов общефилософского вопроса о статусе, функциях и смысле реальной человеческой жизни.

2.1. Дихотомия «Бытие – Действительность»: от противостояния к схождению

В процессе разрешения противостояния категорий «Бытие - Действительность»

измерениям пространства - смотреть на них не как на обузу и несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. Строить - значит бороться с пустотой». // Мандельштам 1991, С. 143-144). Обращение ко временной координате как к самостоятельной и не менее значимой, чем пространственная, происходит в акмеизме несколько позже: через осознание первостепенности значения движения, динамики процесса восстановления, уплотнения смысла реальности; движения, - само понятие которого напрямую соотносится с категориями времени, истории, культуры и выявляет необходимость урегулирования как внутривременных отношений, так и отношений «личность – история» (культура - история - современность).

12 См. Павловская, И.: Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. Волгоград 2007, С. 198; Боковели, О.: Модель мира в философской лирике А. А. Тарковского: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. Абакан 2008.

13 Тематический принцип организации поэтических книг А. Тарковского отмечали многие исследователи. См., например, комментарии, составленные к 3-х томному собранию сочинений Тарковского А. Лавриным: Тарковский, А.: Собрание сочинений: В 3-х томах. Москва 1991, Т. 1, С. 414-415.

приобретает конкретные очертания образ того пространства (места действия), в условиях которого оказывается возможным концептуальное «возвращение» в поиске «земного бессмертья».

В записях Тарковского мы находим следующее рассуждение на данную тему, довольно отчетливо выражающее некоторые аспекты авторского мировосприятия:

То мировое, шаровое, вселенское пространство, которое так влекло к себе человечество своей непознаваемостью и неприступностью, организовано по тому же принципу, что каждодневная одомашенность нашего быта. Просто тот - бытийный контекст - физически безграничен и не-конечен: все, совершающееся в его пространстве, не разделяется временными промежутками, а, нанизываясь друг на друга - на один стержень – остается равноправным в своей актуальности и возможности взаимодействовать. Наше же бытовое существование - суть то же нанизывание, лишь с иным - чаще трагическим (в связи с осознанием несвободы, конечности, постоянного переживания утраты) качественным наполнением.[14]

Принцип «синхронной», зеркальной организации «мирового, шарового пространства» и «пространства повседневного существования», соответствующий принципу соотношения макро- и микрокосмоса, узнается и в самих стихотворениях:

Пляшет перед звездами звезда,
Пляшет колокольчиком вода,
Пляшет шмель и в дудочку дудит,
Пляшет перед скинией Давид.

Плачет птица об одном крыле,
Плачет погорелец на золе,
Плачет мать над люлькою пустой,
Плачет крепкий камень под пятой.

(«Пляшет перед звездами звезда», 1968)

Двустрофическая композиция данного текста соответствует дихотомическому соотношению «Бытие - Действительность». Первая строфа отображает динамику бытийного пространства, диалогичную в своей основе. Звезда, принадлежащая «недоступному», далекому небу, *пляшет*, то есть движется, выражает себя во взаимодействии с другими звездами[15]; вода, с ее непостижимой с земной,

14 Тарковский, А.: Письма, дневники, наброски. // Волкова, П.: Жизнь семьи и история рода. Москва 1996, С. 354.

15 Данный образ вызывает ассоциацию с известными строками О. Мандельштама из стихотворения «Концерт на вокзале» (1921): «*Нельзя дышать, и твердь кишит червями, // и ни одна звезда не говорит. // Но, видит бог, есть музыка над нами, - // Дрожит вокзал от пенья аонид,..*», диалогически восходящими, в свою очередь, к лермонтовскому «И звезда с звездою говорит». Если у Лермонтова этой строчкой идея разобщенности человека и космоса, человека и человека поверялась с космическим бытием, благодаря которой «разговор со звездами» становился вполне возможным, то у Мандельштама, напротив, отображается изначальная ситуация закупоренного, замкнутого предметного пространства («нельзя дышать»), со «звездной немотой», невозможностью бытийного движения, подспудное

«событийной» точки зрения стихийной логикой, проявляет себя в движении – в звуке (*пляшет колокольчиком*), сказочный шмель - музыкант - в динамике творческого акта; библейский царь Давид[16] - в духовном диалоге, разговоре с Богом (*пляшет перед скинией*[17]), - все это элементы высшей, отвлеченной от повседневно-предметной сферы бытия, составляющие «бытийного» пространства. Посредством приема синтаксического параллелизма (простые предложения одной модели, каждое из которых соответствует отдельной строке строфы, объединены сочинительной перечислительной бессоюзной связью в составе сложного) различные объекты организуются в единое структурное целое, представляя многочленность динамичной структуры бытийного пространства, «нанизываются» на одну структурную ось и оказываются равновеликими по своей значимости внутри этого пространства.

Сближению, ситуативному объединению в едином пространстве бытия перечисляемых объектов, традиционно относящихся к различным смысловым парадигмам, способствует и прием лексического параллелизма - анафора (все

присутствие которого тем не менее ощущает лирический герой. Перекличка с данным текстом возникает у Тарковского еще раз - в стихотворении «Мы крепко связаны разладом» (1960), предположительно обращенному к О. Мандельштаму: «*Снег, как на бойне, пахнет сладко, // И ни звезды над степью нет*».

16 В библейской (ветхозаветной) традиции имя Давида (второй царь Израиля) ассоциируется со многими важнейшими понятиями и символами: Давид – молодой пастух, одержавший победу над гигантом Голиафом; Давид – певец, разгоняющий своей игрой на лире приступы меланхолии царя Саула; Давид – объединитель израильских племен в единый народ, основатель династии - Дома Давида. Давид - идеальный властитель, из рода которого выйдет Мессия. Библия повествует о нем более подробно, чем о какой-либо другой исторический личности, за исключением Моисея. В литургии Храм называют «упавшим шатром Давида», а Всевышнего – «щит Давида»; так же называется еврейская шестиконечная звезда. Иерусалим известен также как град Давида. Давид – центральный символ славы и надежды Израиля. В мистической еврейской традиции Давид идентифицируется с десятой сфирой Мальхут (Царство) – Божественным проявлением, наиболее доступным человеческому пониманию. Уже в самых ранних источниках Давид именуется «сладким певцом Израиля» (II Сам. 23:1). Библия приписывает ему авторство некоторых псалмов, а более поздняя традиция считает его автором всей книги Псалмов. // Электронная еврейская энциклопедия. / КЕЭ, том 5, кол. 10-13 [Электронный ресурс]. Иерусалим 2002. Режим доступа: http://www.eleven.co.il.

А. Тарковский обращается к этому библейскому персонажу неоднократно (к примеру, - «Памяти Марины Цветаевой, II» (1946); «Портной из Львова, перелицовка и починка» (1947); в стихотворении «Полевой госпиталь» (1964), насыщенном библейскими ассоциациями, возвращение лирического героя к жизни начинается с обретения им дара речи: *«И еще не мог я вспомнить, как меня // зовут. Но ожил у меня на языке // Словарь царя Давида»*, но речи не обыденной, привычной, а первоначальной, надындивидуальной - разговора с Богом, речи, выводящей из событийного контекста «жизни и смерти» в бытийное пространство.

17 Скиния (מִשְׁכָּן) - мишкан - греч. - куща, сень, шатер; походная церковь израильтян, до иерусалимского храма, в религиозной ветхозаветной символике и иудаизме - центр мира, сердце мира, космос, Святая Святых. В Библии скиния определяется как переносное святилище Бога, которое соорудили израильтяне по Его указанию во время странствований по пустыне после исхода из Египта; ее функции можно подразделить на три категории: Во-первых, скиния рассматривается как обиталище Бога среди народа Израиля (Исх. 25:8) и Его видимый символ. Во-вторых, скиния представляет собой культовый центр, где осуществляются регулярные церемонии и жертвоприношения. В-третьих, скиния — место, где Бог обнаруживает Свое присутствие (Лев. 16:2) и откуда Он говорит с Моисеем (Исх. 25:22). // Электронная еврейская энциклопедия./КЕЭ, том 8, кол. 21-22/ - [Электронный ресурс]. Иерусалим 2004. Режим доступа: http://www.eleven.co.il

объекты объединены общим движением, выраженным глаголом «пляшет»). Глагол *пляшет*, соотнося все задействованные элементы с семантикой «праздника, радости, легкости» и подчеркивая безусловный характер движения, создает образ «высокой» речи, причем речи, изначально диалогической, творческой, направленной на постоянное продолжение «со-творения» жизни как таковой.

Аналогичным образом организована и вторая строфа, отображающая структуру и динамику «здешнего» пространства, с той качественной разницей, что все присутствующие объекты объединены действием, семантически противопоставленным предыдущему: «плакать». Каждый оплакивает свою потерю: птица - крыла (движения, собственной целостности), погорелец - дома (собственного надежного угла, личного обжитого пространства), мать - ребенка (продолжения себя), камень - собственной свободы (*«быть под пятой у кого-то - быть под гнетом, под властью, несвободным»*[18]): существование в предметном, бытовом пространстве, обладая способностью к объединяющему движению-развитию, отличается непреложной трагичностью этого движения, происходящего в устойчивой ситуации утраты, нехватки, невозможности, замкнутости, то есть – нецелостности.

Ситуативная смысловая противопоставленность значений ведущих глагольных лексем, создает, с одной стороны, качественный контраст двух макрообразов. Однако композиционный прием строфического параллелизма, заключающийся как в синтаксическом, так и в лексическом повторе, подчеркивая структурную связь и одинаковую динамику антиномичных, по сути, феноменов, указывает и на их скрытую близость, то есть подразумевает потенциально существующую точку схождения, совпадения, «снятия» конфликта. Данный вывод подтверждается и следующими наблюдениями:

– как первый - «высокий», так и второй - «повседневный» ряд перечисления можно продолжить, выявляя все новые и новые составляющие как «пляшущего», так и «плачущего» мира;

– названные элементы оказываются равноправны не только в пределах своего пространства, но и по отношению к составляющим противоположного: «событийные» птица, погорелец, мать, камень (и как эстетические объекты и как составляющие жизненного движения) - не выше и не ниже «бытийных» (космических) звезд, воды, библейского Давида, - и те, и другие являются знаками важнейших событий единой Жизни, и те и другие включены в ее движение и могут

18 Ожегов, С.; Шведова, Н.: Толковый словарь русского языка. Москва 2005, С. 325.

создавать поэтический, «высокий» образ - здесь мы наблюдаем процесс реализации особого высокого, непреходящего смысла обычных, повседневных вещей[19]: через необходимое условие «повседневного» жизнетворения - страдание - самоотдачу - потерю части себя.

Именно благодаря творческому (объединяющему) «страдательному» импульсу, составляющие событийного («здешнего») пространства приобщаются к бытию, творят, движутся. Страдание, таким образом, можно интерпретировать как залог движения - развития «земного», бренного мира. Трагичность «ситуации потери» обнаруживает устойчивый созидательный смысл. Потеря в этом контексте оказывается приобщением и в итоге приобретением.

Тем самым обозначается одна из основополагающих для поэтики Тарковского художественных идей – идея внутреннего онтологического потенциала «здешнего», предметного, трагически конечного мира и путей его реализации, идея, актуализирующая вопрос о мере ценности вещей: как непосредственно самих эстетических объектов, так и соотношения моделей микро- и макрокосмоса (материальной и бытийной сфер).

В большинстве исследований, посвященных поэзии Тарковского, много внимания уделяется дихотомии «Земное-Небесное». В частности, С. Кекова[20] определяет противопоставление категорий «земное» и «небесное» как основную оппозицию художественной концепции поэта. Мы полагаем, что данная дихотомия выполняет скорее вспомогательный, описательный характер и входит как частная дихотомическая пара в состав более объемной «Бытие - Действительность».

Категории «земное» и «небесное» имплицируют, в свою очередь, следующие оппозиции: материальное и духовное, человеческое и божественное, восходящее и

19 Проблема изменения подхода к мере ценности вещей и, соответственно, высоты образов в структуре стихотворения акцентирована в акмеистической эстетике и восходит к опоэтизированию «вещного мира» в поэтике И. Анненского. Л. Гинзбург в работе «О лирике» констатирует, что в стихотворениях Анненского «нет игры на крутых переходах: от низкого к высокому, от высокого к низкому». Так называемые «прозаизмы» - элементы повседневного, исключительно предметного, вещного мира не ощущаются как эстетически инородные элементы, не противостоят высоким поэтическим образам, а, напротив, уравнены и находятся с ними в тесной связи. К примеру, в отношении стихотворения «Лунная ночь в исходе зимы» (1906), Гинзбург отмечает, что *«доски, которые серебристо-желты, и шпалы с налипшим инеем - в своих символических потенциях равноправны лесной полянке, теням, лунному свету. Микроурбанизм сращивается с тонкой лирикой природы»*. // Гинзбург, Л.: О лирике. Москва 1997, С. 314-315. В приведенном стихотворении Тарковского принцип организации художественного образа определяется родственным поэтическим мировосприятием, определенно не-дуалистичным в своей основе. Например, *камень* (знаковый эстетический объект для раннего акмеизма) - вводится в контекст стихотворения не просто как составляющая предметного мира, а в раскрытии его бытийного потенциала: тем самым создается «высокий» образ плачущего «под пятой» камня.

20 Кекова, С.: Арсений Александрович Тарковский. // Кекова, С., Измайлов, Р.: Сохранившие традицию. Заболоцкий, А. Тарковский, И. Бродский: Учебное пособие. Саратов 2003.

нисходящее начала жизни. К элементам категории «земное» в поэзии Тарковского принадлежат понятия, обозначающие как объекты собственно «растительного» ряда (трава, кустарники, цветы, корни, листья, ствол, ветви)[21] и непосредственно соприкасающиеся с землей части тела (ступни, подошвы, ноги), так и знаковые элементы, определяющие понятие жизни в «земном» измерении, такие как камень, соль, хлеб. *Соль* является носителем страдательного (соленая, горькая) залога движения в земном пространстве и появляется в текстах исключительно как характеристика земной дороги, событийного пути, проходимого человеком: *«Спасибо, что губ не свела мне улыбка над **солью** и желчью **земной**», «**соль** морей и пыль **земных** дорог» (*«Рукопись», 1960), *«Война меня потчует **солью**, / а ты этой соли не трогай»* («Чего ты не делала только», 1942), *«Степь течет оксамитом под ноги, / Присыпает сивашскою **солью**»* («Григорий Сковорода», 1976), *«Пой о том, как ты **земную** / Боль, и **соль**, и желчь пила»* (Пушкинские эпиграфы, 1977), *«Я не живописец, мне детали/ Ни к чему, я лучше **соль** возьму / Из всего земного ширпотреба»* (Степная дудка, I, 1962), *«Не пожалела на дорогу **соли**, / Так насолила, что свела с ума»* (Беженец, 1941), *«Ел бы хлеб, да нету соли, / Ел бы **соль**, да хлеба нет. / Снег растает в чистом поле, / Порастет полынью след»* («Близость войны», 1940). С другой стороны, метафора *соли,* в соединении с *землей*, безусловно, восходящая к библейскому (новозаветному) «соль земли»[22], соотносит этот элемент и с «небесной» категорией в значении, актуальном для Тарковского. В его заметках есть в числе прочих и следующее замечание: *«Соль, соленая жизнь... Тем более соленая, чем больше ты живешь, соучаствуешь жизни»*[23]. Действительно, одно из толкований библейской метафоры соли - *«не самоустраняться от мира, но принимать в мире участие»*[24]. *Камень* также выполняет несколько функций в «земном» пространстве: он и органическая неотъемлемая часть земного ландшафта: *«крепкий **камень** под пятой»*, *«Где белый **камень** в диком блеске / Глотает синьку вод морских»* («Греческая кофейня», 1958), *«Читаю арабские буквы на **камнях** / горделивой земли»* («Дагестан», 1946), и строительный материал (в соединении с глиной): *«Твоя чудотворная сила / Травою оденет, цветами подарит / и **камень**, и глину»* («Чего ты не делала только», 1942), *«Камень лежит у жасмина. / Под этим камнем клад. / Отец стоит на дорожке. / Белый-белый день»* («Белый день», 1942),

21 Более подробно о «растительной» символике в творчестве Тарковского см.: Эпштейн, М.: «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва 1990.

22 Христос сказал своим ученикам: «Вы соль земли» (Матфея 5:13), обозначая нравственные качества их душ.

23 Цитируется по: Волкова, П.: Арсений и Андрей Тарковские. Москва 2004, С. 288.

24 Кротов, Я.: К Евангелию. Москва 1998, С. 88.

и составная часть образа мертвой, безжизненной земли: *«Нам снится немая, как **камень**, земля»* («Предупреждение», 1960), и уравненный с остальными элемент «живого» органического ряда: *«И дар прямой разумной речи / Вернет и птицам и **камням»*** («Степь», 1961), *«А когда-то во мне находили слова / Люди, рыбы и **камни**, листва и трава»* («Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...», 1957) Он же является и собирательным образом препятствия («камнем преткновения») на «земном» пути человека: *«Откуда / Все тот же **камень** на пути?»* («Камень на пути», 1960).

Хлеб выступает в качестве собирательного образа основы системы ценностей, меры существования в земной действительности: «*забота о нерадостном **хлебе** своем*», «*был бы **хлеб***», «*дар студеной воды и пахучего **хлеба***», «*ради **хлеба** и тщеты земной*», «*и **хлеба земного** отведав, прийти в свечении слова к началу пути*», «*жили - были воду пили и пекли крапивный **хлеб***», «*и белый **хлеб** в руках несет*», «*здравствуй, **хлеб** без меня и вино без меня*», «*мне военные люди давали черный **хлеб** 21-ого года*», «*мало мне воздуха, мало мне **хлеба***», «*а вам за ворованный **хлеб** умереть*». В употреблении «хлеб земной» восходит также к собирательному понятию «насущный хлеб» и обозначает «*минимум пропитания, средств, необходимых для поддержания физического существования человека»*[25].

К знаковым элементам «земного» пространства относятся и «земные» жители[26]: частотные у Тарковского *кузнечик* и *сверчок*: «*За желть и жёлчь любил я этот край / И говорил: - **Кузнечик** мой, играй!»* («Степная дудка», IV, 1962), «*Земля неплодородная, степная, / Горючая, но в ней для сердца есть / **Кузнечика** скрипица костяная*» («Степная дудка», IV, 1962), «*Кто не видал, как сухую солому / Пилит **кузнечик** стальным терпугом?*» («Кузнечики», I, 1935-1946), «*Мой **кузнечик**, мой **кузнечик**, / Герб державы луговой!*» («Загадка с разгадкой», 1960), «*Бурьян чадил; **кузнечик** баловал,. Подковы трогал усом и пророчил*» («Жизнь, жизнь», III, 1965), «*Дохнет репейника ресница, / Сверкнет **кузнечика** седло...»* («Степь», 1961), «*В желтой траве отплясали **кузнечики**, / Мальчику на зиму кутают плечики*» («Зима в детстве», I, 1967), *«Если правду сказать, / я по крови - домашний **сверчок**...»* («Сверчок», 1940).

Категории «небесное» соответствует свой ряд знаков-представителей, семантически «симметричных» элементам «земного»: элементы собственно топоса «неба»

25 Ушаков, Д.: Большой толковый словарь современного русского языка в 4-х томах, Т. 3. Москва 1995, С. 442.

26 Более подробно о символике «насекомых»в творчестве Тарковского см.: Эпштейн, М.: "Природа, мир, тайник вселенной..." Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва 1990.

(звезды, многочисленные созвездия, облака, дождь, туман, радуга, снег и проч.), «небесные жители»: птицы, мотыльки, бабочки, стрекозы («Ласточки», «Мамка птичья и стрекозья...», «Ночная бабочка «Мертвая голова»», «Бабочка в госпитальном саду», «Мотылек»)[27], а также устремленные вверх (к небу) части тела: «руки», «ладони», «рукава» («Серебряные Руки», «Руки», «Еще мои руки не связаны», «В последний месяц осени, на склоне...», «Как дерево с подмытого обрыва», «Хвала измерившим высоты», «Новогодняя Ночь», «Река Сугаклея уходит в камыш», «Посредине мира», «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был», «К стихам», «Цейский ледник», «Мельница в Даргавском ущелье», «Степная дудка», «Явь и речь»).

Непосредственно «земному» пространственно-временному континууму в лирике Тарковского присущ целый ряд точных типологических характеристик: календарная точность датировки описываемых событий: «Суббота, 21 июня», «25 июня 1935 года», «Затмение солнца. 1914» и другие; отображение реалий конкретного события, времени или места: «Петровские казни», «Утро в Вене», «Памяти А.А. Ахматовой»; соотнесенность пространства лирического героя с реальными событиями: «Жили, воевали, голодали», «Тогда еще не воевали с Германией…», «Ехал из Брянска в теплушке слепой» и другие. Названием сборника «Земле-земное», стихотворений «Земное», «Земля», «Титания», частым употреблением элементов «земного» семантического ряда Тарковский намеренно подчеркивает целенаправленную «посюсторонность», значимость именно земного начала в человеке: *«...я долго был землей», «...и тяжек я всей тяжестью земною», «...измерил время землемерной цепью»,* первостепенность для человека его активного участия в событиях «земной судьбы»: *«За то, что на свете я жил неумело, / За то, что не кривдой служил я тебе, / За то, что имел небессмертное тело, / Я дивной твоей сопричастен судьбе*» («Земля», 1944), «*Мало взял я у земли для неба, / Больше взял у неба для земли... // Я из шапки вытряхнул светила, / Выпустил я птиц из рукава. / Обо мне земля давно забыла, / Хоть моим рифмовником жива»* («Степная дудка», I, 1960).

Выстраивая свой образ мира, Тарковский стремится к изображению онтологической жизненной сферы (бытия) как воплощенного, овеществленного, обжитого пространства, настаивая тем самым на окончательной качественной (субстанциональной) равновеликости Небесного и Земного, которая, в свою очередь,

27 В ходе нашей работы определилась такая линия исследования как «соотношение *небесной* и *земной* символики на примере сравнительного анализа образов *ласточка / кузнечик*, *камень / звезда* в художественном мире А. Тарковского и О. Мандельштама», которая является, на наш взгляд, очень перспективной, но не укладывается в рамки данного диссертационного проекта.

согласно художественной логике поэта, выступает как непреложная данность - исходная точка отсчета открытого саморазвивающегося жизненного процесса. Стремление к единению в лирическом герое вызывает в представленной Тарковским модели мира не только масштабное и высокое небесное, но и каждая земная «мелочь», одухотворенная восприятием лирического героя: домашняя печь, восковая свечка, занавески на окне, тяжесть яблока, мякоть шиповника, лесной луг с брусникой («Поздняя зрелость», «Позднее наследство», «Сверчок», «Я надену кольцо из железа...»): весь мир он стремится ощутить как нечто неразрывно единое, неразлагаемое на составные части, в котором есть место как для глубин высших миров, так и для каждой трещинки на земле. Такое восприятие мира возрождает пантеистическую традицию на новом уровне естественнонаучных, философских и технических открытий[28,29]. Индивидуальная целостность любого «частного» эстетического объекта заключается, следовательно, в преобразующей и объединяющей актуализации эстетическим субъектом одной из многочисленных граней *«мировой целостности сверхобъекта»*[30]. Следовательно, в любой мелочи, детали, элементе, рассмотренных в качестве эстетического объекта, можно увидеть весь целостный мир.

Архитектоника земного мира:

Все **на земле** живет **порукой круговой**:
Созвездье, и земля, и человек, и птица.
А кто служил добру, летит вниз головой
В их омут царственный и смерти не боится[31], -

органичным образом проецируется в плоскость потустороннего, иррационального, непостижимого:

28 На взаимосвязь пантеизма и материализма указывает Л. Шестов: «Современный ум не выносит философии, предлагающей ему несколько основных принципов. Он стремится во что бы то ни стало к монизму - к объединяющему., вернее, к единому началу. В этом смысле наиболее всего, конечно, удовлетворяла пантеистическая точка зрения, соответственным образом поддержанная и объясненная, и ее популярная форма - материализм...». // Шестов, Л.: Избранные сочинения. Москва 1993, С. 163.

29 Ю. Кублановский отмечает тесное взаимодействие пантеизма и материализма как одну из значимых особенностей эстетической ориентации художников в начале 20-го века: *«Материалистическая доктрина наряду с техницизмом - в качестве какого-то побочного ответвления – давала, точнее, вселяла в души именно пантеистическое упоение миром. Очевидно это было связано с утопией покорения природы, но порой - в качестве ереси - вместо агрессивной воли к покорению в некоторых душах возникало желание единения (вспомним Платонова, Заболоцкого). Наиболее яркое воплощение это направление художественной логики получило в «возвращенческой» концепции А. Тарковского, который сам не раз признавал двойственно-парадоксальную природу своего поэтического начала: непроходящее стремление связать материалистическо-логическое и метафизическое, языческое измерения человеческого мировосприятия»*. // Кублановский, Ю.: Предисловие. // Тарковский, А.: Благословенный свет. Санкт-Петербург 1993, С. 7.

30 Термин В. Тюпы.

31 «Дума», 1946.

Там, в стороне от нас, от мира в стороне
Волна идет вослед волне о берег биться,
А на волне звезда, и человек, и птица,
И явь, и сны, и смерть - волна вослед волне[32]

Элементы земного (*явь*), переходного (*сны*) и собственно стороннего мира (*смерть*) выписываются в одном качественном ряду как субстанционально идентичные, соизмеримые. Такое семантически-связующее «нанизывание» в поэтическом пространстве Тарковского может быть рассмотрено как выражение структурообразующего принципа художественной логики, концептуальное происхождение которого отсылает нас к акмеистической художественной стратегии.

В обозначенном контексте ключевое положении занимают понятия «субстанции» и «единства» и складывающееся из их взаимодействия концептуальное представление об организме и дихотомически противопоставленном ему понятии «организации», вновь возвращающее нас к акмеизму. Зарождающийся акмеизм в своем настойчивом стремлении к предметной реальности рассматривает понятие организма в первую очередь как противовес более неприемлемому абстрактному миру символов:

Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес - божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.[33]

Это высказывание программного характера разъясняет Мандельштам в аспекте понимания сущности человека:

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем.[34]

Провозглашенную «физиологичность» всех отображаемых явлений действительности правомерно было бы рассматривать как исходный импульс акмеистической интенции. Эта концептуально заданная, для всех художников акмеистической ориентации равным образом действительная эстетическая установка проявляет себя прежде всего на поэтологическом уровне: в архитектонике «строгих четких сгущенных слов» Мандельштама, в вещно-бытовой наглядности мира Ахматовой, в посюсторонней экзотической неоромантике Гумилева. На первый взгляд разнородные и даже противоположные по существу понятия «организма» и «организации» (первое относится традиционно к иррациональной органической сфере природы, второе принадлежит сознательной,

32 «И это снилось мне...», 1974.
33 Мандельштам, О.: Утро акмеизма. // Мандельштам 1991, Т. 3, С. 82.
34 Там же, С. 82.

рационалистической культурной формации) начинающий акмеист Мандельштам рассматривает в однородном семантическом единстве. Это очевидное теоретическое противоречие Мандельштама вскрывает подробным образом М. Гаспаров на примере анализа двух текстов художника, представляющих собой два концептуально противоположных подхода к изображению образа готического собора («Notre Dame» и «Реймс - Лаон), выявляя принципиальное видоизменение позиции раннего акмеизма по отношению к процессу жизнепорождения, произошедшую в рамках формирования акмеистической интенции[35]:

Первое стихотворение было гимном организации: культуре. Второе – гимн организму: природе: камню и воде. Ранний Мандельштам, как все акмеисты, любил культуру, выраставшую из культуры, со старыми историческими традициями. Поздний Мандельштам хочет культуры, которая вырастает прямо из честной природы и оглядывается не на историю, а на геологию и биологию[36].

Намечающаяся в ранних стихотворениях Мандельштама (сборник «Камень») модель священной, организменной связи, согласно которой движуще-оживляюще-связующий акт совершается именно человеком-строителем: *«Нам четырех стихий приязненно господство, / Но создал пятую свободный человек... / ...И вот разорваны трех измерений узы / И открываются всемирные поля!»*[37], - развивается (начиная с «Tristia») с появлением мотива воспоминанья как способа восстановления *утраченной* всеобщей связи жизненного организма[38].

35 Предпочтение ранним Мандельштамом рационально-конструктивной «организации» перед стихийным движением жизни констатирует Л. Гинзбург в работе «О лирике»: «Готическая динамика важна Мандельштаму не устремленностью в бесконечное (романтическая трактовка готики), а победой конструкции над материалом, превращением камня в кружево и в иглу» (Гинзбург, Л.: О лирике. Ленинград 1997, С. 156). Идея победы «конструкции над материалом», восходящая к революционной философии «переделки жизни», была характерна не только для искусства соцреализма, выросшего из нее напрямую, но и, существенно усложнившись, послужила импульсом для некоторых модернистских и от модернизма оттолкнувшихся художественных стратегий. Ранний акмеизм, хотя и несколько опосредованно (в смягченной форме), в контексте прерогативы культуры в сфере преобразовании жизни как таковой, также отдал дань данной идее, полную несостоятельность которой выразил поздний Пастернак (по мнению Тюпы, также представитель неотрадициональной интенции) словами Юрия Живаго: *«для них существование - это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом, жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий».* (Пастернак, Б.: Доктор Живаго. Москва 1998, С. 288).

36 Гаспаров, М.: Анализ и интерпретация: два стихотворения Мандельштама о готических соборах. // Гаспаров, М.: О русской поэзии. Санкт-Петербург 2000, С. 96.

37 Отдельные тематические линии образуют в «Камне» излюбленный Мандельштамом контекст античной, эллинистической культуры и культурно-литературной традиции («Домби и сын», 1914; «Валькирии», 1914).

38 Прямая (непосредственная, «ремесленная») *организующая* строительная деятельность художника-творца преобразовывается тем самым в творчески-мучительное онтологическое «вспоминанье» случившегося события в мировом пространстве культуры, в процессе которого и происходит «вызов» статичных культурных форм, традиций, сегментов в настоящем срезе культуры, сцепление их с реальностью, актуализация и последующее

В корреляции «природа - культура» культура (и, соответственно, организация) остается первичной формацией; закономерная цикличность ее развития определяет цикличность жизни: только через обстоятельное повторение ее движения («через век - сеновал - сон») совершается воссоздание востребованной «воплощенной» связи. Но в данном контексте человек уже не трактуется как единовластный творец, способный к созданию из сырой материи одухотворенной жизненной формы, он выполняет теперь функции узнавания и восстановления единства жизни.

Начавшееся в «Tristia» восхождение Мандельштама от рационалистической подробной организации к органике иррационального, отталкивающейся не от конкретной культурно-исторической традиции, а инспирированной чудом саморастущего природного организма, переживает кульминацию[39] в аспекте определения роли человека в соотношении «природа - культура»[40]: прежняя ремесленная (строительная) функция человека отвергается как не оправдавшая себя. Человек - элемент как природы так и культуры - осознает себя носителем мучительно-творческой противоречивости жизненного организма (*«Я ночи друг, я дня застрельщик»*), в которой его «культурный» сегмент выполняет функцию воплощения, формообразования, упрочения организменного развития. Природное начало выказывает себя, без сомнения, первичным (космическим) источником жизни (*«черствый грифель поведем туда, куда укажет голос»*), природа «диктует» способ организации («космогизации») возникающего хаоса, закрепляющийся через культуру (*«для твердой записи мгновенной»*).

Позиция человека-художника конкретизируется и дальше: независимый «реставратор» оказывается в итоге запутавшимся посредником в этих противоречивых взаимоотношениях (*«Двурушник я, с двойной душой»*).

развитие. В «Tristia» (1918) контуры до сих пор основного детального отображения предмета, представляющего тот или иной сколок культуры, расплываются и расширяются до конкретности культурных ассоциаций, намеков, метафор, то есть форм поэтической стилистики, позволяющих достигать большей семантической гибкости и обладающих перспективой потенциального самостоятельного развития. Намеченный в «Камне» мотив вспоминанья приобретает в процессе своей разработки устойчивую структуру: повторение (*«Все было встарь, все повторится снова,...»*), творческое узнавание (*«И сладок нам лишь узнаванья миг»; «А смертным власть дана любить и узнавать»*) и последующее возвращение (*«Чтобы вечно ария звучала: / Ты вернешься на зеленые луга»). «Чтобы розовой крови связь, / Этих сухоньких трав звон, / Уворованная нашлась / Через век* (связующее время - воспоминанье культуры), *сеновал* (связующий объект - предмет культуры), *сон* (связующее состояние - культурное событие)» (О. Мандельштам, «Я не знаю, с каких пор...», 1922).

39 *«Кто я? Не каменщик прямой, / Не кровельщик, не корабельщик: / Двурушник я, с двойной душой. / Я ночи друг, я дня застрельщик»* (О. Мандельштам, «Грифельная ода», 1937).

40 Данный процесс четко обозначен в работе М. Гаспарова «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла» (Philologica, 1995, Т. 2, №3-4, С.153-193) на примере сопоставления двух редакций стихотворения: варианта 1923 года и окончательного изложения 1937 года.

Противоречивость разрешается в «примиряющей» формуле последних строф[41], из которой следует, согласно трактовке Гаспарова, что лишь тот, кто непрерывно учится у природы, будет успешен на пути «космогизации», то есть гармонизации – восстановления поддерживающей движение жизни связи: *«И я теперь учу дневник / Царапин грифельного лета, / Кремня и воздуха язык, / С прослойкой тьмы, с прослойкой света»*.

В то время как лирический герой Мандельштама старательно (досконально, и все еще отчасти рационалистически) изучает *дневник царапин грифельного лета* с целью объединения противоречивых конфронтирующих категорий и реализации разрешенного противостояния организма и организации в динамике миромоделирования, - лирический герой Тарковского выбирает альтернативную стратегию, развивая намеченное конвергентное движение к обретению равновесия.

Так, в стихотворении «Струнам счет ведут на лире...» (1968) он осознает всеобъемлющий принцип организменности и изначального единства всего живого как неоспоримую данность миропорядка: *«Струнам счет ведут на лире / Наши древние права, / И всего дороже в мире / Птицы, звезды и трава»*. При этом семантическое сцепление «самого дорогого» (*птицы - звезды - трава*) вычленяет объекты, персонифицирующие основополагающие способы движения жизни: летать - светить - расти. Лирический герой, однако, не отождествляет себя в этом тексте с моделью человека, находящейся в центре художественной философии поэта. В стихотворении дается мифологическое представление о структуре мироздания[42]: человек изначально слит с природой, он является неотделимой ее частью, равнозначным началом в ряду «птицы, звезды и трава».

В мифологическом сознании процессы, происходящие в природе, отождествлялись с жизнью человека: и человек, и природа являлись равнозначными составляющими единого универсума (*«До заката всем народом / Лепят ласточки дворец…»*). В данном случае природное начало («ласточки») антропоморфно («лепят … всем народом»), а семантика строк «ласточки ... всем народом ... лепят дворец», то есть выполняют ритуал строительства Вселенной, - говорит о единстве мироздания и о единении всех его составляющих: человека, природы, богов: *«И в кувшинчик из живого / Персефонина стекла / Вынуть хлебец свой медовый / Опускается пчела».*

41 *«Блажен, кто называл кремень / Учеником воды проточной. / Блажен, кто завязал ремень / Подошве гор на твердой почве»* (О. Мандельштам, «Грифельная ода», 1937).

42 «Мир как «космос» представляет собой упорядоченную структуру, сформировавшуюся «у истоков времён». Эта структура включает богов, природу, человека и мир культуры. Отраженная в мифологическом сознании, подобная структура космоса находит свое выражение в космогонических, антропогенных и культурогенных мифах». // Мифологические модели мира. // Мифологический словарь. Гл. ред. Е. Мелетинский. Москва 1990, С. 256.

Но если в данной строфе природное начало (пчела) непосредственно связано с божественным (цветок, сотворенный Персефоной), то человек в этом ряду уже не присутствует, потому что в сознании современного человечества произошла диссоциация человека и природы.

В противоположность осознанному органическому восприятию (знанию) лирического героя, видению которого соразмерное движение природного организма и себя самого в его составе доступно и понятно: *«До заката всем народом / Лепят ласточки дворец, / Перед солнечным восходом / Наклоняет лук Стрелец, // И в кувшинчик из живого / Персефонина стекла / Вынуть хлебец свой медовый / Опускается пчела...»,* - человек (как персонаж художественно-философской концепции поэта) обозначается как *нищий царь*, не обладающий ключом к своей истинной природе и потому лишенный права на участие в жизнетворчесте: царь без царства.[43]

Далее мы наблюдаем процесс преобразования «культурно-исторического» человека в элемент вневременного природного организма. В своем стремлении к разгадыванию непостижимого, к декодированию своего «Я», к гармонизации человек, осознающий себя сегментом культурной сферы, может действовать только лишь одним - «организационным» - способом, пытаясь извне проникнуть, *взломать* «таинство природы»: *«Потаенный ларь природы / Отмыкает нищий царь / И крадет залог свободы - / Летних месяцев букварь»,* похитить востребованный *залог свободы* - запечатленный в образе букваря ключ. Диалогичность отношений образов *букварь летних месяцев* Тарковского и *дневник царапин грифельного лета* Мандельштама в данном случае не вызывает сомнений. Оба образа выполняют одинаковую посредническую функцию: «книга» являет собой знак исторической культуры, символизирующий организменность природы (лето; летние месяцы); в этой связи они выступают в роли посредников (медиаторов) между человеком и потаенным процессом движения универсума.

Однако Тарковский вносит существенное семантическое уточнение: в противоположность к традиционной семантике понятия *дневник* (*«записи личного характера, делающиеся изо дня в день, служащие субъективной рефлексии, самоанализу и обладающие незаконченным характером»*[44]) внесенное им в стуктуру образа понятие *букваря* обозначает *«книгу для первоначального элементарного обучения грамоте»*, создавая семантическое поле законченной устойчивой формы, ориентированной на обучение - развитие - расширение, что, в свою очередь,

43 Ушаков 1995, Т. 1, С. 205.

44 Ожегов, С.; Шведова, Н.: Толковый словарь русского языка. Москва 2005, С. 128.

способствует успешной реализации приобщения человека к органической сфере природы. Едва человек в стихотворении Тарковского открывает *книгу – ключ,* органическим, иррациональным образом совершается его обучение грамоте универсума (иными словами, посвящение) и - в отличии от тщательного рационального изучения, свойственного лирическому герою Мандельштама, он в тот же момент оказывается включенным в природный организм: *«Дышит мята в каждом слове, / И от головы до пят / Шарики зеленой крови / В капиллярах шебуршат»*. *Мята* проникает в слово, одухотворяя его, а *зеленая, травяная кровь* смешивается с красной человеческой, гармонизируя ее.

Именно такой своеобразный подход к строению образа позволяет оптимальным образом «схватить» и «запечатлеть» непостижимый феномен изначального жизненного единства. При этом автор не называет прямо изображаемый, дешифрованный в ходе развития лирического сюжета объект: вместо этого мы наблюдаем непосредственный процесс восстановления «неразрывной взаимосвязи всего живого» в составе многосложного образа, который распадается при логическом членении.

Вышеприведенный четырехстрочный образ можно соотнести равным образом как с *букварем* - символом воплощенного живого слова, так и *человеком*, сросшимся с природным организмом (и тем самым восстановившим связь со своей «точкой отсчета», с природой) или с самой природой, реализующей себя в человеке, который, в свою очередь, понимается как один из перспективных способов высокоорганизованного саморазвития.

Таким образом, Тарковский представляет феномен жизни в ее органической целостности одновременно и как нечто постоянно совершающееся, и как уже совершившееся, и как непрерывно существующее и обозначает необходимость возвращения к «залогу свободы» - точке отсчета начала мироздания.

В стихотворении акмеиста Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней...» (1920) мы встречаем тот же образный ряд, что и в приведенном выше тексте Тарковского: *Персефона, пчелы, мед, мята…* Но в данном случае перед нами – монолог лирического героя, его обращение к возлюбленной, в котором он констатирует несвободу человека: *«Не отвязать неприкрепленной лодки…»*, так как она изначально не подчинена воздействию человека (не прикреплена), лодка – свободна, а человек в своих действиях ограничен (не отвязать); *«…не услыхать в меха обутой тени…»*, так как человек ограничен в возможностях восприятия; *«…не превозмочь в дремучей жизни страха….»*, поскольку страх в «дремучей жизни»

изначально заложен, вечен, непреодолим. В сознании лирического героя страх перед миром (в отличии от стремления лирического героя Тарковского к открытому воссоединению) является одной из основных характеристик мира человека. Так Мандельштам показывает ограниченность возможностей человека, его несвободу и слабость. Свободен он только в любви (*«Нам остаются только поцелуи…»*), но свободен лишь на мгновение *поцелуев-пчел*, которые *умирают, вылетев из улья*…. Лирический герой предлагает возлюбленной *немного меда* (сладости поцелуев), который *пчелы (*поцелуи) превратили в *солнце* (в свет, тепло), но ни *мед* поцелуев, так как они мгновенны, ни *солнце* не принадлежат ему; у него, в итоге, остается лишь *ожерелье из мертвых пчел,* то есть в настоящем он представляет собой обладателя статичного прошлого - *мертвых*, уже ставших *бывшими* поцелуев, превратившихся в свет, но утративших *сладость* любви - единственной доступной человеку свободы выражения.

В ранее цитированном стихотворении «Дума» Тарковский, провозглашая несостоятельность страха смерти, присущего человеку «историческому», объясняет способ его преодоления через постижение принципа *круговой поруки*[45]. В последней строфе художник вскрывает механизм этого принципа: *«Он выплывет еще и сразу, как пловец, / С такою влагою навеки породнится, / Что он и сам сказать не сможет, наконец, / Звезда он, иль земля, иль человек, иль птица».*

В художественном мире Тарковского эта все роднящая *влага* выступает как основная субстанция, из которой происходят все элементы универсума и в которой все они растворяются. Этот принцип проецируется и на предметную реальность – даже будучи воплощенными в конкретных субстанционально различных формах (*звезда, земля, человек, птица*), явления темпоральной материальной действительности выказывают себя порождениями одного однородного жизненного вещества.

В противоположность к акмеистическому пониманию соотношения *организация – организм* с устойчивым предпочтением культурно-исторической архитектоники жизнестроительства, Тарковский смещает семантический акцент внутри этой корреляционной пары. Чуду творчества (саморазвития) жизни он противопоставляет *организацию* жизненной материи отчужденным *социальным* человеком как жизнеистощающий способ отношений с универсальным началом, путь в небытие.

---

45 *«Все на земле живет порукой круговой: / Созвездье, и земля, и человек, и птица. / А кто служил добру, летит вниз головой / В их омут царственный и смерти не боится»* («Дума», 1946).

Так, к примеру, поэт отображает момент зарождения человечества, еще органично входящего в состав единого организма (вырастающего из недр мирового организма): *«Еще в скорлупе мы висим на хвощах / Мы - ранняя проба природы, / У нас еще кровь не красна, и в хрящах / Шумят силурийские воды» («Предупреждение», 1960),* в котором человек выступает как закономерное порождение жизни, результат ее саморазвития, эволюции: природа является в данном случае материнским чревом, представленным в форме мирового яйца[46], из которого рождается человечество: *висим на хвощах* указывает на материальную «корневую связь» с субстанцией универсума (хвощи = пуповина); *кровь еще не красна*, а растительна, водяниста (как в стеблях растений), так как еще не образовались капилляры, вырабатывающие собственно человеческую, красную кровь.

Воспоминание человека о своем *растительном* происхождении (вырастании из глубин Вселенной) неоднократно проявляется на протяжении его *земного* пути, на одном из этапов возвращения к самому себе. В этом контексте *шарики зеленой крови*, которые *шебуршат в капиллярах*, являются одним из таких генетических *воспоминаний* об изначальном природном органическом *вырастании*. Однако вслед за процессом происхождения человечества Тарковский предлагает свое видение единственно возможного, на его взгляд, итога развития обособленного, самоустранившегося, линейно мыслящего человечества; развития, очевидно, разрушительного: *«А мы уже в горле у мира стоим / И бомбою мстим водородной / Еще не рожденным потомкам своим... За собственный грех первородный. // Нам снится немая, как камень, земля / И небо, нагое без птицы, / И море без рыбы и без корабля, / Сухие, пустые глазницы»* («Предупреждение», 1960).

Камень - символ устойчивости, прочности, укорененности земной действительности, оборачивается в этом контексте показателем *окаменевшей*, застывшей, бездвижной, то есть не развивающейся, мертвой материи жизни. Другие компоненты вселенского организма оказываются в предвидимом будущем (в результате организационного предпринимательства людей) также лишенными жизни, творчески бесплодными: *небо без птицы, море без рыбы и корабля;* жизнепорождающая динамика на линейно-историческом пути развития безвозвратно утрачивается. Данный лирический сюжет представляет собой авторский эсхатологический миф с технократическим вариантом Апокалипсиса. На первом плане в данном тексте - человек в двух своих ипостасях: предупреждающий о возможном полном уничтожении мира и - с другой стороны - несущий на себе всю

46 Более подробно см.: Топоров, В.: Яйцо мировое. // Мифы народов мира. Москва 1980, Т.2. , С. 681.

полноту ответственности за такой исход. Если происхождение человечества сопряжено с эволюционным саморазвитием природного организма (*ранняя проба природы*), то его исход очень далек от позитивной органики эволюционного контекста, напротив, подчеркнуто фатален, обречен в обрамлении библейского контекста «Судного дня».

Библейский архетип здесь намеренно скрыт (мотив первородного греха вводится только в третьей строфе), но именно он, соположенный с тематикой технократической перспективы развития, является смысловым центром стихотворения. *Ранняя проба природы*, стало быть, есть отправная точка человеческого эволюционного ряда, в которой потенциально заложены все возможные пути развития и еще не нарушена изначальная связь с целостным мировым организмом (*кровь не красна, висим на хрящах)*. Тем самым вновь подспудно активируется библейский контекст свободы и возможности выбора, данной человеку с Новым Заветом.

Время в этом стихотворении отменено: в органичной сферической *скорлупе* присутствует в свёрнутом «архивированном» виде весь временной ряд линейной истории существования человечества до его возможного конца. В первой строфе представлено то, что *ещё* не произошло, а последняя строфа содержит информацию о том, чего *уже* нет; они находятся в отношениях статичной замкнутости, репрезентируя тем самым законченную реализацию одного из выбранных вариантов (варианта «организационного» порядка) развития человека как экспериментальной модели природного универсума.

Итак, в определении соотношения *организм - организация* в художественном мире Тарковского значимым оказывается философско-антропологический аспект. Идея Тарковского здесь заключается, на наш взгляд, в том, что отдельный «организационный» способ жизнедеятельности и мировосприятия, доминирующий в «земной» действительности, ведет к утрате цельности, распаду не только самого человека, но и окружающего его пространства: устраняясь от участия в бытии, человек и его «земное» жизненное пространство оказываются выключенными из жизнепорождающего диалога: небо лишается птицы, птица - неба, море - рыбы, а рыба - моря и. т.д. Распадается «связь времен и высот», распадается и сам человек. В данном стихотворении Тарковский создал предельно наглядный образ негативного воздействия нашей «неправильной» цивилизации на окружающий мир: подчиненная человеку часть мира изображается как лишенная какой-либо красоты и гармонии, которые оказались полностью разрушенными бессмысленной силой

технического разума. В стихотворении «Имена» - ещё одном поэтическом «варианте» проблемы распада, раздробленности личности - эта идея выражена метафорически в именовании каждой части тела человека[47].

В стихотворении «Когда вступают в спор природа и словарь» (1966) проблема потери целостности рассматривается на уровне мировосприятия: *«Когда вступают в спор природа и словарь / И слово силится отвлечься от явлений, / Как слепок от лица, как цвет от светотени, / Я нищий или царь? Коса или косарь?»*. Разделение мира природы и культуры ведет к разрушению первозданного единства, изначальной гармонии: слово по сути неотделимо от явления, понятие которого «во времени и пространстве» оно отражает, слепок невозможен без лица, статичную модель которого он запечатлевает, светотень определяет специфику, функцию, «личность» цвета в каждый отдельно взятый момент. Нарушение целостности восприятия внешнего мира ведет к нарушению целостности восприятия самого себя (то есть мира внутреннего): к дроблению, расщеплению личности, мучительным попыткам самоопределения по функции, по отдельно взятой части, для того чтобы найти свое место в уже раздробленном, разделенном на секторы пространстве внешнего мира: нищий или царь? Коса или косарь?

Нестабильность, дисгармоничность такого рода попыток самоопределения хорошо иллюстрируются понятием «амбивалентность» в узком понимании этого термина клиническим психоанализом:

> бесконечные колебания между противоположными решениями, невозможность выбрать между ними, зачастую приводящая к отказу от принятия решения вообще; чередование противоречащих друг другу, взаимоисключающих идей в рассуждениях человека, обычно характерные для «расщепления Эго»[48].

Вместе с тем и возможный выбор одной или другой стороны также не обуславливает позитивного развития: напротив, однополярность неизменно приводит или к идеализации, или к обесцениванию: и та и другая крайность не предполагает движения, развития, гармонии. Однако лирический герой Тарковского отказывается от такого пути и тяготеет к возвращению целостного восприятия и преодолению самоограничений: он не разделяет, намеренно не называя, не «назначает» элементы мира по отдельной функции, воспринимая его в единстве как изначальную данность: *«Но миру своему я не дарил имен»*. Не отделяет он и себя от прачеловека Адама (а стало быть и от всех остальных людей, некогда живших и сейчас живущих,

47 *«Недавно изобретена машинка: / Приставят к человеку и глядишь - / Ушная мочка, малая морщинка, / Ухмылка, крылышко ноздри, горбинка,... / Худо, братцы, / Чужая кожа пристает к носам...»* («Имена», 1953).

48 Райкрофт, Ч.: Критический словарь психоанализа. Санкт-Петербург 1995, С. 24.

произошедших от Адама): *«Адам косил камыш, а я плету корзину»*: даже по совершаемому жизненному действию он взаимосвязан с «прачеловеком» (и со всем человечеством): лирический герой «плетет корзину» предположительно из камыша, который накосил Адам. На этом стремлении к изначальному единству базируется и самоидентификация лирического героя: *«Коса, косарь и царь, я нищ наполовину, / От самого себя еще не отделен»*. Нищета в поэтике Тарковского - сквозной мотив, восходящий к понятию *простоты* в ее библейском истолковании (*«нищий царь», «звезда нищеты», «престол нищеты и терпенья», «из глины нищеты моей», «нищее величье», «мне другая поет нищета», «из глины нищеты моей», «ничего не надо нищете моей», «держава птичьей нищеты»*) и символизирующий богатство, но богатство исключительно духовное.

Нищ наполовину - значит: богат наполовину, наполовину полон, наполовину свободен. Лирический герой, ощущающий себя в качестве единства косы, косаря и царя (предмета действия, самого деятеля и его управителя), оказывается на полпути к обретению целостности: *«я нищ наполовину»*. Осознав себя нищим (то есть накопив определенный духовный потенциал), он обретет полную целостность и свободу от «процесса распада».

В данном контексте проблема оценки смысла и значимости мира, его качественной ценности - есть проблема, связанная не с самим носителем, а с наблюдателем, с определением той точки видения, из которой совершается эта оценка, то есть перед нами проблема понимания и восприятия. Поиск истинной, оптимальной точки наблюдения, из которой все сокрытое, потенциальное, возможное становится видимым, постижимым, реализуемым и позволяет урегулировать основные противоречия, восстанавливая первозданную целостность мира, - и есть основная цель освоения пространства в поэтике Тарковского.

Одним из наиболее знаковых выражений взаимодействия категорий действительности и бытия в произведениях исследуемого автора является соотношение образов Дома и Вселенной и связанный с ними мотив замкнутого и открытого пространства.

2.2. Образ Дома и образ Вселенной: выход за пределы «замкнутого пространства»

А. Дом

Топос *дома* важен в каждой поэтической системе, так как именно он призван выразить некоторые существенные моменты самоощущения человека в мире,

жилой зоной которого дом является. В поэзии Тарковского *дом* выступает в качестве ключевой художественной метафоры личного пространства. Анализ способов создания и форм бытования этого образа в творчестве поэта позволяет уточнить как общую картину мира, созданную им, так и трактовку его отдельных произведений и сквозных мотивов. Не претендуя на целостный и подробный анализ, мы постараемся показать ряд принципиальных особенностей функционирования образа *дома* в творчестве поэта.

Многочисленные реалии быта, встречающиеся в текстах Тарковского, зачастую имеют мифопоэтическую основу (цифры и числа, *правое - левое*, *верх - низ*[49], *стол, дерево*, *лес*, *река, дорога, накрытый стол*). «Дом» также входит в этот ряд - в текстах мы неоднократно встречаем одну из разновидностей явно «сказочного дома»: это, во-первых, «домик в три оконца» (*«Был домик в три оконца», 1976): «Был домик в три оконца / В такой окрашен цвет, / Что даже в спектре солнца / Такого цвета нет»*. В данном случае волшебность, мифичность «домика» оказывается основной его характеристикой, он определяется как «чудесный, чудный, чудной», возникший в предметной действительности «извне» - из сказочного нереального пространства: *«Я верил, что из рая, / Как самый лучший сон, / Оттенка не меняя, / Переместился он»*, но реализующий идеальную модель «земной» общности, совместного движения: *«И ставни **затворяли**, / Но иногда и днем / На чем-то в нем **играли**, / И что-то **пели** в нем, / А ночью на крылечке / **Прощались** и впотьмах / **Затепливали** свечки / В бумажных фонарях»*. «Сказочный домик», таким образом, - средоточие жизни, обжитое, до предела насыщенное жизнью (см. эпитеты: *«зеленый, изумрудный, спектральней солнца»*) динамичное пространство. При этом совершенно незначимой оказывается личность героев, его населяющих или посещающих (в тексте выраженных неопределенно-личными местоимениями), равно как и точный характер отдельных совершаемых действий («на чем-то», «что-то»), - важен лишь момент единения, характер совместности переживаемых событий жизни. Данный образ, однако, носит мифический, идеальный характер и для самого лирического героя: домик сравнивается со сном («как самый лучший сон») и определяется как неизменная часть воспоминаний, то есть как принадлежность к «уже бывшему»: *«Поныне **домик** чудный, [...] стоит передо мной»*.

Во-вторых, это «дом просторный», «горница» (аналогичная сказочному терему) («Все ты ходишь в платье черном», 1932), в котором сокрыта женщина - образ сказочного, желанного, но недостижимого, «чужого» пространства (*«Хорошо в дому*

49 Кабанков, Ю.: Одухотворение текста. [Электронный ресурс]. Москва 2006. Режим доступа: http://spintongues.msk.ru

*просторном - / Ни зеркал, ни темноты,/ Вот и ходишь в платье черном / **И меня забыла** ты»*).

В-третьих, - образ «райского сада» как принадлежность «родного, родительского» дома («Белый день», 1942), изображаемый как сколок воспоминаний об абсолютном счастье и актуализирующий архетипическую семантику дома-сада как «места вечного блаженства, гармонии и красоты»: *«В цвету серебристый тополь, / центифолия, а за ней - / Вьющиеся розы, / Молочная трава»*, территории безгрешного существования неведающих людей», в данном случае - ребенка: *«Никогда я не был / Счастливей, чем тогда. / Никогда я не был / Счастливей, чем тогда»*. Перед нами вновь модель, носящая идеальный, нереальный, статичный характер, замкнутая в «уже бывшем, прошедшем, минувшем» и осознаваемая лирическим героем как недостижимое, невозможное пространство: *«Вернуться туда невозможно / И рассказать нельзя, / Как был переполнен блаженством / Этот райский сад»*. В этом ряду - и образ вечного, застывшего «города на реке», в котором «все навсегда остается таким», как во времена детства лирического героя («Река Сугаклея уходит в камыш…», 1933) и «синего рая» («Песня», 1960).

В ряде текстов пространству дома противопоставлено пространство леса – одного из устойчивых образов, характерных для фольклорной поэтики классического гиблого места[50]. В стихотворении «Не уходи, огни купальской ночи...» (1928) лирический герой укрывается в надежном, замкнутом, обжитом пространстве, целенаправленно отгораживаясь от внешнего, окружающего - леса (*«Я запер дверь и слышал ветер темный, / И глиняные черепки считал»*). Но ему не удается (несмотря на три «сказочные» классические попытки) приобщить к пространству дома *Катерину* - адресата лирического высказывания, остающуюся *бездомной*, принадлежащей дикому, не обжитому, не «очеловеченному» (*«А в лес пойдешь, и на тебя глядят / Веселых ведьм украинские очи»*) пространству леса: *«Я трижды был пред миром виноват...[...] Я в третий раз тебя не удержал, / И ты взлетела чайкою бездомной...»*.

Тем не менее нельзя утверждать, что у Тарковского данная оппозиция всегда реализуется по мифологическому образцу. К примеру, сюжет стихотворения «У лесника» (1960) по доминирующим пространственным мотивам может быть определен как «лес - дорога - дом»*: «В лесу потерял я ружье, / Кусты разрывая*

50 Традиционно дом как цивилизованное, освоенное и потому безопасное место противопоставляется дикому, чужому и враждебному пространству. Как известно, именно лес в противоположность дому является в фольклорной («волшебной») сказке «сферой хтонических ужасов». // См. Пропп, В.: Морфология волшебной сказки. // Исторические корни волшебной сказки. Москва 1998.

плечами; / Глаза мне ночное зверье / Слепило своими свечами». Здесь мы наблюдаем реализацию пути героя волшебной сказки[51], соответствующую последовательности фрагментов традиционного мифологического сюжета: гиблое место / странное место (лес) - погоня (зверье) и - в заключении - спасение: *«Лесник меня **прячет в избе**, / Сижу я за кружкою чая»*.

Несоответствие мифологической модели возникает в момент определения характера дома, в котором обнаруживает себя герой. Уходя от погони, в процессе попытки вырваться из гиблого места, классический герой волшебной сказки должен вернуться в родной дом. Лирический герой Тарковского попадает, однако, в чужой дом, который *кажется* ему своим: *«И кажется мне, что к себе / Попал я, по лесу блуждая»*. Пространство «родного дома» оказывается исключительно мифическим, актуализируясь только через соотнесение воспоминаний, предметных деталей и пространственных характеристик «случайной» реальности: *«Открыла мне память моя / Таинственный мир соответствий: / И кружка, и стол, и скамья / Такие же точно, как в детстве. / Такие же двери у нас / И стены такие же были».* И этот образ несет в себе семантику «невозможности возвращения в родной дом», обретения своего дома и указывает на концептуальную значимость в поэтическом континууме Тарковского сложного комплекса мотивов «блуждания – заблуждения – поиска (в том числе и поиска себя: «узнавание», отождествление себя с Другим) - определения своего пути».

Однако ни в вышеприведенных примерах ориентации на фольклорный образ *дома*, ни при анализе других образов произведений поэта не следует преувеличивать роль сказочной мифопоэтики. Семантика *дома* в его художественной концепции включает, кроме фольклорных начал, множество других концептуальных аспектов.

Параллельно с серьезным использованием мифопоэтического дома, существует и иронико-пародийное его осмысление, что мы наблюдаем в стихотворении «Новоселье» (1959), отображающем процесс переезда, смены обжитого пространства (*«Они переезжали из **пещеры** / В свой **новый дом»***).

Обустройство, вживание в новое пространство знаменуется здесь совершением двух показательно-знаковых актов:

1. Заполнение «нового дома» вещами из старого, то есть предполагаемое перенесение функционально значимых элементов уже обжитого, устойчивого, личного, одушевленного пространства в новые территориальные границы. В данном случае акцент делается именно на расстановке *фарфора* - нефункциональной

51 По терминологии В. Проппа.

(статичной) эмблематики бытовой предметной сферы: *«Хозяин расставлял фарфор. / Не всякий / Один сюжет ему придать бы мог: / Здесь были: / свиньи, / чашки / и собаки, / Наполеон / и Китеж-городок»*. Сам характер перечисляемых предметов, а также их подчеркиваемая неоднородность раскрывает внутреннюю семантическую разобщенность и невозможность соотнесения данного, скорее беспорядочного, случайного вещественного ряда с предполагаемой архетипической семантикой «дома» (как глубоко осмысленного, личного, защищенного, обжитого, выстроенного, подвижного пространства). Они оказываются лишь внешними, случайными, эстетически несоответствующими друг другу атрибутами, а сам акт их перенесения носит исключительно формальный характер.

2. Развенчивание ожидаемого сакрального смысла «дома» закрепляется актом перенесения Пня - *«Хранителя рода и Подателя сил»* из старой «пещеры» (родовое гнездо) в «новый дом»: «*Потом, на час покинув нашу эру / И новый дом со всем своим добром, / Вскочил в такси/ и покатил в пещеру, / Где ползал в детстве перед очагом. / Там Пень стоял - дубовый, в три обхвата, / Хранитель рода и Податель сил. / О, как любил он этот Пень когда-то! / И как берег! И как боготворил!». Пень* реализует здесь сниженный, «разоблаченный» принцип родовой (семейной) соборности, выступает как символ родового древа (показательно-гротескно укороченный до «пня»), то есть представляет собой предмет как бы сакрального характера, вокруг которого собиралась, собирается и будет собираться семья (феномен «семейной памяти»). В данном случае традиционная семантика «священного древа», хранителя традиции разрушается посредством иронического гротеска: *«...Когда на праздник новоселья гости / Сошлись и дом поставили вверх дном, / Как древле - прадед, / мамонтовы кости / На нем / рубил / хозяин / топором!»*.

Значимым является и введение мотива «постановки дома вверх дном», подчеркивающего перевернутый смысл происходящего действа. Вместо символа вневременного единения «пень» в этом пространстве оказывается только предметом обихода, деталью быта, его значение в сюжете стихотворения при внешнем – формальном - соотнесении с «родовой традицией» (*«как древле - прадед»*), носит исключительно утилитарный, прикладной характер: *«мамонтовы кости на нем рубил хозяин топором!»*.

Итак, в этом стихотворении мы сталкиваемся с образом *ложного дома*: формальное соответствие концепту «сакрального семейного / человеческого единения» только подчеркивает его шаткость. Динамика жизненного диалога в данном случае

оказывается невостребованной, смещенной полным предпочтением производного плана повседневности. Дом в таком понимании оказывается, как и все прочие вещные компоненты, лишь временной постройкой, неспособной реализовать семантику устойчивой, надежной территории земного пространства и осуществить диалог пространства и времени.

Образ *ложного, мнимого дома* в творчестве Тарковского включает и мотив разочарования в безупречности «идеального» домашнего пространства. В стихотворении «Позднее наследство» (1955) лирический герой сталкивается с несоответствием сохраненного в памяти образа «идеального», родного, сказочного пространства детских лет с восприятием действительности: *«Позднее наследство, / Призрак, звук пустой, / Ложный слепок детства, Бедный город мой».*

Идеальность, чудесность, волшебность хранимого образа на проверку оказываются пустотой, призрачностью, ложностью, то есть не отвечают потребностям настоящего лирического героя, его нынешнему представлению об истинном , искомом доме, что приводит к столкновению искомого и действительного (*«Тяготит мне плечи / Бремя стольких лет. / Смысла в этой встрече / На проверку нет»*). Тем самым модель «идеального / сказочного дома», вынесенная из детства, оказывается нефункциональной в условиях изменчивой подвижной реальности, так как изначально не предусматривает динамику жизненного развития и формируется как собирательный статичный образ: *«Здесь теперь другое /Небо за окном - / Дымно-голубое, / С белым голубком. / Резко, слишком резко, / Издали видна, / Рдеет занавеска / В прорези окна»*. Показательным является и превращение «идеального дома» в итоговый образ недвижного-неживого-нежилого пространства, неприемлимого для жизни: *«И, не уставая, / Смотрит мне вослед / Маска восковая / Стародавних лет».*

Ложный слепок детства развивается в застывшую, неживую *маску восковую стародавних лет*. То есть данная модель окончательно запечатлевается в уже бывшем, (*«смотрит мне вослед»*), характеризуется как исчерпавшее себя замкнутое пространство, которое лирический герой «перерос», и рассматривается как бесперспективная для настоящего жизненного развития.

Следовательно, образ «родительского дома» или «дома детства» функционирует в сознании лирического героя в качестве образца идеального пространства, пространства мечты, насыщенного событийностью, где человек совпадает сам с собой, где еще не произошло расщепление, утрата изначальной цельности мировосприятия, пространство, в котором за каждым предметом закреплена своя

функция, а всякое действие внутри него закономерно, последовательно и несет во взаимодействии с остальными действиями определенный – почти сакральный смысл, созвучный динамике «внешнего мира»:

*1. В желтой траве **отплясали** кузнечики,*

*2. Мальчику на зиму **кутают** плечики,*

*3. Рамы **вставляют**, летает снежок,*

*4. **Дунула** вьюга в почтовый рожок.*

*5. А за воротами **шаркают** пильщики,*

*6. И ножи-ножницы **точат** точильщики,*

*7. Сани **скрипят**, и **снуют** бубенцы,*

*8. И по железу **стучат** кузнецы.*

(«Зима в детстве», I, 1967)

2, 3 – внутреннее / домашнее пространство; 1, 4-8 - внешнее пространство. Характерным для отображения пространства такого типа является подчеркнуто «соборное»[52] начало событийной динамики, противостоящее субъективно-личному: действия производятся неопределенно-личным множеством (2-3). Однако данный образ постепенно утрачивает статус «идеального»: в процессе самостановления человеку становится «тесно» в изначально заданных условиях «родительского дома», в котором он уже не совпадает сам с собой, что, в свою очередь, вынуждает его на поиски нового, равновеликого ему пространства.

Последующее формирование образа дома в художественной системе Тарковского происходит в контексте более подробного разграничения «дома истинного» и «дома ложного»; одним из наиболее значимых составляющих данного контекста является мотив неживого-нежилого-пустого-мертвого дома, реализующийся в нескольких вариантах.

Наиболее распространенный - прямое физическое разрушение, сопровождающееся в стихотворении «Дом напротив» (1958) медленным прекращением жизненного движения: *«Ломали старый деревянный дом. / Уехали жильцы со всем добром... [...] / И все осталось навсегда как было»*. «Дом без жильцов», покинутый «одухотворявшим» («обживавшим») его населением (вместе со знаковыми, «знакомыми», органичными, характерными именно для этого пространства предметами: *«С диванами, кастрюлями, цветами, / Косыми зеркалами и котами»*), переживает качественное превращение из внутренне подвижного, заполненного

52 Под *соборным началом* мы понимаем «целостное действие какой-либо органической коллективности». // Хоружий, С.: После перерыва. Пути русской философии. Москва 1994, С. 32.

пространства в статичную, застывшую, пустую форму. Некогда очеловеченная сфера, утрачивая свою основную функцию, «развоплощается», механизм материального, движущегося «настоящего», обеспечивавший неразрывную связь прошлого и будущего, уступает место функции «остановившегося времени» (*«И все осталось навсегда как было»*): ранее актуальное, живое становится необратимым, запечатлеваясь как «былое» - как слепок - образец - модель - воспоминание «стародавних лет» (*«Остались в доме **сны, воспоминанья**, / Забытые **надежды и желанья**»*). То есть временно́е движение жизни меняет вектор своего направления, уже не затрагивая внутреннее пространство оставленного дома (иными словами, жизнь уводит людей): *«Старик взглянул на дом с грузовика, / И время подхватило старика»*, - но подвергая своему неумолимому разрушительному воздействию его пустую оболочку: *«Но обнажились между тем стропила, / Забрезжила в проемах без стекла / Сухая пыль, и выступила мгла. / Сруб разобрали, бревна увезли*».

Разрушению пространства некоторое время препятствует сила памяти, снова и снова восстанавливая непрерывную событийную цепочку знаковых событий, определявших, способствовавших «совместному» сотворению жизни в предметном пространстве, созданию в нем бытийной непреходящей общности; событий, определяющих ход «земной» жизни каждого человека: празднования – похороны – основание семьи - рождение: *«Но ни на шаг от милой им земли / Не отходили призраки былого / И про рябину пели песню снова, [...] Гробы на полотенцах выносили, / И друг у друга денег в долг просили, / И спали парами в пуховиках, / И первенцев держали на руках...»*. Так же как и в описании «чудесного, волшебного домика» концептуально значимым в этом случае оказывается объединяющий характер переживания сменяющих друг друга событий.

Однако воспоминания сами по себе, без жильцов, их актуализирующих и вовлекающих в контекст новых событий, оказываются нежизнеспособными. Невозможность выполнения основного условия (продолжения событийного ряда, то есть развития жизни) приводит к окончательному одичанию-разрушению когда-то жизненного пространства; разрушению, происходящему, что немаловажно, без видимого участия человека. Бессильная, оставленная человеком территория поглощается агрессивными механизмами, хотя и наделенными признаками одушевленности, но одушевленности определенно не человеческой, а, скорее, звериной, не преобразованной: *машина* обладает *десной*, способной выгрызать предметное пространство, а *кран* своей *ногой* попирает разрушенное, утверждая на его месте пространство пустоты, вакуума, не-жизни: *«Пока железная десна машины*

/ Не выгрызла их шелудивой глины, / Пока над ними кран, как буква "Г", / Не повернулся на одной ноге».

Ситуация, лежащая в основе лирического события данного стихотворения, показана еще в одном тексте «Над черно-сизой ямой» (1958), датированного тем же годом, что и предыдущее, однако, показана с совсем иной перспективы: лирический герой - не сторонний наблюдатель, а человек, жизнь которого связана с разрушающимся домом (бывший жилец), непосредственно переживающий момент прощания с ним (и соответственно со своим прошлым): *«Над черно-сизой ямою / И жухлым снегом в яме / Заплакала душа моя / Прощальными слезами»*. И здесь процесс разрушения описан без видимого участия в нем человека: напротив, внешне, механически-телесно вочеловечивается «машинный мир»: *«Губастые бульдозеры, / Дрожа по-человечьи, / Асфальтовое озеро / Гребут себе под плечи»*.

Взгляд на одно и тоже явление извне («Дом напротив») и изнутри («Над черно-сизой ямою...»), своеобразное переключение видения направлено на расширение изображаемой действительности и - как следствие - сознания воспринимающего. Так восстанавливается связь личного и обобщенного времени, единство объективного (сторонний наблюдатель) и субъективного (переживающий субъект) способов восприятия мира. Из соединения «сторонней» и «внутренней» перспективы складывается целостная объемная «точка зрения», «выравнивающая» сознание человека и допускающая гармоничное сосуществование, казалось бы, взаимоисключающих позиций: *«Я по линейке странствую, / **И правый и неправый**»*.

В ситуации же «временного» отсутствия жильцов («Дом без жильцов», 1967) дом у Тарковского погружается в пустоту сна, утрачивает внутреннее жизненное движение (*«Дом без жильцов заснул и снов не видит. /.../ Водопровод молчит, и телефон / Молчит»*). Интересным в этой связи является уподобление дома живому, но потерявшему личностное начало, не сознающему себя существу: *«Его душа безгрешна и пуста, / В себя глядит закрытыми глазами, / Но самое себя не сознает»*.

В данном тексте легко узнается метафора «дом-тело», восходящая к представлению «ограниченного» пространства дома как некой емкости, сосуда, формы, которую «одухотворяют», заполняя, его населяющие люди; метафора, входящая в состав глобальной, выстраивающейся на протяжении всего творчества Тарковского тематической оппозиции «душа / тело».

Контекст «дома-тела» поддерживается и характером «имени», которое присваивает

покинутому дому лирический герой: «кубатура-сирота». Эта дефиниция неслучайно двухчастна: семантика слова «кубатура» соотносит «дом» с сугубо пространственной производной предметностью, а именно: *«объем какого-либо предметного (неорганического) тела, выраженный в кубических единицах»*[53], а «сирота» характеризует его как элемент живого, очеловеченного «связного» мира. В итоге, получаем: «дом без жильцов» - это объем, лишенный жизненного смысла, содержащий пустоту.

Человек-жилец рассматривается здесь как основная, отправная единица движения жизни, его возвращение в пространство дома преодолевает бесперспективность остановившегося времени (а время останавливается после смерти): *«Часы стояли? Шли часы? Стояли. / Вот мы и дома. Просыпайся, дом!»*, возвращает время в пространство, соединяя две необходимых для созидания жизни оси координат. Люди оказываются здесь в буквальном смысле «носителями времени»: *«Вернутся / Твои жильцы, и время в чем попало - / В больших кувшинах, в синих ведрах, в банках / Из-под компота - принесут».* Время «измеряется» привычными предметами домашнего обихода и выступает не как разрушающая, приводящая к конечности жизни неуправляемая стихия, а, напротив, как покоренная, «одомашненная» человеком жизнетворящая сила.

Таким образом, реализация оппозиции «живой / мертвый» как варианта тематической линии «истинного и ложного» дома в концепции Тарковского напрямую зависит от степени и характера населенности его территории. Внешняя замкнутость дома как такового оказывается в итоге совсем не равнозначной искомой стабильности жизненной сферы, а лишь предопределяет неподвижность отдельного субъекта, находящегося, сокрытого в нем.

Тема мучительной «запертости», «погребенности» человека в замкнутом пространстве дома поднимается уже в ранних стихотворениях: диалог лирического героя с портретом старухи («Портрет», 1937) - единственным «возможным» собеседником в строгой изоляции дома - отображает «домашнее пространство» как неуютное, гиблое, страшное место. Стороны, ведущие диалог, находятся по разные стороны бытия: неживая, мертвенная природа портрета подробно подчеркнута: «старуха» в качестве объекта изображения, «слепые глаза», мухи, вызывающие прямую ассоциацию с отмершим, неживым, «запертость» в узком, тесном, плоском пространстве - «под стеклом». Однако реплики-вопросы, которыми обмениваются собеседники, парадоксальным образом раскрывают качественное равенство

53 Ожегов, С.; Шведова, Н.: Толковый словарь русского языка. Москва 2005, С. 415.

формально противоположных ситуаций.

«Дом» лирического героя, призванный выполнять функцию центра, средоточия личного жизненного пространства, суженный до размеров комнаты, оказывается идентичным запредельной неподвижности портрета, уподобляется своеобразной тюрьме, в которой заперт человек, лишенный диалога с внешним миром и находящийся вне принадлежности какой-либо динамичной общности. Такое сужение пространства (до существования в точке[54]) свидетельствует об изолированном и статичном существовании человека в мире, символизирующем, в свою очередь, духовную смерть. В стихотворении практически отсутствует движение: и пространство старухи и пространство лирического героя описано с помощью глаголов со значением статичности действия (*висит, нет* - в значении «отсутствия»). Только *мухи* - спутники процесса распада и гниения - характеризуются определенной динамикой (*ходят, сползает*). С помощью этого элемента реализуется наложение пространства существования лирического героя на пространство не-существования старухи. Рефрен слова *мухи* является при этом точкой перехода, точкой максимального совпадения пространств.

Следовательно, образ «своего дома» может носить и резко отрицательную маркировку и, символизируя замкнутое, тесное, сдерживающее пространство, становиться чужим и даже враждебным лирическому герою.

Данный мотив развивается в ситуацию устойчивой разделенности неподвижного пространства «своего» дома и динамики «заоконного» мира. Проявление внешнего мира, воплощенное, например, в образе осени («Перед листопадом», 1929) - субъективированной, отражающей многообразие и динамику жизни (цветовая гамма: *«в желтом, и синем, и красном»*, показатель движения: *«Верно, ещё рассыпается гравий / Под осторожным её каблуком»*), проникает в пространство дома вместе с временными посетителями «извне», (не случайно они вновь представлены неким неопределенно-личным множеством, объединенным своим участием в событиях подвижного «заоконного» мира и противостоящим единичной и конкретной обособленности лирического героя), - однако, вместе с ними и покидает его, оставляя в пределах «моего дома» лишь «самую малость» - воспоминание о себе: *«Все разошлись. На прощанье осталась / Оторопь жёлтой листвы за окном, / Вот и осталась мне самая малость / Шороха осени в доме моём».*

---

54 Видимо, такого рода сужающее «сжатие» имел ввиду О. Мандельштам: *«Молчи, в себе таи, / Не спрашивай, как набухают почки, / И вы, часов кремлевские бои, - / Язык* ***пространства, сжатого до точки...****». // «Наушнички, наушнички мои...»*, 1935.

Проявление предшествующего (лето) взаимодействия с внешним миром отображается как *запропавшее* (в сравнении с *пропавшей иголкой*) в пределах замкнутого, уединенного пространства, охарактеризованного именно как неуютное, нелюдимое, безжизненное, не соответствующее семантике обжитой теплой «домашности», очеловеченности жилой сферы: *«Выпало лето холодной иголкой [...] И запропало в потёмках за полкой, / За штукатуркой мышиной стены»*. Ограниченность жизненного пространства пределами дома осознается и самим лирическим героем: свое «бытие» он приравнивает к своему «жилью» – в данном случае - месту территориального проживания, обнаруживая тем самым определяющее влияние предметной сферы на развитие всей жизни: бытие редуцируется до быта. Не дом вырастает до размеров космоса, а космос сужается до размеров дома.

Именно поэтому, не имея возможности участвовать в «общем» жизненном процессе, лирический герой признает себя не вправе претендовать на проявления жизни, разделять одухотворяющее, жизнетворящее «заоконное» чудо всеобщего движения жизни: *«Если считаться начнём, я не вправе / Даже на этот пожар за окном»*. И еще более подчеркивая разделенность пространства жизни на свое «здесь» и остальное «там», характеризует это «там» как «заоконный тревожный покой»: тревожный - потому что находится в постоянном движении, состоящем в смене многообразных событий; покой – так как движение это общее для всех, для всего, охваченного этим пространством, приобщающим к естеству жизни. «Тревожный покой» заоконного «там» - это движение в разомкнутом, свободном, постоянно расширяющемся пространстве, участие в котором пока невозможно для лирического героя.

Попытки преодоления замкнутого пространства в произведениях Тарковского можно подразделить на два типа:

а) попытки извне - предпринимаемые со стороны «заоконного» мира, пытающегося проникнуть в область, нарушить уединенное существование лирического героя;

б) попытки изнутри - предпринимаемые самим лирическим героем, вследствие осознания нехватки личного пространства или его несоответствия представлению об «истинном» доме, равном самому себе.

Попытки первой категории носят случайный, кратковременный характер, осуществляя соприкосновение «хозяина-узника» суженного, изолированного пространства с ему пока еще недоступным, «чужим» подвижным миром.

К примеру, лирическое «Ты» - адресат высказывания в стихотворении *«Ты, что*

бабочкой черной и смелой...» (1946) представляется в образе женщины-бабочки, вызывающей своим посещением лирического героя на диалог, то есть на определенного рода движение вовне (*«Ты, что бабочкой черной и белой,[...] / И в мое залетела жилье»*). Данный образ характеризуется не только своей отчужденностью от «личного» пространства субъекта, но и противостоит по своему описанию всему ему «знакомому» миру («нерусская речь», «не по-нашему дико и смело»). Интересной в связи с оппозицией «недвижность-движение» представляется лежащая в основании образа мифологема «бабочки», часто трактуемая как символ бессмертия души, возрождения и воскресения[55], иначе говоря, бесконечности жизненного движения и именно в этом контексте неоднократно используемая Тарковским[56].

Предпринятая попытка диалога не воспринимается со стороны лирического героя как перспективная, напротив, - отягощает его: *«Не колдуй надо мною, не делай / Горше горького сердце мое»*, что говорит, вероятно, о невозможности для него на данном этапе «выхода» из запертого пространства, установления полноценного диалога с «внешним» миром.

Попытки преодоления замкнутого пространства, исходящие со стороны самого лирического героя, на начальной стадии сводятся к поиску потенциальных возможностей «выхода» (и его бинарной оппозиции «входа»), в функции которого выступает «окно» (как способ несанкционированного выхода-входа), нарушающее пространственную целостность и замкнутость дома.

Само по себе наличие «окна» в структуре дома активизирует смыслы соотношения домашнего вакуума с категорией проницаемости, связи жилища с внешним миром, которую окно, будучи пограничным пространством между внутренним (здесь) и внешним (там) осуществляет. Окно как граница, как предметная преграда, связанная с особыми состояниями лирических субъекта и объекта, отделяет два локуса, различных с точки зрения характеристики «статичное / динамичное».

---

55 «Бабочка - символ души, бессмертия, возрождения и воскресения, способности к превращениям, к трансформации, так как это крылатое небесное существо появляется на свет, преображаясь из мирской гусеницы. Древние греки считали бабочку символом бессмертия души. Психея, имя которой значит "душа", представлялась в виде девушки с крыльями бабочки. В христианстве стадии развития бабочки олицетворяют жизнь, смерть и воскресение, поэтому бабочка иногда изображается в руке младенца Христа, что символизирует возрождение и воскресение души. На картинах, изображающих жизнь в раю, такие крылья имеет душа, которую Творец помещает в тело Адама. У славян с бабочкой связываются прежде всего представления о душе. В народе зачастую говорят о бабочке как о душе умершего или предвестнице смерти, а иногда и образе смерти». // «Мифы народов мира» 1980, Т. 1, С. 175.

56 «Ветер» (1959): «звезды как бабочки с незрячими глазами», «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был» (1957): «сновидения ночи и бабочки дня», «Вы, жившие на свете до меня» (1959): «трава и звезды, бабочки и дети».

Как традиционная принадлежность жилища окно присутствует в текстах Тарковского довольно часто, - например, в составе сюжета, в котором лирический герой соотносит свое тело со стандартным «временным» (гостиничным, подчеркнуто «одноместным») жильем: *«Рассчитанный на одного, как номер / Гостиницы - с одним окном, с одной / Кроватью и одним столом, я жил / На белом свете, и моя душа / Привыкла к телу моему»* («Только грядущее», 1960).

Однако «открывается», то есть несет самостоятельную семантическую нагрузку «окно» у Тарковского трижды. В стихотворении «Из окна» (1958) его функция представляется нам знаменательной тем, что предлагает способ преодоления замкнутости «домашнего» пространства, альтернативный его разрушению или смерти самого лирического героя: *«Еще мои руки не связаны, / Глаза не взглянули в последний, / Последние рифмы не сказаны, / Не пахнет венками в передней».* Перед нами ситуация подчеркнуто прижизненная: «*еще не...*», противопоставленная одному из традиционных вариантов освобождения от замкнутости тесного дома - «земной смерти», избавляющей душу от заточения в предметном сдерживающем мире. В рамках такого контекста дом на земле рассматривается как временное жилье. Однако лирический герой Тарковского, ищущий именно «земное бессмертье», ставит под сомнение истинность данного представления, что проявляется в характере образа предполагаемого «последнего часа»: связанные руки[57], невидящие глаза, несказанные рифмы – все это характеризует прощание с земной жизнью не как приобретение свободы, а, напротив, как ее потерю, неполноценность, лишение возможности самопроявления. Поэтому вполне оправданным становится для него положение «внутри дома» - внутри жизни, вербализированное в тексте и формирующее перспективу взгляда наружу - из окна, в запредельное «там» (туда): ***«Наверчены звездные линии / На северном полюсе мира,*** */ И прямоугольная, синяя, / В окно мое вдвинута лира»*.

Выход в свободное, расширяющееся, диалогическое, подвижное (динамическое) пространство, противостоящее перманентной статичности обособленного, замкнутого «домашнего» пространства, сополагается с творчеством: *«в окно мое вдвинута лира»*. Атрибут «прямоугольная» соответствует как форме самой лиры, так и проему «окна», цвет соотносит данную лиру с «заоконным небом», то есть, в принципе, творческим началом оказывается весь внешний мир («вдвинутый в окно»), сам факт его существования. А импульсом, - возможностью выхода-

57 Фактически же под «связанными руками» имеются ввиду погребальные пелена, или саван, которыми оборачивали умершего, помещая его в гроб. // Мифы народов мира 1980, Т.2, С. 168.

соединения - просто взгляд из окна.

С появлением лиры редуцируется функция «окна» как границы между мирами: внешний, запредельный мир принимает очертания «своего», вмещает знакомые, видимые, привычные взгляду предметы: *«А ниже - бульвары и здания / В кристальном скрипичном напеве, / Как будущее, как сказание, / Как Будда у матери в чреве»*.

Семантика окна здесь очевидным образом сополагается с семантикой зрения, создавая перспективу взгляда «изнутри». Но перспективу, безусловно, меняющуюся, находящуюся в движении: привычные «бульвары и здания» видны теперь иначе - *«в кристальном скрипичном напеве»* - в составе целостного бесконечно движущегося, расширяющегося пространства жизни. *«Кристальный скрипичный напев»*, на наш взгляд, безусловно, родственен воспетой Мандельштамом *ненарушаемой связи всего живого*[58]. В данном случае Тарковский также отображает ситуацию предчувствования еще небывшего, неродившегося, раскрывая тем самым «ненарушаемую» связь будущего с настоящим, его пред-выраженность, пред-определенность в предметном, земном пространстве «настоящего», благодаря чему «предельное» существование приобретает статус сакрального (*«как будущее, как **сказание**»*).

Образ «Будды у матери в чреве», помимо символизации таинства акта «зарождения» жизни, несет также и дополнительную смысловую нагрузку, являясь своего рода образом-парадоксом. Основатель буддизма, проповедывающий исключительность жизни «духа», отвергающий значимость предметной, «чувственной» действительности, утверждающий иллюзорность «земной жизни», помещен в контекст самого «земного» акта, раскрывающего его происхождение как сугубо «телесное», осязаемое и природно-естественное. Символ абсолютного, «просветленного» духа «зарождается» в телесном естестве.

Итак, выход из замкнутого дома через «окно» подразумевает не радикальную смену пространств (уход из земного в запредельное) и не разрушение личностного пространства (самого дома), а смену перспективы - «точки зрения» на иную, открывающую видение «всеобщей, приобщающей к внешнему пространству связи» из пространственных пределов своего измерения и обуславливающую взаимодействие и взаимообратимость этих двух пространств: *«Смотрю в окно и узнаю / В луне земную жизнь мою»* («Луна в последней четверти», 1946).

В стихотворении «Под сердцем травы тяжелеют росинки…» (1933) пространство

58 «*Она еще не родилась, / Она и музыка и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь*». («SILENTIUM», 1910, 1935).

разделяется посредством границы, функции которой вновь выполняет окно, на две совершенно самостоятельные пространственные макросферы - «за» и «перед» окном, условно определяемые нами как «*за*-оконное» и «*перед*-оконное» пространства. Каждому из пространств соответствует автономная временная модель и индивидуальный центр отсчета - лирического героя (выраженного местоимением *Я*) и объекта, в роли которого выступает *ребенок*.

Для лирического героя характерно динамичное сознание, задающее направление движения времени на данном участке пространства. Двучастность пространственно-временной модели представлена на грамматическом и структурном уровне - два наклонения на две строфы: изъявительное (1 строфа) и сослагательное (2 строфа). «За-оконное» пространство и время: *«Под сердцем травы тяжелеют росинки, / Ребенок идет босиком по тропинке, / Несет землянику в открытой корзинке»*: несмотря на казалось бы присутствующую внутреннюю динамику (тяжелеют - идет - несет), замкнуто на образе ребенка, статичном и неизменном в своих проявлениях. Ребенок, с одной стороны, представлен в движении, а с другой - в статике, его образ - часть идиллического пространства для которого характерна неподвижность и отсутствие какого-либо развития.

Лирический герой, напротив, созерцает событийную картину по другую сторону окна, находясь в перед-оконном пространстве («*А я на него из окошка смотрю / Как будто в корзинке несет он зарю*»), то есть показан во внешней неподвижности. Однако, именно для него характерна динамика - не столько внешняя, сколько внутренняя: *«Когда бы ко мне побежала тропинка, / Когда бы в руке закачалась корзинка, / Не стал бы глядеть я на дом под горой, / Не стал бы завидовать доле другой, / Не стал бы совсем возвращаться домой»*.

Выход во внешнее пространство, таким образом, происходит в сознании лирического героя, то есть на уровне возможности, потенциально («когда **бы**» «не стал **бы»**): восприятие лирического героя позволяет совместить два пространства, преодолеть статику «идиллического» сюжета и внешнюю неподвижность своего пространства и выстроить возможный путь своей событийной реализации на основе данного сюжета.

Выход во внешнее пространство (и вход во внутреннее) часто связывается у Тарковского с мотивом смерти, затрагивающим амбивалентным образом и тему воскрешения. В одном из таких сюжетов (*«Влажной землей из окна потянуло»*, 1977) через пограничную сферу «окна» устанавливается взаимодействие внутреннего замкнутого пространства лирического героя и внешнего, безграничного

заоконного мира, оформленногона структурном уровне в трехчастности текста. Каждой части соответствуют разные носители речи: первая (1-4) соотносится с сознанием лирического героя, субъектно в тексте не выраженного, но определенно принадлежащего внутреннему, замкнутому пространству дома. 2 (5-7) и 3 (8-10) части, обозначенные на синтаксическом уровне как реплики диалога, представляют собой проявления, «голоса» внешнего пространства (речь «извне»), звучащие как некий девиз, заклинание своего рода, чему способствует ритмический рисунок строго выдержанного четырехстопного дактиля, придающий мелодике стиха плавность и напевность, а также выбранная композиция рифмовки: традиционной, повествовательной перекрестной схеме 4-стишия АбАб противопоставлено последующее шестистишие с более плавной, «округленной» схемой ВВгДДг.

«Взгляд в окно» способствует выстраиванию следующего образного ряда: человек в доме = зерно в земле = зародыш в утробе матери = Лазарь во гробе[59], обнаруживая в основании семантической структуры стихотворения устойчивый диалог как с христианской (православной) традицией вообще, так и с библейским (новозаветным) контекстом в частности. В данном случае вновь актуализируется уже упомянутый нами частотный у Тарковского мотив уподобления человеческого тела жилью, дому, что вполне согласуется с христианской традицией: *«Священное Писание называет всякого вообще человека домом, обителью, сосудом...»; «Тело - дом души.... Так именуют его и Священное Писание, и Св. Отцы...»*[60]. *Землю* и *дом* связывает образ матери: с одной стороны, ее появление сопровождается запахом влажной земли (знаменательно, что фраза «*потянуло землей из окна»* в первой строфе повторяется, меняется только порядок слов), что может быть соотнесено с традиционным архетипическим образом «матери-земли»[61]; с другой - она находится, безусловно, «внутри» домашнего пространства и сама представляет своего рода «дом» - материнскую утробу (ср. с образом из предыдущего текста - *«Будда у матери в чреве»*).

В славянской мифологии земля воспринималась как субстанция, дарующая жизнь: «*Земля осмыслялась как всеобщий источник жизни, мать всего живого, в том*

59 К сюжету новозаветной притчи о воскресении Лазаря Тарковский обращается напрямую еще два раза: в стихотворении «Комитас» (1959) и в цикле «После войны» (IV, 1960).

60 Епископ Игнатий (Брянчанинов): Слово о человеке. // Богословские труды. Сб. 29. Москва 1989, С. 287, 294.

61 Сам фразеологизм «мать-земля», в котором отражается древнее отношение к земле как к женскому началу, также входит в поэтический инструментарий Тарковского и встречается в его текстах несколько раз, хотя и не переходит в более развернутый образ: *«И крепнет их живая сила, / Двоятся ветви их, деля / Тот груз, которым одарила / Своих питомцев мать-земля»*. («Деревья», ... I («Чем глуше крови страстный ропот...»). Более подробно о архетипическом образе «мать-земля» в русской поэзии см.: Павлович, Н.: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. // Вопросы языкознания, 1991, № 3, С. 26.

числе и человека, мать - сыра земля»[62]. Однако если мифологически земля представляется рождающим лоном, то здесь материнское чрево уподобляется земле. Женщина-мать, символизирующая первоначало всего живого, является связующим звеном внешнего (космического) и внутреннего (земного, домашнего) миров; она объединяет пространства: выход из замкнутого дома открывается ее действием: **Мать** - *подошла* - **окно** - *заглянула* - **земля** (ср. с новозаветным образом Девы Марии - земной женщины, родившей Христа, сына Божьего, объединив тем самым два начала: небесное и земное (духовное и телесное). *Материнская утроба*, соотносясь с *землей*, содержит семантику не только рождения, но и смерти: следовательно, слова «спи в материнской утробе» можно интерпретировать как «в земле», как обращенные к усопшему человеку (ср. распространенное древнее мифологическое уподобление смерти - сну[63]). Словосочетание «у матери в доме» можно трактовать и как «в гробу» (ср. древнерусское название гроба - домовина, встречающееся и в лирике Тарковского: *«Унесла в свою домовину / Половину души, половину / Лучшей песни, спетой о ней...»* // «Памяти А. А. Ахматовой», IV, 1967).

Это предположение находит подтверждение в последней строке: *«Выйдешь из гроба в зеленом венце»*. Следовательно, образ земли символизирует в данном сюжете одновременно и рождение (то есть начало жизни), и смерть: одно и то же слово в отдельном контексте оказывается нагруженным антонимичными смыслами. «Материнское чрево» в процитированном отрывке сравнивается не только с плодородной землей (чернозем), но и с гробом: *«Без сновидений, как Лазарь во гробе, / Спи до весны в материнской утробе, / Выйдешь из гроба в зеленом венце»*. Двойная символика такого рода является весьма древней (ярче всего данный архетип проявился в христианском ритуале крещения).

Библейский образ Лазаря несет, в свою очередь, устойчивое символическое значение воскресения умершего человека; образ «зерна в черноземе» также имеет библейские корни (см., например, Иоанн. 12, 24), а в целом все произведение можно сопоставить с определенным новозаветным текстом - отрывком о будущем воскресении духовных тел из 1-го послания Коринфянам св. апостола Павла:

Но скажет кто-нибудь: как воскреснут мертвые? и в каком теле придут? Безрассудный! то, что ты сеешь,

62 Костомаров, И.: Славянская мифология. Москва 1995, С. 192.

63 С древних времен сон и смерть отождествлялись, в том числе и у славян: *«Если идея смерти сближалась в доисторическую эпоху с понятием о ночном мраке, то так же естественно было сблизить ее и с понятием о сне. Сон неразделим со временем ночи, а заснувший напоминает умершего. Подобно мертвецу, он смежает свои очи и делается недоступным внешним впечатлениям. [...] В современном языке вечный сон остается метафорическим названием смерти»*. // Грушко, Е., Медведев, Ю.: Словарь славянской мифологии. Нижний Новгород 1995, С. 285.

не оживет, если не умрет; И когда ты сеешь, то сеешь не тело будущее, а голое зерно, какое случится, пшеничное или другое какое; Но Бог дает ему тело, как хочет, и каждому семени свое тело. [...] Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении; Сеется в уничижении, восстает в славе; сеется в немощи, восстает в силе; сеется тело душевное, восстает тело духовное (1 Кор. 15, 35-44)[64].

Проблема смены пространства, преодоления пространственной границы в данном случае рассматривается на уровне *жизнь-смерть* и оформляется во взаимодействии двух парадигм: пространственной, представленной движением *утроба - дом - гроб - земля* и подчиненной образу *матери*, и личностной, также выстраивающейся в развитии: *ребенок - зерно - Лазарь - ты [...] в зеленом венце*, составляющие образ человека. Знаковым является момент отображения человека как константно находящегося в границах закрытого пространства, при этом не только жизнь и смерть, но и две полярные стадии - зарождение и воскресение - тесно связаны с осязаемой предметностью мира, без которой их осуществление невозможно.

Выход в расширяющееся пространство не требует избавления от домашнего (тела, собственного дома, земли, быта), а, напротив, нуждается в нем как в непременном условии органичного выражения бесконечного движения бытия. Так бытовое, предельное, земное пространство приобщается к сакральному смыслу, а безграничный космос - приобретает многообразие плана выражения. Воскрешение, то есть искомое *бессмертье*, согласно данному представлению, возможно только в динамичном диалоге и взаимодействии двух формально противоположных пространств.

В двух последних текстах мы наблюдали образ качественно иного домашнего, замкнутого пространства, нежели негативная теснота, обманчивость и бездвижность «дома» из вышерассмотренных примеров. Тот факт, что данное стихотворение датировано 1977 годом и принадлежит к заключительному периоду творчества поэта, дает нам основания полагать, что оно представляет завершенную, «выстроенную», итоговую модель осмысления Тарковским проблематики *дома* как устойчивого символа бытового, предельного пространства.

Однако в процессе постижения *дома* как итоговой завершенной позитивной пространственной модели лирический герой проходит длительный путь, на котором знаковыми оказываются еще несколько аспектов. Одним из них является образ *границы* между пространствами и особенностям ее репрезентации. Кроме уже

64 Проблема смерти и воскрешения, имеющая своим тематическим центром оппозицию «душа-тело», представлена в художественной концепции Тарковского многоаспектно и в своем развитии не только не сводится, но и не ограничивается обращением к христианскому (библейскому) контексту. В рамках данного исследования данная тематическая линия рассматривается более подробно в 3 главе.

затронутого нами *окна* с его функцией границы между мирами, к числу наиболее значимых разновидностей такой *границы* можно отнести следующие:

1) **зеркало** на границе двух миров - имплицирует зеркально перевернутое отражение замкнутого пространства, когда субъект и объект полностью противопоставлены друг другу в вербальном и семантическом выражении (*«В дом вошел я, как в **зеркало**, жил наизнанку»* / «Дом», 1933);

2) **глаз (зрачок)** выполняет функцию совмещения двух пространств, в результате чего лирический герой способен увидеть картину мира, не искаженную многочисленными преградами (то есть преодолеть искажение восприятия) (*«[...] другие / Смотрят в эти роковые, / Слишком темные **зрачки**»* («Я боюсь, что слишком поздно», 1947); *«Ведет и вас через его **зрачок** / Туда, где дышит звездами Ван-Гог»* («Пускай меня простит Винсент Ван-Гог», 1958);

3) **земля** с закрепленным за ней эпитетом «прозрачная, как стекло» представляет собой образ с устойчивым значением преграды - связи между миром живых и умерших; *«**Земля** прозрачнее стекла, / И видно в ней, кого убили / И кто убил: на мертвой пыли/ Горит печать добра и зла»*. («Тот жил и умер…», 1975).

Следовательно, функцию границы выполняют объекты пространства, окружающего лирического героя. Им присущи такие качества как непреодолимость, визуальная проницаемость и нефиксированное положение в пространстве - свойство перемещаться на грани двух пространственных локусов - пространства лирического героя и пространства лирического объекта: открытого бесконечного мира.

Последним из значимых для структурирования образа *границы* является аспект *двери* как важной составляющей концепта дома, традиционно представляющей собой разрешенный, предусмотренный «вход-выход». Дверь - структурообразующий элемент многих знакомых каждому человеку специфических пространств, призванный обеспечить доступ или, наоборот, ограничить проникновение в замкнутое пространство, классический архетип иномирия. В текстах Тарковского «дверь» всегда означает «порог» или «границу», причем порог, разделяющий и сообщающий мир живого-жилого, хотя и замкнутого пространства с территорией неживого, потустороннего: *«Стучат. Кто там? - Мария. - / Отворишь дверь. - Кто там? - / Ответа нет. Живые / Не так приходят к нам, / Их поступь тяжелее, / И руки у живых / Грубее и теплее / Незримых рук твоих» («Мне в черный день приснится...», 1952).*

Центральный образ неживого мира - *Мария* - как в цитируемом тексте, так и в стихотворении «Стол накрыт на шестерых» (1941) восходит к одному и тому же

конкретному биографическому персонажу - Марие Густавовне Фальц[65] - первой, рано умершей (1932) возлюбленной поэта (произведения написаны за несколько дней до годовщины ее смерти). Ситуация «перешагивания» порога реализовывается здесь с помощью узнаваемого мифологического сюжета «свидания с умершими». Не случайно стихотворение выдержано в балладном стиле, что в совокупности с сюжетной схемой соотносит его с русской романтической традицией баллад В. Жуковского; из современных, стилистически более близких Тарковскому текстов, инспирировавших возникновение данного произведения, с уверенностью можно назвать «Новогоднюю балладу» (1924) А. Ахматовой, перекличка с которой отчасти является организующим принципом стихотворения: ср. начала обоих стихотворений: *«Стол накрыт на шестерых…»* (Тарковский) - *«Там шесть приборов стоят на столе…»* (Ахматова). И в том и в другом тексте в качестве «гостей» изображен круг близких людей, но степень близости не совсем одинакова: если у Ахматовой он достаточно конкретен - муж и друзья[66]: *«Это муж мой, и я, и друзья мои, / Мы Новый встречаем год...»,* то у Тарковского - это, с одной стороны, кровные родственники (отец и брат), а с другой - фольклорные «горе да печаль»: *«А среди гостей моих / Горе да печаль. / И со мною мой отец, / И со мною брат,..»,* что свидетельствует о значимости именно семантики семьи, родственности, наиболее продуктивно выражающейся в категории «кровного родства».

Дом в данном случае выполняет функцию единственно возможного для встречи живущих и живших в нем когда-то пространства. Семантическим центром, вокруг которого выстраивается пространство *дома* и происходит действие, является образ «накрытого стола», способствующий в соединении с открывающейся динамичной «дверью» установлению диалога пространств.

Начальная тональность обоих стихотворений одинаково траурна, однако, в процессе развития сюжета Тарковского открывается дверь и входит *Она*, последняя гостья: *«Час проходит. Наконец / У дверей стучат. // Как двенадцать лет назад, / Холодна*

65 *«В юности, в родном городе Елисаветграде, первой и неосуществившейся любовью Арсения была Мария Густавовна Фальц. Выйдя замуж за другого, она осталась для поэта потерянной возлюбленной и образом любви на всю жизнь. Умерла она в августе 1932».* // Волкова 2002, С. 93.

66 Прототипы гостей в «Новогодней балладе» практически выявлены ахматоведами. Процитируем комментарий к последнему изданию Ахматовой (Ахматова, А.: Собрание сочинений в 6-ти томах / Сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. Королевой. Москва 1998): *«Реальные прототипы пяти присутствующих и одного отсутствующего угадываются с разной степенью достоверности. Хозяин — очевидно, Н. С. Гумилев, друг — Н. В. Недоброво, третий – В. Г. Князев <…> Муж - скорее всего В. К. Шилейко, который формально был мужем Ахматовой до 1926 г.»*. (указ. соч. С. 328). Существует еще один вариант толкования, согласно которому под Хозяином скрывается А. Блок, а Н. Гумилев оказывается мужем (см. Боровикова, М.: Цветаева и Ахматова (вокруг последнего стихотворения Марины Цветаевой) [Электронный ресурс]. Москва 2006. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru

рука / И немодные шумят / Синие шелка». Ситуация меняется кардинальным образом - «собрание умерших» оживляется: *«И вино звенит из тьмы, / И поет стекло: / «Как тебя любили мы, / Сколько лет прошло!» // Улыбнется мне отец, / Брат нальет вина, / Даст мне руку без колец, / Скажет мне она».* Произошедшее оживление явственнее всего прослеживается на уровне глагольной динамики: до появления *ЕЕ* не происходит ни одного действия, пространство дома при наличии субъектов безжизненно, необитаемо, движение появляется после *ЕЕ* прихода: *вино звенит, стекло поет* и носит явно позитивный, диалогический по отношению к лирическому герою характер: *отец* улыбается, *брат* наливает, она *подает руку* и, что самое важное - появляется долгожданное объединенное «Мы» (*«Как тебя любили мы»*).

Ситуация же в тексте Ахматовой так и не развивается до момента объединения пространств, не акцентируется в нем и пространственная динамика: дверь не открывается и шестой пустой прибор остается намеренно пустым, сопровождаемый лишь комментарием - намеком третьего гостя: *«Мы выпить должны за того, / Кого еще с нами нет»*. Мотив объединения-оживления, не предусмотренный ахматовской сюжетной схемой, был развит в отклике Тарковского, согласно его концепции сакральной функции объединения, родства людей (посредством памяти, любви, духовного развития) как ключа к разгадке бессмертия, чуда вечного сотворения жизни, преодолевающего время, объединяющего пространства и символизирующего победу жизни над смертью. В данном стихотворении функция дома-предмета соединяется с функцией дома-архетипа посредством общей семантики *«сообща: жить - вспоминать - обитать - обживать»*.

Художественное осмысление Тарковским «Новогодней баллады» Ахматовой получило впоследствии поэтическое продолжение. В конце зимы 1941 года поэт читает кругу друзей, среди которых была и М. Цветаева, стихотворение «Стол накрыт на шестерых» (ранний вариант: «Стол накрыт на четверых»), на что Цветаева мгновенно пишет ответ, оказавшийся ее последним стихотворением («Всё повторяю первый стих...», 1941)[67], взяв первую строчку эпиграфом, но уже совершенно в другой тональности: отказавшись от балладного стиля Тарковского, не хореем, а ямбом (*«Я стол накрыл на шестерых»*), что придало всему стихотворению особый трагический оттенок, изменило настроение, наделило новой,

67 Сам поэт был очень впечатлен фактом возникновения этого поэтического диалога, на что, безусловно, повлиял факт совпадения тематики «свиданья с умершими» и гибели Цветаевой в том же году: «Последнее стихотворение Цветаевой было написано в ответ на мое «Стол накрыт на шестерых...». Стихотворение Марины появилось уже после ее смерти, кажется, в 1941 году, в «Неве». Для меня это был как голос из гроба». // Цит. по: Волкова 2002, С. 198.

более мощной динамикой внутреннюю линию ответа. Сидящих за столом Цветаева определяет по-своему: *«Два брата, третий - ты сам с женой, отец и мать»*, игнорируя тем самым образ умершей возлюбленной и увеличивая число участников: добавляя себя в образе жизни. Однако такая подмена не несет изменение функции смыслообразующего персонажа (последней приходящей гостьи): именно с *ЕЕ* появлением в сюжете Тарковского изменяется тональность и в диалоге соединяются пространства, что достаточно отчетливо (и даже более прямо) отображено и в тексте Цветаевой: *«Стол расколдован, дом разбужен. / Как смерть — на свадебный обед, / Я - жизнь, пришедшая на ужин».*

Образ «двери», точнее, «задверного» мира в его соотнесении с пространством «внутридверным» еще раз обозначается Тарковским почти 15 лет спустя в стихотворении «Новогодняя ночь» (1965). В данном случае бессмертье как итоговый объект поиска обозначается в тексте: *«Где оно - во мне / Или за дверями, / В яви или сне / За семью морями, // В пляске по снегам / Белой круговерти, - / Я не знаю сам, / В чем мое бессмертье».* Окончательное определение координат доминантной, содержащей предпосылки для обретения бессмертия территории остается под вопросом, тем самым обозначается кульминационная устремленность лирического героя Тарковского и организуется «сквозной» микросюжет путешествия из одного – замкнутого, внутреннего, неподвижного (здесь вновь соположимого с пространством отдельного человека, человеческого тела как дома) пространства в иное - далекое («*за семью морями*»), безграничное, внешнее, динамичное («*в пляске по снегам белой круговерти*»).

Однако на начальном этапе этого путешествия перспектива окончательного преодоления замкнутости личного пространства оказывается для героя Тарковского более значимой, чем осмысление диалогического взаимодействия домашнего и космического миров.

Образ «дома» в таком контексте выступает не в качестве центрального элемента жизнеустроения, а окончательно структурируется как чуждое, враждебное, не отпускающее, ограничивающее пространство, как некая граница, которую необходимо преодолеть для дальнейшего развития[68]. Образ такого порядка наиболее

68 Дом - это пространство, тождественное внутреннему. Поэтому теснота дома говорит и о тесноте самого себя, своего знакомого старого, привычного «Я». Несоответствие дома человеку, враждебность дома, стремление преодолеть его границы акцентирует необходимость самопознания, выводит на дорогу поиска своего истинного «Я». Поэтому одним из основных импульсов движения лирического героя Тарковского является следующий, четко сформулированный в заголовке одного из стихотворений «Стань самим собой» (1957). Отсюда же - частый «обратный» мотив «потери себя самого» и тесно связанный с ним мотив перевоплощения: «Только грядущее» (1960), «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был» (1957), «Превращение» (1959), «Я надену кольцо из железа» (1957).

отчетливо моделируется в одноименном раннем стихотворении поэта («Дом», 1933): *«Юность я промотал у судьбы на задворках, / Есть такие дворы в городах - / Подымают бугры в шелудящихся корках, - / Дышат охрой и дранку трясут в коробах».*

В ряду пространственных характеристик («*задворки», «бугры в шелудящихся корках»*), формальным носителем которых является собственно сам «дом» (и «двор» как прилегающая к нему территория), останавливает внимание «непространственная», иррациональная оценочность, обнаруживающая определенную сфокусированность точек зрения автора и лирического героя, а именно: помимо ветхости, неустойчивости, заброшенности отображаемого пространства, фиксируется его пугающая самостоятельная одушевленность: «*дышат охрой»*, «*дранку трясут в коробах»*. Это одушевленность не «очеловеченного», обжитого пространства, а, скорее, инфернальной, дикой сферы.

Тем же «спрятанным» смыслом дышит здесь и время, представленное тремя периодами жизненного движения лирического героя: юность (прошедшее), проведенная на «задворках судьбы», затем утверждение «внутри» домашнего пространства (период, соположимый со зрелостью, активностью, собственным жизнеустроением): *«В дом вошел я, как в зеркало, жил наизнанку»*. Вхождение в дом уподобляется вхождению в зеркало - так пространство реальное замещается пространством «зазеркальным», призрачным, мнимым, временным, что приводит к формированию «жизни-перевертыша», перевернутой действительности: изнаночной, неустроенной, иллюзорной: *«будто сам городил колченогий забор»*. Пространство наделяется здесь двумя характеристиками: «за» и «перед» зеркалом. Центр «зазеркалья» - образ дома, характеризующийся статичностью, замкнутостью, неизменностью. Образы, согласно принципу разделения пространств, строятся по законам отражения: «*Я»* лирического героя вступает в диалог с отражающимся в зеркале *Другим*, в контексте этого диалога и происходит процесс взаимодействия и взаимопознания между *Я* и *НЕ-Я.* Несмотря на выполнение действий, необходимых для «обживания», сакрализации домашнего пространства, «дом» остается всего лишь «коробкой, открытой во двор»: *«Стол поставил и дверь притворил спозаранку, / Очутился в коробке, открытой во двор».*

Лирический герой оказывается заложником «ложного, мнимого, чуждого» дома, в стенах которого проживает не свою, «не совпадающую с собой», «колченогую» жизнь, в результате чего осознает необходимость перешагнуть границы «враждебного, дикого» пространства: *«Погоди, дай мне выбраться только*

отсюда...». В качестве единственно возможного выхода в «свободное» пространство им рассматривается именно несанкционированный - «окно» (*«Надоест мне пластаться в окне на весу»*).

В финальных строках отображается ситуация «преодоленного пространства»: «старый дом-идол» остается позади, место лирического героя занимают уже неопределенные «другие»: *«Старый дом за спиной набухает, как идол, / Шелудивую глину трясут перед ним».*

Данный образ *дома* имеет, безусловно, обобщенное символическое значение. Он - та самая срединная точка, расположенная между *верхом* и *низом*, *тьмой* и *светом*, из которой должно начаться освобождающее движение. Освобождающее, поскольку этот *дом* посредством всей образной системы стихотворения: *колченогий забор*, *коробка, пластаться в окне, глумись надо мною* - совершенно откровенно соотнесен с тюрьмой - пространством заточения, существованием в мучительной несвободе.

Итак, границы приватной территории на начальном этапе очерчиваются подробно именно затем, чтобы обозначить открытость внешней жизни, ее подвижность, осмысленность ее событийности, и, главное, - реальность, «подлинность», способность, а значит, и постоянную готовность к диалогу, движению, развитию. Лирическому герою оказывается важен сам факт ухода или выхода из дома как отказ от убогого, мнимого и потому опасного, бесперспективного, тупикового *здесь*, как начало освобождающего, но пока неопределенного, нецеленаправленного движения в иное *там*, к тому же движения, изначально поливариантного.

В поэтической системе Тарковского именно *дом*, эта традиционная принадлежность жизненной области, а не «дикий лес» открытого, «необжитого» пространства зачастую оказывается *«гиблым»* (ограничивающим) местом и становится «сферой хтонических ужасов»: *«Ночью все мы – на чужбине / под воронкой черно-синей, - / В царство чуждых душ и тел. / Днем – в родительском гнездовье / Душным потом, красной кровью / Ограничим свой предел»* (Ночная бабочка «Мертвая голова», 1966), *«А если я из дому вышел, уж верно / С собою топор прихвачу, потому / Что холодно было мне в яме пещерной, / И в городе я холодаю в дому»* («Зеленые рощи, зеленые рощи...», 1979).

Дом, таким образом, может быть рассмотрен как одна из моделей пространственного континуума лирического текста Тарковского, основанная на ощущении «я-субъектом» некоего отчуждения от бытия, осознании собственной причастности к качественно иному пространству. Существование в вакууме отчужденности от внешнего мира постепенно приводит к необходимости изменения восприятия, в

результате чего выстраивается новый угол зрения лирического героя и происходит процесс самоидентификации на совершенном ином уровне, что, в свою очередь, приводит к возникновению осознания им своей потенциальной пространственно-временной вненаходимости, чуждости тому ограниченному пространству, в котором он заключен.

Четкое определение вектора «пространственного» развития лирического героя Тарковского находим у В. Ненько:

> Экзистенциальный герой Тарковского может найти путь в мир, но может пребывать в тупиковой ситуации. Во второй половине творческого пути поэта в его произведениях в большей степени проявляется диалогическое сознание: замкнутое сознание экзистенциального героя ищет выход[69].

Действительно, система экзистенциального мировосприятия **(**или, согласно терминологии, Тюпы, уединенного сознания**)** определяет особое пространство, и *«это всегда - замкнутое пространство внешнего мира, помноженное на пространство замкнутого в себе я»*[70]. Такое пространство представлено в текстах как клетка, комната или дом («Страус в 1913 году», 1945, «Дом», 1955, «Портрет», 1937)[71]. Человек Тарковского, однако, не принимает состояния статики, изолированности от движения мира. В процессе преодоления замкнутости личного пространства происходит развитие диалогического (или конвергентного) мышления. В произведениях первой половины творчества Тарковского диалог, изначально являющийся неотъемлемым условием творческого акта, осуществляется, в основном, с самим собой: лирический герой раскрывает свое «я», накапливая и осмысляя свой внутренний опыт[72]. Затем внутренний диалог с собой перерастает в адресацию своей речи другому «ты», а впоследствии и всему миру: то есть происходит процесс передачи своего внутреннего опыта, своих знаний всему внешнему пространству («Стань самим собой», 1957, «Деревья», 1954, «Игнатьевский лес», 1935-1938). «Речь для себя» и «речь для других» становятся

69 Ненько, В.: Адресация в коммуникативной структуре поэтического текста (на примере лирики А. Тарковского). // Текст: теория и методика в контексте вузовского образования. Москва 2002, С. 456.

70 Заманская, В.: Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на грани столетий. Москва 2002, С. 30.

71 Так, И. Павловская в диссертационном исследовании говорит о сужении пространства вокруг лирического героя как особом художественном приеме, «имеющим своей целью наиболее полно отразить духовную изоляцию лирического героя». // Павловская, И.: Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского: диссертация на соискание степени кандидата филологических наук. Волгоград 2007, С. 78.

72 Началом коммуникации становится у Тарковского узнавание своего опыта в чужом. В упомянутом нами ранее стихотворении «У лесника» лирический герой, попав в гости к незнакомому человеку, леснику, чувствует неожиданное родство с ним: «*цигарку свернет и в окно моими посмотрит глазами*». Лирический герой в данной ситуации еще не ведёт полноценный диалог с миром, а ищет способы, возможности «выхода» из пространства внутренней самоизоляции.

единым целым. Автокоммуникация, преодолевая свою замкнутость, стремится расшириться до конвергенции с внешним миром. То есть диалог с собой, погруженность в сферу внутреннего опыта, не будучи самоцелью в художественном мире Тарковского, на определенном этапе начинает преобразовываться и, окончательно избавляясь от рудиментов уединенного сознания, претерпевает процесс экстериоризации[73].

Б. Вселенная

Моделирование образа мироздания как пространственного фрагмента происходит в поэтической системе Тарковского в его внешнем противостоянии замкнутому «домашнему пространству». Нужно отметить, что под Вселенной в художественной концепции поэта понимается не просто набор определенных категорий, не отдельно взятый мир природы или космос, а иерархически устроенное целое, противоположное в своем единстве поливариантному и видоизменяющемуся в процессе поиска бессмертия образу «дома». На первый план художественного рассмотрения выдвигаются не качественные характеристики элементов, этот единый мир составляющих, а непосредственно сам «высокий» принцип его организации, способствующий круговороту всеобщего одухотворяющего «чуда жизни».

Модель универсума в поэтике Тарковского изначально представляет собой целостную и законченную художественную космологию и задается следующими ключевыми образами, представленными элементами как категории «небесное», так и категории «земное»: земля, звезда, трава, дерево, птица, бабочка, кузнечик, вода, ветер, огонь. Характерным является непременное включение нескольких таких сегментов в одном лирическом сюжете: они сополагаются метафорически или метонимически, замещают друг друга, «обмениваются» функциями или семантически взаимодействуют, например: центральнообразующими компонентами мира называются «птицы, звезды и трава»[74], «кривда Страшного суда» «разворачивает» пространство с багровыми звездами, обжигающей землей, летящим яблоневым цветом, шелушащимся в гортани воздухом («Комитас», 1959)[75], «словарь земли» оказывается «текучим» («Мы крепко связаны разладом», 1960)[76], кровь,

73 Экстериоризация (фр. exteriorisation - обнаружение, проявление, от лат. exterior — наружный, внешний) - означает переход действия из внутреннего во внешний план. // Выготский, Л.: Развитие высших психических функций. Москва 1960, С. 88.

74 *«Струнам счет ведут на лире / Наши древние права, / И всего дороже в мире / Птицы, звезды и трава»* («Струнам счет ведут на лире...», 1968).

75 *«И опять Айя-Софии / Камень ходит подо мной, / И земля ступни босые / Обжигает мне золой. / Лазарь вышел из гробницы, / А ему и дела нет, / Что летит в его глазницы / Белый яблоневый цвет. / До утра в гортани воздух / Шелушится, как слюда, / И стоит в багровых звездах / Кривда Страшного суда»*.

76 *«мы где-то рядом / в текучем словаре земли»*

уподобляясь дереву, ударяется в море («Ода», 1960)[77], а в тексте «О, только бы привстать, опомниться, очнуться» (1965) в пределах нескольких строк органично взаимодействуют три основных природных элемента - вода, земля и огонь:

*«И в самый трудный час - благословить труды / Вспоившие **луга,** вскормившие **пруды** / В последний раз глотнуть из выгнутого блюдца / Листа ворсистого - хрустальный **мозг воды** / Дай **каплю** мне одну - моя трава **земная** /.. / Свой **пересохший** рот - моим **огнем обжечь**».* В стихотворении «Ветер» (1959) «вселенское» открытое пространство определяется следующими составляющими:

1. темнота под ветром – звезды как бабочки над мокрыми садами – река с мостом – медленная вода
2. влажные «Л»
3. слова горят как свечи под ветром
4. горькая, как полынь, земля:

*А я любил изорванную в клочья, / Исхлестанную **ветром темноту** / И **звезды**, брезжащие на лету. / Над **мокрыми** сентябрьскими **садами**, / Как **бабочки** с незрячими глазами, / И на цыганской масляной **реке** / Шатучий мост, и женщину в платке, / Спадавшем с плеч над медленной **водою**, / И эти руки как перед бедою.*

Образ женщины органически «вписан» в это универсальное пространство, представляя одну из его координат, качественно равную остальным; именно значение «части от целого» оказывается для этого образа первичным, первостепенным и определяет отображаемый субъект как подчиняющийся иному, не тождественному привычной, «земной» логике принципу организации жизненного движения. Несмотря на то, что и лирический герой, и «женщина в платке» находятся в контексте одной ситуации («*Мы рядом шли», «И кажется, она была жива*»), каждый из них принадлежит разным пространствам. («*Но этой горькой, как полынь, земли / Она уже стопами не касалась*»). Ее проявление («*слова из влажных «Л»*») служит выражению иного, еще непостижимого для лирического героя «единого» смысла:

*И **кажется**, она была **жива**, / Жива, как прежде, но ее слова / Из **влажных Л** теперь не означали / Ни счастья, ни желаний, ни печали, / И больше мысль не связывала их, / Как повелось на свете у живых. // Слова **горели**, как под **ветром свечи,** / И гасли, словно ей легло на плечи / Все горе всех времен. **Мы рядом шли**, / Но этой горькой, как **полынь, земли** / Она уже стопами не касалась / И мне живою больше не казалась.*

Открытое пространство, единое в своей основе, изображается и осмысляется

77 «*Чтобы кровь из-под стоп, как с предгорий / Жарким деревом вниз головой, / каждой веткой ударилась в море...*»

Тарковским в контексте всего творчества с различных позиций:

- **пространство in praesentia** – в формах, линиях, красках – сторонне-наблюдаемое: *«Травы неуловимое движенье, / Мгновенное и смутное величье / Деревьев, раздраженный и крылатый / Сухой песок, щебечущий по-птичьи, - / Весь этот мир, прекрасный и горбатый»* («Дождь», 1938);

- **пространство in potentia**, то первоначало мира, которое задает форму и предопределяет специфику развития-воплощения вещей: *«свистели флейты ниоткуда, / кричали у меня в ушах / фанфары, и земного чуда / ходила сетка на смычках, // и в каждом цвете, в каждом тоне / из тысяч радуг и ладов / окрестный мир стоял в короне / своих морей и городов».* («До стихов», 1965).

- **пространство in actu**, когда изображается как сам процесс творчества, так и результат его: *«Но небо движется, пока / Сверло воды проходит снова / Сквозь жесткий щит материка. / Дохнет репейника ресница, / сверкнет кузнечика седло, / как радуга, степная птица / расчешет сонное крыло. // И в сизом молоке по плечи / из рая выйдет в степь Адам / и дар прямой разумной речи / вернет и птицам и камням...»* («Степь», 1961).

Забегая вперед, обратим внимание, что в процессе сотворения вселенского, открытого пространства объединяюще-преобразовательная роль отводится именно человеку, (понимаемого и в данном случае как все человечество: мифологический «Адам» в качестве архетипа человеческого начала). Данное наблюдение подтверждается и другими текстами, что позволяет поставить вопрос об антропоцентричности отображаемого Тарковским универсума.[78]

Из приведенной цитаты следует, что человек (Адам) не просто находится в пространстве (*«из рая выйдет в степь Адам»*), но и находит себя в нем, т. е. начинает творить его по своему образу и подобию и тем самым - одухотворяя - преображает.

Многочисленные примеры свидетельствуют также о том, что Вселенную в представлении ее Тарковским характеризует непрерывное нахождение в движении - это норма, тогда как статика - это отклонение от нормы, бездействие. Сравним:

Движение:

«Листва, трава - все было слишком живо, / Как будто лупу кто-то положил / На этот мир смущенного порыва, / На эту сеть пульсирующих жил» («Могила поэта», I, 1958); *«Весь этот мир, меняющий обличье: / Травы неуловимое движенье, / Мгновенное и смутное величье / Деревьев, раздраженный и крылатый / Сухой*

78 «И я ниоткуда пришел...» (1967), «Степная дудка» (1962), «Руки» (1960), «Превращение» (1959).

песок, щебечущий по-птичьи, //... А дождь бежал по глиняному склону, /.../ У ног моих он пал на полдороге» («Дождь», 1958).

Статика:

«Запомнил я взгляд без движенья, / Совсем из державы иной» («Затмение солнца 1914»); *«И посреди пустого помещенья, / Не двигаясь, как чучело, стоял, / Так утвердив негнущиеся ноги, / Чтоб можно было, не меняя позы, / Стоять хоть целый час, хоть целый день / Без всякой мысли, без воспоминаний /.../ И научился он небытию / И ни на что не обращал вниманья - /.../ И если б даже захотел, не мог / Из этого оцепененья выйти»* («Страус в 1913 году«, 1945).

Итак, движение становится глобальной метафорой, определяющей и **рождение-перерождение мира**, представленного в стихотворении «Да не коснутся тьма и тлен...» (1933) как акт творения, где «*время это все вовлекает в свое движение, оно не знает никакого неподвижного устойчивого фона»*[79]. Стремительное рождение мира происходит во взаимосвязи нескольких элементов: лирический герой (глаза - элемент, совмещающий два пространства) - небо (вода: гроза) - земля (травы): *«И благословенна жизнь ко мне, / Как столько лет назад была! / Как столько лет назад, когда / Едва открытые **глаза** / Не понимали, как им быть, / И в **травы** падала вода, / И с ними первая **гроза** / Еще училась говорить»; -*

и **существование мира (мир в динамике)**:

*«И тут **случилось** чудо: на закате / **Забрезжила** из тучи синева, / И яркий луч **пробился**, как в июне, / Как птичьей песни легкое копье, / Из дней грядущих в прошлое мое. // И **плакали** деревья накануне / Благих трудов и праздничных щедрот / Счастливых бурь, клубящихся в лазури, / И **повели** синицы хоровод, / Как будто руки по клавиатуре / **Шли** от земли до самых верхних нот»* («В последний месяц осени...», 1978).

Несмотря на включенность в устройстве мироздания равным образом всех четырех классических стихий: «земли» (наиболее распространенные «локальные» образы: летящая, высокая трава, бродящий луг, песчаная степь, горькая пора земли, ржавая земля, бездонный овраг, чистое поле, погост, больная, соленая земля, соль и желчь земная, немая земля, земной ширпотреб, клейкая красная глина, самая слезная из земель), «воздуха» (горная высота, небо падающее, небо жгущее, звезда падучая, черное небо, ржавое дно небосклона, стекающий ржавой воронкою воздух), «воды» (глубокая криница, студеная вода, речка, глоток живой воды, волна гремучая, чернильные воды, мировая влага, первозданная влажность) и «огня» (спичка, свеча,

79 Бахтин, М.: Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин, М.: Вопросы литературы и эстетики. Москва 1975, С. 141.

пламя, желтый свет, огонь войны, огнем гореть, лазурный луч), в качестве первоматерии мира выступает у Тарковского именно «вода»: как «*эквивалент первобытного хаоса, принцип всеобщего зачатия и порождения*»[80], как основа основ жизни[81]: *«Последним умирает слово. / Но небо движется, пока / Сверло воды проходит снова / Сквозь жесткий щит материка»* («Степь», 1961).

В стихотворении «На берегу» (1954) (само название произведения определяет место действия сюжета как «пограничное»: *на берегу* подразумевает «на пороге», на «границе») на примере взаимодействия «человек - вода» отображается ситуация совмещения двух планов, двух видений, двух «смыслов» посредством вовлечения героя стихотворения (который подан в этом тексте объективированным - в третьем лице) из бытового, «суженного» пространства в бытийное, расширяющееся, вселенское. Первичное восприятие героем, который находится на берегу, то есть в посюстороннем пространстве, «смысла» воды как опосредованного, подчиненного повседневной событийности, пассивного, производного от «земного» предметного измерения (*«Он думал, что вода - глухонемая / И бессловесно сонных рыб жилье, / Что реют над водою коромысла / И ловят комаров или слепней, / Что хочешь мыться - мойся, хочешь — пей, / И что в воде другого нету смысла»),* - переживает существенную метаморфозу. Характерно, что основным показателем смысловой самостоятельной ценности какого-либо явления, элемента или субъекта является по Тарковскому «способность к речи», неоднократно артикулируемая и в других текстах. Так, лирический герой в различных контекстах:

1. Обладает способностью понимания «сторонней (предметно не проявленной) речи» вселенной: *«Я читаю страницы неписанных книг, / Слышу круглого яблока круглый язык, / Слышу белого облака белую речь,..»* («О только бы привстать, опомниться, очнуться», 1965);

2. Характеризует себя самого как счастливого обладателя «права на свободную речь»: *«Не гадал мой даритель лукавый, / Что вручил мне с подарками право / На прямую свободную речь».*(«Пушкинские эпиграфы, IV», 1977);

3. Стремится *«разумной речи научить синицу»* («Словарь», 1962) и передать свой

80 Мифы народов мира 1980, Т.1, С. 240.

81 «благодарю за каждый глоток воды живой», «мне в черный день приснится высокая звезда, глубокая криница, студеная вода», «чуден был язык воды», «стояла между нами, как на страже, слоистая и твердая вода», «испив земной воды», «живой воды глотнуть». Александр Мень, книги которого Тарковский любил перечитывать (подробнее об этом см. Зорин, А.: Портрет поэта под созвездием Большого Пса. // Дружба народов. 1997, № 6, С. 206), заметил по поводу взаимосвязи ноосферного мышления 20-го века с религиозным миропониманием: «*именно в том, что материи придается творческая сила, и заключается суть биогенеза по Библии: «да произведет вода душу живую...*». // Мень, А.: Тайна жизни и смерти. Москва 1992, С. 35. В этом контексте интересен такой образ Тарковского как «хрустальный мозг воды», представляющий воду как сложный, разумный и творящий природный организм.

«дар речи» по наследству: *«Дай каплю мне одну, моя трава земная, / Дай клятву мне взамен - принять в наследство речь»* («О только бы привстать, опомниться, очнуться», 1965);

4. Отказывается от права на «речь разумную»: «*Я больше не могу превозносить права / На речь разумную, когда всю ночь о крышу / В отрепьях, как вдова, колотится листва»* («Мне опостылели слова, слова, слова...», 1963-1968);

5. И все-таки именно он, в образе прачеловека, одушевляет «немую плоть предметов и явлений»[82]: *« ...из рая выйдет в степь Адам / и дар прямой разумной речи / вернет и птицам и камням»* («Степь», 1961).

В стихотворении же «На берегу» вода изначально мыслится героем как «глухонемая»; «бессловесным» представляется ему и «сонных рыб жилье», однако, неожиданно, переворачивая это представление, вода выказывает способность речи и вступает в диалог с героем, как только он напрямую соприкасается с ней: *«И сапоги он скинул. И когда / Он в воду ноги опустил, вода / Заговорила с ним, не понимая, / Что он* ***не знает*** *языка ее».*

Таким образом, проблема, препятствующая установлению продуктивного диалога человека и воды (понимаемого в данном случае как взаимодействия замкнутого и открытого пространств), заключается именно в человеке, не знающем ее языка, то есть перед нами опять проблема «не бытия, но наблюдателя», проблема понимания, точки зрения, некоторое смещение которой позволяет изначально стороннему наблюдателю приобщиться к языку «иного» пространственного измерения. Продолжая оперировать единственно доступными ему категориями «предметного» мира, герой не находит языковых возможностей для точного выражения смысла слышимого (потому что в предметном мире этому *названья нет*), но пытается передать это описательными средствами, сополагая *речь воды* с наиболее иррациональными, непостижимыми с точки зрения прямой «земной», линейной логики явлениями:

И вправду чуден был язык воды, / Рассказ какой-то про одно и то же, / ***На свет звезды, на беглый блеск слюды****, /* ***На предсказание беды*** *похожий. / И что-то было в ней* ***от детских лет****, /* ***От непривычки мерить жизнь годами****, /* ***И от того, чему названья нет****, /* ***Что по ночам приходит перед снами****, / От грозного, как в ранние года, / Растительного самоощущенья.*

Определяющими в предпринятой попытке описания являются «крайние» члены перечисления: *рассказ какой-то об одном и том же* и *растительное самоощущенье*. *Рассказ об одном и том же*, в противовес «земной» причинно-

82 «Словарь» (1962).

следственной событийной цепочке, и есть воспроизведение общего (единого и константного) смысла универсума: жизни как самого важного – единственного События; смысла, который не может быть передан напрямую, а только выражен через свойства элементов, его составляющих: *свет звезды, блеск слюды, предсказание беды;* а *растительное самоощущенье,* в свою очередь, это осознание собственной вовлеченности в единый организм вселенной, отождествление себя, в первую очередь, с одним из элементом движущегося - растущего - расширяющегося пространства жизни, в своем развитии независимого от логики событийной, «сужающей» (замкнутое «Я») действительности. Поэтому в итоговых строках стихотворения: *«Вот какова была в тот день вода / И речь ее - без смысла и значенья»,* - подразумевается отсутствие смысла и значенья с «событийной» - исходной точки зрения героя лирического сюжета.

Позже, в 1967 году, лирическому герою Тарковского *чудная речь* универсума оказывается уже не только понятна, а становится, по сути, его собственным языком, позволяя ему включиться в бесконечный диалог с универсумом: *«Мне бы только теперь до конца не раскрыться, / Не раздать бы всего, что* ***напела мне птица****, /* ***Белый день наболтал, наморгала звезда, / Намигала вода, накислила кислица,..»*** («Мне бы только теперь до конца не раскрыться», 1967). Более того, способность к разговору со Вселенной: *«На прожиток оставить себе навсегда / Крепкий шарик в крови, полный света и чуда»,* - расценивается как залог движения и событийной жизни, конкретной реализации своего личностного начала (***на прожиток***). Представление модели Вселенной в форме шарика в данном случае не случайно. Если в плане выбора первоматерии универсума Тарковский отдает предпочтение именно водной стихии, то в качестве устойчивой формы универсального пространства на первый план выступает форма шара.

Следующий пример предлагает нам завершенное изображение структуры «высокого» движения универсума: *«Там, в стороне от нас, от мира в стороне / Волна идет вослед волне о берег биться / А на волне звезда, и человек, и птица, / И явь, и сны, и смерть - волна вослед волне».*[83] Цикличное движение волн - независимая от событийности бытового мира закономерность стихии (*там, в стороне от нас*, где существует только одно Событие - сотворение жизни), совершается на определенной площади, описывая форму круга. Равномерный ритм бьющихся волн передает

83 «И это снилось мне», 1974. Прообраз этой модели намечается Тарковским и в более ранних стихотворениях, где основной принцип вселенского движения определяется им как «круговая порука»: *«Все на земле живет порукой круговой: / Созвездье, и земля, и человек, и птица»* («Дума», 1946).

динамику вращения перечисленных, находящихся на волне элементов вокруг единого центра. Будучи задействованы в этом вращении, они утрачивают свою индивидуальную значимость (точнее сказать, первичная семантика в этом контексте замещается смысловой подчиненностью общему, единому движению и становится вторичной, второстепенной) и выступают в первую очередь именно как равноправные участники цикличного движения в «стороннем» пространстве.

Границы этого кругового пространства, неоднократно встречающегося в стихотворениях Тарковского (*круг грядущего мира*[84], *земной полукруг*[85], *круговая порука*), однако, не определены, произвольны, непостижимы. При более подробном рассмотрении оказывается, что Тарковский не всегда имеет ввиду строго круговое пространство, характеризующееся геометрической замкнутостью, а чаще - сферическое (шаровое): *«**Во вселенной** наш разум счастливый / Ненадежное строит жилье, / Люди, звезды и ангелы живы / **Шаровым** натяженьем ее. // Мы еще не зачали ребенка, / А уже у него под ногой / Никуда выгибается пленка / На **орбите его круговой»***. («Во вселенной наш разум счастливый...» , 1974); *«Больше **сферы подвижной** в руке не держу / И ни слова без слова я вам не скажу» («Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был», 1957); «...И ты держала сферу на ладони...»* («Первые свидания», 1962).

Обращаясь к энциклопедической литературе, находим следующее определение геометрической «сферы»:

Под сферой (также: шаровая плоскость) понимается множество (геометрическое место) всех точек в трехмерном пространстве, одинаково удаленных от одной постоянной срединной точки (центр шара). Часть пространства, ограниченная сферой и содержащая ее центр, называется шаром.[86]

Однако нас более интересует понятие сферического пространства, существенно отличающееся от общего определения сферы:

Сферическое пространство есть сфера, но сфера четырехмерная, не поддающаяся наглядному представлению. Объем такого пространства конечен, как конечна поверхность любого шара - ее можно выразить конечным числом квадратных сантиметров. Поверхность всякой четырехмерной сферы также выражается в конечном количестве кубометров. Такое сферическое пространство не имеет границ и в этом смысле - безгранично. Перемещаясь в таком пространстве по одному направлению, мы в конце концов вернемся в исходную точку. В этом смысле и поверхность любого шара безгранична, хотя и конечна[87].

Позволим себе сделать небольшое отступление от текстового анализа и пояснить

84 «Засуха», 1971.
85 «Памяти А.А. Ахматовой», IV, 1967.
86 Словарь физико- математических терминов. Под ред. Б. Аганесова. Москва 2001, С. 489.
87 Горелик, Г.: Космология XX века в лицах.// «Квант», №№ 2-4, 1996, № 3, С. 42.

значимость подробных научных определений рассматриваемых понятий для художественной концепции Тарковского. Необходимость такого углубления обусловлена характером отношения самого поэта к современным исследованиям в области космологии и астрофизики. Большую часть своей жизни Тарковский серьезно и планомерно увлекался астрономией, был членом астрономического общества, и в этой области у него были свои ученики. Поэт неоднократно утверждал, что нельзя писать стихи, не зная астрономию. Частым гостем в его доме был авиаконструктор и философ А. Радциг, с которым они, по воспоминаниям С. Митиной, беседовали о бесконечности и кривизне пространства, уделяли много времени изучению теорий галактик, постулатов Лобачевского-Римана - основ и следствий неевклидовой геометрии[88]. Более же всего его интересовала теория относительности А. Эйнштейна и вытекающая из нее концепция «расширяющейся Вселенной» Александра Фридмана[89]:

Вопрос о количестве мер нашего мира – один из наиболее загадочных и волнующих человека XX века. В каком измерении мы живем? Что вообще считать измерением? Подвижна ли наша Вселенная и в чем заключается основной импульс, ее двигающий? Эйнштейн с его теорией сокрушил привычные, покойные, давно условленные принципы толкования основ мироздания, и человек с тех пор никак не приспособится соразмерять себя и космос в принципе, себя и космос в течении времени в этом новом, ошеломляющем своей очевидностью контексте и претерпевает неимоверные трудности в попытке соотнести это космологическое многомерное чудо с собственной крохотной, со всех сторон ограниченной «запертой» жизнью. Вселенная же Фридмана напоминает раздувающийся мыльный пузырь, у которого и радиус, и площадь поверхности непрерывно увеличиваются. Она постоянно растет и нуждается для заполнения своего пространства жизнью в новых членах, проявляясь в которых, движется дальше[90].

Итак, резюмируя, можно представить концепт пространства Вселенной в художественной системе Тарковского следующим образом:

---

88 *«Известно, что Арсений Александрович был не только страстным любителем, но и знатоком астрономии. Заговорив со мной однажды о кольце Сатурна и поняв, что перед ним - полный профан, не выказал и тени удивления. Зато время от времени незаметно, исподволь просвещал меня, рассказывая «географию» неба и даже когда и кем была наречена та или иная звезда или созвездие, показывал отрывки из своего дневника наблюдений за «звездными» перемещениями, который он вел с примерной усидчивостью, и посвящал иногда в свои размышления по поводу современных научных космологических теорий, за развитием которых следил со неимоверным интересом»*. // Лиснянская, И.: Отдельный. // «Знамя», 2005, № 1, С. 23.

89 В 1922 году советский физик Александр Фридман на основании строгих расчетов показал, что Вселенная Эйнштейна никак не может быть стационарной, неизменной, как это первоначально считал Эйнштейн. Вселенная непременно должна расширяться, причем речь идет о расширении самого пространства, то есть об увеличении всех расстояний мира. Из расчетов Фридмана вытекали три возможных следствия: Вселенная и ее пространство расширяются с течением времени; Вселенная сжимается; во Вселенной чередуются через большие промежутки времени циклы сжатия и расширения. // Горелик, Г.: Космология XX века в лицах. // «Квант», №№ 2-4, 1996, № 3, С. 57.

90 Цитируется по: Волкова 2004, С. 258.

– Вселенная, находясь в движении творческого акта - События - свершения жизни - постоянно расширяется, чтобы беспрерывно это Событие длить (*«И это снилось мне, и это снится мне, / И это мне еще когда-нибудь приснится, / И повторится все, и все довоплотится, / И вам приснится все, что видел я во сне»*[91]), и в процессе расширения обращается к элементам предметного, «замкнутого» мира, приобщая их, с одной стороны, к сферическому, бесконечному, динамичному пространству (вовлекая в творческую динамику всеобщего диалога), а, с другой стороны, реализуясь через них, приобретая реальные очертания, устойчивые воплощения. Это означает, что пространство Вселенной, в сущности, структурируется из тех же самых элементов, что и бытовая предметная реальность, с одной лишь принципиальной разницей в организующем принципе обеих моделей. Непрерывное взаимодействие с предметным началом (или «вещным», проявленным миром) в концепции Тарковского парадоксальным образом оказывается залогом безграничности творческого движения универсума.

– Согласно все той же теории относительности, *«движение (течение времени) мыслимо только относительно «внешнего наблюдателя»*. Если же рассматривается Вселенная целиком, то по отношению к ней нет никакого «внешнего наблюдателя».[92] Преобразовательный процесс (взаимодействие, диалог) происходит, стало быть, не с самим мироустройством, а с перспективой его восприятия[93]. То есть объектом преобразования является сам наблюдатель, в роли которого у Тарковского вне всяких сомнений выступает человек.

Так, к примеру, именно наличие двойной перспективы объясняет в приведенном выше тексте («И это снилось мне...») одновременное нахождение «человека» по разные стороны жизнепорождающего движения Вселенной: человек, включенный в ряд участников движения (*«звезда, и человек, и птица, и явь, и сны, и смерть»*), то есть являющийся одной из составляющих вселенского организма, отличен от «земного», наблюдающего этот процесс со своей «событийной» перспективы трехмерного мира (в состав которого лирический герой включает и себя: *«там, в стороне от нас»*[94]*)*. Двойной статус человека - наблюдателя и участника,

91 «И это снилось мне, и это снится мне» (1974).

92 Кронов, Н.: Космогония: пространство расширяется, потому что время течет. Москва 2003, С. 67.

93 См. наши рассуждения о дихотомии «духовного и физического видения» и феномене двойной перспективы в части 2.2. настоящей работы.

94 Аналогичные определения собственного местонахождения / пребывания как одной из фаз личностного развития проявлены и в других стихотворениях Тарковского: «там, где жизни ждал» («Дума», 1946), «там, до начала вращенья» («Признанье», 1953), «в той стороне, еще не шевелясь» («Идти», 1956), «в утробе, в скорлупе, до мира» («Земля», 1966).

ограниченного собственным «Я» и включенного в «Мы», стремящегося к выходу в открытое пространство и ищущего возможности телесного воплощения; человека как составного элемента и человека как творца; обособленного от универсума и мыслящегося столь же творчески и одноприродно со Вселенной «структурированным», и, наконец, человека конечного, смертного и человека безграничного, бессмертного: *«Как слепок от лица, / как цвет от светотени, - / Я нищий или царь? Коса или косарь?»* («Когда вступают в спор...», 1966); *«Меж двумя жерновами плыву, как зерно в камневерти,/ И уже я по горло в двухмерную плоскость проник, / Мне хребет размололо на мельнице жизни и смерти»* («Я по каменной книге учу...», 1966) - определяет динамику взаимодействия противопоставленных друг другу пространств - «бытия» и «действительности», сужающего, изолирующего «дома» и расширяющейся открытой «вселенной», согласное схождение которых напрямую подчиняется развитию логики органичного врастания человека в мир до степени становления человека миром.

Однако до момента нахождения оптимальной точки схождения («угла зрения») человек, помещенный Тарковским в ситуацию постоянно колеблющейся двойственности (нестабильной), переживает немало перипетий: *«Ты вывернешься наизнанку, / Себя обшаришь спозаранку, / В одно смешаешь явь и сны, / **Увидишь мир со стороны**. // И все и всех найдешь в порядке. / А ты - как ряженый на святки - // Играешь в прятки сам с собой, // С твоим искусством и **судьбой»*** («Стань самим собой», 1957). Рассмотрим подробнее аспект взаимоотношений человека и Вселенной в художественном мире Тарковского, более всего в этом контексте нас будет интересовать вопрос о положении и функции человека в составе мироздания.

2.3. Человек в составе Вселенной

- Все, что здесь происходит, зависит не от «зоны», а от нас.

Андрей Тарковский, «Сталкер».

Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он (поэт) выступает как художник, а поэзия как искусство.

Арсений Тарковский.

Процесс сближения открытой «бытийной» Вселенной и земной замкнутой «действительности» не является в проекте Тарковского абстрактной самоцелью. В качестве условия внутренней динамики дихотомии «бытие - действительность», равно как и мотивации сближающего движения внутри функциональной оппозиции «вселенная - дом» выступает поиск оптимальной точки в жизненном пространстве, достижение которой позволит сгармонизировать мир (как внешний, так и внутренний) и восстановить утраченные взаимосвязи, необходимые для непрерывного процесса жизнепорождения.

В центре этих поисков в концепции Тарковского оказывается именно человек, представленный вследствие своей амбивалентной природы на уровне каждого из противопоставленных членов дихотомий. Данная художественная логика созвучна, по нашему мнению, с определенной интенцией русской философской мысли, которую Н. Бердяев определил как *«космоцентрическую, узревающую божественные энергии в тварном мире, обращенную к преображению мира и антропоцентрическую, обращенную к активности человека в природе и обществе»*[95]. Художественная эсхатология Тарковского базируется, в конечном итоге, на личном убеждении поэта, что *«конец этого мира (или его полное преобразование), конец истории зависит по большей части от созидательного акта человека»*[96].

Место человека в космосе - тема, поднимаемая Тарковским на протяжении всего творческого пути в разных контекстах и диалоге с многочисленными философскими концепциями, из которых непосредственное влияние на формирование базисных мировоззренческих установок поэта оказали, по нашему мнению, три:

95 Бердяев, Н.: О характере русской религиозной мысли 19-го века. Москва 1978, С. 45.
96 Цитируется по: Тарковский, А.: Письма, дневники, наброски. // Волкова 1996, С. 354.

космософийная метафизика «всеединства» В. Соловьева, учение о «целом человеке» Г. Сковороды и гетерогенные теории философии русского космизма.

С творчеством своеобычного славянского философа Григория Сковороды (1722-1794), считающегося предтечей русского космизма, познакомил молодого Тарковского друг его отца - А. Михалевич - в 1921 году[97]. Это знакомство оказало влияние на всю дальнейшую жизнь поэта и послужило импульсом к возникновению глубокого художественного диалога: *«Я жил, невольно подражая Григорию Сковороде» («Где целовали степь курганы...» , 1967)*. Более подробно взаимосвязь творчества Тарковского и наследия Г. Сковороды представлена в одном из разделов монографии Ю. Барабаша[98]. Сам Тарковский в числе своих духовных учителей называл академика Вернадского: *«Вернадский развивал у меня теологическое мышление - для этого давал читать много книг, в том числе В. Соловьева, Павла Флоренского, Сергия Булгакова. Они и оказали на меня решающее влияние...»*[99]. «Сторонние», хотя и не чуждые поэту мировоззренческие установки и сформированные перспективы видения претерпели значительное преобразование в процессе кристаллизации авторского понимания проблемы взаимоотношений человека и космоса.

Так, в стихотворении «Телец, Орион и Большой Пес» (1958) мы находим один из вариантов реализации видения данного соотношения (человек - космос): концептуальный акцент в начале лирического сюжета проявляется в самой последовательности «появления» в тексте участников рассматриваемого взаимодействия - сначала появляется масштабный, всеохватный, вневременной космос, а затем - его наблюдающий человек. Чтобы декодировать семантический контекст этого стихотворения с его многочисленной явной и скрытой символикой, необходимо обратиться к сведениям из мифологии и астрономии, - областям знаний, непосредственно связанных с личностью автора.

Практически профессионально занимаясь астрономией на протяжении многих лет, Тарковский, вероятно, был единственным русским поэтом (по крайней мере, в 20-м веке), так досконально знакомым с картой звездного неба[100]; также он

97 *«Стихи я пишу с детства, - не помню времени, когда и не писал. В детстве над моими стихами смеялись все поголовно, кроме товарища моего отца по ссылке - врача, доктора А. И. Михалевича. После Лермонтова, однотомник которого мне подарили, когда мне было шесть лет, вторым моим поэтом был открытый для меня А. Михалевичем Григорий Сковорода; его знают как философа, как прекрасного поэта его не знает почти никто»*. // Тарковский, А.: Автобиография. // Тарковский, А.: Собрание сочинений в 3-х тт., Москва 1991-1993, Т. 3, С. 77.

98 Барабаш, Ю.: Знаю человека: Григорий Сковорода: поэзия, философия, жизнь. Москва, 1989, 334 С.

99 Митина, С.: Из бесед с Арсением Тарковским. // Искусство кино. 1992, № 10, С. 25.

100 В одном из интервью 1982 года поэт заметил: *«Если верить в переселение душ, то в меня*

коллекционировал и изучал редкие справочники и каталоги, разработал календарь на основе своих телескопических наблюдений, вел дневник астрономических наблюдений, сопологая астрономические явления с анализом мифов и культурных архетипов. Увлечение астрономией, очевидно, было одним из способов осознать целостность мира, объединить земную действительность и метафизику бытия. Лирический герой «вводится» в пространство универсума последовательно, посредством сближения элементов космического миропорядка с понятиями земной реальности: *«Могучая архитектура ночи! / Рабочий ангел купол повернул, / Вращающийся на древесных кронах...»* ().

Земля:		**Космос:**
рабочий	/	ангел
архитектура	/	ночь
купол	/	древесные кроны

Первая строка – «Могучая архитектура ночи!» заявляет направление развития лирического действия: сближение «земного» и «небесного». Таинственное, темное пространство ночи оказывается архитектоничным, то есть регулируемым некими закономерностями, а значит, потенциально постижимым, не чуждым наблюдателю. Вторая и третья строки еще более информативны: вводится действие (повернул), субъект (ангел) и объект этого действия (купол, вращающийся на древесных кронах), составляющие образ мироздания, являющийся опорным во всей художественной системе стихотворения.

«Angelos» в переводе с греческого - вестник; в иудейской, христианской и мусульманской мифологиях ангелы - это бесплотные существа, посредники между Богом и людьми. В Библии, кроме поэтического контекста, в котором ангелы выступают в качестве орудия Божественного могущества или олицетворения явлений природы, то есть как личная форма выражения безличных действий, существует также и иное представление, подразумевающее под ангелами лица, а не явления природы, духовные существа, а не физические силы. В этом значении и следует понимать «рабочего» ангела Тарковского.

Обратившись к такому разделу богословия как «Ангеловедение», в труде Дионисия Ареопагита о небесных жителях, находим, что ангелы подразделяются на три

переселился кто-нибудь из небольших поэтов - Дельвиг, быть может...». Р. Любарский в публицистическом очерке о Тарковском проницательно заметил: *«Но те, кто знал Тарковского-звездочета, могли бы смело предположить, что в него переселился греческий поэт Арат, создавший поэму «Явления» (275 г. до н.э.), где подробно описаны все известные ему созвездия»*. // Любарский, Р.: «На каждый звук есть эхо на земле…». // Любарский, Р.: Время звезд и дождей. Кировоград 1995, С. 113.

иерархии, (в каждой - три категории[101]), из которых нам интересна вторая, образуемая Господствами, Силами и Властями, управляющая звездами и элементами. Они коронованы, держат скипетры и сферы как символы власти, выполняют функцию просвещения третьей иерархии (Начала, Архангелы и Ангелы) и осуществления связи Божественной Воли с универсумом и человеком. «Рабочий ангел», следовательно, семантически соотносится с ангелами второй иерархии: «управляет» звездным небом, поворачивая его к человеку, представленному лирическим героем, и проявляет таким образом связь человека с универсумом.

Купол, вращающийся на кронах деревьев - многосложный образ, представляющий мироздание. Рассмотрим его подробно. Как прочный купол (полусфера) часто изображался небесный свод, где обитают боги и наблюдают сверху за людьми. В Библии это представлено так: небо, подразделенное на ярусы (евр. Шамайим, множественное число), смыкающиеся куполами над земным шаром. На этих ярусах и обитают различные иерархии ангелов, о которых писал Дионисий Ареопагит. Божественный трон, на который возвращается Христос после своего воскрешения, также олицетворяется с небом. Именно потому что первоначальная идея купола символизировала раскинутый шатер неба, храмы с куполами часто красили изнутри в синий или черный цвет и усеивали звездами или символами планетарных божеств и других небесных персонажей.

Дерево, в свою очередь, - многозначный древнейший символ, известный практически всем народам, - олицетворяет своими подземными корнями, стволом и кроной три царства: подземное, земное и небесное, отображая структуру космоса. Примерами может служить астральное мировое дерево, понимаемое как опора мира, и предвечное дерево, представленное в Библии в двух формах: как дерево жизни и как дерево познания добра и зла, принцип Солнца и принцип Луны, дерево Адама и дерево Евы. Второй образ: единое, разделившееся надвое и положившее начало дуалистичности человеческой природы, которая также символизируется деревом: с одной стороны - приращенность к земле, укорененность в материальном, обращенность вовне, духовная пассивность, представляющие развитие по пространственной горизонтали, с другой - устремленность вверх, обращенность внутрь, в глубину, динамика духовного роста, представляющие развитие по вневременной вертикали. Дерево жизни – это символ райской полноты и ожидаемой

101 Первую иерархию, согласно классификации Ареопагита, составляют наиболее приближенные к Богу Серафимы (представляют Божественную Любовь) , Херувимы (представляют Божественную Мудрость) и Престолы (представляют Божественную Справедливость). // Дионисий Ареопагит: О небесной иерархии. Санкт-Петербург 2001.

полноты в конце времен. Распятый на кресте и воскресший Христос воплощает в себе подлинное дерево жизни. Мотив ветвления из единого ствола (множественное число: «древесных кронах») «моделирует сознание в двух его аспектах (категориальном и сущностном), раскрывая структуру перехода к следующему - циклическому - более высокому уровню постижения мира»[102].

Образ мироздания: сфера небесного мира в ее вечном жизнепорождающем вращении, напрямую соединенная с держащим ее проявленным миром во всех его аспектах, - представляет формы жизни в органических взаимосвязях и человека – как часть космоса, отображает Вселенную, законы её жизни и человека как единое целое.

Итак, «поворот», осуществляемый рабочим ангелом, можно понимать, по нашему мнению, и как обретение такой перспективы зрения (точки наблюдения), из которой связь всех уровней мироздания (в том числе и самого высшего - Божественного) с самим наблюдателем (в данном случае лирическим героем, представляющим человека) осуществляется напрямую, без посредников и ограничивающих факторов, то есть перед нами ситуация Божественного откровения : прямое вхождение в универсум.

В следующих строках (*«И обозначились между стволами / Проемы черные, как в старой церкви, / Забытой Богом и людьми»*), казалось бы, возвращается реальность, ограниченная горизонталью: образ заброшенной церкви – проекция состояния человечества, отказавшегося от духовной перспективы. Но тем не менее это сохранившаяся, не разрушенная церковь, моделирующая устремленностью своего купола вертикаль. «Проемы черные» между стволами «срединного мира» - это непостижимое, неизвестное, забытое, утраченное человеком - заполняются в процессе восхождения звезд на небе, которое для лирического героя оказывается глубоко личным событием: *«Но там / Взошли **мои** алмазные Плеяды»*. С каждой новой звездой возвращаются определенные, потерянные или забытые знания (информация). С восхождением каждой звезды лирический герой наблюдает основные этапы истории «срединного» мира (в проекции на историю человечества).

Плеяды - рассеянное звездное скопление в созвездии Тельца: девять ярчайших звезд названы в честь титана Атласа, океаниды Плейоны и их семи дочерей (Альциона, Астеропа, Майя, Меропа, Тайгета, Целено, Электра). В культурах многих народов мира это скопление занимало заметное место. Древние греки знали его как Семь Сестёр[103]. Согласно греческой мифологии, семь нимф, семь дочерей титана Атласа,

102 см. статью «Мировое Древо». // Мифы народов мира 1980, Т. 1 С. 202.

103 В VIII в. до н.э. древнегреческий поэт Гесиод написал поэму «Работы и дни» - первый

который держал небо на своих плечах, гуляли в лесу со своей матерью Плейоной и повстречались с охотником Орионом. Он влюбился с первого взгляда и стал преследовать их. Верховный бог Зевс увидел, что нимфам угрожает опасность, превратил Плеяд в голубок, и они смогли улететь высоко в небо. Если мы посмотрим на небо в телескоп, то увидим, что Орион действительно движется вслед за Плеядами, однако, разъярённый бык - Телец - задерживает его. В своём круговороте по небу Орион всегда догоняет и никогда не догонит Плеяд - так распорядился, согласно мифологии, великий Зевс. Плеяды восходят с наступлением весны и знаменуют собой возрождение природы и начало лета.

Телец - одно из самых знаменитых созвездий неба Земли. У многих древних народов существовал миф, что под знаком этого созвездия был создан первый человек. В греческой мифологии Телец-Бык - зооморфный образ Зевса, с которым связан миф о похищении Европы, имеющий очень интересную и древнюю семантику[104]. Бык как космическое начало представляет собой соединение четырех стихий: неба, земли, воды и подземного царства. Однако, являясь переходной зоной между стихиями огня и воды, Телец означает преодоление противоположностей. Как активное животное он был и солнечным и лунным знаком, в нем переплетены черты лунного и солнечного божества. В виде Тельца древние египтяне почитали священного быка Асписа. Славянский Белес также изображался в облике бога-быка. В восточных культурах бык-телец (подобно льву) означает идею власти[105].

В составе Тельца, согласно звездно-поэтической карте Тарковского, упоминаются также и Гиады - звездное скопление, название которых также восходит к греческому мифу: Гиады - нимфы дочери Атланта и сестры Плеяд (количество варьируется в мифологии от двух до семи). И был у них единственный брат Гиант, которого девушки очень любили. После того, как он пал на охоте жертвой хищной львицы, боги решили поместить безутешно оплакивающих его сестер на небо в виде звездочек. И с тех пор они указывают начало дождей, символизируя начало зимы и

календарь сельскохозяйственных работ. Для каждого сезона Гесиод указал яркую звезду, которая отмечала его начало и конец. Так, когда Плеяды заходят на западе, как раз перед восходом Солнца, то скоро должен начинаться период зимних дождей и необходимо торопиться с пахотой.

104 У Эратосфена из Кирены (III век до н.э.) находим: «Он помещён среди созвездий за то, что из Финикии на Крит привёз через море Европу, как рассказывает Еврипид во «Фриксе». В награду Зевс почтил его местом среди самых заметных знаков». // Цитируется по: Эратосфен: Превращения в созвездия («Катастеризмы»). // Сборник «Небо», Москва 1992.

105 Принесение быка в жертву означало повышение плодородия земли. Так, греки приносили в жертву Аиду только черного быка, римляне посвящали быка Юпитеру. Славяне жертвовали его богу-громовержцу Перуну. Бычьи рога были знаком святости и могущества и изображались на голове любого божества. // Мифы народов мира, в 2-х томах под ред. С. Токарева. Москва 1980, Т.2, С. 154.

умирание природы. Итак, созвездие Тельца со всеми входящими в него звездными скоплениями[106] символизирует полный природный круговорот, то есть полный цикл «земной» (человеческой) жизни. С другой стороны, значимым является и архетипический смысл, заключенный в идее «тельца», тесно связанный с необычным положением созвездия на небосводе: он «влачится по небу задом наперёд, голову держа опущенной вниз»[107]. В этой связи любопытна следующая строка стихотворения: *«И глаз его, горящий среди Гиад / Как Ветхого Завета еще одна скрижаль»*, дающая ключ к прочтению всего образа Тельца.

Действительно, на месте глаза могучего быка расположена большая яркая оранжево-красная звезда, называемую либо «Глазом Тельца», либо ее арабским именем Альдебаран. Сравнение Альдебарана с еще одной скрижалью Ветхого Завета отсылает на к библейским источникам.

В Библии бык-телец – синоним слова «сила»; скрижали Ветхого Завета – это две отполированных каменных плиты, данные Моисею Богом на горе Синай. О них было заранее объявлено народу, который выразил согласие следовать повелениям Божиим. Но Бог, зная непостоянство воли как отдельного человека, так и целого народа, повелел Моисею подняться на гору и быть там до того момента, который Он укажет. Он и вручил Моисею каменные скрижали, на которых были высечены десять заповедей *«с обеих сторон, с той и с другой было на них написано. И скрижали эти было дело Божье, а письмена — письмена Божьи»* (Исх. 32:15–16). Скрижали Завета каменные, это знак прочности, но они вполне легко поднимались, что символизировало то, что исполнить повеления Божии под силу человеку и всему народу.

Согласно классическому представлению о скрижалях Ветхого Завета, они заложили основу двоичности, парности всего сущего (заповеди разрешающие и запрещающие, права и обязанности, небо и земля, Солнце и Луна, мужчина и женщина и т.д.). Однако первые скрижали Моисей разбил, увидев поклонение народа золотому тельцу (Исх. 32:19)[108]. Впоследствии Моисей по Божьему велению (Исх. 34:1–4)

106 Лоб и морду Тельца окаймляют так называемые Гиады, а там, где обрывается его спина, находятся Плеяды, содержащие семь звёзд: «на обоих рогах возле основания по одной, из которых ярчайшая слева; на обоих глазах по одной; на носу одну; на обоих плечах по одной – они называются Гиадами; на левом переднем колене одну; на копытах одну; на правом колене одну; на шее две; на хребте три; крайняя из которых яркая; на животе одну; на груди одну яркую. Всего восемнадцать». (Эратосфен: Превращения в созвездия («Катастеризмы»). // Сборник «Небо», Москва 1992, С. 44).

107 Кроме того, сама иконография созвездия Тельца издревле выражает идею границы миров. На древних глобусах и картах изображалась только передняя часть Тельца, задняя считалась, находящейся во мраке, по ту сторону неба (Овидий: «Фасты». 4, 717-720. // Сборник «Небо», Москва 1992, С. 167).

108 «Пока Моисей был на Синае, народ (хотя и обещал хранить заповеди) делал, что хотел.

высек из камня новые скрижали и поднялся с ними на гору второй раз. В этом контексте нам кажется наиболее вероятным, что Тарковский под еще одной скрижалью Ветхого Завета имеет ввиду именно повторные скрижали, ознаменовавшие окончательный отказ человечества от культа золотого Тельца[109] и переход к вере в единого Бога, то есть на другой этап нравственного развития, поэтому и Телец у Тарковского характеризуется как «жертвенный» («жертва у престола»): принесенный в жертву людьми ради коммуникации с Богом. В последующем коротком внутреннем монологе (*«Проходит время, / Но - что мне время? / Я терпелив, / я подождать могу,...»*) подчеркивается идея преодоления неумолимости Времени, и образ лирического героя-звездочета сополагается, следовательно, с образом рабочего ангела, находящегося в периоде ожидания перехода человечества в следующую эру.

Далее в стихотворении восходит Орион: *«Немыслимое чудо Ориона, / Как бабочка безумная, с купелью / В своих скрипучих проволочных лапках, / Где были крещены Земля и Солнце»*. Это яркое созвездие занимает большую площадь на небесной сфере, невооруженным глазом различимы в нем более сотни звезд, самые яркие и красивые из которых, - оранжево-красные Бетельгейзе (альфа Ориона, в переводе с арабского «плечо великана») и Ригель (бета Ориона, в переводе «нога»).

Миф об Орионе принадлежит к древнейшему пласту греческой мифологии и теологии: древние греки представляли Ориона могучим исполином в блестящих доспехах, с мечом и медной дубиной. В сопровождении небесного пса Сириуса он преследует звезды, бледнеющие при его восхождении, и обращает в бегство Плеяд. И лишь утренняя заря Эос, ставшая возлюбленной Ориона, уносит его на своей

Моисея не было рядом, и все, как неразумные дети, сразу же вернулись к привычному: праздник урожая шумно отмечали перед отлитым тельцом. Бог дал знать об этом Моисею, намериваясь истребить народ, такой неверный и непостоянный. Моисей стал умолять Бога простить народ. Просить издали легче. Как только Моисей стал спускаться с горы и сам увидел гулянье и пляски перед тельцом, он тут же с досадой разбил скрижали. К чему они, если люди не хотят ни о чем думать? бесполезное знамение нарушенного завета – разбитые скрижали – только терзали душу Моисея, еще хранившего в памяти величие милости Божией к народу». // Согласно Исх. 34:28; Втор. 4:13, 9:9–11. // Чудинов, В.: Мозаика Моисея из Синая. Москва 1997, С. 107.

109 С таким подходом соотносится и представление об окончании эры Тельца в истории человечества, понимаемое как конкретный исторический период: 4000 - 2000 до н.э.: *«В это время господствуют культы и религиозные представления, соответствующие архетипу земледельца. Племена становятся оседлыми, начинается развитие земледелия и садоводства, что вполне соответствует тельцовскому духу, как и стремление сохранять и упорно отстаивать нажитое. В этот период человечество поклонялось Великой Матери, небесной царице, почитавшейся под разными именами – Кибела, Диана, Артемида, Астарта, Хатхор, Иштар или Инанна, – на земле же тогда процветали культы Тельца. Последним по времени и наиболее известным таким ритуалом была пляска вокруг золотого тельца, описанная в Ветхом Завете»*. // Чеснов, Я.: Лекции по исторической этнологии. Москва 1998, С. 115.

колеснице.[110] Обобщив все многочисленные толкования мифа, Орион можно рассматривать как символ, выражающий идею смерти-возрождения: будучи ослепленным, он отправляется на восток, чтобы встретиться с Гелиосом. Слепоту Ориона нужно понимать как «временную смерть», а его чудесное прозрение – как возрождение. Важна несомненная связь Ориона с Солнцем, так как именно Гелиос возвращает ему зрение (воскрешает)[111]. Следует обратить внимание на то, что Орион всегда изображается сражающимся с Тельцом, символизиоующим того самого быка, в которого превратился Зевс, чтобы похитить Европу.

Семантика смерти и воскрешения усиливается представлением Ориона как бабочки, держащей купель, в которой проводится крещение: и для древних греков, и для первых христиан символ души, покидающей тело, заключался именно в бабочке, взлетающей после выхода из куколки. Согласно христианской традиции иконописи, бабочку изображали сидящей на руке младенца Иисуса, что символизировало возрождение и воскрешение души. Таким образом, крещение Земли и Солнца звездой Ориона следует рассматривать как процесс обновления мира и человека, как переход человечества на следующий этап духовного развития, ознаменованного приходом, распятием, смертью и воскрешением Христа, - этап, на котором человеку дается свобода внутреннего выбора[112]:

Дух безмерной свободы разлит по всему Евангелию, каждое слово Христа есть слово освобождающее. Путь истины и есть путь свободы во Христе, ибо Сын освобождает. В религии Христа свобода ограничена только любовью, христианство – религия свободной любви и любящей свободы. Новый Завет – завет любви и свободы. Любовью и свободой исчерпывается содержание новозаветной веры, преодолевающей ветхозаветное законничество и языческий натурализм[113].

Тем самым изменяется и сам человек, удостаиваясь большего доверия Бога и становясь ближе к нему. Размышление на эту тему находим и в записях Тарковского:

Осириса-Ориона в христианской традиции можно толковать как «проекцию» Христа. Бог бессмертен. Однако бог тоже умирает некоторым образом, но смерть эта несет продолжение сотворенной когда-то жизни. Однако то, каким будет это продолжение, зависит теперь исключительно от человека.

110 Он засвидетельствован в древнейших памятниках греческой литературы – в «Илиаде», «Одиссее» и в поэмах Гесиода, причем Орион упоминается в этих текстах и как великан-охотник, и как имя созвездия. В беотийском Орхомене ежегодно приносились искупительные жертвы божественным ткачихам, дочерям Ориона, Метиохе и Мениппе. // «Мифы народов мира» 1980, Т. 2, С. 105.

111 У Гомера тень Ориона является Одиссею в подземном царстве, где и после смерти он продолжает охотиться («Одиссея», XI. 572). Орион тесно связан с представлениями о царстве Аида и может рассматриваться как символ, сходный с Гераклом и, в итоге, «обнаруживает черты хтонических и солярно-астральных культов, связанных с представлениями о загробной охоте». // «Мифы народов мира» 1980, Т. 2, С. 106.

112 «И познаете истину, и истина сделает вас свободными», «Если Сын освободит вас, то истинно свободны будете» (Ин. 8: 32, 36.), «Где Дух Господень, там свобода» (2 Кор. 3:17).

113 Бердяев, Н.: Философия свободы. Москва 1989, С. 98.

Человеческая эра и залог жизненного бессмертия – есть ли более несовместимые вещи для нашего измученного сознания?[114]

С двойной звездой Сириус (альфа Большого Пса, другое название «Звездный Пес»), игравшей в Древнем Египте роль центрального солнца по отношению к нашей солнечной системе, соотносилась вся жизнь, и земная, и загробная: Сириус (греч.) / Сотис (египт.) - звезда, которой поклонялись в Египте и Древней Греции[115], потому что ее восход вместе с солнцем был знаком благодатного наводнения Нила, а также потому что она таинственно связана с Тотом-Гермесом, богом мудрости (в древнеримской форме - Меркурием). Сотис-Сириус считался обладающим мистическим и непосредственным воздействием на все живое небо и связан почти с каждым богом и богиней. Сириус есть также Анубис, сын Осириса (по другим версиям мифа - Ра), который сторожит и охраняет богов, как собаки охраняют людей, его имя означает «*стоящий впереди чертога Богов*»[116]. По другим вариациям египетских мифов, Сотис (или Сопдет, Септет) являлась также покровительницей умерших, часто отождествлялась с самой Изидой и называлась «Изидой на небесах». Согласно положениям символизма В. Соловьева, Сириус - символ Мировой Души, так же как и души индивидуальной. Итак, с символической точки зрения - это звезда посвящения в храм премудрости: считается, что в жизни каждого «ищущего» человека наступает тот момент, когда перед посвященным вспыхивает звезда, знаменуя осознание им своей тождественности с Мировой Душой, и «он внезапно видит её через посредством своей собственной Души, своей собственной звезды»[117].

---

114 Цитируется по: Волкова, П.: Арсений и Андрей Тарковские. Жизнь семьи и история рода. Москва 2004, С. 233.

115 «В дни близкие к зимнему солнцестоянию Сириус впервые появлялся в лучах утренней зари. Этот момент года тщательно определялся жрецами, так как после него наступал разлив Нила, а затем и летний зной. Египтяне праздновали новый год в дни явления Сириуса. Сириус связывался с плодородием из за разлива Нила и с этой звездой ассоциировались боги плодородия». // Шолпо, Н.: О времени «введения» календаря в Древнем Египте. // Вестник древней истории, № 1, 1939, С. 15. Позднее богиней Сириуса стала Исида. В Египетской иконографии Исида изображалась с звездой на голове, таким образом Сириус / Сотис представлял третий глаз Богини. Расположенный сравнительно низко над горизонтом перед восходом Солнца, яркий Сириус сильно мерцает, переливаясь разными цветами, поэтому, по-видимому, древние греки и дали Сириусу это название, которое переводится, как ярко горящий или жгучий. Отсюда и обращение к королю: «Сир» (сияющий). Арабы называли её Аш-Шира – открывающая дверь (разлива Нила). Кроме того, существует легенда, согласно которой именно Сириус указал царям-волхвам дорогу к месту рождения Иисуса Христа, после чего получил второе название - Вифлеемская звезда. Более подробно см.: Снегирев, И., Францов, Ю.: Древний Египет. Москва 1938, С. 49-58.

116 В этом контексте он идентичен с Мифрой, персидским богом Мистерий, и с Гором и даже Хатор, называемой иногда богиней Сотис. // Снегирев, И., Францов, Ю.: Древний Египет. Москва 1938, С. 47.

117 Соловьев, Вл.: Духовные основы жизни. // Соловьев, Вл.: Собрание сочинений. Москва 1993, Т. 3. С. 301.

Объединяющая, ведущая роль Сириуса подчеркивалась и в старинной астрономической литературе, где он часто назывался «предводителем всего небесного сонма»[118], поскольку в десять или двенадцать раз ярче любой другой, - звезда первой величины. Тарковский замечает в своем дневнике:

В Зодиаке Дендера эта звезда называется Апес, голова. В приложении «Спутник Библии» (имеется ввиду работа Е. В. Буллингера «Спутник Библии», 1923 г.) говорится, что самая яркая звезда в Большом Псе - это Сириус, Принц, по-персидски называемый Вождь. В том же созвездии есть еще три звезды: одна называется «глашатай», другая - «сияющая», а третья - «славная»; все названия подчеркивают величие Большого Пса и чудо и славу высшего Я.[119]

Обращаясь к работе Буллингера, находим следующее толкование, семантически объединяющее Большого Пса и соседние созвездия (Малый Пес и Заяц / Лепус): Большой Пес - это бессмертная Небесная Гончая, которая вечно преследует меньшего Пса, недо-пса, человека в физическом воплощении. В Малом Псе, недособаке, согласно тому же источнику,

имя самой яркой звезды означает «искупитель», имя следующей по яркости - «несущий бремя», или «тот, кто несет за других». Заяц в «Зодиаке Дендера» называется Баштибеки, что значит «падающий поражённым» и персонифицирует низшее я, вечно преследуемое высшим Я; человеческую душу, преследуемую Гончей Небес[120].

Восхождение Сириуса, которое заканчивает звездную мистерию в лирическом сюжете Тарковского, понималось как космический символ объединения прошлого, настоящего и идеального будущего человечества. История нашего прошлого отображена в Лепусе - быстроногом, обманутом, безумном, привязанном к колесу жизни, отождествленным с материальным аспектом жизни. В Малом Псе находит отражение история целеустремленного современного большинства человечества, сделавшего свой выбор. В Большом Псе - собрано наше возможное (идеальное) будущее: реализации высшего предназначения человека, находящаяся пока вне его нынешнего уровня сознания. Следовательно, можно предположить, что Сириус предвещает следующую ступень развития человечества, которая сменит эру, начавшуюся с появлением Нового Завета: человек переступит черту, отделяющую его от Бога, осознает свою истинную сущность и реализует свое высшее предназначение[121].

118 Мейер, В.: Мироздание. Москва 1902, С. 500.
119 Цитируется по: Волкова 2004, С. 201.
120 Аратус, писавший около 250 г. до нашей эры, говорит о Зайце как о «вечно преследуемом». Интересно заметить, что древнееврейское имя самой яркой звезды этого созвездия, Арнеб, означает «враг Того, кто грядет»; в то время как три остальные звезды называются «безумная», «связанная» и «обманщица». // Аратус: Явления. // Небо, наука, поэзия. Санкт-Петербург 1998, С. 78-120.
121 К концепции «нового», преобразованного человека в художественном мире Тарковского,

Последовательная смена трех созвездий, трех стадий развития человеческого сообщества позволяет охватить земную жизнь в контексте вечного сферического движения: лирический герой, наблюдая космический процесс символического рождения и конца Вселенной (с ее последующим возрождением), оказывается полностью вовлечен в сферическое пространство вневременного движения, которое сопровождается процессом расширения самого наблюдателя до масштабов Вселенной: *«Мне раз еще увидеть суждено / Сверкающее это полотенце, / Божественную перемычку счастья, / И что бы люди там ни говорили - / Я доживу, переберу позвездно, / Пересчитаю их по каталогу, / Пересчитаю их по книге ночи»*.

В конце стихотворения происходит переход лирического героя, причащенного к таинству космических процессов, из ипостаси «наблюдателя» в ипостась потенциального («действия» предполагаются в будущем времени: *переберу, пересчитаю*) «создателя»: он заявляет о своей потенциальной способности (и утверждает в качестве своей цели) проявить *божественную перемычку счастья* в условиях земного, вещного мира - заключить в каталог[122] - в *книгу ночи*, которую он сможет держать в руке (по аналогии со сферой), читать, пересчитывать составляющие ее звезды и элементы.

В этом контексте наиболее значимым является образ *книги ночи*, который в совокупности с другими вариациями[123] составляет один из центральных в художественной концепции Тарковского макрообраз Книги[124]: «книга» как универсальная подвижная форма, охватывающая динамичный и бесконечный универсум и тем самым структурирующая, упорядочивающая, то есть придающая архитектоничность всему необъятному и непостижимому для человека, что в свою очередь, дает ему возможность «читать» казавшийся непостижимым космос - получать космические знания. Именно через реализацию образа книги (в ее многочисленных модификациях) и организуется лирическим героем Тарковского процесс коммуникативной конвергенции человека и универсума, цель, которая для

берущей свое начало в работах представителей русского космизма, мы обратимся в дальнейшем ходе нашего исследования более подробно.

122 Слово «каталог» поэт употребляет не случайно, а в профессиональном астрономическом контексте: в астрономии большинство звезд обозначаются номерами, которые присваиваются им в специальных каталогах.

123 См., к примеру, следующие варианты: словарь («Малиновка», 1957, «Полевой госпиталь», 1964, «Мы крепко связаны разладом», 1960, «Первые свидания», 1962, «Рукопись», 1960, «Словарь», 1963), «каменная книга» («Я по каменной книге...», 1966), «книга травы» («Книга травы», 1945), «книга книг» («Григорий Сковорода», 1976).

124 Более подробно о макрообразе книги у Тарковского см.: Лейдерман, Н.: Траектории экспериментальной поэтики. // Вопросы литературы. Москва 2002, №. 4, С. 26-28. В основе философского учения Г. Сковорды также находится символ книги как универсальной формы бытия (Библия - Душа мира).

него намного важнее сохранения «уединенного» личностного существования: «*Обо мне* ***земля*** *давно забыла / Хоть* ***моим рифмовником жива****...» («Степная дудка» 1962).*

Образ книги как упорядоченной (гармонизированной) и прежде всего динамичной системы, способствующей осуществлению коммуникативного акта человека и мира в философском и читателем-художником в филологическом смысле, является устойчивой единицей поэтики конвергентного сознания[125].

Итак, в стихотворении «Телец, Орион, Большой Пес» мы находим не только отображение грандиозного акта коммуникации человека и космоса в их многосложных взаимосвязях, но и человека с самим собой, осознающего себя потенциальным творцом, созидательным деятелем мира. Однако это осознание должен предвосхищать отказ от привычной деятельной активности и длительное пребывание в качестве «наблюдателя», пытающегося научиться слышать голоса Неведомого (*«И вправду чуден был язык воды, / Рассказ какой-то про одно и то же»*) и обрести способность к разговора со Вселенной (см. стихотворение «На берегу»), которая завершается долгожданным прикосновением к какой-то осмысленности в том, казавшимся непостижимым пространстве, где царствует не человеческий, а космический разум. Стремление стать «рабочим ангелом», управляющим звездами и элементами, «налаживающим» коммуникацию человека с другими уровнями бытия, и сам путь этого становления определяет динамику эволюции образа лирического героя в творчестве Тарковского. После совершения коммуникативного акта со Вселенной, то есть восстановив с ней прямую связь, лирический герой ощущает себя способным к макротворческой (созидательной) деятельности: *«Я из шапки вытряхнул светила, / Выпустил я птиц из рукава...»* («Степная дудка«, 1962), *«Я каждый день минувшего, как крепью, / Ключицами своими подпирал, / Измерил время землемерной цепью / И сквозь него прошел, как сквозь Урал»* («Жизнь, жизнь», 1965), *«Разумной речи научить синицу / И лист единый заронить в криницу, / Зеленый, рдяный, ржавый, золотой...»* («Словарь», 1963).

Концептуальным, на наш взгляд, является акцентирование Тарковским в стихотворениях аспекта принадлежности его лирического героя, обретающего и стремящегося выполнить «высшую» миссию, - именно человеческому сообществу; особой значимости понятия «человек» и его функции в устройстве жизни Вселенной.

125 Тюпа 1998, С. 126.

Согласно выводам, сделанным нами в предыдущих разделах нашего исследования, существование в пространстве земного, трехмерного мира, преподносимого как рационального, понятного и единственно реального, но ограниченного многочисленными условностями и потому - замкнутого, в действительности имеет результатом, согласно концепции Тарковского, постепенное сужение личного пространства, изживание жизни и окончательное разрушение человека. Отдельно взятый мир земной действительности представляет собой, следовательно, бесперспективное для жизнепорождения вакуумное пространство, существующее в условиях неразрешимых внутренних противоречий, постоянном хаосе и процессе распада, деления, обособления, свойственного линейному мышлению. Обращение к абстрактному, не «обжитому» макрокосмическому пространству оказывается тоже лишенным смыслопорождающей семантики: дом без жильцов, его населяющих, утрачивает тепло жизни - ее динамику и разрушается.

Схожую идею мы находим в рассуждениях В. Соловьева:

> Мы называем бессмысленным все то, что ни с чем не вяжется и не ладится, что всему противоречит и ни с чем несовместимо. Каждый, отдельно взятый элемент универсума, есть таким образом Злое и Бессмысленное. Противостоит этой бессмыслице лишь смыслопорождение всеобщего единения[126].

Восстановление этого всеобщего единения и есть путь обретения бессмертия жизни: соединение личного с космическим, малого с большим, истории и вечности, «объединение в абсолюте всех оживотворённых элементов бытия», достижения синтеза всех мировых антитез. В русской философской мысли 20-го века под оптимальным элементом, потенциально способным реализовать это единство, выступает часто именно человек, представляющий вследствии своей амбивалентной природы (понимаемой в разных категориях как: материальное тело - одухотворенное сознание, тело - душа, божественное - человеческое, небесное - земное) центральную точку в универсуме.

Действительно, в стихотворениях Тарковского нет «сверхземных» образов идеала, отвлеченных от человека. В образах земной гармонии человек всегда актуально присутствует именно как их центр, как неотъемлемое и важное звено («Когда купальщица с тяжелою косой...», 1946, «Еще в ушах стоит и звон и гром...», 1976, «Записал я длинный адрес...», 1935, «Ранняя весна», 19658, «Первая гроза», 1967). В стихотворении «Посредине мира» (1958) отображена позиция поэта по отношению функции человека в бытии: *«Я человек, я посредине мира, / За мною мириады инфузорий, / Передо мною мириады звезд».*

126 Соловьев, В.: Жизненный смысл христианства. // Философские науки. 1991, №3, С. 52-64.

Включение человека в середину своеобразной эволюционной цепочки «инфузории - звезды» отсылает нас к основным представлениям космистского направления русской философии; наиболее востребованным в данном случае является понятие «живой субстанции», к которой относится в том числе и человек:

В самом деле, в основе жизненных форм лежит протопласт - комочек вещества сложного, постоянно обновляющегося, способного к неограниченным изменениям своих свойств в процессе обмена материей и энергией с внешней средой. Способность протопласта к построению живого вещества определенного типа или вида безгранична. И сейчас в природе существуют практически бессмертные существа: многие одноклеточные, например инфузории. Живой организм принципиально отличается от неживого своей способностью к самообновлению[127]

Оперируя этим положением, космисты исходят из изначальной равнозначности всех живых элементов универсума в процессе жизнепорождения и утверждают, что любой живой организм имеет своей задачей самостоятельное развитие, - точка зрения, родственная Тарковскому («Струнам счет ведут на лире...», «Мне бы только теперь до конца не раскрыться»). В свою очередь, способность человека к дальнейшей эволюции в контексте его нахождения в ряду «живых организмов» (как вариант развития живой субстанции) расширяет возможность его саморазвития до «космического» масштаба, вследствии чего человек классифицируется не как биологическая особь, а - и это является основным - как потенциальный создатель космической жизни.

Самоопределение лирического героя Тарковского в пространстве космического миропорядка (*инфузории - человек / Я - звезды*) имеет очевидную взаимосвязь с естественнонаучной концепцией Вернадского. Исходя из открытия процесса цефализации, сделанного американским ученым Д. Даном,[128] Вернадский пишет в 1920-м году:

В наших представлениях о эволюционном процессе живого вещества мы недостаточно учитываем реальную тенденцию этой эволюции. Начиная с эпохи кабриума происходит медленное усложнение, совершенствование нервной системы, в особенности головного мозга. От моллюсков и инфузорий до гомо сапиенс неопровержимо обнаруживает себя это возрастающее движение[129].

Последовательное совершенствование материи нервных клеток головного мозга, послужившее возникновению человеческой особи, указывает, по Вернадскому, на внутренние закономерности эволюции, на определенную «идеальную» программу,

127 «Человек будущего явится духовным космическим существом, преодолевшим свою животную природу и биологическую материальность, способным быть сотворцом Природы и покровителем жизни на бескрайних просторах Космического Универсума». // Вернадский, В.: Живое вещество. Москва 1994, С. 69.

128 Называемый впоследствии принципом цефализации Дана - Вернадского.

129 Вернадский 1994, С. 69.

которая устремлена к последующему саморазвитию.

Мысль о безусловной необходимости дальнейшего развития живой субстанции именно в человеке сформулировал еще в 19-м веке А. Радищев в философском трактате «О человеке, его смертности и бессмертии», после ознакомления с которым Тарковский оставляет следующее замечание в своих записях:

Самое главное и важное, что человек, по утверждению Радищева, отличается от прочих живых существ творческим характером своей природы: он сам себя создает, начиная с первого акта своей самодеятельности, когда принимает вертикальное положение... Ведь благодаря той же способности творить, он единственный может (в самом себе) выполнять соединительную функцию, приводя все явления жизни к общему корню, совмещая несовместимое, сотворяя целое.[130]

По мнению космистов, объективная созидательная тенденция эволюции живой субстанции не может завершиться на человеке в его настоящем, еще не совершенном состоянии: *«Процесс организмов шел непрерывно и не может поэтому остановиться на человеке»*[131], постулировал К. Циолковский.

Реализацию мысли Радищева и утверждения Циолковского мы находим в дальнейшем, поясняющем самоопределении лирического героя Тарковского: *«Я между ними лег во весь свой рост - / Два берега связующее море, / Два космоса соединивший мост».* В системе координат универсума, иначе говоря, в архитектонике Вселенной человек представляет собой одновременно вертикаль эволюционного восхождения «живой субстанции» («инфузории — звезды», ср.: у Н. Гумилева «дорога к солнцу от червя») и горизонталь пространственного расширения, охватывающую как «земную» территорию (*два берега связующее море),* так и гиперпространство галактического порядка (*два космоса соединивший мост*) и осознает себя срединной точкой жизни: точкой пересечения определяющих жизнепорождение векторов, сознательно выбравшей своей задачей объединение крайних - противопоставленных друг другу как семантически, так и синтаксически (позиционно) координат, то есть задачу, бесспорно, соответствующую устремлениям конвергентного сознания.

Эта идея проводится и в других произведениях, где представлен обобщенный образ человека-дерева, руками держащего небо, а ногами (как вариант - корнями) уходящего в землю: *«Да все мы, видать, звездолюбцы, / И в небо мои пятизубцы / Двумя якорями вросли... // ...И древней атлантовой тягой / К ступням прикипел материк»* («Руки», 1960); *«Друг, за чашу благодарствуй, / Небо я держу в руке...// Я*

130 Тарковский А.: Автобиографические заметки. // Тарковский, А.: Указ. Соч., Т. 2. С. 208.

131 Циолковский, К.: Очерки о Вселенной. Москва 1992, С. 101. Тарковскому была известна работа Циалковского «Монизм Вселенной», в которой ученый обосновывал свой взгляд на Вселенную как на единый организм.

присутствую при встрече / Двух времен и двух высот» («Цейский ледник», 1936-1940); *«Зато, как воины, стройны, / Очеловеченные нами, / Стоят, и соединены / Земля и небо их стволами. // Людская плоть в родстве с листвой, / И мы чем выше, тем упорней: / Древесные и наши корни / Живут порукой круговой»* («Деревья», 1954), *«Мало мне воздуха, мало мне хлеба, / Льды, как сорочку, сорвать бы мне с плеч, / В горло вобрать бы лучистое небо, / Между двумя океанами лечь...»* («Ода», 1960). Данное представление восходит к мифологическому праобразу мировой оси:

Мировая Ось предстает воплощением сил блага, миропорядка в противовес хаосу, «утилитарное» назначение которой - поддерживать небо и соединять в качестве мировой опоры небо и землю. Основными ее вариантами традиционно считаются Мировое Древо, крона которого образует верхний мир, ствол находится в срединном, а корни - в подземном мире, и Мировая Гора, на вершине которой обитают боги (греч. Олимп; инд. Меру), однако, не менее часто встречается и третий случай - Мировой Великан. (греч. Атлант, ведич. Вишну)[132].

Однако говорить об антропоцентричности картины мира в творчестве Тарковского было бы ошибочно, - специфику центроположности человека в мироздании поэт пояснял, акцентируя внимание на аспектах сознания, а стало быть, и восприятия самого человека:

Человек занимает в мире центральную позицию относительно макро- и микромира. Современная аппаратура даёт ему возможность наблюдать большой и малый миры, это так, но это лишь малая толика его действительных возможностей. Он центроположен также по свойству своих впечатлений: отсюда проистек антропоцентризм, который, однако, не отражает истинного положения вещей. Человеческое сознание вмещает в своих пределах всю Вселенную во всех ее проявлениях. Вот почему мне кажется несправедливым взгляд на человека как на ничтожную песчинку в мироздании[133].

В модели мира Тарковского нет противопоставления макро- и микромира. Оба мира негерметичны и взаимопроницаемы: макромир - органично антропоморфен, он имеет руки, волосы, ноги, глаза, одежду, представлен как организм с кровеносной системой, в которую входят сосуды, аорты, жилы, капилляры, сердце, обладает человеческими качествами: *«А как дохнет по пчелам / И* ***прибежит гроза*** */ И* ***ситцевым подолом*** */ Ударит мне в глаза - / Пройдет прохлада низом / Траву в* ***коленах*** *гнуть, / И дождь по гроздьям сизым /* ***Покатится****, как ртуть»* («Сирени вы, сирени», 1958), *«Вечерний, сизокрылый, / Благословенный* ***свет****! /.../* ***Благодарю*** *за каждый / Глоток воды живой, / В часы последней жажды /* ***Подаренный*** *тобой, // За каждое* ***движенье****/ Твоих прохладных* ***рук****, /.../ За то, что ты надежды /* ***Уводишь, уходя****, / И* ***ткань твоей одежды*** */ Из ветра и дождя,..»* («Вечерний,

132 «Мифы народов мира» 1980, Т. 2, С. 55.

133 Тарковский, А.: «Я полон надежды и веры в будущее русской поэзии». / Беседу с поэтом записал К. Ковальджи. // Вопросы литературы. 1979, № 6, С. 198.

сизокрылый», 1958), *«Дышит мята в каждом слове, И от головы до пят Шарики зеленой крови / В капиллярах шебуршат...»* («Струнам счет ведут на лире...», 1968), а микромир-человек, в свою очередь, представляет собой модель вселенной-природного организма со всеми составляющими элементами: *«Я не в младенчестве, а там, / где жизни ждал, В крови у пращуров, / у древних трав под студом...»* («Дума», 1946), *«...я открыл лицо, / И ласточки снуют, как пальцы пряхи, / Трава просовывает копьецо / Сквозь каждое кольцо моей рубахи. / Лежу, а жилы чудом сращены / С хрящами придорожной бузины».* («Превращение», 1959).

Возникает тождество с пространственной моделью «организма»: *«Человек - малый мир, микрокосм. Среда - большой мир, макрокосм. Так говорится обычно. Но ничто не мешает нам сказать и наоборот, называя человека макрокосмом, а природу - микрокосмом»*.[134]

Лирический герой стихотворения продолжит свое «самоопределяющее» высказывание, заявляя о своей центроположности и во временной координате: *«Я Нестор, летописец мезозоя, / Времен грядущих я Иеремия»*. Слова *летописец* и *Иеремия* являются в этой части текста семантически центральными. Летописец традиционно выполняет функцию упорядочивания прошедшего времени в настоящем для будущего, является хранителем свершившихся событий и их интерпретатором, то есть оказывает существенное влияние на восприятие событий прошлого другими людьми - потомками, а значит - и на формирование будущего; «мезозой» - период развития «жизненной субстанции» на стадии появления млекопитающих (по большому счету можно сказать - период начала истории человечества). *Летописец мезозоя*, следовательно, - парадоксальный образ человека, присутствовавшего при зарождении и формировании человечества, первых людей, и запечатлевшего эти события.

Самоуподобление лирического героя русскому летописцу Нестору усиливает этот семантический контекст локальным примером возникновения национальной русской истории.[135] Образ перестает быть парадоксальным, если принять во внимание взгляд на человека, согласно которому он обладает уникальной способностью не только хранить знания прошлого в себе (заложенной, к примеру, генетически), но и актуализировать любую информацию из всей совокупности

134 Флоренский, П.: Столп и утверждение истины. В 3-х томах. Москва 1991, С. 167.

135 Летописец Нестор более всего известен своим историческим деянием: созданием первой русской летописи «Повесть временных лет», которая повествовала о возникновении русской нации, религии, письменности и культуры: «*Се повести временных лет, откуда есть пошла Русская земля, что в Киеве нача первее княжити и откуда Русская земля стала есть*». // «Повесть временных лет». Москва 2007, С. 3.

прошедшего в каждом моменте настоящего. Существующая активная общая память (прапамять) всех живых организмов, проявленная на уровне индивидуума в виде потенциала его духовной памяти: возможность вспомнить, проследить, осознать истоки своего происхождения (как и происхождения жизни) и составляет, согласно концепции космистов и солидарного с ней в этом аспекте Тарковского, высший потенциал человека в его отношениях со временем, - то, что отличает его от других живых существ, но было бы без них невозможно:

Все живые существа держатся друг за друга и все подчинены одному и тому же гигантскому порыву. Животное опирается на растения, человек живет благодаря животному, а все человечество во времени и пространстве есть одна огромная армия, движущаяся рядом с каждым из нас, впереди и позади нас, способная своей мощью победить всякое сопротивление и преодолеть многие препятствия, в том числе, может быть, и смерть.[136]

Данное представление подтверждается и текстуально, в артикулировании лирическим героем Тарковского отмеченного нами ранее принципа «круговой поруки»:

Все на земле живет порукой круговой, / И если за меня спокон веков боролась / Листва древесная - / я должен стать листвой, / И каждому зерну подать я должен голос. // Все на земле живет порукой круговой: / Созвездье, и земля, и человек, и птица. / А кто служил добру, летит вниз головой / В их омут царственный / и смерти не боится...

Именно осуществление этого принципа является одним из залогов бессмертия.

Следующее ключевое понятие самоопределения - библейский пророк Иеремия - указывает на способность человека соприкасаться с будущим: видеть, предсказывать будущее (посредством «вспоминания» прошлого); однако не моделировать, не преобразовывать, не формировать. Это первое упоминание в стихотворении ограниченности способностей человека. Из всех библейских пророков Тарковский выбирает именно Иеремию, задача которого состояла в обличении пороков и пророчестве трагических событий: он обвинял еврейский народ в отступлении от Завета, требуя сосредоточить все помыслы и усилия на нравственном совершенствовании, на осуществлении социальной справедливости и истинного правосудия, и предвещал Иудее судьбу, действительно впоследствии реализовавшуюся: полное разрушение Израильского царства *«народом, который явится с севера»*[137]. Иеремия считал себя призванным Богом «искоренять и разорять, губить и разрушать» и лишь затем снова «созидать и насаждать» (Иер. 1:10, 14–15).

136 Бергсон, А.: Творческая эволюция. // Бергсон А.: Собрание сочинений в 5ти томах. Санкт-Петербург 1986, Т. 3, С. 86.

137 Иеремия // Электронная еврейская энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.eleven.co.il/article/11704.

Суровость его пророчеств, ужасающие картины разрушений, бедствий и голода, уготованных Иудее, вызывали к нему всеобщую ненависть, вследствии чего пророк подвергался преследованиям и темничному заключению. По этой причине в личных поэтических «исповедях» Иеремия горько сетует на одиночество и обреченность быть всю жизнь человеком, «который спорит и ссорится со всей землею» (Иер. 15:10), однако, не считает себя вправе отступиться от выполнения возложенной на него Богом миссии.

Пророческие способности «срединного» человека Тарковского в таком контексте больше не выглядят однозначно позитивными и свидетельствуют о некоторой зависимости, несвободы его функционального положения. Подтверждение этому мы находим в следующих строках, уточняющих его настоящие взаимоотношения с категорией времени: *«Держа в руках часы и календарь, / Я в будущее втянут, как Россия, / И прошлое кляну, как нищий царь»*. Оба существительных, составляющих фразеому «держать часы и календарь», входят в общее семантическое поле, которое можно обозначить как «фиксаторы времени». Причем это время предстает как двунаправленное, к фразеоме, которая как бы делит строфу пополам, «стягиваются» схожие смыслы: будущее - прошлое; описатель минувших веков - пророк, видящий дальше границ настоящего. Учитывая это, можно определить данную метафору следующим образом*: «держать часы и календарь» = «заглядывать в глубины времени».* С одной стороны, человек держит в руках символы власти над временем: часы и календарь, - по аналогии с традиционными символами царской власти в России (скипетр и держава), а также символами власти над звездами и элементами, присущим упоминавшимся ранее представителям «горнего» мира «рабочим ангелам», осуществлявшим связь Божественной Воли с универсумом и человеком (скипетр и сфера). С другой стороны, обладание этими сакральными вещами и очевидное его «коронованное» положение не обуславливают его действительной власти над временем. Напротив, человек Тарковского заключен некоей силой внутри времени будущего («втянут), и не может освободиться от отягощающего его прошлого, то есть время ему не подвластно, скорее, это он подчинен ему.

Образ «нищего царя» встречался нам в стихотворении «Струнам счет ведут на лире», где символизировал человека, не обладающего ключом к своей истинной природе и потому лишенного права на участие в жизнетворчестве (в процессе жизнепорождения): царь без царства. В данном случае царь обладает символическими ключами к управлению временем (часы и календарь), но тем не

менее все-таки «нищ»: в проекции на все человечество этот образ отображает потерянную власть над своим прошлым и невозможность его (это прошлое) изменить, преобразовать. Итак, человек, несмотря на исключительность и центроположность занимаемого в универсуме положения, тем не менее остается наблюдателем и пассивным участником: способности (пред)-видеть будущее и помнить прошлое, таким образом, недостаточно для управления, формирования и преобразования событиями во времени.

Третья семантическая оппозиция (1. «инфузории - звезды», 2. «прошлое - будущее») в самоопределении лирического героя кульминационна: *«Я больше мертвецов о смерти знаю, / Я из живого самое живое».* Подробные знания о смерти и апофеоз жизни - как отражение дуальности человеческого существа - объединяются в человеке через осознание им своей вечности, своего бессмертия: со смертью он знаком, так как уже умирал; самое живое - потому что благодаря стремлению живой субстанции, из которой он произошел, к постоянному саморазвитию, - он способен к возрождению-воскрешению.

Однако, как казалось, логически обоснованное величие человека опровергается в заключительных строках стихотворения: *«И - боже мой! - какой-то мотылек, / Как девочка, смеется надо мною, / Как золотого шелка лоскуток»*[138]. В образе смеющегося мотылька заключен целостный организм универсума: мотылек (бабочка), являясь устойчивым символом-метафорой души, олицетворяет бессмертие, возрождение, вечное движение жизни как следствие природной способности к преобразованию (голометаморфоз).[139] Действительно, мотылек - девочка - лоскуток золотого солнца (также устойчивые символы жизнепорождающего начала) - представляют собой определенные стадии преобразования, развития, движения «жизненной субстанции» универсального целого, цепочку органически взаимосвязанных элементов вселенского организма, которая в процессе их взаимопревращения, взаимоперехода может быть продолжена до бесконечности.

Человек, обладающий необходимыми знаниями и занимающий срединное место в мироздании, согласно заложенной в него объединительной функции, тем не менее нелеп с точки зрения мироздания, ибо не обладает (здесь мы имеем ввиду контекст именно данного стихотворения) главным: способностью преобразовывать и творить.

---

138 Ср. образ из стихотворения Н. Гумилева «А тихая девушка в платье из красных шелков, / Где золотом вышиты осы, цветы и драконы, / С поджатыми ножками смотрит без мыслей и снов, / Внимательно слушая легкие, легкие звоны» («Я верил, я думал», 1911).

139 Мифы народов мира 1980, С. 175.

Одна только изначальная включенность в мироздание, существующего согласно принципу «круговой поруки», не возводит его в статус творца. Противопоставленность человеком самого себя остальному универсуму (могучее Я и *какой-то* мотылек) приводит к постепенному «выключению» его из процесса активного жизнетворения; символы власти дают лишь иллюзию обладания миром и, следовательно, - временем. Зная о возможности бессмертия, он тем не менее не может воспользоваться этим знанием и подчинен ходу времени: тайна жизни остаётся для человека загадкой, которую хранит в себе *«какой-то мотылек».* Данный взгляд на проблему как нельзя более удачно выразил автор одной из любимых настольных книг Тарковского «Астрономические вечера» Г. Клейн:

> В состоянии ли мы сказать: дайте мне материю, и я покажу вам, как произошла гусеница? Здесь мы остановимся... легче выяснить образование светил, причины их движения, словом, происхождение всего строя вселенной, чем свести к ясным механическим причинам историю развития одного только листа, одной только гусеницы[140].

Проблема положения человека в мире, по Тарковскому, есть проблема восприятия, точки зрения, то есть сознания. «Срединность» человека в мироздании, обусловленная уникальностью его дуалистической природы (совмещение противоположностей) и вытекающей из этого объединительной функцией, которую он призван выполнять, не тождественна антропоцентристскому пониманию его центроположности, основывающему эстетику дискурса власти, обладания и превосходства над миром, которая как следствие и приводит к противопоставлению человека миру и вычленению его из целостности мироздания.

Лирический герой уже другого стихотворения (датированного также 1958-м годом), обнаружив иллюзорность данной установки, находится в ситуации растерянности: *«Где моя власть над землею и небом?»*, однако, достаточно скоро разрешает эту дилемму, принимая первородность объективной стороны своего «экзистенциального присутствия в мире»[141]: *«Не я словарь по слову составлял, / А он меня творил из красной глины. / Не я пять чувств, как пятерню Фома, / Вложил в зияющую рану мира, / А рана мира облегла меня, / И жизнь жива помимо нашей воли»* («Явь и речь», 1965). Под Фомой и его «пятерней» в данном тексте, в первую очередь, подразумевается средневековый богослов Фома Аквинский, первым поднявший вопрос о том, что существование Бога не самоочевидно[142], то есть нуждается в

140 Клейн, Г.: Астрологические вечера Москва 1910, С. 111.

141 Определение В. Тюпы.

142 Так, Фома Аквинский писал: «Нельзя сказать, что знание о том, что Бог существует, дано нам по природе каким бы то ни было ясным и особенным образом. Пожалуй, по природе человеку дано лишь знание о том, чего именно он желает: счастья (которое на самом деле

обоснованных доказательствах, и сформулировавший пять доказательств («пять путей») существования Бога,[143] - что ознаменовало начало доминирования схоластического[144] подхода к вопросам мироустройства, мировоззрения и веры.

Упоминание в данной связи конкретного имени собственного актуализирует еще один библейский контекст, семантически перекликающийся с первым. В приведенном отрывке познание вселенной человеком, его «вхождение» в мир и выстраивание отношений с ним также уподобляется (и также противополагается) известной попытке другого Фомы - одного из двенадцати апостолов Христа - самолично убедиться в воскресении Христа через «вложение перстов» («пятерни») в следы от гвоздей на Его руках. Однако в тексте присутствует не пересказ евангельского эпизода, а лишь «намек» на него; двусоставное противопоставление (я - Фома, «зияющая рана мира» - раны на теле Христа) лишь подразумевается. Сравнение становится ясным и образ «выстраивается», именно благодаря введению в текст имени собственного, которое является одним из элементов отрицательного сравнения, связывающего структурный план с идейным. Попытка апостола Фомы опытно убедиться в воскресении Христа - волевой акт, личное желание, равно как и логическое обоснование существования Бога и определение «истины» Фомы Аквинского - своего рода «вызов», обусловленный недостаточностью веры и убежденностью превосходства личного «Я» (своего субъективного сознания, ума) над объективностью устройства мироздания, вызов на который отзывается лирический герой Тарковского. Согласно его взгляду, представленному в стихотворении, подобного вызова «яви и речи» человек бросить не может по определению. *«Язык, по Тарковскому, владеет человеком, подчиняя его своей воле»*[145], равно как и универсум существует, включая в себя человека, а не наоборот. Человек в данном стихотворении лишь прислушивается к

обретаемо лишь в Боге). Но это знание еще не то же самое, что знание о том, что Бог существует: точно так же, как знание о том, что кто-то к нам приближается, еще не то же самое, что знание о том, что к нам приближается Петр (даже если это и на самом деле Петр). Ведь многие ошибочно полагают, что истинное благо, источник счастья - это богатство, или удовольствия, или что-либо иное в этом роде». // цитируется по: Бандуровский, К.: Основные положения теории "истины" у Фомы Аквинского. Москва 1995, С. 78.

143 1) от движения заключаем к первой движущей причине;
2) от несамобытности вещей к самобытности их причины;
3) от случайности вещей к необходимому существу;
4) от различных степеней совершенства к всесовершенному существу;
5) от целесообразности природы и всех вещей к высшей целеполагающей, разумной и волевой причине.

144 Схоластика - «тип религиозной философии, стремящейся дать рациональное теоретическое обоснование религиозному мировоззрению путем применения логических методов доказательства. Для схоластики характерно обращение к Библии как к основному источнику знаний». // Краткая философская энциклопедия. Москва 1994, С. 213.

145 Лейдерман 2001, С. 203.

миру, познает его, не обретая объективной власти над ним.

Следовательно, принципу рационального обоснования существования мира Тарковский противопоставляет беспроигрышную «точку зрения»: независимость существования жизни (мироздания, универсума и всех их составляющих) и ее бессмертия от доказанности или недоказанности, проверенности или непроверенности ее существования человеком (*«И жизнь жива помимо нашей воли»; «Тлетворна смерть, но жизнь еще тлетворней, / И необуздан жизни произвол»* / «После войны», 1960). Логику этого же принципа (в основе которого - конвергентность) находит В. Тюпа в строках пастернаковского Юрия Живаго «об объектах поэтического внимания, о составляющих божьего (*«всю ночь читал я Твой завет»*) цельного мира: *«Я ими всеми побежден, / И только в том моя победа»*[146]. Это замечание объясняется в рассуждениях Б. Гаспарова относительно основополагающего, кардинального вопроса лирического героя поэзии Пастернака, вопроса о том,

как может приобщиться к объективному миру «вещей в себе» субъект, отделенный от мира непреодолимой преградой - категориями своего собственного сознания»: он (эстетический субъект), по мысли ученого, «использует данную ему свободу воли для добровольного отказа от своеволия», в результате чего «преодолевает отделенность окружающего мира[147].

Тюпа, с которым мы солидарны, видит в этом отказе от усилия, то есть *«от насилия над объективностью существования»*[148] одну из характерных черт картины мира, свойственной конвергентному сознанию.

Лирический герой Тарковского совершенно осознанно выбирает тот же путь: путь наблюдателя, а не завоевателя: *«Мне опостылели слова, слова, слова, / Я больше не могу превозносить права / На* ***речь разумную****, когда всю ночь о крышу / В отрепьях, как вдова, колотится листва»* («Мне опостылели слова», 1963-1968), *«И дайте мне остаться в стороне / Свидетелем свободного полета / Воздвигнутого чудом корабля...»* («Явь и речь», 1965).

Тем не менее, как мы могли убедиться ранее, наряду с положением «срединного» наблюдателя, в художественном мире Тарковского присутствует и иное видение человека в мироздании, - центроположного в своей активной, деятельной функции: стремящегося и овладевающего способностью творить, то есть постигшего тайну жизни. Данная центроположность имеет, однако, совсем другую природу, чем

146 Тюпа 1998, С. 122.

147 Гаспаров, Б.: «Gradus ad parnassum» (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака). // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Москва 1992, Вып. 1., С. 100-101.

148 Тюпа 1998, С. 123.

индивидуалисткое (антропоцентристское) своеволие иллюзорного превосходства над миром. Сила и уязвимость уживаются в концепции Тарковского в одном человеке: земное, смертное, ранимое «я» в то же время утверждает своё личное присутствие в вечности, некую зависимость от него гармонии Вселенной:

Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду, / Жизнь - чудо из чудес, и на колени чуду / Один, как сирота, я сам себя кладу, / Один, среди зеркал - в ограде отражений / Морей и городов, лучащихся в чаду. / И мать в слезах берет ребенка на колени («И это снилось мне...», 1974).

Такое, на первый взгляд, противоречивое, двойственное отношение может быть легко объяснено обращением к тезисам русского космизма, исходящего в аспекте понимания человека из концепции В. Соловьева о богочеловечестве, для которой, как, впрочем, и для всей русской философии, основной темой является вопрос о положении человека в мире, его роли в «падении» мира и в его грядущем «возрождении», в достижении вновь состояния идеального всеединства.

Согласно Соловьеву, человек - это особый элемент несовершенного, распавшегося бытия, причем такой элемент, в котором с наиболее полно сохраняется содержание идеального всеединства. Человек представляется некой последней опорой всеединства внутри мира, распавшегося на отдельные элементы, это точка, отображающая осмысленность и связность бытия (в этом контексте дуальность человеческой природы предстает не как противоречивость, а как потенциальное органическое единство мира). Сохраняя в себе мистическую взаимосвязь с идеальным всеединством, человек способен спасти весь земной мир от полного распада и погружения в хаос. Понимание человека как единственной силы, ведущей мир к возвращению в состояние полного всеединства, составляет смысл идеи Богочеловечества.

С одной стороны, в этой идее заключено убеждение в уже наличном мистическом единстве человека с Богом, или, что то же самое, понимание человека как элемента, сохраняющего внутри земного мира содержание идеального всеединства, обеспечивающего связность всего мира, предохраняющего его от окончательного распада. Но, с другой стороны, в этой же идее отражается осознание глубокого несовершенства как мира, так и самого человека: и насколько совершенным ни чувствовал бы себя человек, это чувство, по сути, иллюзорно, так как его истинное совершенствование подразумевает совершенное преображение всего мира. Поэтому идея Богочеловечества несет в себе не столько утверждение уже существующего единства Бога и человека, сколько требование к постоянной работе для достижения полноты этого единства.

Подобный подход у Тарковского выражен в совмещении двух точек зрения:

- человек помещен в центр не только образов гармонии, но и дисгармонии, являясь первопричиной ситуации распада в окружающем жизнепространстве. Данная логика возводится в статус закономерности ее реализацией на уровне разных способов выражения субъектного начала: «**Я**» (*«Потому что сосудом скудельным я был, но не знаю, зачем сам себя я разбил...»*[149]), «**Мы»** (*«Мы еще не зачали ребенка, / А уже у него под ногой / Никуда выгибается пленка / На орбите его круговой»*[150]; *«А мы уже в горле у мира стоим / И бомбою мстим водородной / Еще не рожденным потомкам своим / За собственный грех первородный»*[151]), **«Ты»** *(«Не веришь в ад, не ищешь рая, / А раз их нет - какой в них прок? / Что скажешь, если запятнаю / Своею кровью твой порог?»)*[152], «**Они»** (*«Паралитик на коляске / Боком валится в кювет, / Бельма вылезли из маски, / Никому и дела нет. // Спотыкается священник / И бормочет: - Умер Бог, - / Голубки бумажных денег / Вылетают из-под ног»*[153]);

– в стихотворениях Тарковского взгляд лирического героя направлен как из Космоса на Землю: (*«На пространство и время ладони мы наложим еще с высоты»*[154]), так и с Земли в Космос: *«Ничего душа не хочет / И, не открывая глаз, / В небо смотрит и бормочет, / Как безумный Комитас»*[155], при этом именно человек, находясь на Земле, будучи еще отделенным от масштабного Космоса, предощущает себя как «рабочего ангела» - деятельным элементом мироздания, управляющим макропроцессами: *«Медленно идут светила / По спирали в вышине, / Будто их заговорила / Сила, спящая во мне»*. «Спящая сила» - потенциал развития человека земного, обособленного до человека космического, созидающего и создающего.

– присутствует образ человека, держащего в руке мировую сферу *(«А в хрустале пульсировали реки, / Дымились горы, брезжили моря. / И ты держала сферу на ладони / Хрустальную... И ты спала на троне...»*[156]*)*: *реки* и *моря* отсылают нас к традиционной «водной» символике непрерывной стихии жизнепорождения Вселенной; пульсирующие реки символизируют пространство-время - то, во что помещена вся физическая Вселенная, раскрывающаяся перед человеком в момент откровения, пробуждения в нем «спящей силы» творения, и становится не только

149 «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...», 1958.
150 «Во вселенной наш разум счастливый...», 1974.
151 «Предупреждение», 1960.
152 «Ночной звонок», 1946-1958.
153 «Лазурный луч», 1958.
154 «На пространство и время ладони...», 1968.
155 «Комитас», 1959.
156 «Первые свидания», 1962.

видимой, а ощущаемой[157]. Тарковский предлагает и деструктивный вариант - образ человека, эту сферу потерявшего *(«Больше сферы подвижной в руке не держу / И ни слова без слова я вам не скажу»*, *«Но мерно колышет эфир / Созвездия тающих тел, / Чтоб я этот призрачный мир / В руках удержать не сумел»).*

Другая перспектива формирует образ человека, находящегося внутри мировой природной сферы *(«Крепкий шарик в крови, полный света и чуда, / А уж если дороги не будет назад, / Так втянуться в него и не выйти оттуда, / И - в аорту, неведомо чью, наугад», «Все на Земле живет порукой круговой - / Созвездье, и земля, и человек, и птица»).* Природа проходит сквозь лирического героя и становится его соматической частью: *«Лежу, - / а жилы крепко сращены / С хрящами придорожной бузины», «Я младший из семьи / Людей и птиц, я пел со всеми вместе»).*

– образ человека, осознающего свою органическую включенность в природный организм, в бытие (*«Меж нами есть родство»*), утверждающего свое бессмертие (*«А я из тех, кто выбирает сети, / Когда идет бессмертье косяком»*, *«А кто служил добру, летит вниз головой / В их омут царственный, и смерти не боится»*) и образ человека, это единение отрицающего (*«Меж нами нет родства», «Я - человек, мне бессмертья не надо: / Страшна неземная судьба»*), испытывающего ужас перед смертью и погружением в бесконечное пространство универсума, представляемое им как небытие (*«Я жизнь люблю и умереть боюсь [...] Не отпускай меня вниз головою / В пространство мировое, шаровое!»*).

Все эти образы, равно как и перспективы, из которых они выстраиваются, не противопоставлены друг другу и не взаимоисключающи, напротив: взаимопроницаемы и взаимодополняющи, и реализуют своим совмещением «космистский» принцип тождественности и взамозаменимости микро- и макромиров, космоса (природы) и человека: «точка зрения» лирического героя Тарковского направлена и в микромир, и в макромир. Линейное понимание центроположности человека, свойственное антропоцентризму, провозглашающему человека центром Вселенной и целью всех совершающихся в мире процессов, однако, при этом вычленяющему его из целостного мира и изолирующему от космического эволюционного процесса, уступает здесь место антропокосмическому[158] взгляду, лишая человека единоличного статуса «венца

157 Ср. образ из стихотворения А. Ахматовой *«Вселенную перед собой, как бремя / Нетрудное в протянутой руке, / Как дальний свет на дальнем маяке. / Несу, а в недрах тайно зреет семя / Грядущего... »*.

158 Термин «антропокосмизм» введен в научный лексикон последователем Вернадского, -

творенья» и рассматривая его как один из органических (но не окончательных) результатов саморазвития жизни, как наиболее перспективный в контексте развития космического целого элемент. Из этого следует, что центроположность человека понимается космистами как срединный этап в процессе саморазвития жизненной субстанции, благодаря которому он представляется как перспективный, но нуждающийся в преобразовании материал для дальнейшего развития к совершенству, Богочеловеку; потенциал, который необходимо проявить[159].

В этой связи космисты, поддерживая положение о тесном родстве человека и других форм жизненной субстанции, постулируют его (человека) онтологические обязательства по отношению ко всем остальным участникам процесса космической эволюции, из чего следует принцип взаимозависимости: человек

> становится одним из мощных факторов дальнейшей эволюции природы в обитаемом им участке мироздания, и притом фактором, действующим **сознательно**. Это налагает на него громадную ответственность, так как делает его прямым участником процессов космического масштаба и значения.[160]

Тема глобальной онтологической ответственности человека перед миром как следствие его включенности в космический процесс (*«Все на земле живет порукой круговой, / И если за меня спокон веков боролась / Листва древесная - я **должен** стать листвой, / И каждому зерну подать я должен голос»*) активно прорабатывается Тарковским и в связи с отмеченным нами выше тупиковым «организационным» путем развития человеческой цивилизации, выбранным в результате непроявленности созидательной, творящей природы человека. Впервые мысль о возможности глобальной катастрофы появилась в стихотворении «Предупреждение» (1968), предупреждающем о последствиях подчиненности человека заложенному в нем инстинкту саморазрушения: *«А мы уже в горле у мира стоим / И бомбою мстим водородной / Еще не рожденным потомкам своим / За собственный грех первородный / Ну что ж, златоверхие башни смахнем, / Развеем число Галилея / И Моцарта флейту продуем огнем, / От первого тлена хмелея».*

Апокалипсической перспективе посвящен ряд стихотворений, написанных в конце 60-х годов («Во вселенной наш разум счастливый...», «Наша кровь не ревнует по дому...», «На пространство и время ладони...») и объединенных самим автором в цикл «Орбита» в последнем прижизненном сборнике «Стань самим собой». Не

украинским академиком Н. Холодным.

159 «Человек современный не есть завершение создания, он - промежуточное звено в длинной цепи существ. Эволюция пойдет дальше». // Вернадский 1994, С. 85.

160 Циолковский, К.: Живые существа в космосе. // Циолковский, К.: Избранные труды. Москва 1997, С. 34.

случайно в том же 1968 году Тарковский в своих записях делает акцент на общей для всех этих стихотворений мысли: *«Каждый, добрый или злой, искренний или обманный, стяжательный или бескорыстный, малый или большой поступок каждого человека отражается на процессах космического масштаба»*[161].

В данном случае вновь встает вопрос о соотношении его поэтической идеи с идеями космизма, в частности, с научно-философской концепцией В. Вернадского о ноосфере, согласно которой

> биосфере существует великая геологическая, быть может, космическая сила, планетное действие которой обычно не принимается во внимание в представлениях о космосе. [...] Эта сила есть разум человека, устремленная и организованная воля его как существа общественного[162].

Лирический герой Тарковского, не отрицая космического статуса и потенциала (задачи) человечества, именно в его следовании обособленной логике разума усматривает опасность выбора разрушительного, «организационного» подхода к жизни: *«Во вселенной наш разум счастливый, / Ненадежное строит жилье»*, ведущего к распаду: *«Но зияет в грядущем пробел...»*. Путь развития «человека разумного» он уподобляет судьбе мифологического Фаэтона[163] - символа гордецов, всех тех, кто стремится превзойти свои настоящие способности: *«Обезумевшей матери снится / Верещанье четверки коней, / Фаэтон, и его колесница, / И багровые кубы камней»* («Наша кровь не ревнует по дому», 1968), *«Когда под соснами, как подневольный раб, / Моя душа несла истерзанное тело, / Еще навстречу мне земля стремглав летела / И птицы прядали, заслышав конский храп»* («Когда под соснами...», 1969).

Мифологически Фаэтон олицетворял единство космического закона, отражающего сущность истинной природы человека, и закона общества, не соответствующего ей, отражающего проявление животного начала. Гибель Фаэтона символизирует «грехопадение ангелов», возомнивших себя равными Богу, то есть решивших, что они уже достигли полного совершенства, а также духовное падение «зарвавшегося» человечества: подобно Фаэтону, не научившемуся управлять колесницей, но

---

161 Цитируется по: Волкова 2004, С. 241.

162 Водопьянов, П.: Ноосфера. // Новейший философский словарь под редакцией А. Грицанова. Минск 1999, С. 403.

163 Миф о Фаэтоне рассказывает о сыне Гелиоса и нимфы Климены, пожелавшем доказать, что он сын именно божества. Отец клянется водами Стикса сыну, что даст любой знак, подтверждающий эту степень родства. Фаэтон просит на день золотую колесницу Гелиоса, чтобы проехаться в ней по небу. Отец предупреждает сына о том, что это страшное испытание, но, даже понимая, что это грозит гибелью, не может нарушить клятву. Фаэтон не справляется с огненными конями, и это грозит гибелью миру. Вмешивается Зевс, разбивая молнией колесницу, а загоревшийся Фаэтон падает в воды реки Эридан. // «Мифы народов мира» 1980, Т. 2, С. 545.

взявшемуся за это дело, «человек», выбравший путь доминирования разума (но разума не космического, а земного, несовершенного) над остальными началами, в стремлении к универсальной рационализации неизбежно начинает претендовать на статус единоличного управителя вселенной, но не способен, будучи ослеплен гордыней, рассчитать своих сил. Замена космического закона законом личностного произвола (личностной воли), предполагает, согласно Тарковскому, неизбежность катастрофы. Мало получить в руки колесницу и вожжи. Колесницей надо еще научится управлять. Мало знать о своей «спящей силе», понимать уникальность «срединной» позиции и держать в руках символы-ключи управления макропроцессами. Необходимо знать законы мироздания и соответствовать статусу правителя-творца. Фаэтону за самомнение было отказано в возможности чуда - он погиб, чуть не погубив весь мир; в стихотворении Тарковского данное «своеволие» приводит к тому, что «земное земному на земле полагает предел».

Безусловно, Вернадский под «силой разума» имел ввиду не современное понимание и состояние «разума»[164], редуцированное до логического универсального рационализма, а некое преобразованное, развитое, идеальное - единое для всего человечества позитивное образование:

> Она потому и называется сферой разума, что ведущую роль в ней играют разумные, идеальные реальности: творческие открытия, духовные, художественные, научные идеи, которые материально осуществляются в преобразованной природе, искусственных постройках, орудиях и машинах, научных комплексах, произведениях искусства и т.д.[165]

Тем не менее основные концепции классического русского космизма (за исключением, пожалуй, «философии общего дела» Н. Федорова) будущее позитивное направление эволюции человека соотносят именно с развитием разума - одной из форм сознания[166], не акцентируя внимание на остальных

164 Разум - это способность материальной системы осознавать своё существование в окружающей среде и отображать, передавать в форме (виде) знаков и знаковых систем; это способность соизмерять взаимозависимости и взаимодействия материальных систем, определяя закономерности; это способность, используя определённые закономерности, действовать и изменять окружающую среду в соответствии со своими потребностями. Также разум понимается как: 1) «основа синтезирующей творческой деятельности, создающая новые идеи, выходящие за пределы сложившихся систем, дающая способность открывать и целеполагать» (Разум. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЭ/Разум.)и 2) высшая, существенная для человека, как такового, способность мыслить всеобще, способность отвлечения и обобщения, включающая в себя и рассудок. // Рассудок и разум. // Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://bse.sci-lib.com/article095589.html.

165 Вернадский, В.: Несколько слов о ноосфере. Москва 1984, С. 23.

166 Разум - одна из форм сознания, самосознающий рассудок, направленный на самого себя и понятийное содержание своего знания (Кант, Гегель). «Разум выражает себя в принципах, идеях и идеалах. Разум следует отличать от других форм сознания - созерцания, рассудка, самосознания и духа. Если рассудок как мыслящее сознание направлено на мир и главным своим принципом принимает непротиворечивость знания, равенство себе в мышлении, то

«нематериальных» (то есть не являющихся принадлежностью физического мира) составляющих человеческого существа (как-то: душа - сердце, дух, сознание). В этом заключается первое концептуальное «несовпадение» представления о человеке в художественном мире Тарковского и точки зрения русского космизма, тесно связанное и со вторым.

«Космистские» проекты Циолковского, Вернадского, Чижевского, Федорова, Флоренского были устремлены в далекое будущее человечества: Вернадский говорил о ноосфере как о реальности будущего, мысля масштабами геологического времени, то есть подразумевал уже развитую ноосферу, сознательно формируемую совместными усилиями всех людей в интересах всестороннего развития всего человечества и каждого отдельного человека[167]. Модель *homo sapiens explorans*[168] представляет собой, таким образом, потенциальный «новый» тип человека, только намечающегося в далекой проекции, в котором полностью преодолены и преобразованы все «разрушительные» начала, расширен и «реорганизован» (ориентирован на созидание) разум и практически не ограничены способности познания; тип человека, полностью свободного от всевозможных ограничений:

> Человеку будут доступны все небесные пространства, все небесные миры только тогда, когда он будет воссоздавать себя из самых первоначальных веществ, атомов, молекул, потому что тогда только он будет способен жить во всех средах, принимать всякие формы[169].

Поэтому проекты космистов имеют большей частью футурологический характер. В центре поэтической модели мира Тарковского мы наблюдаем человека «настоящего», еще не совершенного, находящегося в поиске гармонии в условиях изначально заданной противоречивости и ограниченности его существования и только встающего на путь диалогической коммуникации с миром, разрешая и преобразовывая на этом пути противостояние элементов дуальной системы мировосприятия. Безоговорочно солидарны все упомянутые нами концепции преобразования мира - как Тарковского, Соловьева, так и представителей космизма - в одном, принципиальном, на наш взгляд, аспекте: преображение мира возможно исключительно как следствие преображения человека. Идея Соловьёва о

разум как рассудок, сознающий себя, соотносит не только разное содержание между собой, но и самого себя с этим содержанием». // Разум и рассудок. // Новейший философский словарь 1999, С. 500.

167 Вернадский, В.: Научная мысль как планетное явление. Москва 1985, С. 38.

168 Этот оптимальный, на наш взгляд, для всего множества космистких теорий термин для обозначения «нового человека» предложил Н. Умов, ученик и последователь Вернадского, в своей работе «Эволюция мировоззрений в связи с учением Дарвина». // Русский космизм. Антология философской мысли. Москва 1998, С. 112. Параллельно существуют следующие термины: «homo creator» (В. Муравьев) и «homo faber» (В. Вернадский).

169 Вернадский 1984, С. 36.

преображении человека, инспирировавшая возникновение русского космизма, имеет своим истоком учение Г. Сковороды[170]:

Сковорода первый в новой философии заговаривает о «целом человеке», о том целостном духе, в котором отдельные эмпирические стороны душевной жизни (чувства, воля, разум) ставятся в гармоническую связь с единством и с метафизическими свойствами человеческой личности[171].

Мировосприятие Сковороды исходит из изначальной двусторонности всех явлений: все существующее обладает двумя натурами: видимой, внешней (материя), доступной ощущениям, и невидимой, внутренней (духовная идея, вечное духовное начало), доступной созерцанию. Последняя, вечная по своей сущности, по мнению мыслителя, не предшествует материи во времени, но, являясь ее первоосновой, определяет ее развитие, в том числе вечность и неуничтожимость во времени и беспредельность в пространстве, обосновывая принцип конвергентного взаимоперехода элементов универсума как основу жизненного развития:

Одной вещи гибель рождает тварь другую, Если ж мне скажешь, что внешний мир сей в каких-то местах и временах кончится, имея положенный себе предел, и я скажу, что кончится, сиречь начинается, ибо одного места граница есть она же и дверь, открывающая поле новых пространностей, и тогда же зачинается цыпленок, когда портится яйцо[172].

Именно эти идеи, по нашему мнению, лежат в основе представления о непрерывности движения во Вселенной, принципа «круговой поруки» и взаимоотношений бытийного мира и мира действительности в пространственной модели Тарковского: «пространство Вселенной, в сущности, структурируется из тех же самых элементов, что и бытовая предметная реальность, с одной лишь принципиальной разницей в организующем принципе обеих моделей. Непрерывное взаимодействие с предметным началом (или «вещным», проявленным миром) в концепции Тарковского парадоксальным образом оказывается залогом безграничности творческого движения универсума (см. часть 2.4.2 данной работы, С. 143). Соотношение макро- и микрокосма в понимании Сковороды также созвучно иерархии исследуемой модели мира: *«Мир в мире есть то вечность в тлени, жизнь в смерти, восстание во сне, свет в тьме, во лжи истина, в плаче радость, в отчаянии надежда»*[173], согласно чему в макрокосме внешнее, материальное,

170 На духовную связь между Сковородой и Соловьёвым впервые обратил внимание автор фундаментальной монографии о Сковороде, последователь соловьёвской концепции микрокосма человека, друг философа В. Эрн. // Эрн, В.: Г. С. Сковорода. Жизнь и учение. Москва 1995, С. 98.
171 Соловьев, В.: Оправдание добра: Нравственная философия. // Собрание сочинений. В 2 томах. Москва 1990, Т. 1, С. 269.
172 Сковорода, Г.: Сочинения, в 2-х томах, Москва 1973, Т. 2, С. 16.
173 Там же, С. 16-17.

конечное выступает как проявление (реализация в «проявленном» мире, согласно Тарковскому) внутреннего, духовного, бесконечного; именно в макрокосме «атрибуты духа переданы материи» и крайности, явленные в микромире как противоречия, сходятся во взаимной гармонии.

В микрокосме, или проявленном мире действительности, видимое выступает только как тень невидимого, духовного, которое является, по Сковороде, источником блага и истины: *«Вечность и время един состав суть, но не едино: одно свет, другое тьма; одно добро, другое зло; одно глава, другое хвост»*[174]. Движение лирического героя Тарковского, как мы убедились, также направлено из микромира в макромир: из действительности к бытию, из Дома во Вселенную, от организации к организму. При этом Сковорода, равно как и Тарковский, не отменяет значимости материального мира, напротив, - говорит о познании его как проявления невидимого духа, то есть начального, доступного этапа истинного познания: *«если нечто узнать хочешь в духе или во истине, - усмотри прежде во плоти, сиречь в наружности»*[175], *«в малом мире вещественный вид дает знать об утаенных под ним формах, или вечных образах»*[176]. Мир, природа, человек вследствие внутренних законов детерменированы и целенаправлены в своем развитии, поскольку любое развитие является осуществлением содержащейся в вещи цели. Человек при этом направлен на творческое преобразование природы и мира: идея, взятая впоследствии за точку отсчета космистами и поддерживаемая, как мы убедились, в поэтической философии Тарковского.

По убеждению Сковороды, все проблемы и противоречия жизни наиболее ярко проявляются в человеке (как следствие «срединности» его природы) и решать их следует, направляя свой взгляд «внутрь» себя, путем самопознания:

> Истинное счастье человека – в нем самом, поэтому нужно стараться досконально познать себя и завладеть этим счастьем. Человек, который не познал себя и не укротил своих страстей, мало чем отличается от животных. Для того, кто познал самого себя, будет легким любое занятие. Познавая себя и окружающий мир, человек самоутверждается, развивает свои природные склонности и способности, выбирает свой путь и осознанной «сродной» работой выполняет свое природное предназначение[177].

Лирический герой Тарковского более всего занят поисками ответа на вопрос: «кто я и откуда?» и попытками определения себя в мире:

> «Я сын твой, отрада / Твоя, Авраам...», «Сам не знаю, что со мною: / И последыш и пророк...», «Иголки черные, и сосен чешуя, / И брызжет из-под ног багровая брусника, / И веки пальцами я раздираю дико, /

174 Сковорода 1973, Т. 1, С. 255.
175 Там же, С. 301.
176 Там же, С. 151.
177 Там же, С. 289.

И тело хочет жить, и разве это - я?», «Если правду сказать, / я по крови - домашний сверчок...», «Ты в созвездья других превращала. / Я и сам из преданий твоих», «Я человек, я посредине мира, // Я Нестор, летописец мезозоя, / Времен грядущих я Иеремия», «Но я не рыба и не рыболов. / И я из обитателей углов», «Я свеча, я сгорел на пиру», «Я тот, кто жил во времена мои, / Но не был мной. Я младший из семьи / Людей и птиц», «Я тень из тех теней, которые, однажды / Испив земной воды, не утолили жажды», «Я сам без роду и без племени», «Я ветвь меньшая от ствола России», «Кто я - лев или раб», «Зеленые рощи, зеленые рощи, / Я - брат ваш, лишенный наследственной мощи«, «Но сам я стал как Марсий. Долго жил / Среди живых, и сам я стал как Марсий», «А я - наместник дерева и неба», «Я волхв, ты волк, мы где-то рядом / В текучем словаре земли»[178].

Процесс этих поисков условно можно разделить на несколько этапов: этап «потери себя» или прощания с собой: *«Сам себя потерял я в России», «Хвала тому, кто потерял себя!»*, *«Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был / И что я презирал, ненавидел, любил. // В пустоте оставляю себя самого, / Равнодушно смотрю на себя - на него»*, *«О Боже мой, что сделал я с собою! / Что сделал я с высокою судьбою!»*[179], этап осознания необходимости найти себя: *«Когда тебе придется туго, / Найдешь и сто рублей и друга. / Себя найти куда трудней, / Чем друга или сто рублей. // Загородил полнеба гений, / Не по тебе его ступени, / Но даже под его стопой / Ты должен стать самим собой»*[180] и, наконец, заключительный этап самостановления - обретения себя: *«Так вот когда я стал самим собою»*[181].

Человек в его взаимоотношениях с миром в учении Сковороды занимает центральное место: его «уникальность» обусловлена тем, что он наделен одновременно сознанием, волей и душой, что отличает его от остальных живых форм и позволяет познать свою истинную сущность и в соответствии с ней - самоусовершенствоваться через духовное творчество. В концепции человека, подробно изложенной в трактате «Диалог. Имя ему - потоп змиин», философ также исходит из представления о двух единых «натурах», видимой и невидимой, определяющих человека «внешнего» и «внутреннего». Движение от одной к другой и составляет путь человека «от здесь - к там» (из мира посюстороннего - в потусторонний, из Дома - во Вселенную): *«Видимая натура называется тварь, невидимая - бог»*; в следовании «видимой» натуре Сковорода видит источник зла и несчастий (как следствие личностного своеволия): *«Всяк, обоживший свою*

178 Данный мотив характерен, как отмечает Тюпа, для каждого представителя конвергентной поэтики: ср. «Но кто же я , отступник богомольный?» (Н. Гумилев), «Неужели я настоящий, / и действительно смерть придет?» (О. Мандельштам).

179 ср. у Н. Заболоцкого «Нет на свете печальней измены, / Чем измена себе самому» («Облетают последние маки», 1952).

180 Ср. у О. Мандельштама «Я подымаюсь над собою: / Себя хочу, к себе лечу» («В самом себе, как змей, таясь», 1910).

181 Ср. у В. Ходасевича: «Своим чудесным, божеским началом, / Смотря в себя, / Я сладко потрясен» («Про себя, II», 1919).

волю, враг есть Божией воле и не может войти в Царствие Божие»[182], в следовании же «невидимой» - источник благодетели. В модели Тарковского учение о внутреннем и внешнем человеке (ср. у Н. Гумилева: «*есть внешний, есть и внутренний Адам*»[183]) выражается в отмеченном нами выше взаимопроницаемом совмещении двух перспектив в отображении человека.

О мире материальном, построенным человеком «социальным, историческом» Сковорода писал: *«мир есть пир беснующихся, торжище шатающихся, море волнующихся, ад мучающихся, хоровод слепцов, в бездну грядущих»*[184], полагая, что, чтобы устоять против иллюзий, соблазнов и ограничений этого мира, человек должен найти духовную опору в самом себе, познать в себе «истинного», человека. Поэтому цель познания заключается, согласно философу, не в описании и объяснении многообразия внешних проявлений жизни - путь, который выбрала человеческая цивилизация, путь научного, расщепляющего мир познания, а в постижении сущности внутреннего смысла вещей как их источника и закономерности их развития, сущности, глубоко спрятанной под оболочкой внешних образов и доступных наблюдению явлений. По этой же причине познание человека означает не просто знание его телесной организации, а духовной, внутренней природы: познать истинного человека - значит познать «бога» в человеке:

> Один труд в обоих сих — познать себя и уразуметь бога, познать и уразуметь точного человека, весь труд и обман его от его тени, на которой все останавливается. А ведь истинный человек и бог есть то же[185].

Цель подобного познания, по Сковороде, заключается в обретении истинного счастья и гармонии, необходимым условием которого является любовь к добру как следствие проявления божественного начала в человеке и принцип конвергентной сопричастности, для которого характерно развитие субъектных отношений: поиск своего «Я» и его отношений с «другим», «нераздельность, неслиянность «Я» и «другого»[186]:

> ... Истинного же счастия такова есть природа, что, чем множайших иметь в нем сопричастников, тем слаще и действительнее беззавистное сие добро становится и сим одним разнится от ложного мирского счастия, о коем подобное сказать никак невозможно...[187] (ср. у Тарковского: *«А кто служил добру, летит вниз головой / В из омут царственный и смерти не боится»*).

182 Сковорода 1973, Т. 1, С. 164.
183 «Два Адама», 1917-1918.
184 Сковорода 1973, Т. 1, С. 156.
185 Сковорода 1973, Т. 1, С. 140.
186 Бройтман 1997, С. 228.
187 Сковорода 1973 Т. 1, С. 306.

По этому поводу Тарковский писал:

Я считаю, что Сковорода, безусловно, прав: самое главное в мире —это идея отдающего и объединяющего добра. Идея добра во всех ее воплощениях... Она объединяет и согревает, позволяет вкупе с совестью - отделить зерна от плевел и выбрать направление вглубь, а не вширь, к себе, а не от себя, познавая при этом все мироздание и не соблазняясь иллюзиями внешнего...[188]

Вера в Бога как человека и в человека как Бога (создателя, творца), обуславливающая стремление лирического героя Тарковского постичь тайну жизни, обрести способность созидать и творить, есть, на наш взгляд, прямое следствие принятых поэтом положений философской концепции Сковороды. Понятия *нищего царя* и *царственной нищеты* в поэтике Тарковского также тесно связаны с образом Сковороды и выражают тот же «единый дуализм двух натур»: *нищий царь* - человек внешний, коронованный самим собой, однако, ничем, кроме иллюзий, не обладающий («Струнам счет ведут на лире наши древние права...», «Посредине мира»); *царственная нищета* (*«Державы птичьей нищеты...», «Но поймем, что в державной короне / Драгоценней звезда нищеты, / Нищеты, и тщеты, и заботы...»*, *«Из глины нищеты моей...»*, *«Мне другая поет нищета...»*, *«Наполнилась, и слово ты раскрыло / Свой новый смысл и означало: царь»*), напротив, - прерогатива внутреннего человека, его духовная ипостась: человек, не обладая ни одним символом «материального» мира, тем не менее является *истинным царем*, так как свободен: *«Я жил, невольно подражая / Григорию Сковороде, // Я грыз его благословенный, / Священный, каменный сухарь, / Но по лицу моей вселенной / Он до меня прошел, как царь»* («Где целовали степь курганы...», 1976).

Лирический герой Тарковского в своем стремлении следовать такому пути не может, однако, утверждать о том, что цель - полное освобождение - им достигнута: «*Пред ним прельстительные сети / Меняли тщетно цвет на цвет. / А я любил ячейки эти, / Мне и теперь свободы нет»*.

Поиск истинного себя, по Сковороде, начинается

с внешнего, с преодоления, с переживания и проживания внешнего – плоти своей. Именно она есть следы Божии. Все мироздание есть Божии следы, свидетельствующие и одновременно обличающие Бога, преступающие и попирающие Его мирским, тварным, а, стало быть, и смертным[189].

В отличии от космистских устремлений, сконцентрированных на развитии именно разума и поглощении им впоследствии всех остальных начал,

188 Цитируется по: Волкова 2004, С. 133.
189 Сковорода 1973, Т. 1, С. 307.

соприсутствующих в человеке, Сковорода ориентирами человека на пути преобразующего познания называет душу и сердце как ее чувственную проекцию:

Душа - это то, что делает траву - травой, дерево - деревом, человека - человеком. Без души: трава - сено, дерево - дрова, человек – труп; Царствіе божіе внутрь нас. Щастіе в сердце, сердце в любви, любовь же в Законе Вечнаго. Сіе есть непрестающее ведро и незаходящее солнце, тму сердечный бездны просвещающее[190].

О духовном пути, идущем через сердце и душу писал и Тарковский: *«Беда всех времен - нехватка сердца, недостача души. А ум? О, умов много! […] сердце ищет, душа постигает и отзывается, ум направляет»*[191]. Путь «сердца» как способ взаимоотношения с окружающим миром присутствует и в художественном мире поэта: сердце - одна из главных нравственных категорий его лирического героя, центр первоначального восприятия: «*Лиловая в Крыму и белая в Париже, / В Москве моя весна скромней и сердцу ближе*» («Первая гроза», 1967), *«Как зрение - сетчатке, голос - горлу, / Число - рассудку, ранний трепет - сердцу»*, выполняющий функцию очищения: *«Сердце есть - пускай сожжет обиду, / Пусть в крови перегорит беда»*, («Лучше я побуду в коридоре...», 1938), функцию нравственного индикатора, являясь выражением совести: *«Сердцу - будто игла насквозь: / Велика ли его потреба, - / Лишь бы небо впору пришлось»* («Мартовский снег», 1974), «*Безвозмездно мне сердце изъела / Драгоценная ревность моя»* («Пушкинские эпиграфы», III, 1976); *«И какая досада / Сердце точит с утра? / И на что это надо - / Горевать за Петра?»* («Просыпается тело...», 1976), *«Вослед себе я с высоты смотрю / И за сердце хватаюсь»* («После войны», 1960), *«Не колдуй надо мною, не делай / Горше горького сердце мое»* («Ты, что бабочкой черной и белой...», 1946), *«Не для того ли мне поздняя зрелость, / Чтобы, за сердце схватившись, оплакать / Каждого слова сентябрьскую спелость, / Яблока тяжесть, шиповника мякоть...»* («Поздняя зрелость», 1965), *«Горбатый орел, и ни дома, ни дыма.../ А ты, мое сердце, и это стерпи»* («На черной трубе», 1958), и становящийся непосредственным участником преображения человека: *«Легкие мои / Наполнил до мельчайших альвеол / Колючий спирт из голубого кубка, / И сердце взяло кровь из жил, и жилам / Вернуло кровь, и снова взяло кровь, - / И было это как преображенье / Простого счастья и простого горя / В прелюдию и фугу для органа»* («После войны», 1960).

190 Сковорода 1973, Т. 1, С. 306.

191 Цитируется по: Диалог поэтов А. Тарковского и А. Лаврина). // Литературное обозрение 1987, №6, С. 27.

К аналогичному выводу приходит и С. Мансков:

«Сердце» в художественном мире А. Тарковского носит сверхантропологический характер: являясь абсолютом, оно становится больше тела, перерастает и замещает его. Пребывая в границах тела, оно является не физическим органом, а духовным, - совестью, душой...[192].

Мы, однако, не согласны с исследователем в моменте отождествлении сердца-совести и души в художественном пространстве Тарковского: в иерархии «духовных» составляющих человека душа занимает более высокое положение, являясь - в отличии от чувственного, одухотворенного, но тем не менее изначально принадлежащего материальному миру сердца - абсолютным духовным ориентиром, элементом человека «внутреннего». Сердце не обладает истинным знанием, лишь интуитивно чувствуя его, поэтому может «сомневаться» в существовании макромира, истинных закономерностей бытия: *«Что, если память вне земных условий / Бессильна день восстановить в ночи? / Что, если тень, покинув землю, в слове / Не пьет бессмертья?* ***Сердце,*** *замолчи, /* ***Не лги****, глотни еще немного крови, / Благослови рассветные лучи».* Душа же одухотворяет, «осветляет» его: *«Почему, скажи, сестрица, / Не из райского ковша, / А из нашего напиться / Захотела ты,* ***душа****? // Человеческое тело / Ненадежное жилье, Ты влетела слишком смело / В* ***сердце темное*** *мое», будучи напрямую устремлена в макромир: «Но когда ты (душа) отзывалась на призывы бытия...»* («Пушкинские эпиграфы», 1976). Душа же, присутствуя практически в каждом третьем стихотворении, отчетливо персоналистична: подчас замещая самого лирического героя («З*аплакала душа моя / Прощальными слезами», «Душа моя затосковала ночью»*), она выступает залогом «надиндивидуальной» перспективы его бытия (*«Судьба моя сгорела между строк, / Пока душа меняла оболочку»*); он обращается к ней с вопросами как к самому близкому собеседнику, тому самому искомому «внутреннему» ***Ты***: (*«А ты, душа-чердачница, / О чем затосковала? / Тебе ли, неудачница, / Твоей удачи мало?», «Почему, скажи, сестрица, / Не из райского ковша, / А из нашего напиться / Захотела ты, душа?», «То ли это живая душа / Разговоры со мною заводит, / То ли сам я к себе не привык...»*), внимает ее ответам в глубоком внутреннем диалоге с самим собой: *«Мне говорят, а я уже не слышу, / Что говорят. Моя душа к себе / Прислушивается... // Душа к губам прикладывает палец»*, стремится выдвинуть ее на первый план как определяющий элемент жизненного движения: *«Пускай душа чуть-чуть / распустится и сдвинется, / Хоть на пятнадцать градусов, / и этого довольно»*.

192 Мансков 2001, С. 8.

С философским учением Сковороды в поэтическом мире Тарковского также связана, на наш взгляд, и проблема «двойной перспективы» человека-наблюдателя, озвученная нами ранее (см. часть 2.4.1. данной работы). Восприятию как категории сознания поэт отводил значимую роль в жизни человека, определяя как наибольшую ценность любой творческой деятельности *«способность к переустройству человеческого самосознания с целью обретения человеком утраченной цельности в восприятии мира»*[193].

В диалоге «Разглагол о древнем мире» Сковорода приводит такой пример:

Стоял ли посреди чертога, имеющего все четыре стены и двери, покрытые будто лаком, зеркалами... Увидишь, **что один твой телесный болван владеет сотнею видов, от единого его зависящих**.[...] Однако же телесный наш болван и сам есть единая только тень истинного, -

что кроме всего прочего означает способность наблюдателя (которым является любой человек, воспринимающий окружающий мир) воспринимать и видеть этот мир различным («сотнею видов»), меняя перспективу видения, точку зрения. Именно это свойство и объясняет феномен «двойной» перспективы лирического героя Тарковского: находясь в ипостаси «внешнего человека», он видит мир трехмерным, ограниченным, конечным; пробудив «человека внутреннего», он избавляется от искажений и воспринимает мир из макро-перспективы, из «точки зрения» бытия, а не действительности.

Таким образом, можно говорить о «внутреннем» и «внешнем» зрении в поэтической концепции Тарковского: реальность, осознанная через «внешнее» зрительное ощущение, не всегда является истиной («Ялик», 1940; «Хвала измерившим высоты», 1969).

Наиболее ярко «искаженное» отражение мира представлено в образе глазного хрусталика в стихотворении «Ялик». Семантика искажения реальности имплицирована самим выбором этого образа: «хрусталик» сам по себе и отражает мир, и преломляет его. Использованный в контексте глагол «бредишь» ассоциируется с галлюцинацией, возникающей у лирического героя, когда он пытается заглянуть в прошлое: *«Что ты бредишь, **глазной хрусталик**? / Хоть бы сам себя поберег»*, недоступное, закрытое для него: *«Не качается лодочка-ялик, / Не взлетает птица-нырок...»*. По причине несовершенства «внешнего», физического зрения его потеря не несет привычной отрицательной трагической семантики, означая подчас выход на другое, внутреннее качество отношений «я -

193 Тарковский, А: «Я полон надежды и веры в будущее русской поэзии». // Вопросы литературы. 1978, №6, С. 197.

мир» (см. поэму «Слепой»), сближения с «внутренним» человеком. Согласно высказыванию самого поэта, это вариант иного восприятия мира: *«тончайший способ восприятия мира слепым, необыкновенное обострение всех его чувств и обретение большей гармонии с миром»*[194]: *«Ехал слепой со своею судьбой, / Даром что слеп, а доволен собой»* («Ехал из Брянска в теплушке слепой...», 1943). Обретение «внутреннего», духовного зрения является необходимым условием для процесса самопознания: *«Найдешь и у пророка слово, / Но слово лучше у немого, / И ярче краска у слепца, / Когда отыскан угол зренья / И ты при вспышки озаренья / Собой угадан до конца»* («Стань самим собой», 1957).

Совмещение точек зрения в художественном мире Тарковского понимается нами как попытка отобразить единство микро- и макромиров, человека внутреннего и внешнего, материи и духа, тела и души. Мир, следовательно, интерпретируется и преобразуется (цельность, динамика), или не преобразуется (разрозненность, статика) воспринимающим его человеком.

Принцип, лежащий в основе успешного восприятия, ведущего к преобразованию, раскрывается в стихотворении «Ходить меня учила мать...» (1956): *«Ходить меня учила мать, / Вцепился я в подол / Не знал, с какой ноги начать, / А все-таки пошел»*. Начало активной коммуникации лирического героя с миром сопряжено здесь с процессом физического самостановления: ребенок принимает вертикальное положение, активируя заложенное в человеческой природе стремление к «небу» и учится ходить - вдоль «земной горизонтали», занимая тем самым «срединное» положение в проявленном мире и физически реализовывая свою объединяющую функцию. Далее лирический герой переживает фазу исследования доступного ему малого, ограниченного жизненного пространства: *«Сад исходил я года в два / И вдоль и поперек / И что расту я, как трава, / Мне было невдомек»*.

Значимым здесь является взаимозависимость роста самого лирического героя с ростом травы в исследуемом им пространстве, взаимосвязь настолько естественная, что не осознактся им самим, воспринимается как данность. Объяснение этому приводится ниже, в формуле органичного целостного развития: *«Не потому, что был я мал, / А потому что все / Росло, и город подрастал, / Кружась, как колесо // Навстречу облака текли, / Деревья и дома, / Базарный пригород в пыли, / Вокзал и степь сама»*, то есть жизненное пространство расширяется вместе с развитием самого человека, выступающего по отношению к нему срединной точкой, из которой

194 Тарковский, А: «Я полон надежды и веры в будущее русской поэзии». // Вопросы литературы. 1979, №7. С. 185.

происходит наблюдение и познание.

Следующий этап, связанный с преодолением полностью изученного («*исходил ... вдоль и поперек*») малого пространства, символизирует выход растущего-развивающегося человека в открытый мир: *«По Лилипутии своей / Пошел я напролом, / На сабли луговых людей / Ступая босиком»* и завершается осознанием лирического героя специфики своего положения в мире, а также обуславливающего это положение принципа: *«Пока топтать мне довелось / Ковыль да зеленя, / Я понял, что земная ось / Проходит сквозь меня»*. Осознанная центроположность такого рода в корне отличается от логической констатации своей «центральности» в стихотворении «Посредине мира». В данном случае лирический герой не постулирует своего превосходства или особого положения, речь идет о другом: являясь воспринимающим мир началом, то есть непосредственным центром восприятия, человек выстраивает его согласно своему видению (зрению); развиваясь сам, он автоматически расширяет мир вокруг себя и, следовательно, преобразовывает его в соответствии со своим уровнем развития. Земная ось, следовательно, это стержень, определяющий пространство и качество жизненного движения, персонифицированный в каждом человеке через его мировосприятие («точку зрения»). Осознание своей вертикальной позиции (жизненной задачи) возможно, однако, только в тесной взаимосвязи с активным поступательным движением по «земной» горизонтали.

Земная ось - образ с богатой литературной историей, полностью проследить которую мы, ограниченные рамками конкретной работы, не можем: назовем только Геркулеса, поворачивающего земной полюс на иллюстрации к стихотворению Г. Державина «Цепи» из издания «Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота»[195], командарма из рассказа М. Волошина «Дело Н. А. Маркса», который предлагал: *«выправим ось: полюса переведем на экватор»*[196], и образ из стихотворения Г. Иванова «И жалобно скрипит земная ось». Подтекст «земной оси» у Тарковского диалогично связан с «земной осью» О. Мандельштама из стихотворения «Вооруженный зреньем узких ос...» (1937), одним из источников тематики которого М. Гаспаров называет сборник рассказов Брюсова[197]:

> В той воображаемой точке, где проходит земная ось и сходятся все земные меридианы, стояло здание городской ратуши, и острие ее шпиля, подымавшегося над городской крышей, было направлено к

195 Санкт-Петербург. Изд. Имп. Академии наук 1865, Т. 2.: Стихотворения. Часть II, С.195-197.

196 Литературное обозрение 1989, № 2, С. 108.

197 Гаспаров, М.: О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. Москва 1996, С. 103.

надиру[198],

но в большей степени - поэтическую интерпретацию этому рассказу в рецензии Александра Блока:

Земная ось - фикция механического мышления, эта вымышленная для каких-то вычислений линия, - представляется данной в магическом восприятии, пронзительным лучом, ударяющим в сердце земли. Художник, обладающий ключом к этому сердцу, ‚художник-дьявол', которому творческая интуиция дает осязать самое страшное, невещественное орудие - ось земную, и провидеть самое темное сердце, которое она пронзает, [...] такой *художник обладает безумно развитым слухом и зрением. Он слушает неслыханное, видит невиданное.[...] Действующие лица, захваченные основным действием - вихрем, образуемым поворотами земли вокруг земной оси, [...] будто вот-вот услышат медленный и оглушительный визг земной оси»*[199].

Так, Гаспаров интерпретирует «ось» Мандельштама как метафору личной самоидентификации:

[...] поэт вслед осам, сосущи<м> ось земную, ось земную', мечтает впиться в жизнь и преодолеть смерть» («Вооружённый зреньем узких ос, / сосущих ось земную, ось земную, / я чую всё, с чем свидеться пришлось, / и вспоминаю наизусть и всуе»), являющийся заключительным этапом в формирования мотива «мировой оси», начатой в оде «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», где она упоминается три раза: «кто сдвинул мира ось»[200] *- взаимодействие героя с миром; «ловить лишь сходства ось» - тождество героя с самим собой; «ворочается счастье стержневое» - результат его подвига, жатва хлеба*[201].

Данная метафора уплотняется семантикой созвучия «ось» - «осы» - «Осип», которое впервые было отмечено Гаспаровым:

Иосиф и было такое небесное имя его, идеальная матрица судьбы; Ося - реально носимое имя, ежедневно звучащее и в созвучиях своих таящее для поэта сокровенные смыслы. ***Ося - осы - ось*** *- этот смысловой звукоряд проявлялся в лирике Мандельштама постепенно и в стихах последних лет зазвучал со всею силой, наполнившись драматизмом уже проявившей себя судьбы*[202]*; [...] оса - тоже метафора поэта, но особая.*[203]

Стало быть, традиционную метафору «поэт-пчела» Мандельштам преобразует в авторский образ «*Медуницы и осы тяжелую розу сосут…»*[204], который позднее, в одном из вариантов «Писем о русской поэзии», сам же и объясняет, говоря об А. Ахматовой следующим образом:

198 Имеется ввиду рассказ «Республика Южного креста» в сборнике «Земная ось» (1907).
199 Цитируется по: Ронен, О.: Ось. // Звезда. 2006, №.1, С. 54-57.
200 Ср. образ из другого стихотворения Мандельштама: *«Скучно мне: мое прямое / Дело тараторит вкось - / По нему прошлось другое, / Надсмеялось, сбило ось»* («Влез бесенок в мокрой шерстке», 1937).
201 Цитируется по: Ронен, О.: Ось. // Звезда. 2006, №.1, С. 56.
202 Более подробно см. у Микулевич, В.: Ось (Звукосимвол О. Мандельштама). // «Сохрани мою речь». Москва 1999, С. 69-74.
203 Сурат, И.: Превращения имени. // Новый мир 2004, №9, С. 67.
204 «Сестры тяжесть и нежность» (1920).

Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу […], а жало узкой осы приспособлено для переноса психологической пыльцы с одного цветка на другой[205].

Следовательно, «узкая оса» (поэт) распространяет - по аналогии с пчелой, вырабатывающей мед, - пыльцу поэзии и нарабатывает необходимое ей в этом творческом процессе особое гиперострое зрение.[206] Осы, включенные в мировой контекст земной оси, сближаются с центром Вселенной, а с ними и сам поэт, связанный (соединенный) с осью и осами посредством звукописи своего имени. Согласно Гаспарову, «земная ось» проходит через все поэтическое пространство Мандельштама - через имя, творчество и судьбу поэта - по аналогии с мировым древом, древом жизни.[207]

Лирический герой Мандельштама, в отличии от героя Тарковского, тождественного земной оси, только лишь мечтает уподобиться «могучим, хитрым осам», подключенным к источнику бытия и принимающим непосредственное участие в жизнепорождении, обладая лишь одной способностью: насквозь высвечивать истинную суть всех вещей, то есть способностью «внутреннего» зрения. В этом смысле он аналогичен «срединному» человеку Тарковского из стихотворения «Посредине мира» («Я - Нестор....», ср. у Мандельшама «Я вижу все, с чем свидеться пришлось»), обладающему истинным видением, но еще не способному к участию в созидательном акте. Поэт Мандельштама, следовательно, остается на стадии пассивного наблюдения за движением жизни: *«И не рисую я я и не пою , / и не вожу смычком черноголосым, - / Я только в жизнь впиваюсь и люблю / Завидовать могучим, хитрым осам».* В стремлении к активному творческому акту, «впиваясь в жзнь», с целью нащупать ее сердцевину, войти в ее средоточие - «земную ось», человек встречается с неким препятствием. Он пытается отождествиться с самой жизнью-природой, раствориться в ней, постичь ее истинные закономерности: *«О, если б и меня когда-нибудь могло / заставить, -- сон и смерть минуя, - / стрекало воздуха и летнее тепло», чтобы «услышать ось земную, ось земную»*, то есть слиться с надличностным бытием и обрести бессмертие.

В понимании лирического героя Мандельштама «земная ось», таким образом, не

205 Мандельштам 1991, Т. 3, С. 34.

206 В этой связи Н. Мандельштам упоминала об игре «Кто лучше видит», в которую часто играли О. Мандельштам и А. Ахматова. Так, в письме к В. Кузину в 1939 году она пишет: *«Я рада, что вы полюбили «Осы». Ося тоже считает их своими лучшими стихами. Мы много смеялись в свое время, играя словами «Осип», «Оса»…». Много смеялись, а при этом само созвучие и стихи, на нем построенные, составляют тот самый «узел жизни, в котором мы узнаны / И развязаны для бытия».* // Кузин, В.: Воспоминания. Произведения. Переписка. Москва 1999, С. 554-555.

207 Подробнее о взаимосвязи образа мирового древа и мировой оси см. Гаспаров 1996, С. 91.

является *«страшным, невещественным орудием»*, как определил ее в своей рецензии Блок, а понимается как изначальный источник бытия, ось координат жизни, на которой и «завязывается» тот знаменитый мандельштамовский «узел жизни», в котором «все мы узнаны и развязаны для бытия».

О. Ронен, в свою очередь, трактовал «земную ось» Мандельштама как некую границу между внутренним и внешним «Я»: *«Между внутренним я, которое имел в виду дельфийский оракул, советуя познать самого себя, и внешним я, доступным обозрению, можно провести воображаемую ось»*[208]. Стремясь услышать священный ритм вращения «земной оси», человек стремится познать свое внутреннее «Я»; то есть лирический герой Мандельштама, так же как и Тарковского, занят процессом самопознания, а именно первой его фазой: попыткой определить ту ось, вокруг которой выстраивается его личный путь. Однако именно в поэтике Тарковского эта фаза приобретает концептуальную завершенность.

На пути единения с миром лирический герой Тарковского в определенный момент осознает, что он уже с ним един, изначально един (*«земная ось проходит сквозь меня»*): мир появился, растет и расширяется вместе с ним, а дуалистическая разобщенность, воспринимаемая им ранее как данность, которую надо преобразовать, препятствие, которое надо преодолеть, оказывается разобщенностью только **его** сознания и расщепленностью только **его** восприятия: *«И я ниоткуда / Пришел расколоть / Единое чудо / На душу и плоть, // Державу природы / Я должен рассечь / На песню и воды, / На сушу и речь»* («И я ниоткуда...», 1967). Итак, на жизненном пути, оказывающемся путем самопознания, человек, познавая «человека внутреннего», возвращается, по Тарковскому, к самому себе, и - закономерно - к начальной точке пути: «*И, хлеба земного / Отведав, прийти / В свечении слова / К началу пути»*.

Осознав себя носителем «земной оси», лирический герой Тарковского только становится на личностный, экзистенциальный, ответственный путь познания и возвращения к себе, путь «ввысь» по вертикали, а не «вдаль» по горизонтали, «вглубь», а не вширь. Следующим необходимым шагом является определение «системы координат», то есть целостного видения мира и себя в нем. Мировая сфера, уже увиденная и понятая им ранее в своей структуре: *«Был очевиден и понятен / Пространства замкнутого **шар** - / Сплетенье **линий**, лепет **пятен,** / Мельканье брачущихся пар»* («Шиповник», 1962), раскрывает свою архитектонику, обнаруживая устойчивые оси координат: *«Там, по ступеням светотени, / Прямыми*

208 Ронен 2006, С. 58.

*крыльями стуча, / Сновала радуга видений / И вдоль (**вертикаль**) и поперек (**горизонталь**) луча».* Луч в данном случае понимается нами как проявление света - основы мира, кристаллизующей все сущее и отбрасывающей светотень (все, составляющее сферу мироздания), находится в тени света, является его проекцией. «Узел бытия» Мандельштама образуется схожим, хотя и несколько более сложным образом: *«Так соборы кристаллов сверхжизненных, / Добросовестный луч-паучок, / Распуская на ребра, их сызнова / Собирает в единый пучок»*.

В этих же самых «линиях и пятнах» обнаруживает себя лирический герой одного из стихотворений позднего периода творчества Тарковского, находясь уже внутри мировой сферы: *«В пятнах света, в путанице линий / Я себя нашел, как брата брат: / Шмель пирует в самой сердцевине / Розы четырех координат»*[209].

Роза - сложный и многозначный символ. Обращаясь к «Словарю символов», находим, что, согласно западной традиции, роза - безукоризненный, образцовый цветок, символ сердца, центра мироздания, космического колеса: *«Роза - это совершенство, плерома, завершенность, таинство жизни, ее средоточие, неведомое, красота, благодать, счастье»*[210]. Понимается как амбивалентный символ, поскольку *«символизирует и небесное совершенство, и земную страсть, время и вечность, жизнь и смерть, плодородие и девственность»*. Символизируя сердце, роза занимает положение в центре креста - точку единения. Нас более всего интересует именно четырехлепестковая роза, которая

олицетворяет четверичное деление пространства по горизонтали и вертикали (то есть может быть представлена принятой в математике систему координат), а также четверичное деление космоса на четыре стихии-элементы огня, воды, земли, воздуха (*и по аналогии: четверичное деление сторон света и смену времен года* - курсив наш)[211].

К этому же представлению восходит и символика розы как одного из вариантов христианского креста. Крест составляют две линии - вертикальная, объединяющая верхний и нижний миры, и горизонтальная, представляющая земную поверхность и водную гладь; перекрещиваясь, они составляют изображение четырехкратия, означающего материальный мир - вещность. Это Земля с четырьмя сторонами света, образованная четырьмя стихиями. Еще в дохристианской символике крест был символом страдания, так как причиной всех страданий считалась материальная

209 «В пятнах света...», 1975. Ср. образ из стихотворения О. Мандельштама: «*Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы. / Медуницы и осы тяжелую розу сосут. // ...// В медленном водовороте тяжелые нежные розы, / Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!*» и Н. Гумилева: «*О пути земные, сетью жил, / Розой вен вас Бог расположил!*» («Открытие Америки. Песнь первая»).

210 Истомина, Н.: Энциклопедический словарь символов. Москва 2003, С. 199.

211 Там же, С. 200.

реальность мира. Существует множество толкований данной символики, но мы сошлемся на «Энциклопедию символов»:

Горизонтальная линия креста - женский аспект, земля, материя; вертикальная же - мужской аспект, творческое начало, небо и дух. Это противоречие может быть понято и как единство времени, символом которого является горизонтальная линия, и вечности, представленной вертикалью, причем вечность может пересекать время в любой точке. Место пресечения обеих линий - источник энергии, из которого мир развивается во всех четырех направлениях. Роза в центре креста символизирует это первоначальное единство, из которого развился мир[212].

Уподобляя себя шмелю, приобщенного к сокровенному таинству жизни, осознавая себя находящимся в самом ее центре (к чему так стремился лирический герой Мандельштама), точке пересечения горизонтали и вертикали, пьющим божественный нектар жизни - энергии, развивающей мир, лирический герой, однако, более ничего о себе не знает (*«Я не знаю, кто я и откуда, / Где зачат - в аду или в раю...»*). Человек, как известно, в любой классической мифологической концепции - обитатель срединного мира, находящегося между небесным и подземными царствами.

Тарковский оперирует в данном случае категориями христианской мифологии («ад» и «рай»): речь здесь идет о путешествии души в поисках своего места, своей точки на бесконечной плоскости координат Вселенной. Лирический герой не помнит, из какой «точки отсчета» он пришел в земной мир, из чего можно сделать вывод, что он действительно только начинает свой путь самопознания, путь к «внутреннему себе», идентификация которого также осуществляется в данном стихотворении:

Ничего не помнит об отчизне (*то есть о своем изначальном происхождении, о начале пути* - Ж.Б.), / Лепестки вселенной вороша, / Пятая координата жизни - / **Самосознающая душа**.

Перед нами монолог духовного сознания героя, которое находит свое воплощение в человеке (в его телесной, материальной оболочке) и отдает свое бессмертье за чудо прожить человеческую жизнь, то есть быть проявленным (*«Знаю только, что за это чудо / Я свое бессмертье отдаю»*).

Авторское понимание диалектики жизни подобно пониманию диалектики креста: только объединение двух начал: духовного, бытийного, и земного, действительного, может дать начало проявленной, ощутимой, деятельной, творящей жизни. Существование мира четырех координат (земли, тела) без пятой (души) - бесплодно, так же как безжизненно неодухотворенное тело и бессмысленно скитанье пятой координаты вне первых четырех, то есть вне воплощения. «Внутреннее Я»,

212 Бауэр, В., Дюмотц, И., Головин, С.: Энциклопедия символов. Москва 1998, С. 185-186.

следовательно, отождествляется с душой, но с душой «самосознающей», неотдельной от «сознания» категории, связывающей человека внутреннего и внешнего в одно целое, составляющего, в свою очередь, пятую координату мироздания: Душу мира[213].

Итак, характер отношений человека и космоса в модели мира Тарковского обуславливается прежде всего двумя позициями, с которых поэт рассматривает человека. Подобно русским философам начала 20-го века, Тарковский отверг традиционное представление о том, что человек - это только мельчайшая «песчинка» мироздания, незначительный его элемент, отличающийся и выделяющийся на фоне целого только наличием разума. Для Тарковского человек - это, во-первых, неотъемлемая и органичная часть природы, всего бытия, во-вторых, центр бытия в понимании его как элемента, через который все мельчайшие частицы бытия получают некий смысл, некую значимость, складываясь в его восприятии в гармоничное (или дисгармоничное, - в зависимости от «точки зрения») целое.

Но человек не только един с миром, не только вплетен в бесконечное течение жизни, но и обладает особой ролью и особым значением в бытии. Слитность, нераздельность мира и человека необходимо мыслить не как безразличное, нивелирующее единство (как единство капель в реке и самой реки), а по аналогии, например, с неразрывным единством сферы (или сферического пространства) и ее центра: последний формально отделен от сферы, но не мыслим без нее, точно так же, как она не может существовать без своего центра, который определяет ее динамику. Другими словами, это единство неслиянности и нераздельности, по аналогии с христианским пониманием символа Троицы[214], единство метаболического характера, свойственное, по мысли Тюпы, конвергентному сознанию в целом[215]:

> Человек – это своего рода метафизический центр мира; если бы не было его, то мир не имел бы ни смысла, ни определенной формы, не было бы в нем ни его несовершенств, дефектов, ни его красоты и возможностей бесконечного совершенствования[216].

Человек предстает как своего рода наблюдатель всего выступающего в бытие, и своим восприятием, приятием происходящего в свое сознание, интегрированием каждого явления в целостность своей жизни придает смысл этому явлению как и всему бытию в целом. Поэтому в определенном смысле, согласно Тарковскому,

213 Anima Mundi, Вечная Женственность В. Соловьева, Роза Мира Д. Андреева, Божественная Премудрость Г. Сковороды и. т. д.
214 Истомина 2003, С. 251.
215 Тюпа 1998, С. 198.
216 Цитируется по: Волкова 2004, С. 105.

имеет значение не только активное участие в событиях, но и простое созерцание, несущее в себе «ответственность» перед миром и всем случающимся в мире. Более того, созидательно-деятельной позиции человека в мире должна предшествовать стадия созерцания, бездеятельного соприсутствия в нем, постижения его закономерностей.

Пребывая в ипостаси наблюдателя, лирический герой Тарковского не только фиксирует все происходящее вокруг, но, соединяя смыслы происходящих событий в некоторую цельную картину, как бы восстанавливает утраченную бытием полноту, то всеединое состояние мира, идеальный образ которого живет в душе каждого человека. Однако на определенном этапе, встав на путь самопознания, осознав свое «внутреннее я», он переходит в новое качество жизни: становится деятелем, но деятелем осмысленным, осознанным, имеющим своей целью достижение гармонии, «лада» с миром: его действия несут в себе ту самую осмысленность, через которую новый, абсолютный смысл входит в мир и преображает его из хаоса к гармонии, пусть даже в одной очень ограниченной сфере. То есть Тарковский, поддерживая тезис философской концепции русского космизма о том, что преобразование мира возможно только после преображенья человека, реализует его в авторском понимании: преобразование мира совершается как следствие преобразования человека: любое изменение человека влечет за собой изменение мира.

Мысль о глубокой связи и взаимном переплетении божественного и человеческого, внутреннего и внешнего, души и тела - центральная для художественной философии Тарковского, является одной из ключевых и в христианской традиции, и в традиции русской философии и литературы. Однако реализация этих положений - долгий и трудный путь. Его этапы и цели в христианстве определяются как обращение, преображение, обожение (*«Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом»*[217]). В следующей главе мы рассмотрим путь самопознания, иными словами, - возвращения, который совершает лирический герой поэзии Тарковского до достижения им внутренней целостности и приобщения к макротворческой созидательной деятельности.

217 Епископ Афанасий Великий (ок. 298-373).

Глава 3

3. Авторский миф о Душе и ее Воплощении. Концепция становления человека в поэзии А. Тарковского

Человек как человек существует или не существует в поле совести и понимания. Оно, это поле, существует независимо от человека, и он может в этом поле только возникать и рождаться в качестве человеческого существа, узнающего о себе, например, что у него есть душа. То есть ему больно, беспричинно больно. То, что болит без причины, по определению есть душа.

М. Мамардашвили. Эстетика мышления.

3.1. Введение

Обращение к теме влияния христианских идей на творчество Тарковского в связи с представлением о человеке как дуалистическом единстве души и тела закономерно. Оно обусловлено не только художественными особенностями его произведений, но и личностными качествами их автора. По свидетельству современников, Тарковский был не религиозным, однако, глубоко верующим человеком, хорошо знакомым с культурой и историей православия:

В вере Арсения Александровича - ничего показного: нательный крест никогда не виден, изредка, в верхней части шеи заметен кусочек простого шнурка от крестика. Большой знаток Библии. Часто заглядывает в справочник по Библии - "Симфонию". Иногда вкрапляет в речь непонятные для атеистов библейские изречения...[1];

Если говорить о религиозно - философских взглядах Тарковского, то можно предположить, что их не обошло влияние гностицизма. Он, например, будучи человеков верующим, но отнюдь не канонически религиозным, всерьез отстаивал точку зрения, по которой Иисус Христос якобы воспитывался в эссейской общине или даже в Индии, - то есть в монастыре, в исключительных условиях, в которых только и возможно человеку возрастать в Духе Божием.[2]

Христианские идеи и образы нашли отражение и в его творчестве[3]. Об этом

1 Митина С. 28.

2 Зорин, А.: Портрет поэта под созвездием Большого Пса. // Дружба народов. 1997, № 6, С. 208.

3 См. к примеру, следующие работы: Павловская, Е.: Христианские идеи в поэзии А. А. Тарковского. // Русская культура на пороге третьего тысячелетия: Христианство и культура. Вологда 2001; Столяров, О.: Библейская символика в творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой, А. Тарковского: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук. Москва 2006.

позволяет говорить и обилие христианских аллюзий, реминисценций, мотивов, образов, библейских имен, скрытых и явных цитат из Священного Писания. Как правило, все эти элементы встроены в ткань поэтического текста с помощью сложной метафорической трансформации. Однако необходимо отметить, что значительное место в произведениях Тарковского также занимают образы, сюжеты, персонажи, восходящие к античной мифологии. Собственно мифологическая подоплека поэзии Тарковского обращала на себя внимание многих исследователей[4]. В некоторых работах к анализу поэтических образов напрямую применяется мифопоэтический подход, «*то есть поиск в тексте архаических универсалий, праобразов и нахождение архетипического смысла произведений*»[5]. С. Мансков, к примеру, предлагает рассматривать художественную систему Тарковского как «многослойный текст», в котором полностью реализуются

> по крайней мере, три формы сознания, присущие различным культурным системам, как в статике, так и в динамике; парадигматике и синтагматических структурах. Этими формами сознания являются следующие: мифологическая, религиозная (христианская) и историческая[6].

Обращение к анализу различных форм сознаний в художественном мире того или иного автора предполагает одновременное сосуществование нескольких самодостаточных форм сознания в его творчестве, иными словами, «способов понимания мира»[7], то есть мировосприятия. Мы, однако, исходим из представления об единстве, цельности и индивидуальности мировосприятия исследуемого художника, отражающего, в свою очередь, в своем творчестве один из типов культурного сознания (конвергентный), сформировавшийся в

4 Бройтман, С.: «Мир, меняющий обличье...» (Стихотворение Арсения Тарковского «Дождь»). // Вопросы литературы, 2001, №. 4, С. 317-325; Лейдерман, Липовецкий 2001, С. 186; Бельская 1994, С. 20-24; Верещагина 2002, С.113-125; Кекова, С.: К вопросу о поэтическом языке А. Тарковского. // Вопросы стилистики. Вып. 22. Саратов 1988, С. 55-64; Кузнецова, С.: Мотив дома в творчестве А. Тарковского и пушкинская традиция. // Пушкин и русская культура. Москва 1999, Выпуск 2, С. 134-141; Мансков, С.: «Деревья» в поэзии А. Тарковского. // Литературоведение XXI века: Тексты и контексты русской литературы. Санкт-Петербург 1998, С. 310- 323; Яновская, Г.: Дефиниции мифологического сознания лирического героя А. Тарковского. // Художественное мышление в литературе XVIII-XX веков. Калининград 1996, С. 46-53.

5 Верещагина 2002, С. 114.

6 Мансков, С.: От «нулевого уровня» к «творению мира» в поэзии А. Тарковского. // Studia litteraria Polono-Slavica. Warsawa 2000, выпуск 5, С. 253-267.

7 Так, согласно Е. Мелетинскому, мифология представляет собой „определенный способ понимания мира, а миф выражает мироощущение и миропонимание эпохи его создания“ // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. Мелетинский. Москва 1990, С. 634-635. Соответственно, мифологическое сознание как таковое полностью может быть реализовано непосредственно в мифах, а характерно - для человека, воспринимающего мир через призму мифологических категорий, то есть для ранних стадий общественного развития. Религиозное сознание, также являясь определенной формой мировоззрения, имеет в своей основе иную, совершенно отличную от мифологической, но строго регламентированную картину мира.

современную автору эпоху, и руководствуемся представлением о художественном диалоге с античной и христианской культурами, нашедшим свое выражение в обращении Тарковского как к определенным культурным мифам, так и к некоторым философским идеям, представляющим собой элементы этих культур.

Авторский миф[8] о душе и ее воплощении формировался в поэзии Тарковского на протяжении всего его творческого пути; пожалуй, без преувеличения можно сказать, что это сюжет, отображающий всю художественную концепцию поэта. Однако философская дилемма, лежащая в основании этого мифа, не является новой в истории мирового искусства и культуры, и, более того, в истории развития человеческого общества в целом, которое уже не одну тысячу лет пытается достичь истины в ответах на вопросы: что есть душа, существует ли она в действительности; каково ее происхождение, равно как и каковы ее форма, функции и смысл существования и, главное, - как соотносится данный элемент с человеком, его жизнью и смертью.

Исходя из положений, высказанных А. Лосевым в работе «Диалектика мифа», искусство, а в нашем случае поэзия, активно стремится пользоваться мифами и сама их создает, ибо ее собственной отрешенности, отрешенности от действительности, недостаточно для создания «прямых ответов» на вечные вопросы; таким образом, поэзия дополняет свою отрешенность устойчивой мифической отрешенностью от смысла и продуктивно образует новые семантики «ответов».

Цель данной главы: обозначить, каким образом архетипические смыслы культурных мифов и некоторые положения античной и христианской философии, определяющие как собственно представления о человеке - дуалистическом единстве тела и души, так и само качественное соотношение этих категорий, трансформируются в произведениях Тарковского, выстраивая итоговый, авторский миф о Душе и ее воплощении.

3.2. Диалог с античной и христианской культурами

Мерцая желтым язычком,
Свеча все больше оплывает.

8 Согласно работе Е. Мелетинского «Поэтика мифа», в 20-м веке утверждаются два новых типа отношения литературы к мифологии, первый из которых - «сознательный отказ от традиционного сюжета и «топики» ради окончательного перехода от средневекового «символизма» к «подражанию природе», к отражению действительности в адекватных жизненных формах; второй тип заключается в попытке сознательного, совершенно неформального, нетрадиционного использования мифа (не его формы, а его «духа»), порой приобретающие характер самостоятельного поэтического мифотворчества». // Мелетинский, Е.: «Поэтика мифа» Москва 2000, С. 213.

Вот так и мы с тобой живем —
Душа горит и тело тает.
А. Тарковский

Уже в этом, первом известном стихотворении Тарковского, опубликованном в 1926 году, обозначена основа авторского концепта «человек»: дуалистическое единство тела и души. Если рассмотреть творческое наследие Тарковского в совокупности, то можно утверждать, что тело, телесность в его текстах всегда представлены в тесной взаимосвязи с душой как выражение основополагающей системы проявления личного бытия («Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...», 1957; «Превращение», 1959; «Серебряные руки», 1959; «Руки», 1960; «До стихов», 1965; «После войны», 1960-1969; «Просыпается тело», 1976). Интерес к материально-телесному началу характерен для творчества большинства представителей неотрадициональной парадигмы: так, Е. Фарыно отмечает, что для произведений многих поэтов Серебряного века характерно проявление «телесности» во время отображения творческого акта:

> Если прежде мир артикулировался сознающим «я» и во вполне осознанных терминах, то теперь мир артикулируется, главным образом, в терминах телесной, физиологической сущности «Я» (ср. хотя бы мотив «губ» у Мандельштама, «лихорадки и озноба» у Ахматовой, «бредо-болезней» у Пастернака и т.д.[9]

На протяжении творческого пути осмысление художником дихотомии «душа - тело» претерпевает существенные изменения и может быть условно обозначено несколькими хронологическими периодами.

В периоде первой половины творчества (30-е, 40-е и 50-е годы) смысловое предпочтение в отображении данной дихотомии отдается именно душе как первооснове, - первичному жизнеопределяющему элементу (*«Душа горит и тело тает»*), а тело представляется вторичным - лишь следствием или ограничением жизнедеятельности души. В ряде текстов этого периода отношение лирического героя к своему физическому воплощению часто имеет оттенок неприязни или ярко выраженного сочувствия: «Охота» (1944), «После войны» (1959), «Мщение Ахилла» (1956), «Тебе не наскучило каждому сниться» (1945-1946), «Зимой» (1958); «Предупреждение» (1960).

Начиная с 60-х годов, смысловые акценты в отображении дихотомии в значительной мере смещаются в сторону равноценности и равнозначности обеих составляющих, в результате чего в стихотворениях периода 70-х годов мы наблюдаем концепцию

9 Фарыно, Е.: Введение в литературоведение. Санкт-Петербург 2004, С. 206.

полной гармонизации «души» и «тела»: человек, согласно Тарковскому, есть не просто дуалистическая система «тело + душа», а неразложимая целокупность этих взаимообуславливающих элементов.

В стихотворениях рубежа 50-60-х годов образ души приобретает телесные характеристики, можно даже сказать, что она «антропоморфна»: *«Душа к губам прикладывает палец...»* («Дерево Жанны», 1959); *«Ничего душа не хочет / И, не открывая глаз, / В небо смотрит и бормочет...»* («Комитас», 1959); душа *«заплакала прощальными слезами»* («Над черно-сизой ямою...», 1959); *«Так и душа в мешок своих обид / Швыряет, как плотву, живое слово»* («Рифма», 1957), *«любовь на фотопленке душу держит за рукав»* («Фотография», 1957); душа *«бывало, / В окно посмотрит, полежит в постели, / К столу присядет - и скрипит пером, / Творя свою нехитрую работу...»* («Только грядущее», 1960).

Наиболее четко эта метаморфоза находит свое выражение в культурной принадлежности контекстов, к которым обращается автор, выстраивая образную структуру стихотворения. Если в период 30-50-х годов приоритет отдается, без сомнения, сюжетам античной мифологии, то в 60-х годах диалог ведется одновременно с античными и библейскими контекстами, а в стихотворениях периода 70-х годов присутствуют исключительно библейские мотивы, символы, аллюзии и реминисценции. В связи с обозначенной динамикой возникает ряд вопросов: Какова цель обращения поэта к тем или иным античным мифам и библейским сюжетам? Каким образом организуется в стихотворениях диалог с античными и библейскими контекстами? И главное: как соотносится с развитием авторской концепции «души и ее воплощения» смещение культурно-смысловой ориентации с античности на христианство?

3.2.1. Античные мифы: Метаморфозы лирического «Я». Опыт воплощений

Точкой отсчета развития мифа о душе в художественном пространстве Тарковского можно считать стихотворение «Елена» (1938), в основу которого положен миф о рождении Елены Прекрасной. Лирический герой стихотворения помещен в ситуацию сна (*«Нехороший мне снится сон, / До рассвета продлится он»*), пограничное состояние сознания, создающее иную, нелинейную организацию времени, позволяющую нарушить хронологический поток; находясь в пограничном пространстве, он как бы раздваивается. Отсюда типичный мотив наблюдения самого

себя со стороны в сновидении (*«На шатучих стою мостках / С лебединым яйцом в руках»*), при этом «шатучие мостки» - и есть тот элемент, что соединяет два разных берега, в данном случае два пространства: линейного времени (действительность лирического героя) и надвременного, позволяющего переместиться в любую точку, в любое событие мирового прошлого. Яйцо - это устойчивый символ некой потенции, иначе - сфера, а если обратиться к мифологическим истокам данного символа, то находим следующее:

Яйцо - один из первых религиозных символов, в зародыше которого заключено все, что когда-либо будет создано. Вместилище всего сущего, яйцо содержит в себе зародыши жизни и движения. Мировое Яйцо представляли в виде сферы, окружающей Землю, где и зародилась вселенская жизнь; скорлупа яйца есть пространственные границы мира, а находящийся внутри зародыш - символ неиссякаемого динамизма жизни в природе. Иногда Космическое Яйцо раскалывается, и на свет появляется некое божественное существо, олицетворяющее собой антропоморфную жизнетворящую силу, демиурга. Божественное Яйцо заключает в себе гармоническую архитектуру мира. Небесный свод - это скорлупа, вода - белок, огонь - желток. Рождение Мира из яйца, - это своеобразная мифическая версия, которую мы найдем во всем Древнем Мире - от Галлии до Японии, от Карфагена до Индонезии. Космическое Яйцо символизирует жизненное начало, потенциальность; зародыш всех творений; первоначальный материнский мир хаоса; Великий Круг, содержащий вселенную; скрытый исток и тайну существования; космическое время и пространство; совершенное состояние единства противоположностей; органическую материю в ее инертном состоянии[10].

Важным для нас здесь является *совершенное состояние единства противоположностей*, своего рода недифференцированння целостность. Итак, лирический герой держит в руках совершенный гармоничный идеальный мир-вселенную в потенции, начало начал, органично порождающее саморазвитие жизни. В стихотворении, однако, упомянуто именно «лебединое яйцо», что в совокупности с названием указывает именно на мифологическую подоплеку сюжета: миф о рождении Елены Прекрасной представляет собой вариант космогонического мифа о происхождении мира из космического яйца. Согласно древнегреческому мифу, Зевс, плененный красотой Леды, земной женщины, явился к ней в образе лебедя, когда она купалась в реке; после этой встречи Леда снесла яйцо, из которого «вылупились» братья Диоскуры и Елена Троянская, названная потом Прекрасной и ставшая впоследствии причиной троянской войны.

Семантика этого мифа отражает диалектичность всякого явления в античном мировосприятии, о чем пишет Лосев:

Диалектика есть порождение Мифа, всякое бытие порождает инобытие, всякая категория - и она, и не –

10 Мифологический словарь. Под ред. М. Ботвинника, М. Когана. Санкт-Петербург 1987, С. 484.

она; вся цельная сущность, состоящая из сплетения этих категорий, насквозь пронизана взаимопротиворечием этих категорий; всякая сущность есть координированная раздельность активно самопротиворечащих моментов[11].

Данное умозаключение поясняет по отношению к данному мифу Я. Голосовкер:

Можно сказать, что в мире чудесного «все иллюзорное действительно», как и обратно: «все действительное может в ней стать иллюзорным». Миф открыто играет этим свойством. Если, согласно послегомеровой дельфийской версии, Парис вместо Елены увез в Трою призрак Елены, то есть Елену, сотканную из эфира (Елену иллюзорную), тогда все сказание о Троянской войне покоится на первичном обмане, ибо оказывается, что ахеяне, сражаясь за Елену Спартанскую, сражались в действительности за призрак Елены. Боги их обманули. Сама же красавица, царица-богиня Спарты по воле богов попала в Египет, где ее и находит после гибели Трои Менелай. Это положение легло в основу покаянной песни (Палинодии) Стесихора и трагедии Еврипида «Елена»[12].

Соответственно, семантика мифа сводится к утверждению обманчивости, иллюзорности внешнего, последовательного, предполагаемого, «того, что должно быть»: во-первых, божественное происхождение Елены не оказывается залогом гармонии, во-вторых, ее красота (космос) служит причиной войны (хаос), в-третьих, яйцо (начало всех начал), из которого она появляется, содержит в себе обман, иллюзию, насмешку богов, запланировавших определенный ход развития событий[13]. Яйцо, которое держит в руках лирический герой, можно рассматривать и как зародыш человека, потенцию развития его жизни: единства, недифференцированной целостности тела и души. В лирическом сюжете стихотворения нарушение целостности, гармонии происходит еще в стадии потенции: *«Ан я плохо яйцо берёг / И течет по доскам белок…»*. Разрушена форма, материя, иными словами - утрачена оболочка, телесное начало, система «четырех координат», последствия чего - катастрофичны: *«Из распавшегося яйца / Смотрит выворотоk лица - / Морок, оборотень, левша, - / Ледой выношенная душа».* Душа, лишенная телесной формы, оболочки, оказывается «оборотнем», то есть нарушение целостности ведет к хаосу, проявлению иррационального, асимметричного начала, символизирующемуся в тексте образом Елены - рожденной Ледой и Зевсом иллюзией, «обманом» со стороны божественных сил.

Итак, в данном стихотворении происходит утрата лирическим героем Тарковского собственной целостности (гармонии): из разбитого (а именно, преждевременно

11 Лосев, А.: Очерки античного символизма и мифологии. Москва 1993, С. 76.
12 Голосовкер, Я.: Логика мифа. Москва 1987, С. 88.
13 Гораций в своем произведении: «Поэтическое искусство» славит Гомера именно за то, что поэт начал «Илиаду» от яйца Леды (или Немезиды), прослеживая цепь причин и следствий, касаясь самой основы всех последующих событий (лат. in media res), до «гнева Ахилла», который и стал поворотным пунктом в Троянской войне. Цит. По Голосовкер 1987, С. 90-91.

разбитого, а не своевременно лопнувшего) яйца появляется не божественное существо - демиург (версия космогонических мифов), а «морок» - слово, означающее в прямом значении *«мрак, темноту»*, а в переносном *«что-нибудь одуряющее, очаровывающее, помрачающее рассудок»*[14] - явление хаотической природы. Данная версия получит подтверждение в дальнейшем ходе нашего исследования.

Диалог с античными мифами в поэзии Тарковского осуществляется на разных уровнях, античные мифы в его поэтике выполняют совсем не одинаковые функции. С целью их обозначения обратимся к анализу стихотворения «Дождь» (1938), также принадлежащего к раннему периоду творчества поэта, в котором раскрывается состояние природы перед грозой, одно мгновение жизни описывается как порыв. Мандельштам писал о такого рода явлении:

> ...вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остаётся похожа на себя самоё. Если бы физик, разложивший атомное ядро, захотел его вновь собрать, он бы уподобился сторонникам описательной и разъяснительной поэзии, для которых Дант на веки вечные чума и гроза[15]; Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддаётся поэтическому изображению, то есть порывы, намерения и амплитудные колебания[16].

В первой части стихотворения лирический герой обозначает позицию, восходящую к принципу всеединства: он пытается объединить видимый им мир современной ему действительности с миром природного бытия (*«Как я хочу вдохнуть в стихотворенье / Весь этот мир, меняющий обличье…»*), мир, «меняющий обличье», но все же остающийся неизменно цельным организмом, бытие, в котором нет времени в человеческом его понимании, в котором каждый миг неповторим и равен всему этому бытию.

Отсутствие времени в природном бытии обозначено на языковом уровне: его описание передано однородными номинативными конструкциями, то есть полным отсутствием глаголов, традиционно несущих определенное временное значение (*«Травы неуловимое **движенье**, / Мгновенное и смутное **величье** / Деревьев, раздраженный и крылатый / **Сухой песок**, щебечущий по-птичьи, - / **Весь этот мир**, прекрасный и горбатый, / Как дерево на берегу Ингула»*). Категория времени присуща только человеческому миру, поскольку человек измеряет природное бытие

14 Ушаков, Д.: Большой толковый словарь современного русского языка в 4-х томах, Т. 3. Москва 1995, С. 77.
15 Мандельштам, О.: Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2, Москва 1991, С. 218.
16 Там же, С. 247.

собственным, личностным существованием и разделяет его на «свое» прошлое, настоящее и будущее, что и обозначено во второй части стихотворения *(«Там **я услышал** первые раскаты / Грозы. Она в бараний рог **согнула** / Упрямый ствол, и **я увидел** крону – / Зеленый слепок грозового гула. / А дождь **бежал** по глиняному склону…»*).

Лирический герой, представляя дождь в виде мифологического Актеона, - живого, то есть тоже обладающего временем субъекта, проживающего последний и кульминационный миг своего существования, - пытается измерить мир вневременного бытия природы человеческими временными категориями: «жизнь» и «смерть» (тем самым обозначая причастность человека миру), также как и в начале стихотворения стремился воссоединить на организменном уровне («вдохнуть») природу и человека посредством слова («в стихотворенье»), запечатлев во времени неизменный миг бытия. Следовательно, метафора[17], в основание структуры которой помещен античный миф, выполняет функцию объединения и личности человека, микромира, и природного универсума, макромира, - светоотражающих и переходящих друг в друга.

На первый взгляд кажется, что в основе стихотворения лежит просто сравнение: мир в предгрозовом состоянии сравнивается с увиденным когда-то во время грозы деревом. Это дерево становится центром воспоминаний, действие происходит в прошедшем времени («увидел», «услышал») и заключается в следующем: дерево сгибается *«в бараний рог»* грозой, его крона превращается в *«зелёный слепок грозового гула»*. Гул стал зелёным. Первичный образ грозы у Тарковского рождается следующим образом: в событии выделяется центральный объект (дерево), по отношению к которому совершается основное действие (сгибание); результат действия выражается в виде звука и цвета, запечетляемых словом и составляющих центральный образ стихотворения. Рождение этого образа, следовательно, соотносится и с эстетикой Мандельштама: в порыве стихии дерево стало звуком, превратившись в праоснову, из которой рождается, согласно Мандельштаму, слово:

Растение - это звук, извлечённый палочкой терменовокса, воркующий в перенасыщенной волновыми

17 Согласно работе «Образ и понятие» О. Фрейденберг, миф представляет собой антикаузальную систему «метафор»: содержание архаических образов выражается в так называемых «до-метафорах», которые семантически повторяют друг друга, но являются различными формами мифологического образа. Когда между смысловым содержанием и формой возникают разногласия (а это происходит в процессе исторического развития мышления от единопонятия к вариативности) и переносный смысл, то из «до-метафоры» возникает настоящая поэтическая метафора. Таким образом, исторически метафора родилась из мифа и в ее самой глубинной основе - древние архаические образы. Подробнее см. Фрейденберг, О.: Образ и понятие. // Фрейденберг, О.: Миф и литература древности. Москва 1998, С. 180-205.

процессами сфере. Оно посланник и живой грозы, перманентно бушующей в мироздании, - в одинаковой степени сродни и камню и молнии! Растение в мире - это событие, происшествие, стрела, а не скучное бородатое развитие[18].

Однако соотношение первой и второй частей стихотворения мало выразить в виде простого сравнения. Состояние мира, описанное в первой части, - это художественное описание, созданное под впечатлением запомнившейся грозы и дерева, согнутого «в бараний рог», поэтому главным признаком «прекрасного» мира, уподобленного дереву во всех его проявлениях, становится *горбатость* или *сгорбленность*, то есть он прекрасен, но не ровен, не идилличен. Эта *горбатость* мира поясняется посредством введения во вторую часть стихотворения второго, побочного сюжета, содержащегося в «сжатом» виде в имени собственном (ониме) «Актеон» - герое античного мифа. Оним (ономастическая единица) в поэзии Тарковского нередко становится существенным элементом образной структуры, в особенности это распространяется на образы, отсылающие к сюжетам античной мифологии. Поэт не дает развернутого образа - он как бы «кодирует» его при помощи имени.

По замечанию Е. Джанджановой, имя собственное у Тарковского способно *«развернуть свой сюжет или ситуацию в новом произведении»*[19]. Данную мысль подтверждает и Е. Козицкая: *«Ономастические цитаты - очень мощное средство аккумуляции реминисцентного содержания и его реализации в тексте»*[20]. Оним присутствует в поэтическом тексте Тарковского как «свернутый» сюжет, как основа «сжатого метафорического контекста»[21]; к имени подключаются детали, необходимые для создания образа. Таким образом, не зная исходного сюжета, связанного с именем, невозможно до конца понять идею стихотворения.

В данном стихотворении оним, а если точнее, то мифоним отсылает нас к античному мифу об Актеоне, согласно которому Актеон – мифический охотник, сын Аристея и Автонои, охотясь, увидел купающуюся Артемиду, и разгневанная богиня превратила его в оленя, растерзанного затем собственными собаками (по другому варианту мифа, гнев богини был вызван хвастовством Актеона, заявлявшего, что он более искусный охотник, чем Артемида).

На первый взгляд, миф выступает лишь в качестве актуализации развернутой

18 Мандельштам, О.: Путешествие в Армению. // Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2, Москва 1991, С. 114.

19 Джанджанова 1974, С. 7.

20 Козицкая, Е.: Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии. // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь 1999. Вып. 5, С. 178.

21 Фонякова, О.: Имя собственное в художественном тексте. Вестник ЛГУ. Серия 2. Вып. 4. Санкт-Петербург 1990, С.77.

метафоры, в которой дождь, уподобляясь стремительно бегущему от собак Актеону-оленю, отождествляется с живым существом, находящемся в критической ситуации между жизнью и смертью. Следовательно, согласно данному толкованию, античный миф, положенный в основу метафоры, с помощью своей драматичной и конкретной сюжетики, превращает типичный образ «дождя вообще» в индивидуальный, антропонимический образ дождя, переживающего момент прекращения жизни. Соответственно, мы наблюдаем процесс перерождения античного мифа, возникшего как сюжетная метафора на реальное, конкретное событие (согласно О. Фрейденберг, метафора была одной из форм человеческого сознания), то есть мифологической метафоры в поэтическую, когда *«то, что есть содержание на мифологической почве, становится формой поэтического содержания»*[22]. Получается, что в данном случае семантика античного мифа, то есть переносный смысл древней метафоры остается не только не реализованной, а напротив, автор, используя содержание мифа о смерти Актеона как форму для своей метафоры, наполняет ее иной семантикой, предлагая метафорической основе мифа новое, актуальное для его сознания событие.

Тем не менее, на наш взгляд, есть более глубокий уровень построения данного стихотворного сюжета, на котором семантика мифа оказывается напрямую связана с семантикой стихотворения. Смысловое содержание мифа сводится к следующему: человек, переступив черту, разделяющую мир реальный и мир идеальный, высший, то есть посягнув на недоступное, запретное, в итоге, оказывается растерзанным, задавленным собственным же миром. В данном контексте образы грозы и дождя прочитываются уже в другом ключе: гибель Актеона («дождя») неотвратима - боги не знают пощады. С. Бройтман, анализируя данное стихотворение, пишет, что *«молнии, преследующие Актеона, - это «мифологически реальные стрелы Зевса... [...] Поэт использует вариант мифа, при котором Актеона поражает не Артемида, а отец богов»*[23].

Нарушение правил, посягание на божественный статус и последующая кара богов и есть соответственно «мир, меняющий обличье» и «сгибание дерева в бараний рог»; гроза представляет собой возмущенных богов, дождь - бегущего от их кары (собак) Актеона. *Горбатость* мира, видимая лирическим героем, есть следствие нарушения гармонии универсума: попытка изменить свой внешний мир, расширить его, обрести большую свободу, возложив на себя дополнительные, демиургические (божественные) функции, мотивированная гордыней (хвастовство Актеона),

22 Фрейденберг, О.: Миф и литература древности. Москва 1998, С. 156.
23 Бройтман 2001, С. 320 - 321.

оказывается негармоничной для всего универсума и терпит поражение, равно как и не оправдывается предполагаемое ожидание найти себя в преждевременно разбитом яйце в новом качестве демиурга в вышеприведенном стихотворении «Елена».

Итак, античный миф в данном тексте «задействован» на двух уровнях:

– на уровне художественного приема: стихотворение представляет собой развернутую метафору, в основание которой помещен античный миф;

– на смысловом уровне: использование мифонима из античного сюжета в качестве реминисцентного содержания семантики мифа и его реализации в тексте, «декодирующего» позицию / «точку зрения» лирического героя.

Обращение к различным культурам - характерная черта конвергентного сознания, нашедшая выражение в творчестве каждого художника неотрадиционального направления, суть которого, как мы уже отмечали выше, - в восстановлении «онтологического статуса художественности». Обращение к античности, к мифам, как к сознанию иной, уже бывшей когда-то культуры - один из наиболее продуктивных способов такого восстановления, ибо возвращение возможно только через культуру, так как она стирает временные и пространственные границы и позволяет, актуализируя различные контексты, перемещаться в любом направлении не только из прошлого в настоящее, но и наоборот.

Творчество акмеистов как первых представителей неотрадиционального направления в литературе, традиция которых была наиболее близка Тарковскому, изначально ориентировано на диалог с наследием мировой культуры, на ее синтетическое восприятие: *«Поэзия - плуг, взрывающий время так, что глубинный слой времени, его чернозем оказывается сверху. [...] В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур»*[24]. Представляется, что, создавая художественные тексты, акмеисты ориентировались на их существование в «культурной среде», насыщая поэзию смыслами, которые могут в полной мере раскрыться только в мировом культурном контексте, будучи выраженными в межтекстовых отношениях.

В произведениях различных авторов межтекстовое взаимодействие может проявляться в разной степени, в том числе и мифологическая образность как элемент поэтики реализуется на разных уровнях в соответствии с поставленной художественной задачей. С целью более четко обозначить специфику диалогических отношений с античной культурой в поэтике Тарковского, обратимся к способам организации таких отношений в творчестве некоторых представителей раннего

24 Мандельштам 1991, С. 224.

неотрадиционализма.

М. Кузмин, ориентировавшийся не столько на наследие античной культуры, сколько на специфику организации бытия в античной цивилизации, реализовал в цикле «Александрийские песни» диалог с античной культурой на уровне стилизации, причем в прямом ее значении *«как намеренной и явной ориентации автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, его имитации, воспроизведения его черт и свойств»*[25]. Лирический герой цикла - человек античной эпохи: *«Как песня матери / над колыбелью ребенка, / как горное эхо, / утром на пастуший рожок отозвавшийся, / как далекий прибой / родного, давно не виденного моря, / звучит мне имя твое, / трижды блаженное: / Александрия!»* («Вступление», 1905-1908 гг.)

У Тарковского же находим: *«Географию древнего мира / На четверку я помню, как в детстве, / И могла бы Алкеева лира / У меня оказаться в наследстве… / Ямб затасканный, рифма плохая – / Только бредни, постылые бредни, / И достойней: «О, матерь Ахайя, / Пробудись, я твой лучник последний…»* («Стихи из детской тетради», 1958).

Лирический герой Тарковского, признающий свое родство с античностью, утверждает собственное бытие в ином, современном ему мире, пытаясь актуализировать память - свое «наследство», реализуя тем самым свой прошлый опыт (где «я» - часть единого культурного организма) в настоящем пространстве и времени, то есть хронотоп античного мира и хронотоп современности в его поэтике намеренно разделены, находясь в диалогических отношениях взаимопричастности. Кузьмин же стилизует и хронотоп, помещая лирического героя как бы в настоящее время и пространство античного мира.

Стилизация Кузмина происходит и тематически: его стихотворения по большей части «воспевают» любовь и явления природы, элементы которых, согласно античным представлениям, персонифицированы (*«Весною листья меняет тополь, / Весной возвращается Адонис / из царства мертвых…»*) и отображают обращенное к богам восхищенье мировым устройством (*«Как люблю я, вечные боги, / прекрасный мир! / Как люблю я солнце, тростники / и блеск зеленоватого моря / Сквозь тонкие ветви акаций!»*). Цикл стихотворений «Любовь» можно рассматривать как попытку поэта стилизовать свои произведения в манере древнегреческой поэтессы Сапфо: *«Наверно в полдень я был зачат, / наверно родился в полдень, / и солнца люблю я с ранних лет / лучистое сияние. / С тех пор,*

25 Хализев, В.: Теория литературы. Москва 2000, С. 251.

как увидел я глаза твои, / я стал равнодушен к солнцу: / зачем любить мне его одного, / когда в твоих глазах их двое?» («Любовь», 3, 1905-1908).

Стилизация в данном случае происходит не только на уровне «слога», присущего Сапфо, но и формы стихотворений, выполненных в стиле знаменитой «сапфической строфы», состоящей из четырех строк, чередующих ямб с хореем, с укороченной четвертой строкой. Есть у Кузьмина образцы и «алкеевой строфы», гекзаметра и пентаметра, то есть основных стихотворных форм и размеров классической античной поэзии. Стилизация распространяется и на жанровую систему стихотворений: так же как и в античной поэзии, в его сборниках можно найти образцы монодической лирики («Любовь», 1, 1905-1908) и хоровой лирики[26] («Мудрость», 5, 1905-1908).

Итак, художественный мир «Александрийских песен» полностью стилизован под мир античности и отождествим с ним; античность выступает как один большой миф, находясь в котором, лирический герой существует по его законам. Собственно же мифологические сюжеты функционируют в лирике Кузьмина на уровне поэтических переложений[27]: так, стихотворение *«Адониса Киприда ищет...»* из цикла «Канопские песенки», 4, (1905-1908) представляет собой поэтическое переложение фрагмента мифа об Адонисе - предмете спора влюбленных в него Афродиты и Персефоны, погибшего на охоте от раны, нанесенной ему диким вепрем, но затем воскресшего. С точки зрения смыслового наполнения мифа Адонис - олицетворение умирающей и воскресающей растительности (всего живого), но Кузмин, игнорируя это значение мифа, отобразил в стихотворении идиллический сюжет потери возлюбленного. Следовательно, для Кузмина важна не семантика мифа, а его оболочка, прямой сюжет, как необходимый элемент в организации целостного античного хронотопа. Используя миф таким образом, Кузмин преследовал цель воссоздания мышления и системы восприятия мира античным человеком.

---

26 «*Древнегреческая лирика имела две разновидности: монодическую (Анакреонт) и хоровую (Пиндар) лирику. И та и другая были пением под музыку; но в монодической лирике пел сам поэт, в одиночку и от собственного лица, а в хоровой пел хор от лица всех сограждан, выставивших этот хор. Тема монадической лирики – вино, любовь, вражда, уходящая молодость; предмет хоровой лирики – славословия богам, отклики на события, размышления о смысле жизни и судьбы*». // Гаспаров, М.: Избранные труды: В 2-х томах. Т. 1. Москва 1997, С. 9.

27 «*В лирике миф рассказывался ради конкретного современного события, в нем интересны не все подробности, а только те, которые ассоциируются с событием, и попутные мифы не подчинены главному, а равноправны с ним. Поэтому античный поэт… показывает мифы как бы мгновенными вспышками, выхватывая из них нужные моменты и эпизоды, а остальное предоставляет додумывать и дочувствовать слушателю. Активное соучастие слушателя – важнейший элемент лирической структуры*». // Там же, С. 36-37.

Мандельштам в своем раннем творчестве («Камень», «Tristia») реализует стилизацию на ином, чем Кузмин, уровне; его стилизация, по мнению исследователей, действует через уже существующую эстетическую форму, *«пользуется ценностями, некогда жившими и определявшими общественную и нравственную жизнь, как материалом эстетическим, изъятым из своей исторической среды»*[28]. Античность для него – первооснова бытия, уникальная в своем роде культура.

Наиболее ярко обращенность Мандельштама к античной, в частности, эллинской культуре, проявилась в сборнике «Tristia», где он стремится создать собственный эллинский «диалект» в поэзии: *«эллинский стиль не служит уже созданию образа одной из исторических культур, он становится теперь авторским стилем, авторской речью, вмещающей весь поэтический мир О. Мандельштама»*[29]. Однако Мандельштам, в отличие от Кузмина, не стилизует форму, жанр или стиль: в его поэзии не представлены классические античные жанры и размеры, в качестве размеров долгого дыхания он использует пятистопный анапест или амфибрахий. Стилизация Мандельштама состоит в воссоздании атмосферы (духа) античной эпохи, проявляющейся, во-первых, на уровне образности, в виде ввода в тексты античных мифологических персонажей, вызывающих определенные ассоциации: Афродита, Орфей, Бахус, Афина, Кассандра, Прозерпина, Елена, Психея, Киприда, Гомер, Антигона, а также на уровне разнообразных деталей, локусов создаваемого хронотопа, органично вмещающего античность как нечто хорошо знакомое, бытовое, повседневное для лирического героя: античность, равная дому, – вот принцип Мандельштама, о котором он пишет сам:

Эллинизм это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку…[30]: *«Я изучил науку расставанья / В простоволосых жалобах ночных / **Жуют волы,** и длится ожидание – / Последний час **вигилий** городских»* («Tristia», 1918).

Античность на уровне предметно-бытовой образности можно найти и у Тарковского: *«И ты на чьем-нибудь пороге / Найдешь когда-нибудь приют, / Пока быки бредут, как боги, / Боками трутся на дороге / **И жвачку времени жуют**»* («Сны», 1962). С. Мансков отмечает в этой связи:

А. Тарковский идет по пути акмеистов и использует их традиционный метод, заключающийся в том, что абстрактные явления осмысливаются как конкретные, а часто и через их предметные модели. И в

28 Гинзбург 1997, С. 290.
29 Лосев, А.: Очерки античного символизма и мифологии. Москва 1993, С. 334.
30 Мандельштам 1991, С. 113.

этом он чрезвычайно близок к О. Мандельштаму[31].

Исследователь в данном случае, скорее всего, имеет ввиду определение «стихийная домашность эллинства»"[32], данное М. Гаспаровым, отталкивающегося, в свою очередь, от размышлений самого Мандельштама: *«...сознательное окружение человека утварью, вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим теологическим теплом»*[33]. Процесс перерождения безличного предметного мира в одухотворенную, одомашенную, осмысленную утварь, будучи эксплицирован в «Первых свиданиях» Тарковского, иллюстрирует тезис Мандельштама: *«На свете все преобразилось, даже / Простые вещи - таз, кувшин, - когда / Стояла между нами, как на страже, / Слоистая и твердая вода»* (1962).

В поэтике Тарковского, однако, обращение к античному мифу выполняет, в первую очередь, иную, более комплексную функцию. Через несколько лет после создания стихотворений «Елена» и «Дождь» поэт вновь обращается в связи с темой души в стихотворении «Психея» (1941) к античному мифу - к популярному древнегреческому сюжету об Амуре и Психее. Психея (др.-греч. *Ψυχή*, «душа», «дыхание»), как известно, в древнегреческой мифологии обозначала духовную субстанцию; *«олицетворение человеческой души; изображалась в виде бабочки, или молодой девушки с крыльями бабочки»*[34].

В мифе об Амуре и Психее основным мотивом является мотив страждущей, мучающейся души, а все разнообразные варианты мифов о царевне Психее рассказывают о стремлении человеческой души слиться с любовью и странствиях человеческой души, жаждущей обрести потерянное.

Семантика данного мифа может быть определена следующим образом:

> Она отдается своей судьбе, как любящая, ведь она Психея, ведь ее сущность есть духовное, которому недостаточно бытия. И лишь тогда, когда Психея соединяется с Эротом навсегда, именно в этот момент **потери** и **отчуждения**, она любит и познает Эрота **осознанно**.[35]

Стало быть, в мифе изображена ситуация поиска «душой» сферы ее воплощения, то есть земного, телесного выражения.

Чтобы раскрыть семантику текста, выделим ряды смысловых ассоциаций:

1 ряд - отношения с внешним миром: «собак на меня натравляют мальчишки…», «живу…без вида на жительство…»;

31 Мансков 2001, С. 63 - 69.
32 Гаспаров 1997, С. 54.
33 Мандельштам, О.: О природе вещей. // Мандельштам, О.: 1991, С. 253.
34 Мифологический словарь 1987, С. 210.
35 Бауэр, Дюмотц, Головин 1998, С. 119.

2 ряд - внешние признаки лирической героини: «старая», «дура», «седые косы», «неодетая», «побирушка», «сладкоежка», «неприкаянная»;

3 ряд - пространство: «бездомная», «живу на свете»; «вьюга летала лютая»;

4 ряд - вещи, окружающие субъект: «копейка», «орешек», «подсолнушка», «жамка»;

Второй ряд сводит все множество характеристик к образу нищей, полубезумной старухи Псишки, как сама себя называет в тексте лирическая героиня, что существенно отличается от отображения образа Психеи в античном мифе. У Тарковского душа не молодая, красивая, влюбленная девушка, а, напротив, нищая бездомная и старая побирушка.

Первая смысловая цепочка обнаруживает конфликт с внешним, земным миром: «собак на меня натравляют мальчишки», то есть «земной», «телесный» мир ее не принимает. С другой стороны, *«в мифологическом смысле собака - это хтоническое животное, обычно упоминаемое в старинных памятниках в связи с мотивами земли и загробного мира»*[36], и не случайно Психея умоляет: *«Расступись, мать-земля, окажи покровительство…»*, но и земля не принимает ее, что можно объяснить несвоевременностью просьбы: *«Безвременно умершие - это бездомные скитальцы; их не принимает земля, они не способны вернуться в могилу, ассоциируемую с домом, и носятся по всему свету вихрем»*[37]. Перед нами образ «неприкаянной» души, ищущей свое телесное, земное воплощение, в котором она единственно - может самореализоваться: *«Живу я на свете без вида на жительство...»*.

Смысловой конфликт стихотворения, восходящий к семантике античного мифа, можно проследить и на метрико-ритмическом уровне организации текста: стихотворение структурировано в переходной метрической форме - от трехсложника (анапеста) к дольнику. Данная метрическая форма совершенно не характерна для поэтики Тарковского, в которой преобладают двусложные классические размеры: по преимуществу, ямб («Дерево Жанны», 1959 «Дождь», 1938), реже - хорей («*Я боюсь, что слишком поздно…*», 1947), являющиеся (наряду с упорядоченной строфикой, лаконичной, ясной, членораздельной речью, «скупостью» внешних эмоций и средств выражения: минимум восклицаний и ритмических диссонансов), основной составляющей внешне соразмерного, а внутренне драматичного поэтического стиля. Четырехстопный анапест - наиболее частотный песенный, фольклорный размер, обладающий напевной речитативной интонацией;

36 Смирнов, И.: Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста. // Миф – Фольклор – Литература. Ленинград 1978, С. 196.
37 Зеленин, Д.: Очерки русской мифологии. Москва 1999, С. 195.

присутствие данного размера в метрической организации стихотворения связано с организацией лирического монолога Психеи в стиле русской фольклорной традиции «причитания - заклинания» по потерянному Амуру. В чистом виде анапест присутствует фрагментарно, к примеру, в первой строке четвертой строфы: *«Я бы крылья милого омыла слезами…»* (u u – / u u – / u u– / u u –).

В общей метрической структуре стихотворения происходит разрушение анапеста путем стяжения безударных слогов (междуударных промежутков) и его трансформации сначала в упорядоченный дольник, чередующийся с анапестом (первая строфа: – 2– 1– 2– 1 // – 2– 2– 2– 1 // – 2– 2– 2– 1 // 1– 2– 2– 2– 2 ; вторая строфа: – 1– 2– 2– 1– 1 // 2– 2– 2– 2– 2 // 1– 2– 2– 2– 1 // 1– 2– 2– 2– 2 //), в котором интервалы между иктами переменны: то 2, то 1. Затем упорядоченный дольник разрушается, становясь неупорядоченным - интервалы между иктами чередуются хаотически: то 2, то 1, то 3 (четвертая строфа: 2– 2– 2– 2– 1 // 2– 3– 2– 3– 2 // – 3– 2– 3– 1 // 2– 1– 1– 1– 1– 2– 2). Уже в последней строке четвертой строфы мы наблюдаем дальнейшие преобразования: четырехдольник расширяется до шестидольника, а в конце стихотворения – до семидольника (2– 1– 1– 2– 1– 1– 1 // 1– 1– 1– 2– 2– 1– 1– //– 2– 1– 1– 1–1– 1– 1– 1 // 2– 2– 2– 2– 2– 1– 2– 2).

Смысловой и метрико-ритмический уровни организации текста взаимосвязаны следующим образом: анапест как классический строгий размер, являющийся на метрическом уровне примером гармоничных, упорядоченных отношений (как и все двусложные и трехсложные классические размеры) применен только для описания прошлого, в котором Психея еще не была разлучена с Амуром, или желаемого настоящего, в котором она его вновь стремится обрести.

Но анапест разрушается, расшатывается, модифицируясь в дольник, как расшатывается система бытия лирической героини, потерявшей вместе с Амуром и точку опоры, существующей в настоящем времени как «неприкаянная, непрописанная…». Дольник теряет первоначальную упорядоченность, как теряет ее и мир Психеи, отправляющейся на поиски Амура – обретения своей целостности. Неупорядоченный дольник является показателем дисгармоничных отношений Психеи с миром, а, расширяясь до семидольника, формально подтверждает увеличение пространства ее поисков.

В целом, скитанья Психеи-души в данном произведении Тарковского также выражают глубинное стремление лирической героини найти то самое преждевременно разбитое ранее лирическим героем стихотворения «Елена» яйцо (ведь Психея также, как и Актеон в предыдущем тексте, нарушила запрет и

преждевременно увидела Амура), чтобы самореализоваться, обрести утраченную целостность, пережитую ей в момент соединения с Амуром, в момент «потери и отчуждения» от своей исключительно духовной сущности, в момент взаимопричастия духовного и телесного начал, порождающего творческую динамику саморазвития жизни.

Итак, Кузмин использует античность как объект для подражания и стилизует именно внешнюю организацию, форму бытия в античности как в мифе, создавая псевдоантичные произведения. В поэзии Мандельштама античность - источник многочисленных поэтических реминисценций, аналогий и вариаций - перманентный элемент создания художественной образности: образы и понятия в его текстах, актуализирующие культурный контекст античности, отсылают к конкретным, мифологическим сюжетам, а не к переосмысленным их глубинным смыслам:

> Античные мифы для Мандельштама не символы высшего бытия или неких иррациональных душевных переживаний, а воплощение высокой человечности и входят в художественный мир как неотъемлемая часть сознания, его личного переживания[38].

Тарковский, используя глубинное значение античных мифов, ведет полноценный диалог с их мифопоэтическим значением, варьируя их, сообразно своему духовному опыту, в контексте создания собственного мифа о Душе и ее воплощении. Если для поэтики Тарковского уместно понятие «традиции» в значении *«инициативного и творческого (избирательного и обогащающего) наследования культурного опыта, которое предполагает переосмысление, обогащение и достраивание культурных ценностей»*[39], то для акмеистической поэтики более подходит понятие «стилизации», работающей на вторичном, опосредованном материале, с готовыми образцами и смыслами, которые ассимилируются иным типом сознания для художественных целей.

Примечательно, что в лирике Тарковского можно наблюдать также мотивы, восходящие к мифопоэтическим истокам и получившие достаточно широкое осмысление в мировой поэзии. Примером этому служит мифологема «бабочка» как символ человеческой души[40], - образ, в котором эксплицируется неполноценность человеческого бытия, утратившего связь с вечным (с целостностью вселенной):

38 Гаспаров 1997, С. 201.

39 Хализев 2000, С. 353.

40 Психея представлялась на памятниках изобразительного искусства античности или в виде молодой девушки с крыльями бабочки, или в виде бабочки, то вылетающей из погребального костра, то отправляющейся в аид. Иногда бабочка прямо отождествлялась с умершим. Греческое слово «психея» означает «душа» и «бабочка». Психея представлялась и как летящая птица. Души умерших в Аиде рисуются летающими, они порхают в виде теней и сновидений.

«Душа, зачем тебе Китай? / О госпожа моя цветная, / Пожалуйста, не улетай!» («Бабочка в госпитальном саду», 1945), *«И если я бабочку видел, / Когда и подумать о чуде / Безумием было...»* («Чего ты не делала только», 1942). В следующем контексте мотылек предстает как некий самостоятельный объект с оттенком неземной сущности, инаковости: *«Ходит мотылек / По ступеням света, [...] // В чистом пузырьке / Кровь другого мира»* («Мотылек», 1958).

Вместе с тем, душа у Тарковского - элемент, безусловно, вечного, бытийного, бессмертного начала - участвует в процессе своеобразного перевоплощения в мире земном, осуществляющегося в виде передачи и преобразования информации в мире. Данный процесс можно проследить на примере стихотворения «Книга травы» (1945), раскрывающего суть понятия перевоплощения в концепции Тарковского: сознание, или «Я» лирического героя постоянно перерождается, душа проявляется в другой физической форме, в иной ипостаси: «Я» лирического героя в тексте стихотворения - это последовательно: «герб городской», затем «звезда над щитком», далее «имя звезды», следующая ипостась выражается как «только светиться могу», то есть луч, после чего последовательность продолжается: «дом, разоренный войной», «память о доме твоем», «выстрела дальнего звук», заканчиваясь пожеланием «и стану я книгой младенческих трав».

В данном случае ипостаси или воплощения или, другими словами, состояния лирического героя, сохраненные внутренней (генетической) памятью и последовательно перетекающие друг в друга, собраны в одной цепочке, отображающей принцип организации информационной структуры универсума (знаний о мире): взаимосвязь всего со всем. Лирический герой предстает как своеобразный сосуд, в котором меняется, преобразуясь, содержимое. Данную идею, полностью отражающую принцип причастности как основу мироустройства и коммуникации с точки зрения конвергентного сознания, Тарковский сформулировал и в своих записях: *«Природа бесконечна, в ней ничего не останавливается, не замирает, но всё перетекает из одного состояния в другое»*[41].

Композиция произведения (семь двустиший и катрен) позволяет проследить процесс преобразования информации в момент изменения физического состояния лирического героя. Все двустишия строятся из отрицаний и утверждений того или иного состояния лирического героя, причем каждое утверждение в последствии отрицается. Наблюдается чередующаяся анафора отрицательной частицы «не» и личного местоимения «я», соединение которых дает утверждение, отрицающее

41 Тарковский, А.: Письма, дневники, наброски. // Волкова 1996, С. 255.

собственное «я» - «не я». Следовательно, каждое из приведенных состояний не является константным для лирического героя. Однако в начале стихотворения происходит замена компонентов сочетания «не я» на «я не», а в последнем четверостишье вообще отсутствует отрицание. В нем мы можем наблюдать появление только личного местоимения «я». Такое чередование личного местоимения и отрицательной частицы способствует образованию внутри стихотворения кольцевой композиции: «я - не-я». Она подчеркивает понимание лирическим героем непостоянства какой-либо из представленных его физических оболочек.

Желаемым воплощением лирического героя, в конечном итоге, оказывается *книга младенческих трав* - образ, объединяющий значение фиксации кругооборота всей информации в мире (*книга* как символ передачи знаний о мире) и его - мира - природную, саморазвивающуюся сущность (*младенческие травы*): *«И стану я книгой младенческих трав...»*, становясь которой, лирический герой восстанавливает утраченную связь с универсумом и таким способом возвращается к своим истокам: «*К родимому лону припав*».

Соотношение понятий «душа» и «трава» в художественном мире поэта носит концептуальный характер («Я учился траве, раскрывая тетрадь», 1956; «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был», 1957; «К стихам», 1960), поскольку образ травы - частотный инвариант родственного лирическому герою элемента-хранителя информации о мире в произведениях Тарковского: он сам учится по «книге трав»: *«Я учился траве, раскрывая тетрадь»*, становится травой: *«В траву перельюсь...»* («За хлеб мой насущный, за каждую каплю воды», 1945), называет себя *«молочным братом листвы и трав»* («Деревья, I»), стихотворения ему приходят - «падают» «из глаз травы» («К стихам», 1962), восстановление нарушенных взаимосвязей в универсуме также осуществляется с помощью элементов «человек» или «трава»: «*Земля... / Провалы памяти латает / То* ***человеком****, то* ***травой****...»*, прачеловек Адам одухотворяет траву, уподобляя этот процесс одухотворению тела душой: *«Любовный бред самосознанья / Вдохнет, как* ***душу****, в корни* ***трав****»* («Степь»), трава называется в ряду самых ценных составляющих элементов мира: *«И всего дороже в мире / Птицы, звезды и трава»* («Струнам счет ведут на лире»), и главное - лирическим героем утверждается прямое, «кровное» родство с «травой», равно как и с некоторыми другими элементами - носителями прямой связи с универсумом, определяемое по вертикальному вектору, объединяющему «прошлое-настоящее-будущее»: *«Вы, жившие на свете для меня, / Моя броня и кровная родня... // Вас, для*

кого я столько жил на свете, - / Трава и звезды, бабочки и дети» («Вы, жившие на свете для меня», 1959). Здесь артикулирована цель процесса коммуникации и передачи информации в мире (ср. со строками Б. Пастернака: *«Жизнь ведь тоже только миг, / только растворенье / Нас самих во всех других / Как бы им в даренье»*[42]): «Я» как след «Другого» и «Другой» как след «меня», составляющая основу неотрадиционалистской концепции личности, расширяющей принцип «причастности» до «сопричастности» и «взаимопричастности» («круговой поруки» в терминах Тарковского).

Представления о перевоплощении души в художественной концепции Тарковского мы рассматриваем, в первую очередь, в тесной связи именно с античной культурой: нашедшая отражение в мифологии, идея о реинкарнации (греч. ρε- («снова») + греч. ενσάρκωση («воплощение»), или метемпсихозе (греч. μετεμψύχωσις, «переселение душ»)[43], означавшем у древних греков *«процесс, при котором душа меняет [тело] после [смерти]»*[44], - была концептуально разработана в учениях некоторых античных философов[45]. Считается, что первым сообщил грекам о перерождении Ферекид - учитель Пифагора, основоположник орфической комотеогонии[46], в связи с чем необходимо кратко упомянуть и орфиков[47].

Орфизм происходит от имени древнего поэта Орфея - личности, больше мифологической, чем исторической, провозглашает бессмертие души и осмысливает человека в соответствии с дуалистической схемой, противопоставляя душу (*демон*) и тело (*могила или место очищения души*). Судьба человека, согласно орфизму, в том, чтобы *«быть возвращенным к Богам»*[48], цель жизни человека понимается как

---

42 «Свадьба», 1953.

43 Другие термины, обозначающие это явление: transmigration (лат. trans- = «через»; migr- = «ходить или двигаться»; -ation = «процесс обусловленности или становления») - «процесс движения насквозь, от одного к другому»; «метенсоматоз», «палингенез», трансценденция, перерождение (рождение вновь) и предсуществование (существование души до рождения в теле человека).

44 Философская Энциклопедия. В 5-ти томах. Москва 1960, С. 197.

45 См., к примеру, следующие высказывания: Пифагор: «*Душа, попадая то в одно существо, то в другое, движется, таким образом, в круговороте, предписанном необходимостью*»; Эмпедокл: «*Некогда я уже был мальчиком и девочкой, кустом, птицей и выныривающей из моря немой рыбой*»; Сократ: «*Я нисколько не сомневаюсь в существовании того, что называют новой жизнью, и в том, что живые восстают из мертвых*»; Платон: «*Душа человека бессмертна. Все ее надежды и стремления перенесены в другой мир. Истинный мудрец желает смерти как начала новой жизни*». // Фрагменты ранних греческих философов. Москва 1989, С. 87.

46 См. фрагменты труда Ферекида «Гептамихос». // Фрагменты ранних греческих философов. Москва 1989, С. 71.

47 «*без орфизма нельзя объяснить ни Пифагора, ни Гераклита, ни Эмпедокла, ни также существенной доли платоновской мысли, т.е. большую часть античной философии*». // Лосев, А.: Очерки античного символизма и мифологии. Москва 1993, С. 87.

48 «*На некоторых табличках, найденных в захоронениях последователей орфических сект, среди прочего можно прочитать то, что составляет суть доктрины: «Возликуй, измученный страданием, ибо ты не страдал еще. Из человека ты возродился в Бога»;*

очищение божественного элемента от телесного. Среди высказываний Тарковского в этой связи находим следующее:

С момента осознания себя в мире человек искал ответ на вопрос о бессмертии: вспомните, к примеру, античные мифы о желании человека уподобиться богам - оно ведь всегда наказывалось. Сократ, а после Платон много писали о вспоминании и возвращении, связуя это с вечным путешествием души по ее воплощениям. Безусловно, такое представление восходит к орфическому учению, некогда мне интересному. В нем четко обозначены координаты и цель - вернуться к Богу, да, это видится мной именно так, но совсем не решена проблема, каким образом должно происходить это возвращение, и наша теплая земная телесная жизнь совсем как-то грустно обесценивается[49].

Если обратиться к Платону, то первое упоминание о реинкарнации находим в диалоге «Менон», в котором Сократ ясно излагает и поддерживает идею о перевоплощении, развивая ее затем в «Федоне», где значение слова *душа* трактуется в связи с ее пониманием у орфических поэтов: Сократ утверждает, что душа невидима, ни с чем не смешивается, всегда одна и та же и вечна, не перестает существовать после смерти, и в этой жизни существо на самом деле не узнает новое, а, скорее, припоминает истины, известные из прошлых жизней, что он называл «следами знания, сохраненного душой в ее вечных странствиях»:

Если бессмертное неуничтожимо, душа не может погибнуть, когда к ней приблизится смерть: ведь из всего сказанного следует, что она не примет смерти и не будет мёртвой!, Я уверен, - говорит Сократ, - что в действительности следующая жизнь существует, что живое отторгается от мертвого и что души умерших продолжают жить[50].

В вышеприведенном высказывании поэта, датированном 1975 годом, Тарковский, однако, говорит об интересе к античным проорфическим представлениям как о прошедшем этапе своих мировоззренческих поисков, определяя момент своей концептуальной неудовлетворенности: *«совсем не решена проблема, каким образом должно происходить это возвращение».* Попробуем определить, что поэт имеет ввиду в данном случае.

Показательным для процесса качественного изменения концепции становления личности как единства души и тела в художественной системе Тарковского является, на наш взгляд, стихотворение «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...», написанное в 1957 году, то есть хронологически более позднее, чем все выше рассмотренные в этой главе тексты. Итак: *«Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был, / И что я презирал, ненавидел, любил. / Начинается новая жизнь для меня, / И*

«Счастлив и блажен будешь Богом более, чем смертным»; «Из человека родится Бог, ибо произошел ты от божественного». // Латышев, В.: Очерк греческих древностей. Санкт-Петербург 1997, С. 56.

49 Митина 1992, № 10, С. 28.

50 Платон: Диалоги. Москва 2006, С. 77-79.

прощаюсь я с кожей вчерашнего дня». Лирический герой стихотворения представлен внутри процесса своеобразного разотождествления со всей совокупностью своего прошлого, с определенным этапом своей жизни, - то есть со своим «Я». Состояние отрешенности «от себя самого», переживание некоторой внутренней «смерти» вызвано, вероятно, осознанием необходимости и неизбежности своей трансформации (изменения, перерождения), вследствии разочарования в прежней модели поведения или «точке зрения» на жизнь.

Знаковым является здесь образ *кожи вчерашнего дня*. *Кожа* в данном случае актуализирует семантику «потери / мены старой на новую». Мотив сбрасывания кожи человеком и животным восходит к архаическим представлениям о бессмертии живого существа, архетипически означающим *«новая кожа - новая жизнь»*[51]. Трансформация лирического героя из одной ипостаси в другую в этой связи, действительно, на первый взгляд, может быть уподоблена перевоплощению «культурного героя» архаического мифов, который, меняя оболочки, живет вечно. Такую точку зрения подробно разрабатывает С. Мансков в работе «Поэтический мир А. А. Тарковского»[52]. Однако, если в архаическом представлении кожа - амбивалентна и ее потеря не вызывает у культурного героя ни сожалений, ни болевых ощущений, то потеря старой и предполагаемое обретение новой кожи (оболочки) воспринимается лирическим героем Тарковского как чрезвычайно болезненный и драматичный процесс.

Перед нами отнюдь не духовное (внутреннее) преображение, а масштабная перестройка, затрагивающая последовательно сознание (*«Больше я от себя не желаю вестей»*), физическое тело (*«И прощаюсь с собою до мозга костей»*) и душу (*«И уже, наконец, над собою стою, / Отделяю постылую душу мою»*)[53]. «Новая кожа», однако, оказывается «ледяной броней»: *«Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня, / Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня, / Сновидения ночи и бабочки дня, / Здравствуй, все без меня и вы все без меня!»*.

«Ледяная броня» - это внешнее выражение состояния полной отстраненности от внешнего мира, своего рода уход в состояние куколки, при полном отсутствии связей лирического героя с внешним миром, а «хлеб без меня» и «вино без меня», «сновидения ночи» и «бабочки дня» - вещные признаки, координаты того

51 Данные представления подробнее всего описаны у Д. Фрэзера в «Золотой ветви».

52 Мансков 1999.

53 В качестве сравнения: к примеру, у «раннего» неотрадиционалиста Н. Гумилева процесс перевоплощения предполагается с точностью до наоборот, - человек меняет не физические оболочки, а души: «*Только змеи сбрасывают кожу / Мы меняем души - не тела*» («Память», 1920).

жизненного пространства, от которого он отгораживается «ледяной броней».

Согласно Манскову, трагизм ситуации для лирического героя Тарковского заключается не в потере прежней оболочки, а в потере коммуникации «Я - Бог». Мы позволим себе не согласиться с данным утверждением: коммуникация «Я - Бог» (как вариант «Я - Универсум») сохраняется: лирический герой обозначает свою способность воспринимать информацию из божественного - надпространственного, надвременного источника (высших сфер): *«Я читаю страницы неписанных книг, / Слышу круглого яблока круглый язык, / Слышу белого облака белую речь».*

Драматизм же заключен в следующей строке *«Но ни слова для вас не сумею сберечь».* Для конвергентного сознания катастрофичной является потеря коммуникации «Я - Ты» или «Я - Вы» («Я - Другой»), заключающаяся вовсе не в невозможности восприятия информации, а в невозможности ее преобразования и передачи (в виде памяти или творчества). В цепочке взаимосвязи всего сущего, условно обозначаемой как «Бог / Универсум - Я - Другой / Мир», утрачивается вторая связь. Взаимодействие героя со Вселенной оказывается односторонним, не диалогичным – принцип всеобщей сопричастности нарушается. Лирический герой лишается способности творческого самовыражения, утрачивая функцию демиурга[54]. Почему? - *«Потому что сосудом скудельным я был, / И не знаю, зачем сам себя я разбил / А когда-то во мне находили слова / Люди, рыбы и камни, листва и трава».*

Образ «скудельного сосуда» восходит к представлению человека как диалектического единства материальной, земной формы и божественного, духовного содержания (тело - душа). При этом эпитет «скудельный», означая, с одной стороны, хрупкость и бренность телесного начала («скудельный», согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» В. Даля, - это *«глиняный, из глины или взятый от земли // непрочный, слабый, хрупкий и ломкий // праховой, тленный, бренный, земной, преходящий»[55]),* указывает на прямую связь этого образа с представлениями о происхождении человека в античной мифологии. Согласно древнегреческим мифам, бог Зевс вылепил людей тоже из глины (парафраз египетской легенды, по которой бог Хну вылепил первых людей на гончарном круге и шумерского предания, по которому люди возникли из глины подобными богам и для служения богам), а богиня мудрости Афина вдохнула в них жизнь. В заключении лирический герой уточняет: *«Больше сферы подвижной в руке не держу / И ни*

54 Ср. с мотивом мучительной немоты, поиска и ненахождения «утраченного слова», подробно разработанного в лирике О. Мандельштама.

55 Даль, В.: Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х томах. Москва 1980, С. 212.

слова без слова я вам не скажу. / А когда-то во мне находили слова / Люди, рыбы и камни, листва и трава».

«Подвижная сфера» (символ целостности вселенной, жизни во всех ее взаимосвязях) в данном контексте, безусловно, родственна образу преждевременно разбитого в «Елене» лебединого яйца; «сфера подвижная» - это тот же сосуд четырех координат, наполненный божественным началом - душой (пятая координата). Лирический герой, однако, в этом тексте вносит существенное уточнение: «сам себя я разбил», то есть подтверждает наше умозаключение о том, что «яйцо-сфера» - это и есть он сам в состоянии изначальной целостности, в котором он был способен осуществлять творческую функцию передачи «божественной» информации в мир (посредник бога, «переводящий» божественный язык на человечий), то есть воспринимаемую им напрямую речь универсума.

Согласно интерпретации Манскова, в сюжете этого стихотворения отображается процесс обретения лирическим героем новой оболочки, находясь в которой, он более никогда не способен творить[56]. Мы предлагаем иную трактовку: Тарковский показывает момент кризиса, переживаемого человеком, и кризиса прежде всего внутреннего, затрагивающего процесс поиска самого себя для обретения источника, цели и способа творческой коммуникации с миром. Кризис заключается, по нашему мнению, в осознании иллюзорности прежних представлений, неудовлетворенности прежним путем поиска: путем, как мы уже отмечали, внешнего изменения, внешнего преодоления, то есть «смены оболочки», и осознания изначальной своей целостности, некогда утраченной. Лирический герой, прощаясь с привычным видением и восприятием мира, переживает некую опустошенность, закрываясь от мира в своеобразный кокон (то есть обращает свой взгляд внутрь себя, постепенно освобождаясь от старого, изжитого, ненужного), предшествующий новому рождению, то есть посвящает себя на данном этапе созерцанию и самопознанию.

Процесс новых поисков, формирования для рождения в новой ипостаси в стихотворении напрямую не отображен, цель этого нового искомого «Я» можно условно определить как обретение изначальной целостности и выход на демиургический уровень.

«Прощание» лирического героя Тарковского с собственными бывшими оболочками не происходит одномоментно, а, требуя осмысления и подведения итогов, занимает некоторое время, что отчетливо прослеживается непосредственно в текстах, созданных после 1957 года и эксплицирующих элементы античных мифов.

56 Манскова 1999, С. 155.

Обращение к этим текстам позволяет проследить обусловленность неудовлетворенности лирического героя Тарковского путем своего прежнего развития концепцией личности в античной мифологии.

Диалог с античными мифами в поэзии Тарковского в дальнейшем проявляется исключительно в специфике транслирования в текст мифологических персонажей, с большинством из которых лирический герой себя отождествляет: Марсий («Превращение», 1959, «После войны», 1960), Прометей («Эсхил», 1959), Орфей («Эвридика», 1961), Хирон («Загадка с разгадкой», 1960), Фаэтон («Когда под соснами как подневольный раб», 1969). То есть поэт активно использует мифонимы и связанные с ними сюжеты для выражения собственных мировоззренческих установок.

Как правило, в основе лежат мифологические сюжеты, где лирический герой посягает на функции демиурга, к примеру: создает звуковую картину при помощи музыкального инструмента: дудка Марсия, флейта Орфея. С другой стороны, эти же образы (Марсий, Орфей, Фаэтон, Актеон) символизируют человека, нарушившего божественный запрет и переживающего последующее падение и страдание. Синхронизация по типу «Я = мифологический персонаж» в обращении к мифологии, мотивированная ощущением близости лирического героя этим персонажам, находит выражение и в оформлении на синтаксическом уровне: отождествление в контексте сравнительных оборотов: «*[...] сам я стал как Марсий», «[...] и я играл, как Прометей», «[...] подобный Актеону*». Лирический герой этих стихотворений, как и мифологические герои привлекаемых сюжетов изначально ориентирован на преобразование мира.

Все мифологические претексты имеют одну общую основу: они отражают ситуацию противостояния лирического героя (равно как и мифогероя) внешнему пространству, не соответствующему их представлениям о норме и негармоничному (как вариант: несправедливому, неравноправному), по их мнению, принципу организации жизни, ее законам. Принесенный, вопреки запрету, Прометеем смертным людям огонь, принадлежавший бессмертным богам, игра Марсия, проигнорировавшего запрет, на флейте, брошенной Афиной, оглянувшийся назад Орфей, не выполнивший единственного условия Аида - все это примеры отказа (заведомо наказуемого с мифологической жестокостью и изощренностью) от подчинения правилам, выражения личностного своеволия (гордыни).

На первый взгляд, стремление улучшить мир, сделать его более совершенным - цель исключительно демиургическая, момент творения и развития, образ которого и

становится доминантой личностной позиции лирического объекта (героя мифа), а вместе с ним и лирического героя, тождественного ему в контексте мифа. Такими поступками культурные герои мифа заявляют свою ориентированность на акт демиургического со-творения, на причастность к тайнам и законам мироздания, претендуют на статус божества. Однако всегда терпят поражение. Почему?

Если проанализировать данные мифологические сюжеты более глубоко, то ответ оказывается достаточно простым: «революционный» путь, путь внешнего сопротивления и изменения не может быть успешен. «Демиург», божественное, творческое начало - присуще исключительно внутреннему миру, это суть, а не форма, качество, а не количество, - мысль, далеко не чуждая Тарковскому: *«Бунтовать, сопротивляться, разрушать - не сложно, но бессмысленно. Не внешняя, насильственная перестройка мироустройства кажется мне важной, а собственное преображение, открывающее возможности сотворчества с миром»*[57]. Стать богом, таким образом, можно только проявив бога в себе, а не победив, преодолев его во внешнем мире. Личностное своеволие - проявление гордыни, а потому не ведет к гармонии и жестоко наказуемо в мире античных мифов.

Примером неоднозначного восприятия Тарковским античных сюжетов может служить стихотворный цикл «После войны» (II, 1960), в котором лирический герой отождествляет себя с сатиром Марсием. По легенде, фригийский сатир Марсий, выучившись играть на флейте, вызвал на состязание покровителя музыки Аполлона. Последний вышел победителем и в наказание за дерзость содрал с соперника кожу. Марсий был оплакан своими лесными сородичами - нимфами и сатирами, любившими его музыку; кровь Марсия превратилась в одноименный поток.

Примечательно, что свое человеческое и творческое кредо в более раннем стихотворении «Превращение» (1959) поэт передает именно через образ Марсия, отказываясь от традиционного образа, символизирующего творческое начало - Аполлона, его соперника. Для автора первый персонаж значим его органичной близостью земному, природному миру - «всему живому»; лирический герой, получив «дудку Марсия», оказывается полностью сращенным со всеми связями живого организма: *«И - Бог свидетель - я открыл лицо, / И ласточки снуют, как пальцы пряхи, / Трава просовывает копьецо / Сквозь каждое кольцо моей рубахи. / Лежу, а жилы чудом сращены / С хрящами придорожной бузины».* Эта организменная «сращенность», расширенность лирического героя до размеров

57 Митина 1992, С. 26.

всего мира не нарушается и в начале стихотворения «После войны»*: «Меня хватило бы на все живое -/ И на растения, и на людей, / В то время умиравших где-то рядом [...] / В страданиях немыслимых, как Марсий, / С которого содрали кожу».*

Но здесь он более не ассоциирует себя с Марсием в контексте божественной «всесвязности и всеохватности», напротив, Марсий в данном случае символизирует страдание и смерть - прерогативу отнюдь не демиургическую, а исключительно человеческую. Лирический герой же заявляет об иной своей позиции, артикулированной, однако, «условно», в качестве возможности (*хватило бы*), заключающейся в собственной бесконечности, бессмертности, постоянной самовосполнимости*: «Я бы / Ничуть не стал, отдав им жизнь, бедней / Ни жизнью, ни самим собой, ни кровью».* Это «возможное» развитие событий тем не менее не реализуется - лирический герой утрачивает демиургические способности и становится таким же *смертным* и *страдающим* (и, вероятно, согласно мифическому значению - *наказанным*) представителем земного мира, как Марсий*: «Но сам я стал как Марсий. Долго жил / Среди живых и сам я стал как Марсий».*

Если попытаться обозначить обобщенное понятие личности героя древнегреческих мифов, то получается, что герой античных мифов - это человек, в котором присутствуют черты как человека, так и бога. Так как бог характеризуется в мифах только с точки зрения силы и именно это и отличает его от человека, - «герой» есть просто самый сильный из людей, что и является буквальным переводом с древнегреческого. Обнаруженная разница - не качественная, а количественная. Прямое подтверждение нашим наблюдениям находим и у исследователей античной мифологии:

> Поскольку бог в античном понимании есть исключительно одна лишь сила, постольку и героическое «обожение» человека» осуществляется посредством силы же. Это - количественное умножение того, что и так, изначально, присуще человеку[58].

Стало быть, движение к богу в понимании античного мифа сводится к изменению в количественном отношении, это количественное «возвышение». Следовательно, согласно выводам И. Новикова, *«будучи результатом количественных изменений при качественной неподвижности, герой не обладает качественной спецификой. Героев много, и в то же время по сути (по качеству) они - одно»*[59].

58 Новиков, И.: Язычество и христианство: два пути возвышения человеческого существа. // Вестник ТГПУ, Выпуск 7 (58). Томск 2006, С. 84.
59 Там же, С. 85.

Таким образом, идея реинкарнации, вечного возвращения, в системе античных мифов сводится лишь к внешнему, как бы «театральному» перевоплощению: «*Герой только меняет лица - на самом деле все время возвращается один и тот же герой*»[60]. Античный герой, количественно расширяясь в замкнутом пространстве, активно осваивает путь развития по горизонтали. Лицо (индивидуальность) героя становится иллюзией, качественного развития - восхождения по вертикали - и преображения («обожения») не происходит.

Нам представляется, что именно такое понимание бесперспективности осваивания внешнего, замкнутого на самого себя материального (трехмерного) мира и послужило в свое время импульсом для возникновения учения орфиков, на некоторое время заинтересовавшего в связи с диалектикой духовного и телесного и Тарковского. Отправным тезисом орфизма является убеждение, что душа в теле неполноценна. Тело - гробница и темница души, отбывающей тюремное заключение в материальном мире. Поэтому цель жизни для орфика - освобождение души от тела, чему препятствует закон перевоплощения: душа обречена переселяться из тела в тело. Именно на избавление от проклятия бесконечных возрождений направлены все изыскания и очистительные обряды орфиков. Какой же вариант решения этой проблемы предлагает Тарковский?

Ответ на этот вопрос находим в стихотворении «Эвридика» (1961), в основу которого положен популярный античный миф об Орфее и Эвридике. Обращение именно к этому мифу уже само по себе организует ситуацию диалога не только непосредственно с мифологическим сюжетом, но и с основой орфического учения, ведущего свое начало от имени полумифического поэта Орфея.

Данное стихотворение интересно не только в связи с уже озвученным нами мотивом нарушения запрета (несоблюдения условия), но и как показатель качественного изменения в осмыслении художником соотношения «тело - душа», диалектики духовного и телесного. Примечательно и то, что в произведениях, хронологически следующих за «Эвридикой», Тарковский более уже не обращается к сюжетам античных мифов.

В архетипе этого мифа - несколько семантических полей: во-первых, - это любовь, которая сильнее смерти, проводящая Орфея в царство мертвых и выводящая его в мир живых; во-вторых, - диалектика духовного (Эвридика) и телесного, земного (Орфей) начал.

Древнегреческие мифы, как и любая другая мифологическая система, отображают

60 Там же, С. 85.

историю движения человека во вселенной - его происхождение, падение (как вариант - первородный грех) и попытки вернуться к своей божественной природе. Эвридика представляет собой то самое божественное начало, «*божественную душу Орфея, с которой он соединяется после смерти*»[61], или, другими словами, - его творческое вдохновение, поэтический дар - то, что составляет духовную основу его личности. Орфей - символизирует начало земное: деятельного человека. Как повествуют мифы, он был отмечен благосклонностью Аполлона, подарившего ему золотую лиру, с помощью которой можно было приручать диких животных двигать деревья и скалы, то есть гармонизировать и упорядочивать первичную, необузданную, «дионисийскую» энергию. Стремление Орфея творить, следовательно, есть стремление быть богом, преобразовывать хаос в космос, страсть - в гармонию.

Но одной золотой лиры - внешнего, предметного элемента творчества, - недостаточно для полного становления творцом. Необходимо еще и внутреннее соответствие для обладания даром демиургического уровня. Функцию «испытания» человека на такое внутреннее соответствие, на своего рода духовную зрелость и осуществляют в античном мифе многочисленные запреты и условия, устанавливаемые богами.

Миф об Орфее и Эвридике показывает человека в определенной стадии «возвращения», - процесса становления демиургом, продолжая историю падения, ибо Орфей не сумел вызволить Эвридику, свою душу, из Аида. Боги не позволяют человеку получить высшую силу в полной мере, так как человеческая гордыня, либо неверие, как в случае с Орфеем, потенциально способна обратить ее во зло. Сюжет с Орфеем - очередная неудавшаяся попытка человека встать на путь вертикального восхождения к богу. Разрыв духовного и телесного начал (потеря Эвридики) обуславливает невозможность совершения акта творчества (создание гармонизирующей музыки Орфеем) и соответственно акта жизни как акта творчества. Заметим, что и гибнет Орфей впоследствии от рук диких вакханок, увлеченных праздничной музыкой и представляющих необузданное, «дионисийское», неупорядоченное стихийное начало. То есть, потеряв Эвридику (душу - дар - вдохновение), он был поглощен проявлением хаоса, которое не смог преобразовать.

Тарковский трансформирует миф в стихотворении, используя его как символическую форму для выражения собственного, далеко не однозначного

61 Лосев, А.: Античная философия в историческом развитии. Москва 1957, С. 67.

понимания природы человека. Античная (в данном случае - орфическая) традиция (точка зрения) артикулируется в первой половине стихотворения: «тело» представляется как статуарный, то есть статичный, ограничивающий, чужой, негармоничный и не сообщающийся с душой элемент: *«У человека тело / Одно, как одиночка. / Душе осточертела / Сплошная оболочка / С ушами и глазами / Величиной в пятак / И кожей - шрам на шраме, / Надетой на костяк»*[62]. Для души (Эвридики), не знающей иных устремлений, чем *сквозь роговицу* (глаза) *в небесную криницу*, тело оказывается *живой тюрьмой* - точка зрения, напрямую соотносящаяся с философскими идеями орфиков и их последователей. К примеру, в диалоге Платона «Федон» находим: *«Душа туго-натуго связана в теле и прикреплена к нему, она вынуждена рассматривать и постигать сущее не сама по себе, но через тело, словно бы через решетки тюрьмы...»*[63]. Сходные высказывания можно найти во многих сочинениях представителей платоновской школы:

Мы - это душа, бессмертное существо, запертое в подверженном гибели узилище. Душа страстно стремится к небесному, родственному ей эфиру и жаждет тамошнего образа жизни, небесных хороводов. Так что уход из жизни есть не что иное, как замена некоего зла благом.[64].

Для Тарковского, однако, перспектива освобождения души от тела не представляется универсальным выходом. Во второй части стихотворения он предлагает совершенно иное понимание соотношения тела и души (данной дуалистической пары): *«Душе грешно без тела / Как телу без сорочки...»*. Не случайным является здесь употребление слова *грешно*. Признание монизма души и тела, их нераздельности, выражает христианскую позицию, для которой не характерно понимание тела как *тюрьмы*, не несущей никакого иного, чем наказание, смысла: *«Было бы ошибкой, с христианской точки зрения, принимать полностью знаменитую греческую концепцию - семо сома - значит, тело - это гробница»*[65]. *«Христианство видит в теле не оковы, а храм Божий»*, - писал С. Булгаков[66].

Из этого следует, что авторская точка зрения тяготеет уже не к античному, а к христианскому пониманию человека как органичного единства всех его составляющих: телесное и духовное в нем взаимосвязаны, взаимообусловлены и взаимопроникновенны. Земное начало более не вторично, а равнозначно духовному: душа обретает способность проявления, движения, то есть творчества (жизни),

62 В стихотворении «Степь», написанном как и «Эвридика» в 1961 году, находим сходное представление данного соотношения в образе души, помещенной в костяную коробку: *«Трава - под конскою подковой, / Душа - в коробке костяной»* («Степь», 1961).
63 Платон: Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2. Москва 1990 - 1994, С. 39.
64 Там же. Т. 4, С. 604 - 605.
65 Мень, А.: Тайна жизни и смерти. Москва 1992, С. 43.
66 Булгаков, С.: Свет невечерний: Созерцания и умозрения. Москва 1994, С. 215.

только будучи воплощенной в земном теле: *«Душе грешно без тела, / Как телу без сорочки, / Ни помысла, ни дела, / Ни замысла, ни строчки…»,* то есть душа реализуется в теле (на земле). Душа, воплощенная в теле, называется в стихотворении «загадкой без разгадки», - образ, вновь отсылающий к античному мифе, загадке Сфинкса и «разгадке» Эдипа: человек[67] *«Загадка без разгадки: / **Кто возвратится вспять**, / Сплясав на той площадке, / Где некому плясать?».* Следовательно, только восстановив в себе равновесие духовного и телесного начал, человек способен, развиваясь, «вернуться вспять», к своему божественному, демиургическому истоку*: «И снится мне другая / Душа, в другой одежде»* , *«Горит, перебегая / От робости к надежде».* Перед нами уже совсем другой образ души, не закованной более в темницу тела Эвридики (*«Дитя, беги, не сетуй / Над Эвридикой бедной»*), а «одетой» в надежду, то есть одухотворившей свою телесность, что и реализуется в преодолении статики (*беги, гони свой обруч медный*) и последующем динамичном развитии, происходящим в перманентном диалоге с «земным» началом: *«Пока хоть в четверть слуха / В ответ на каждый шаг / И весело, и сухо / Земля шумит в ушах».*

Тарковский, по нашему мнению, поддерживает такой взгляд на мир, согласно которому душа невозможна без тела, как тело невозможно без тени, как добро невозможно без зла, бытие без действительности, жизнь без смерти. В этих парах каждое начало является диалектически сопричастно другому.

Итак, в 1960-е годы в поэтике Тарковского начинает складываться новая система категорий мироощущения: лирический герой отвергает путь постоянных «перевоплощений», смены масок, внешних изменений (согласно логике которого душа, освобождаясь от старого тела-темницы, то есть судьбы, жизни, личности, обретает новое, и все повторяется заново) как бесперспективный в контексте возвращения к божественному началу, обретению утраченной (первоначальной) целостности и демиургической способности. Некогда активное обращение к античной культуре уступает место диалогу с идеями христианской философии, в стихотворениях все чаще появляются библейские образы и мотивы. Путешествие по «оболочкам» заканчивается переходом лирического героя на новый этап - этап собственного духовного развития, которому свойственны изменения внутренние.

67 Сфинкс - монстр, имеющий женские голову и грудь, львиное тело, змеиный хвост и огромные крылья. Всякому путнику, направлявшемуся в Фивы, Сфинкс задавал загадку: «Что ходит на четырех ногах, на двух и на трех, и чем больше ног, тем оно слабее?» Тех, кто не мог разгадать загадку, Сфинкс пожирал. Эдип уничтожил Сфинкса, дав правильный ответ: «Человек. Рождаясь, он ползает на четвереньках, а в старости опирается на палку». // Цит. по изданию: Мифология древнего мира. Москва 2002, С. 58.

Этот переход соответствует такому понятию христианской теологии как «обращение», а следующий этап освоения вертикального пути, к которому устремлен человек в художественном мире Тарковского, именуется духовным преображением: человек претерпевает глубинную личностную трансформацию и преобразуется в сверхантропологическое единство Бога и человека, раскрывая тем самым свою божественную природу.

3.2.2. Библейские мифы: «День творенья» - от преображенья к преобразованию

И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душею живою.

Быт. 2:7

Без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле лишь одна и именно – идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные «высшие» идеи жизни, которыми может быть жив человек, лишь из одной неё вытекают.

Ф. Достоевский,
Дневник писателя, 1876

Своеобразная эволюция поэтики Тарковского в 1960-1970-е годы, затронувшая как образную систему, так и идейно-тематическую организацию поэтических текстов, была неоднократно отмечена исследователями его творчества:

Поэту, с болью замечающему: «Меркнет зрение - сила моя...», все понятнее таинственная, словно из полутонов сотканная библейская символика, несколько оттесняющая в сторону соблазнительно яркие, скульптурные образцы античных мифов[68].

Особенно показательна в этом отношении концепция души и тела, в значительной мере совпадающая с христианскими представлениями о человеке: *«Скупой, охряной неприкаянной / Я долго был землей...»* («К стихам», 1960). Этот мотив перекликается с Библией, с Книгой Бытия, в которой рассказывается о сотворении первого, «перстного» человека из земли: *«Создал Бог человека, персть взем от*

68 Чупринин 1982, С. 12.

земли и вдуну в лице его дыхание жизни, и бысть человек...» (Быт. 2,7). В других стихотворениях лирический герой, отсчитывая свое первородство от библейского Адама (*«И в сизом молоке по плечи / Из рая выйдет в степь Адам / И дар прямой разумной речи / Вернет и птицам и камням...»* / «Степь»; *«За хлеб мой насущный, за каждую каплю воды / Спасибо скажу, / За то, что Адамовы я повторяю труды, / Спасибо скажу...»* / «За хлеб мой насущный...»), ощущает себя созданным из глины: «скудельный сосуд», *«Не я словарь по слову составлял, / А он меня творил из красной глины»* («Явь и речь», 1965), «*Не мне из глины взятому / Бессмертное открыто бытие»* («Я много знал плохого и хорошего», 1942). Глина в художественном мире Тарковского - тот материал, который является началом материального, телесного мира и из которого этот мир состоит: *«Безбровая, безбольная, / Еще в родильной глине, / Встает прямоугольная / Бетонная богиня»* («Над черно - сизой ямою...»).

Как соотнести описанное в Библии происхождение человека из земли (*праха земного*) и присутствующий у Тарковского расхожий для христианской культуры инвариант происхождения его из глины? Само имя первого человека - «Адам» - в переводе означает: «красная глина». Святитель Филарет, митрополит Московский, по этому поводу пишет в своих «Беседах на Бытие»: *«Господь творит человека подобно горшечнику – из того материала, который у всех под ногами. И у пророка Иеремии мы читаем: говорит Господь. Вот, что глина - в руке горшечника, то вы - в Моей руке»* (Иер. 18, 6)[69]. У Тарковского находим схожий образ: *«Я сам без роду и без племени / И чудом вырос из-под рук, / Едва меня лопата времени / Швырнула на гончарный круг»* («К стихам»).

Таким образом, человек оказывается именно сотворенным, «выросшим» из-под рук Бога (*и чудом вырос из-под рук*), а не просто созданным или слепленным. Центральным здесь является момент чуда (*чудом вырос*), творения (*меня **творил** из красной глины*). У богослова Григория Нисского находим следующие рассуждения о различии генезиса тела и души в человеке:

*Бог **сотворил** внутреннего человека и **слепил** внешнего. **Слепить** означает использовать прежде уже созданную материю. Господь, творя человеческое тело, использует некий бывший праматериал, а внутреннего человека, то есть человеческую душу, Господь сотворил. Это принципиально новое действие, нечто, чего еще никогда не было*[70].

В самой Библии нет определенного ответа на вопрос, о какой же земле идет речь, так как на языке Библии *«землей называется все происшедшее из земли, и о*

69 Митрополит Московский Филарет: Слова и речи. Москва 1982, т. 4, С. 332.
70 Нисский, Григорий: Об устроении человека. Санкт-Петербург 1995, С. 10-11.

человеческом теле также можно сказать, что это земля: земля еси и в землю отидеши»[71]. Но так как даже человеческое тело можно назвать землей, то можно предположить, что словом *земля* библейского рассказа о творении человека было названо тело уже живое, живущее, не просто комок глины, а земля, ранее преображенная творческим действием Бога. Эту мысль развивает богослов А. Кураев:

Если мы обратимся собственно к библейским словам, то там стоит адамах. Это слово может быть прочитано по-разному. Обычно считается, что слово адамах, от которого затем произойдет имя Адам, означает глина. Но что такое глина, особенно для земледельца? У любых толкователей мы прочитаем, что речь идет о некой красноватой земле, красноватой глине. Еврейский язык знал несколько слов для обозначения разных видов земли. Целина, земля, сама по себе приносящая плод, называется садэх. Земная поверхность - эрец. Адамах - это обработанная, вспаханная земля. Плуг земледельца, пройдя, выворотил изнанку земли. Потому и человек называется красным (адам), что изнанка у него красная. [...] Кровь и внутренности у всех людей на земле одинакового цвета».[72]

Такое понимание телесной составляющей человека находим и у Тарковского, лирический герой произведений которого просит Бога не допустить его до убийства людей, таких же «красноглиняных», как и он сам по своему происхождению - результата божественного труда: «*Так не дай пролить мне крови, / Чистой, грешной, дорогой, / Чтобы клейкой красной глины / В смертный час не мять рукой»* («Мщение Ахилла», 1965), а момент творчества уподобляет вылепливанию из *глины своей нищеты* (образ, также восходящей к библейской первозданной нищете, то есть отсутствию иного, стороннего, материала, чем он сам - как творение бога): *«Как тот Кавказский Пленник в яме, / Из глины нищеты моей / И я неловкими руками / Лепил свистульки для детей»* («Пушкинские эпиграфы», II, 1976).

Тело человека в стихотворениях позднего периода осмысливается Тарковским в духе христианской традиции: представляется кувшином, скудельным сосудом («К стихам», «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...»); уподобляется «жилью» (*«...Человеческое тело - ненадежное жилье...»* / «Пушкинские эпиграфы»), дому (*«Живите в доме - и не рухнет дом»* / «Жизнь, жизнь», 1965). Концепция человека как осмысленного единства тела и души, артикулированная в рассмотренном нами ранее стихотворении «Эвридика» (*«Душе грешно без тела, / Как телу без сорочки»),* полностью согласуется с христианскими представлениями. Как писал о. А. Мень (с работами которого Тарковский, по воспоминаниям современников, был знаком), *«для христианства личность - это цельное, не может быть личности, которая*

71 Архимандрит Кипрнан (Керн): Золотой век Свято-Отеческой письменности. Москва 1995, С. 96.
72 Диакон о. Андрей Кураев: Православие и эволюция. Москва 2000, С. 59.

потом живет в другом месте, в другом теле. Тело - это нечто таинственное, связанное с нами навсегда...»[73]. Сугубо «телесные» характеристики образа души, ее «антропоморфность» в текстах Тарковского также указывают на тесную связь с христианским мировоззрением. Согласно о. А. Меню,

для христианства бесконечно дорого, что человек есть существо воплощенное, во плоти... Как учит Церковь, у человека есть духовное тело, невидимое тело, которое с ним связано полностью, как бы ядро и зерно всего нашего существования - душа и тело вместе[74].

Епископ И. Брянчанинов утверждал: *«Душа имеет свой вид, который подобен виду человека в его теле»*[75]. С. Булгаков также замечал:

Телу в христианстве придается положительное и безусловное значение. Лишь в нем одном из всех мировых религий тело не гонится, но прославляется. Телесность по существу своему вовсе не есть противоположность духу, ибо существует и духовная телесность, тело духовное[76].

О существовании и будущем воскресении духовного тела писали многие христианские богословы, среди них - архиепископ Лука, одно из размышлений которого цитирует Тарковский в письме к А. Бохоновой:

[…] послушай, это слова архиепископа Луки - как образно и вместе с тем верно сказано: В землю зарывается тело человеческое, и оно перестает существовать как тело. Но из элементов, на которые оно разложится, как из клетки зерна пшеницы, силой Божией воскреснет новое тело, не уничтоженный, немощный и бессильный труп, а новое духовное тело, полное сил, нетления и славы[77].

Теме воскресения посвящено у Тарковского произведение «Влажной землей из окна потянуло...» (1977), подробно проанализированное нами во второй главе данной работы. Добавим только, что мотив смены времен года (зима-весна) и образный ряд «гроб - материнская утроба - чернозем», элементы которого уподобляются один другому, являются семантически заданными центральным образом стихотворения - образом «ржаного зерна», чья судьба (*спи в черноземе - не заботься о смертном конце - выйдешь из гроба в зеленом венце*) сравнивается с судьбой умершего и воскресшего библейского Лазаря («Без сновидений, как Лазарь во гробе...») и подразумевает цикличность жизни человека, помещенного в вечность.

73 Мень 1992, С. 35.
74 Там же, С. 35, 42.
75 Епископ Игнатий (Брянчанинов): Слово о человеке. // Богословские труды. Сб. 29. Москва 1989, С. 300. Этим автор объяснял и тот момент, почему люди, лишившиеся какой-либо части тела, «чувствуют» ее. Современники Тарковского вспоминали, что поэту было знакомо это ощущение: он всю жизнь он чувствовал фантомные боли в ампутированной ноге. (Кривомазов, А.: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. // «Компьютеры в учебном процессе» 1998, № 6, с. 103-160).
76 Булгаков 1994, С. 216 - 217.
77 Письма А. Тарковского к А. Бохоновой / Публикация Е. В. Трениной. // Литературная газета. 1995, № 26, С. 6. Впоследствии эта цитата была включена в книгу архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого): «Дух, душа и тело», изданную в 1978 году в Брюсселе.

Образ зерна в данном случае восходит к евангельской притче о погибающем и воскресающем зерне: *«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода»* (От Иоанна, 12: 24). Следовательно, образ зерна у Тарковского имеет онтологическое значение, отображая путь духовного преображения человека.

В стихотворении «Я по каменной книге учу вневременный язык» (1966) представлена еще одна реализация метафоры «идти путём зерна»[78]. Смысловым центром стихотворения является имя библейского пророка Исайи, введение которого в стихотворение создает определенную внутритекстовую ситуацию диалога с библейским контекстом. К этому контексту восходят образы «каменных жерновов», «каменной книги», камневерти, камней в пустыне, на которых собирается народ. Так, образ каменной книги - это, безусловно, Скрижали Ветхого Завета, данные Моисею, и одновременно - это «каменные жернова», перемалывающие зерно человеческого тела (*«Мне хребет размололо на мельнице жизни и смерти»*), с которым ассоциирует себя лирический герой стихотворения (*«Меж двумя жерновами плыву, как зерно в камневерти»*), «проникающий» в одну страницу этой книги-жернова и испытывающий немыслимые страдания (*«и уже я по горло в двухмерную плоскость проник»*). Как мы отмечали ранее, скрижали Ветхого Завета символизируют дуалистическую основу материального мира, «двухмерная плоскость» - это представление о мире, разделяющее все понятия на две противоположные половины: добро и зло, черное и белое, ад и рай, небо и землю, истинное и ложное, умное и глупое и т.д., сводящиеся к основополагающей для земной действительности оппозиции «жизнь и смерть» (*мельница жизни и смерти*) и являющиеся следствием первородного греха человека - вкушения плода с Дерева познания Добра и Зла, после чего он стал смертен, а мир, видимый им - разделен надвое.

Не случайно Тарковский для характеристики пространства «каменной книги» использует именно понятие «плоскости», ведь, как известно, любая плоскость - двухмерна, и далее называет характеристики этого пространства: *«тоньше волоса плёнка без времени, верха и низа»*. Уточнение *без верха и низа* только подчеркивает отсутствие времени; перед нами - пространство без временно́й оси, определяющейся ее самой верхней (будущее) и самой нижней точкой (прошлое)[79],

78 Данная метафора восходит к поэтической философии В. Ходасевича, третья книга стихов которого так и называется «Путём зерна»: „*Так и душа моя идет путем зерна: / Сойдя во мрак, умрет - и оживет она. [...] Затем, что мудрость нам единая дана: / Всему живущему идти путем зерна*“ («Путем зерна», 1917).

79 Наши рассуждения подкрепляются и положениями квантовой физики: *«Если вспомнить*

пространство плоскостное, то есть предполагающее линейное развитие по горизонтали «жизнь-смерть».

Смерть зерна здесь, на первый взгляд, иная, чем в предыдущем стихотворении: человек-зерно не сеется в землю, а жестоко размалывается, что не предполагает воскресение после смерти. Но, как отмечает в отношении этого образа С. Кекова, *«мука - это будущий хлеб, и, поскольку мы находимся в библейском контексте, логика развития этого образа ведёт к жизни - к Хлебу Жизни»*[80]. Действительно, во второй строфе стихотворения лирический герой, прошедший путь страдания, держит в руках посох пророка Исайи (*«Что мне делать, о посох Исайи, с твоей прямизной?»*), облачен в царскую ризу и собирает вокруг себя народ (*«А в пустыне народ на камнях собирался, и в зной / Кожу мне холодила рогожная царская риза»*), то есть он отмечен божественной «благодатью»: пророческим словом, силой, даром и призван вести за собой людей.

Следовательно, путь страдания приводит лирического героя к трансформации в ипостась пророка. То, что им оказывается именно Исайя - один из знаменитейших пророков Ветхого Завета - тоже не случайно. С одной стороны, основной темой проповедей Исайи была неверность народа и его вождей Богу; также он примечателен своими пророчествами о светлом будущем, о приходе Мессии: так, в книге пророка Исайи есть и пророчество о Рождении Спасителя от Девы. В этом контексте евангельскую символику хлеба, получаемого из муки размолотого зерна (человека), можно ассоциативно соотнести со скрытым образом манны небесной, данной избранному народу в пустыне во время исхода из Египта *(«А в пустыне народ на камнях собирался»).* С другой стороны, из всех пророков именно Исайя считался пророком-поэтом, язык которого признан классическим:

> Он образен, богат метафорами и сравнениями. Данное ему божественное Откровение пророк воплощал в совершенной форме, ставшей образцом для многих поколений наследников Исайи. Произведения Исайи - яркий пример сочетания гениальности писателя с воздействием Духа Божия[81].

Посох Исайи в контексте стихотворения означает пророческое слово поэта,

---

модель плоскости, то интерес вызывает пространство перед этой плоскостью - по сути, будущее, и пространство позади её - прошлое. Плоскость перемещается из прошлого в будущее и тем самым определяются все процессы движения на ней. То есть сама плоскость - это разрыв в непрерывном течении времени, некая аномалия (то, что и называется квантом) в непрерывном течении времени». // Середа, В.: Абсолютная пустота без пространства и времени. // Неистовая Вселенная: От Большого взрыва до ускоренного расширения, от кварков до суперструн. Сборник научных трудов под ред. М. Хвана. Москва 2008, С. 78.

80 Кекова, С.: Метаморфозы слова в эонотопосе поэтического текста (на материале поэзии А. Тарковского). // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия Филологические науки. Волгоград, 2009. № 2 (36), С. 213.

81 Мень, А.: Исагогика. Москва 2003, С. 321.

указывающее людям, находящимся в бездуховном пространстве (пустыне), путь и являющееся для них «духовной пищей» - как хлеб, как манна небесная. «Прямизна» посоха Исайи, волнующая лирического героя, есть не что иное как осознание тяжести и неотвратимости избранного (прямого) пути - прямоты пророческого слова, открывающего суть вещей, что, как известно, вызывает в «двухмерной плоскости» реакцию отвержения, неприятия и неблагодарности со стороны воспринимающих людей.

Таким образом, смысловой переход от первой строфы стихотворения ко второй, казалось бы, отсутствующий, заключен в «скрытом», затекстовом моменте трансформации лирического героя из страдающего человека (зерна), ограниченного «двухмерными» рамками горизонтальной плоскости материального мира (*рождение - смерть*), до пророка (*хлеба*) - личности, сознательно вышедшей на иной, вертикальный путь духовного развития (*духовное бессмертие*) и получившей божественный дар и силу.

Из четырех библейских пророков, относящихся в христианстве к Великим[82], в поэзии Тарковского эксплицируется три: упомянутый Исайя, Иеремия («Посредине мира», 1958), и Даниил («К стихам», 1960). В данных лирических сюжетах происходит либо изначальное полное отождествление лирического героя с конкретным пророком: *«Времен грядущих я Иеремия»*; либо прямое выполнение пророческого завета и последующий переход в пророческую ипостась (*«И я раздвинул жар березовый, / Как заповедал Даниил, / Благословил закал свой розовый, / И как пророк заговорил»*). Переход в ипостась пророка отображается как процесс, проявляющийся как на духовном, так и на телесном (физическом) плане, и знаменует собой начало активных действий преобразовательного характера — реализации вестничества.

Так, в стихотворении «К стихам» трансформация в пророка включает в себя два этапа: сначала преобразуется наиболее важный для выполнения пророческой миссии телесный орган (*«Мне вытянули горло длинное»*) и совершенствуется духовная составляющая лирического героя (*«И выкруглили душу мне»*), что символизирует процесс внутреннего переосмысления собственного существования и предназначения: «выкруглили» - значит убрали «углы», неровности, довели до совершенства - сферической формы, предоставили возможность душе обладать истинным знанием. Сам характер изменения лирического героя указывает на своеобразное «закольцовывание», завершенность, целостность происходящего

82 К ним относят пророков Исайю, Иеремию, Даниила и Иезекииль.

процесса.

Следующий этап трансформации связан с появлением невербальных признаков посвящения: на спину лирического героя наносится рисунок, своего рода отметина: *«И обозначили былинные / Цветы и листья на спине»*, символизирующая принадлежность к определенной «закрытой» группе - к группе поэтов-пророков (*«И как пророк заговорил»*). Этот рисунок у Тарковского обнаруживает русские фольклорные корни, о чем свидетельствует использование эпитета «былинные».

В данном тексте также присутствует указание на «прямизну и непреклонность» пути пророка, «свернутое» в имени пророка Даниила, заветы которого исполняет лирический герой: *«И я раздвинул жар берёзовый, / Как заповедал Даниил, / Благословил закат свой розовый / И как пророк заговорил»*. Это реминисценция из библейской Книги пророка Даниила. Лирический герой уподобляет себя трем отрокам, товарищам Даниила, которые упорно отстаивали свою веру и отказывались поклоняться золотому кумиру. За это вавилонский царь Навуходоносор приказал бросить юношей в разожженную печь, но они остались живы. И тогда Навуходоносор воскликнул:

> Благословен Бог, который послал Ангела Своего и избавил рабов Своих, которые надеялись на Него и не послушались царского повеления, и предали тела свои огню, чтобы не служить и не поклоняться иному богу, кроме Бога своего! (Дан. 3,28).

Идея преображения человека в процессе творчества артикулирована в стихотворении «Камень на пути» (1960). На этот раз лирический герой, уже находящийся в ипостаси пророка, говорит о «неабсолютности» своей власти над своей жизнью, объясняя обратный принцип обладания «божественным» даром: неотвратимости прохождения определенных этапов: *«Пророческая власть поэта / Бессильна там, где в свой рассказ / По странной прихоти сюжета / Судьба живьем вгоняет нас»*.

В этом тексте отчетливо эксплицирована модель художественного творчества, характерная для представителей неотрадиционального направления: лирический герой отчетливо ощущает транстекстуальную и трансцендентную природу творческого акта. Как образец такого чувствования Тюпа приводит переживания романного героя Б. Пастернака в моменты творческого вдохновения[83]:

> В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее

83 См.: Тюпа 1998, С. 108-109.

историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение[84].

М. Цветаева, рассуждая о природе и смысле искусства, заявляет о той же позиции:

По существу, вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания. Равно как вся воля поэта - к рабочей воле к осуществлению. (Единоличной творческой воли - нет.)[85], и далее: Я пишу для самой вещи. Вещь, путем меня, сама себя пишет[86].

В этом же ключе объясняют суть творческого процесса О. Мандельштам в «Разговоре о Данте»: *«ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет все что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. [...] Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик...»*[87], и А. Ахматова: *«Но вот уже послышались слова / И легких рифм сигнальные звоночки, - / Тогда я начинаю понимать / И просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь»* («Творчество»)[88].

То есть не сам человек определяет или предопределяет свое дальнейшее движение в пространстве земного бытия, а однажды выбранный путь ведет его в дальнейшем жизненном (духовном) развитии в строго определенном направлении, требуя глобального переосмысления своего начального мировосприятия (*«Вначале мы предполагаем / Какой-то взгляд со стороны / На то, что адом или раем / Считать для ясности должны»*), ограниченного «двухмерными» рамками материального мира (*адом или раем*), другими словами, - стереотипами, обыкновенно управляющими человеком (отсюда и слово «должны»). Такой творческий акт был бы неполным без преобразующего компонента. И он включается: в момент совершения творческого акта лирический герой действительно вынужден переосмысливать исходную точку зрения: *«Потом, кончая со стихами, / В последних четырех строках / Мы у себя в застенке сами / Себя свежуем второпях»*[89].

Поэтому поэт для неотрадиционалиста - вовсе не пассивный «передатчик» трансцендентно заданных слов (см. у Мандельштама: *«Достигается потом и опытом / Безотчетного неба игра»*[90]). Процесс этого переосмысления уподоблен

84 Пастернак, Б.: Доктор Живаго. Москва 1998, С. 155.
85 Цветаева, М.: Попытка иерархии. // Цветаева, М.: Собрания сочинений: В 7-ми томах. Т. 5, Москва 1997, С. 35.
86 Цветаева, М.: Поэт о критике. // Там же, С. 57.
87 Мандельштам 1991, С. 256.
88 Цит. по: Ахматова, А.: «Тайны ремесла». Москва 1986, С. 6.
89 У Тарковского находим еще один образ такого плана: *«...рифма, точно плаха, / Меня сама берет»*. («Я долго добивался...», 1958).
90 Мандельштам, О.: «Я скажу это начерно, шепотом...» (1937). // Мандельштам, О.: Собрание сочинений: в 4-х томах. Т. 1. Москва 1994, С. 188.

у Тарковского телесному свежеванию: образ «самосвежевания» по своей натуралистичности, жесткости и предполагаемой болезненности, безусловно, родственен образу перемалывания человека в жерновах *мельницы жизни и смерти*.

Итак, данное свыше право преобразовывать, гармонизировать мир подразумевает и определенные требования в соответствии с выбранной задачей. «Самосвежевать» (*«свежевать - снимать шкуру и потрошить»*[91]) - значит заниматься самопознанием и самоизменением на самом глубоком уровне в соответствии с предъявляемыми к человеку - пророку и творцу - требованиями; выражаясь библейским языком, - отделять зерна от плевел, что оказывается занятием трудоемким, долгим и болезненным и вызывает у лирического героя больше вопросов, чем ответов: *«Откуда наша власть? Откуда / Все тот же камень на пути / Иль новый бог, творящий чудо, / Не может сам себя спасти?»*.

Центральным здесь является образ *камня на пути* (именно на пути, а не на распутье, традиционном для русской литературы), понять который можно, обратившись опять-таки к библейскому контексту.

В Библии камень - символ прежде всего самого Христа. Об этом много сказано и у пророков, интересующих Тарковского. Так, четвертое царство, которое видел во сне царь Навуходоносор в образе истукана из глины и железа, представляло Римское царство, а камень, оторвавшийся от горы и ударивший этого идола и рассыпавший его в прах, - прообраз Христа, основателя нового царства над царствами, *«которое вовеки не разрушится»*, по пророчеству пророка Даниила (Дан. 2, 44). Пророк Исайя называет Христа *«камнем преткновения и скалою соблазна»*, о который споткнутся многие *«и упадут и разобьются. [...] Камень испытанный, краеугольный, драгоценный, крепко утвержденный, верующий в него не постыдится»* (Ис. 8, 14; 28, 16; Рим. 9, 33)[92]. Соответственно, «камень» в данном случае - символ пути духовного развития, своего рода *«духовное средоточие отражений несовершенной, подверженной различным внешним влияниям души, которая в конечном итоге, должна найти самое себя»*[93].

Таков духовный путь каждой личности к человеку «внутреннему», указанный и авторитетным для Тарковского Г. Сковородой. Этот путь, несмотря на все «камни преткновения», наполнен для художника-неотрадиционалиста глобальным

91 Ушаков, Д.: Большой толковый словарь современного русского языка в 4-х томах, Т. 3. Москва 1995, С. 288.

92 Цитируется по: Шмеман, А., протоиерей: Исторический путь Православия. Москва 1993, С. 88.

93 Цитируется по: Лысенко, А.: Проблема личности в философии Сковороды. // Философские науки. 1972, №6, С. 35.

«спасительным» смыслом: индивидуальная причастность сверхиндивидуальному через актуализацию сакрального пространства в индивидуальном творческом акте *«есть одновременно самоактуализация личности автора»*[94]. Но если у Мандельштама стремление к такой причастности выражается в императивно-просительной форме: *«Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма»* («Сохрани мою речь навсегда...», 1931), то у Тарковского обретение духовного бессмертия как следствие причастности к трансцендентному (по терминологии Тюпы - «ноосфере языка») уже императивно утверждается: *«А все-таки уставлю / Свои глаза на вас, / Себя в живых оставлю / Навек или на час, // Оставлю в каждом звуке / И в каждой запятой / Натруженные руки / И трезвый опыт свой. // Вот почему без страха / Смотрю себя вперед, / Хоть рифма, точно плаха, / Меня сама берет»* («Я долго добивался...»). И далее: *«Бессмертен я, пока / Течет по жилам - боль моя и благо - / Ключей подземных ледяная влага, Все эР и эЛь святого языка»* («Словарь»).

Следовательно, понимание творчества как акта преобразования мира уподобляет в художественном мире Тарковского функцию поэта духовной миссии пророка и обуславливает необходимость глубинной внутренней трансформации, иными словами - полного внутреннего преображения для выполнения этой миссии.

Принцип преображения как самого лирического героя, так и мира вокруг него показан Тарковским в устойчивом диалоге с библейским контекстом. Необходимо отметить, что поэт никогда не обращается к именам библейских персонажей для того, чтобы написать стихотворение «на библейскую тему» (как, к примеру, Н. Гумилев, Б. Пастернак, А. Ахматова, И. Бродский). Можно сказать, что в художественном мире Тарковского представлен особый тип поэтического мышления, суть которого состоит в осознании и выборе собственного пути развития, собственного экзистенциального опыта жизни и творчества через судьбы тех библейских персонажей, имена которых мы встречаем в стихотворениях.

Следовательно, библейские мотивы, образы, реминисценции, имена Адама, Давида, Иакова (Израиля), Исайи, Даниила, Лазаря, Петра и т. д. являются своеобразными соотносительными элементами «миростроительства» в поэтической концепции Тарковского, а трансляция библейских персонажей (как и в случае с героями античных мифов) в художественный текст - основной прием, используемый поэтом при обращении к библейскому претексту. Библейский сюжет, который использует Тарковский и который присутствует в тексте в «свернутом» виде - в одном имени

94 См.: Тюпа 1998, С. 109.

собственном, - как правило, достаточно насыщен и требует досконального знания первоисточника для понимания смысла стихотворения. Например, в произведении «Нестерпимо во гневе караешь, Господь...» (1941) лирический герой восклицает: *«Я дышать не могу под твоей стопой, / Я вином твоим пыточным пьян. / Кто я, Господи Боже мой, перед тобой? / Себастьян, твой слуга Себастьян»*. В трехтомном собрании сочинений Тарковского Александр Лаврин пишет в примечании к этому стихотворению: *«Имеется в виду Иоганн Себастьян Бах»*[95].

Мы, однако, склонны толковать этот образ иначе. Вероятно, здесь имеется ввиду христианский святой Себастьян - римский воин времен императора Диоклетиана, который за тайную принадлежность к христианству дважды был приговорен к смертной казни. В первый раз он был привязан к дереву и пронзен стрелами, но все же остался жив. За то, что Себастьян и далее не изменил своим убеждениям, его подвергли казни во второй раз - забили камнями до смерти и бросили в Большую Клоаку. Тарковский, обращаясь к образу именно Себастиана, - христианина, причисленного церковью к лику святых, продолжает тематическую традицию, сформированную мировой живописью: его лирический герой приобретает те же черты душевной стойкости и преданности своей вере, своим духовным устремлениям, свойственные ранним христианам в эпоху гонения христианства.

Библейский текст является своего рода эталоном для многих стихов Тарковского, лирический герой которых воспринимает свою жизнь как отражение трансцендентной реальности и находит для неё прообразы в Священном Писании[96]. Но особенно отчётливо соотнесение с библейским претекстом именно как с эталоном в творчестве Тарковского представлено в некоторых ключевых текстах.

Так, в стихотворении «Надпись на книге» (1946) появляется имя библейского Иакова, с которым ассоциирует себя лирический герой: *«Как птица нищ и как Иаков хром, / Я сам себе не изменил поныне...»*. В более позднем варианте этого же текста

95 Тарковский, А.: Собрание сочинений: В 3-х т., Т. 1. Москва 1991 - 1993, С. 427.

96 Интересным в этой связи является исследование С. Кековой «Опыт «типологической экзегезы» в поэзии А. Тарковского», посвященное анализу стихотворений, содержащих элементы библейской образности. Согласно представленной в этой работе точке зрения, Тарковский, выстраивая диалог с библейскими контекстами, использует один из методов древнерусской словесности - метод «типологической экзегезы», суть которого состоит в том, что *«Библия воспринимается как собственно субъект осмысления и на этой основе – изображения окружающей действительности, как то, чем и на основании чего действительность может быть объяснена, получает свой смысл и место в человеческой истории»*. Библейский претекст в пространстве этого художественного метода оказывается «первоявленным образом» той истинной реальности, «которая порождает земное бытие и к которой это земное бытие стремится». Тарковский, использующий, согласно С. Кековой, метод типологической экзегезы, «*описывает не эмпирическую реальность в её бесконечной изменчивости, а её онтологический портрет*». // Цит. по Кекова, С.: Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Автореферат дис. док. фил. наук. Саратов 2009, С. 14.

употребляется имя «Израиль»: *«Как птица ниц и как **Израиль** хром»*. Речь в обоих случаях идет об одном и том же персонаже Ветхого завета - патриархе Иакове; однако, в более ранней версии Тарковский использует его первое имя, данное при рождении, в поздней - второе (точнее, согласно христианской терминологии, - «имя по деяниям»), полученное после определенных обстоятельств вместе с хромотой (единственная деталь библейского сюжета, присутствующая в поэтическом тексте).

Разница между уподоблением себя Иакову или Израилю - концептуальна и объясняется смыслом тех обстоятельств, при которых библейский герой приобрел хромоту. Святой Иаков не был хромым от рождения, но стал таким, согласно христианским богословам, *«по особому промыслу и действию Божьему»*[97]. Так, пока Иаков всю ночь боролся с ангелом, его имя было Иаков, но когда пришло утро, он был назван Израилем, что означает «Ум, узревший Бога»[98]. Итак, Иаков боролся с ангелом, который представлял Бога и говорил от Его лица, как это было принято в Ветхом Завете. В итоге, поединок заканчивается вничью, а Бог обещает ему победу над людьми, а для памяти и смирения сохраняет Иакову, а точнее - уже Израилю, хромоту.

Тарковский соотносит эту черту христианского святого со своим собственным обликом: стихотворение написано в 1946 году, когда автор уже пережил ампутацию ноги после ранения на фронте и передвигался с помощью протеза. Сравнение можно было бы считать чисто внешним, однако, библейский смысл причины хромоты Иакова - физическое следствие особого Божьего испытания, иначе - отметина (как в сюжете с посвящением в пророка после выполнения заветов Даниила и нанесения ритуального рисунка на тело), в результате которого вместе с хромотой Иаков получает благословение и новое имя. Тарковский, заменив впоследствии имя с Иакова на Израиля, подчеркнул значимость для него в данном библейском сюжете не семантики «ночной борьбы» героя, а момента трансформации из одной ипостаси (Иакова) в другую (Израиля), наступившего после божественного испытания и ознаменованного получением божественного дара (победы над людьми). В трудах библеистов этот момент также трактуется как

97 Лосский, В.: Очерк мистического богословия Восточной церкви. Очерк догматического богословия. Москва 1991, С. 241.

98 Полный текст библейского сюжета: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари; / и, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. / И сказал [ему]: отпусти Меня, ибо взошла заря. Иаков сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня. / И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. / И сказал [ему]: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, человеков одолевать будешь» (Быт. 32, 24-30).

пример духовного преображения личности: *«Но если человек познал свое истинное имя, то он познал тогда саму истину (ее имя)»*[99].

Иаков (Израиль) появляется у Тарковского еще раз в стихотворении «Рукопись» (1960), однако, имя его более не называется, замещаемое описанием «деяния» героя: *«Так соль морей и пыль земных дорог / Благословляет и клянет пророк, / На ангелов ходивший в одиночку»*. В обоих текстах Библия является и источником и коррелятом художественной мысли. И в «Надписи на книге», и в «Рукописи» имя Иаков (Израиль) появляется рядом с другими библейскими персонажами: блудным сыном из известной притчи (*«Так блудный сын срывает с плеч сорочку»* / «Рукопись») и Иоанном Крестителем, чья проповедь покаяния в Евангелии названа «гласом вопиющего в пустыне» (*«Покинул я семью и тёплый дом / И седины я принял ранний иней, / И гласом вопиющего в пустыне / Мой каждый стих звучал в краю родном»* / «Надпись на книге»).

Тарковский в данном случае осуществляет не прямой перенос того или иного библейского образа в текст, а использует своеобразную стратегию «смещения». Завершающие строки первого катрена (*«И гласом вопиющего в пустыне / Мой каждый стих звучал в краю родном»*) в сонете «Надпись на книге» составляют смысловое единство с двумя завершающими строками второго катрена: *«И мой язык стал языком гордыни / И для других невнятным языком»*, будучи одновременно связанными с мотивами истинного и потерянного поэтического слова (*«И - Боже правый! - разве я пою?»* и далее: *«А я горел, я жил и пел - когда-то...»*). Появление этого контекста «смещает» евангельский образ в иную тематическую плоскость, первоначальный смысл библейского сюжета сглаживается и происходит процесс, схожий с принципом образования фразеологизма, внутренняя форма которого утрачивает связь со своим первоисточником. Семантическое смещение происходит и с сюжетом, имеющим огромный смысловой потенциал в пространстве христианской культуры: притчей о блудном сыне и его возвращении (Лк. 15, 11-32). Согласно традиционному христианскому толкованию данной притчи, в ней *«раскрывается сама природа греха во всей его разрушительной силе»*, человек изображается в тот самый момент, когда он *«отворачивается от Бога и оставляет Его, чтобы следовать собственным путем в «землю чуждую», где надеется найти полноту, преизбыток жизни»*[100]. Притча, как известно, подробно описывает и медленное начало, и завершение пути блудного сына обратно в отчий дом, *«когда*

99 Мень 2003, С. 288.

100 Флоровский, Г.: Богословские отрывки. // Вера и культура. Санкт-Петербург 2002, С. 401.

он, в сокрушении сердца, избирает послушание»[101]. В «Рукописи» же сочетание строки *«Так блудный сын срывает с плеч сорочку»* с последующими строками (*«Так соль морей и пыль земных дорог / Благословляет и клянет пророк»*) вовсе упраздняет традиционную трактовку: и путь, и его завершение-возвращение здесь не представляются грехом, а, напротив, осмысленно взаимосвязаны: обретение целостности, осознание себя частью целостного мира (*«Я младший из семьи / Людей и птиц, я пел со всеми вместе»*) оказывается возможным только после самостоятельно пройденного индивидуального пути (самопознания), который и «проклинается» (из-за тяжести, ему присущей) и «благословляется» (из-за результата, к которому он, пройденный, приводит) одновременно. Лирический герой Тарковского, таким образом, уподобляя себя блудному сыну, не отворачивается от бога, чтобы впоследствии вернуться к послушанию, а напротив - ищет бога в себе, выполняя свое предназначение: пишет книгу (*«Я кончил книгу и поставил точку»*), и в процессе ее написания (то есть прохождения своего пути) переживает полное духовное преображение (*«Судьба моя сгорела между строк, / Пока душа меняла оболочку»*) и «возвращается» в уже иной ипостаси, обретя духовное бессмертие (*«И не покину пиршества живых - / Прямой гербовник их семейной чести, / Прямой словарь их связей корневых»*).

Обращение к библейским сюжетам, персонажам и даже «библейской географии»[102] связано у Тарковского с самопознанием (познанием «человека внутреннего», по Г. Сковороде), пониманием собственного предназначения и духовным развитием. Расхождение с библейской традицией заключается в моделировании лирическим героем новой целостной модели из хронологически неоднородных библейских книг: «Бытие», «Вторая книга Царств», «Книга Судей Израилевых», «Плач Иеремии», «Псалтырь», «Евангелие», «Откровения Иоанна Богослова». Цитатный пласт не исчерпывается только библейскими претекстами, все образы несут в себе новую семантическую нагрузку, и, наряду с образным рядом, восходящим к библейским источникам (Авраам, Давид, Адам, Иаков, Каин, Авель, Лазарь, Фома, Дева Мария, Исайя), в текстах Тарковского возникают образы, восходящие к традиции других мировых религий (ислама: Азраил и буддизма: Будда).

---

101 Там же, С. 348.

102 Например, ландшафтная организация художественного мира как инвариант «библейской географии» в стихотворениях «Приазовье» (пустыня), «Где целовали степь курганы...», «Степь», «Григорий Сковорода» (степь); эксплицитные знаки «библейской географии» в художественном пространстве: «*Из камней Шумера, из пустыни Аравийской, из какого круга / Памяти - в сиянии гордыни / Горло мне захлестываешь туго?»* («Отнятая у меня, ночами...», 1968); «*Он был / Царь ассирийский в клубящихся гроздях кудрей. / Степь отворилась, и в степь как воронкой ветров / Душу втянуло мою»* («Приазовье», 1968).

Библейские имена в художественном мире Тарковского - это своеобразные «носители» сконцентрированного, сжатого смысла; семантические центры, через которые библейский (культурный) контекст входит в современную действительность лирического героя (хронотоп поэтического текста), вследствии чего происходит совмещение пространственно-временных и семантических пластов, организующее равносторонний диалог. Можно сказать, что в его стихах отображается путь самостановления личности, развития ее духовной вертикали, *«...возведения бытия по ступеням иерархии ценностей снизу вверх»*[103].

Духовные искания лирического героя Тарковского выводят его на новый уровень понимания смысла и принципов бытия, - этап становления, на котором обращение к библейским сюжетам и мотивам становится сознательным выбором. В результате их переосмысления образуется сдвоенный образ, который не строится замкнуто и статично, но всегда раскрывается и мыслит в динамике.

Мы показали особую функцию, которую выполняют библейские имена в поэзии Тарковского, но не только с их помощью организуется диалог с сакральным текстом Библии в его художественном мире.

В поэтическом языке Тарковского довольно часто мы встречаемся с употреблением слова «преображение» и его производных. Многие произведения, посвященные теме преображения и преображённого мира (такие как «Белый день», «Река Сугаклея уходит в камыш...», «Первые свидания», «Словарь», «Я учился траве, раскрывая тетрадь...», «Ода», «Посредине мира», «Шиповник», «До стихов», «Явь и речь», «Ты ангел и дитя, ты первая страница...», «Городской сад», «Приглашение к путешествию», поэма «Чудо со щеглом» и многие другие), лишённые, на первый взгляд, «библейского контекста», при более глубоком рассмотрении обнаруживают сакральные смыслы, восходящие к библейскому претексту. Причина такого явления - сакрализации несакрального - заключается, на наш взгляд, в центральном принципе художественного метода Тарковского, обуславливающего способ трансформации мира, - принципе *преображения*, с которым тесно связано и отношение поэта к поэтическому языку как к языку сакральному, священному и потому соотносимому с языком библейским.

В стихотворении «Полевой госпиталь» (1964), сюжет которого - пребывание на грани смерти и возвращение в жизнь - лирический герой Тарковского рассказывает: *«Мне губы обметало, и ещё / Меня поили с ложки, и ещё / Не мог я вспомнить, как меня зовут, / Но ожил у меня на языке / Псалом царя Давида»*. В итоговом варианте

103 Вышеславцев, Б.: Этика преображенного Эроса. Москва 1994, С. 67.

стихотворения слово «псалом» заменено автором на слово «словарь». Именно «словарь царя Давида» представляет собой истинный источник поэтической речи Тарковского. Ни в одном издании сочинений Тарковского нет переложения псалмов Давида. Однако П. Волкова в своей монографии «Арсений и Андрей Тарковские» приводит автограф поэта, представляющий собой парафраз 68 псалма[104].

Сам Тарковский, рассуждая о поэзии, варьирует одну и ту же мысль: *«Слово само по себе шире понятия, заключённого в нём, по своей природе оно - метафора, троп, гипербола»*[105]; *«[...] есть слова в языке, которые уже сами по себе поэзия, потому что в них уже есть произведённый выбор: звезда, корабль, соль - может быть, почти весь язык. Но сообразно вкусам – особенно несколько слов»*[106]; *«[…] каждое слово даже в обособленном виде - метафора (особенно в нашем языке) и работает само за себя»*[107].

Подтверждение философским рассуждениям Тарковского о природе слова находим в богословской мысли. В частности, о. Георгий Флоровский, соотнося человеческое слово со Словом Божиим, пишет: *«Человеческий язык нисколько не ослабляет абсолютность Откровения, не ограничивает силу Божьего Слова. Слово Божие может быть строго и точно выражено на языке человека»*[108]. И далее:

> Когда божественная истина изрекается на человеческом языке, самые слова преображаются. И то, что истины веры открываются в логических образах и понятиях, свидетельствует о преображении слова и мысли, - слова становятся священными. Это значит, что через изречение Божественной истины определённые слова, то есть определённые понятия и категории, увековечены[109].

Такие «увековеченные слова», то есть сакрализованные, Тарковский, по нашему мнению, и называет «словами-метафорами» и «словами-тропами». И именно такие слова, подобно именам библейских персонажей, оказываются семантическими, сакральными центрами в пространстве поэтического текста. К словам такого рода у Тарковского относятся: вода и хлеб, соль и желчь, кровь и плоть, нищий и царь, нищета, зерно, степь и пустыня, птица и камень[110] и. т.д.

---

104 Волкова 1996, С. 245.
105 Тарковский, А.: Собрание сочинений: В 3 т., Т. 2, Москва 1993, С. 223.
106 Там же, С. 205.
107 Там же, С. 220-221.
108 Флоровский 2002, С. 441-442.
109 Там же, С. 449-450.
110 Такие «простые» слова вносят ощущение иной, сакральной реальности, внутри которой отчётливо видна, осязаема прямая связь Бога и мира, Бога и человека. О таком свойстве слов пишет и Арх. Киприан Керн: *«Сам Спаситель учит нас такому подходу к миру явлений»*. И далее: *«В Его притчах предметы, так сказать, самые прозаические, приобретают иной смысл и открывают свою потаённую суть, вводят в мир иных реальностей. Тогда зерно, закваска, вскисающая тесто, невод, соль, лоза. Открывают нам тайны, скрытые от телесного взора. За этими предметами внешнего мира видятся истинные их логосы, смыслы высшего бытия*». // Керн Киприан, арх.: Антропология св. Григория Паламы. Москва 1996, С.

В стихотворении «Как тот Кавказский Пленник в яме...» (1975) одним из таких семантических центров, сквозь которые проявляется сакральный смысл, является слово «глина»: *«Как тот Кавказский Пленник в яме, / **Из глины нищеты моей** / И я неловкими руками / Лепил свистульки для детей»*. В тексте оно обозначает и тот «материал», из которого вылеплены свистульки, и реальный глиняный грунт ямы, в которой находится, ассоциируя себя с Кавказским Пленником - героем поэмы А. Пушкина, лирический герой, и ту глину, из которой создан человек, согласно библейской версии. Библейский контекст слова «глина» усиливается его употреблением со словом «нищета» в составе метонимической конструкции «глина нищеты». «Нищета» в данном случае также носитель сакрального смысла, восходящего к известному библейскому «нищие духом» (*«Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное»*. Мф. 5:3). В православной библеистике это понятие единодушно толкуется как обозначение «смиренных» людей:

когда человек говорит: я нищий, и чем больше знает - тем более понимает, что мало знает, что ничего не знает, - это есть признак богатства духовного перед Господом. Эта "нищета" является на самом деле богатством. Блаженны нищие, блаженны те, которые умаляют себя, которые видят себя малыми, на самом деле, будучи большими светильниками. Их поставил Господь на подсвечник, чтобы светили всем в доме. Блаженные те, которые снизошли к покаянию, к смирению, на самом деле поднявшись на гору Благодати. Ибо не может укрыться город, который стоит на вершине горы. Блаженны эти убогие, которые на самом деле являются богатыми, потому что нищета эта является признаком богатства[111].

Сама деятельность, которой занят лирический герой, также имеет подтекст библейского происхождения: в Библии гончар - символ Творца: *«Мы - глина [...] и все мы дело руки Твоей»* (Ис. 9: 64), *«вы - глина в руках гончара, и Я - гончар. Так говорит Господь»* (Иеремия, 18:6). Довольно длинный перечень поделок, их уменьшительно-ласкательные суффиксы (*«козлики, овечки, / Верблюдики и петушки»*) указывает на бережное, трепетное отношение к ним лирического героя. Итак, перед нами тема «творец и творение». Мы видим, как в этом стихотворении Тарковского происходит оживление «библейского», сакрального смысла в слове.

Но в тексте наблюдается и другое явление. Своеобразный процесс «усвоения» евангельского смысла происходит со словосочетанием «закал в печке»: *«Не испытав закала в печке, / Должно быть, вскоре на куски / Ломались козлики, овечки, / Верблюдики и петушки»*. Без этого «закала» демиургический процесс оказывается неполноцененным, незавершенным: творения быстро ломаются, поэтому искусство свое лирический герой называет «жалким», а сам ощущает себя находящимся в

327.

111 Флоровский, Г.: Указ. Соч., С. 288.

пространстве несвободы, в условиях строгих ограничений (*«И в яму, как на зверя в клетке, / Смотрели сверху на меня»*).

С одной стороны, именно это словосочетание в тексте стихотворения является просто «знаком» неудачной творческой деятельности лирического героя. Но в контексте нашего анализа «закал в печке» символизирует одно из важнейших понятий в христианстве - библейское перерождение-преображение: действительно, слово «закал» может рассматриваться не только как собственно гончарный термин, но и в значении «закал человеческого духа». Безусловно, здесь имеется ввиду определенный этап духовного развития человека, тот необходимый закал, который лирический герой Тарковского переживает в стихотворении «К стихам» (*«И я раздвинул жар берёзовый, / Как заповедал Даниил, / Благословил закал свой розовый»*), - этап, завершающий его формирование в пророка-демиурга и следующий после «вырастания из-под рук» (бога) на «гончарном круге» творения и вылепливания-посвящения («вытягивание» горла и «выкругливание» души). Ситуация в стихотворении кардинально меняется после пробуждения у лирического героя творческого начала - вдохновения (*«Как мимолетное виденье, / Опять явилась Муза мне»*), результатом чего оказывается не просто его освобождение «из клетки-ямы» (*«И лестницу мне опустила, / И вывела на белый свет»*), но и спасение души (*«...но во спасенье / Души, изнывшей в полусне...»*). Он обретает вдохновение - то есть силу и возможность выполнять свое высшее предназначение.

Подытоживая результаты всех проанализированных выше текстов Тарковского, объединенных темой трансформации человека и преображения его в демиурга, можно с уверенностью утверждать о близости понимания этого процесса в художественном мире Тарковского христианским представлениям, согласно которым преображение человека начинается при жизни, когда человек должен второй раз родиться, родиться духовно, то есть полностью преобразиться, приобретая (в испостаси творца) духовное бессмертие. В Евангелии от Иоанна (3:1-6) сказано об этом: *«Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух»*. *«Мы же все открытым лицем, как в зеркале, взирая на славу Господню, преображаемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа»*. (2 Кор. 3:18). В 1-ом послании к Коринфянам говорится: *«Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся. [...] Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему облечься в бессмертие»* (15:51-57).

Итак, главной задачей человека, целью пути, который он проходит в своей земной жизни, как в христианстве, так и в художественной философии Тарковского является

его собственное преображение: *«Бог работает, чтобы вернуть человеку утраченный образ, при сотворении данный ему. Преобразить человека - значит вернуть ему образ Божий, пробудить в нем Творца, Создателя»*[112]. Родившись духовно, будучи преображен, человек открывает в себе возможности Творца и сам уже способен творить, создавать (созидая) и преобразовывать (гармонизируя) мир.

Так, в стихотворении «Степь» мы наблюдаем выстраивание авторского мифа о спасении мира на основе синкретично объединенных библейских представлений. Семантически стихотворение делится на две части: первая, эсхатологическая, описывает ситуацию гибели всего живого, выраженную в образе земли, поедающей саму себя (*«Земля сама себя глотает»*). Останавливается процесс природного роста (*«Трава - под конскою подковой»*), статична и «заперта» в теле, то есть не реализована, душа (*«Душа - в коробке костяной»*) и только третье (после природы и души) животворящее начало - слово, которое, согласно Библии, было началом сотворения всего живого (*«И только слово, только слово / В степи маячит под луной»*), утрачивает динамику последним (*«Последним умирает слово»*).

Вторая строфа повествует о возникновении «нового неба» и «новой земли» после всемирного потопа, библейской истории, записанной в главах 6-8 Книги Бытия (*«Но небо движется, пока / Сверло воды проходит снова / Сквозь жесткий щит материка»*).

Итак, сюжетное движение разворачивается далее не в традиционном христианском эсхатологическом ключе, а, ориентируясь на циклический путь (развитие мира по эволюционной спирали), переходит в создание космогонического мифа, описывая возвращение не только мира к его первозданному, гармоничному состоянию (*«Дохнет репейника ресница, / Сверкнет кузнечика седло, / Как радуга, степная птица / Расчешет сонное крыло»*), но и человека к первозданному Адаму (*«И в сизом молоке по плечи / Из рая выйдет в степь Адам»*). Однако этот Адам оказывается иным, чем тот, описанный в Библии, прародитель человечества. Он - образ преображенного человека, который полностью отвечает эталону *«по образу и подобию Божьему»*, так как в новом мире именно он, а не Бог, посредством слова, имеющего сакральную природу, творит весь мир, внося жизнепорождающую динамику в новое пространство (*«И дар прямой разумной речи / Вернет и птицам и камням»*).

«Преображенный» Адам Тарковского не только нарицает имена, он их «пересоздаёт» (повторяя процесс, которому был подвержен сам). Подобное

112 Цит. по: Кривомазов 1998, С. 109.

пересоздание - спасение творения, основа которого была повреждена, искажена грехопадением и утратой целостности: *«Любовный бред самосознанья / Вдохнет, как душу, в корни трав, / Трепещущие их названья / Еще во сне пересоздав»*. Происходит своеобразное «ипостазирование» Адама (Создателя) во всё творение и таким образом достигается цель этой новой космогонии - одухотворение мира одухотворенным, преображенным человеком.

Своеобразную «матрицу» картины преображения человека и последующего за ним преобразования окружающего мира находим в стихотворении «Первые свидания» (1962). Начало и конец стихотворения представляют закольцованный (завершенный) образ пространства, узловые пункты которого - земля и небо. В первых строках стихотворения мы видим образ схождения неба на землю, материализующийся в образе лестницы, по которой спускаются в сад герои стихотворения. Поток нисходящего движения имплицирован уже в слове «богоявление». Происходит трансформация - преображение лестницы как художественного предмета, становящегося неким мостом, соединяющим землю и небо. В конце стихотворения перед нами - своего рода вознесение, восхождение от земли к небу (*«И небо развернулось пред глазами»*). Если восстановить «событийный» план стихотворения, иначе говоря - посюсторонний (совершавшийся по «эту сторону» зеркала), то он оказывается незамысловатым: сначала происходит встреча влюблённых, потом – их путь сквозь заросли влажной сирени к дому с стеклянно-зеркальной дверью, за которой - комната.

Но суть стихотворения - не сами происходящие действия, а их преображение, показывающееся «с той стороны зеркального стекла», выстраивание той сакральной реальности, в пространстве которой дом - некое высшее царство, сирень - не просто сирень, а «сгусток» синевы вселенной, тело возлюбленной - алтарь, врата которого отворены, а сама она - Царица и Владычица мира. Возлюбленная изображается сидящей на троне и держит в ладони известный уже нам по другим текстам Тарковского символ мироздания: хрустальную сферу (*«А в хрустале пульсировали реки. / Дымились горы, брезжили моря»*). Так иконографически изображается Богородица (например, образы «Всецарица», «Державная»), Иисус Христос (Пражское Езулатко - статуэтка Иисуса-младенца, одной рукой держащий сферу, завершенную крестом, а другой - благословляющий), а также сам Бог-отец (образ «Сердце Христово»)[113].

Также в стихотворении происходит и чудо преображения слова: обычное,

113 Подробнее см. Успенский, Л.: Богословие иконы Православной церкви. Москва 1989, С. 35-58.

повседневное «ты», относящееся к лирическому герою, преображаясь, «открывает свой новый смысл»: царь. Смысловая композиция стихотворения имеет кольцевой характер. Если в первых строках перед нами богоявление (теофания), то в конце – происходит обожение (теозис). В пространстве развития сюжета реализуется основная метаморфоза: горизонтальная линия земного пути (*«сама ложилась мята нам под ноги»*) превращается в вертикальную линию небесного пути (*«и птицам с нами было по дороге»*). Особо интересна в этом контексте строка «*И рыбы подымались по реке»*. В плане событийной действительности это говорит о том, что рыбы плывут против течения к верховью реки, то есть поднимаются вверх в метафорическом смысле. Но глагол «подымались» в контексте соотношения представленного в тексте горизонтального и вертикального движения одновременно реализует и свой буквальный смысл: преображение - движение вверх, к небу не только двух любящих друг друга людей, но и всего мироздания, преображенного ими. «Преображённая» любовь (богоявление) сама становится источником преображения (обожение). Так в художественном мире Тарковского осуществляется основная цель богоявления - преображение человека и мира.

3.3. Стать самим собой: «Формула бессмертия» в поэзии А. Тарковского

Загородил полнеба гений,
Не по тебе его ступени,
Но даже под его стопой
Ты должен стать самим собой.

Найдешь и у пророка слово,
Но слово лучше у немого,
И ярче краска у слепца,
Когда отыскан угол зренья
И ты при вспышки озаренья
Собой угадан до конца.

А. Тарковский

Путь преодоления «замкнутого» пространства, единения с Универсумом, выход на уровень всеобщей конвергентной «сопричастности» со всеми элементами Вселенной, путь «возвращения» к самому себе через познание «человека внутреннего», то есть путь духовного преображения - все это инварианты одной идеи, организующей художественный мир Тарковского: идеи спасения несовершенных человека и мира, возвращения им целостности и первоначальной, божественной основы, реализующейся через концепцию самостановления человека, понимаемого как нерасторжимое единство тела и души. В этой концепции категория «пути» приобретает самостоятельное архитектоническое значение[114], скрепляя все лирические сюжеты, темы и мотивы, и характеризуется конкретными пространственными координатами: от начальной «двухмерной плоскости» до «розы четырех координат» с определяющей пятой: самосознающей душой.

Итак, художественное пространство лирического героя Тарковского обладает признаком заданности направления. Оно не безгранично, а представляет собой обобщенную возможность движения от исходной точки к конечной. Поэтому оно получает темпоральный признак, а движущийся в нем лирический герой - черту внутренней эволюции[115]. Рассмотрим внутреннюю эволюцию лирического героя

114 В. Тюпа отмечает структуруобразующее значение «метаболы пути» как характерную черту поэзии неотрадиционализма. См. Тюпа 1998, С. 133.

115 Как отмечает И. Скоропанова: «во многих произведениях Тарковского его лирическое «я» предстает в процессе перестройки, перековки, безостановочного роста и движения вперед. Путь самоусовершенствования, по представлениям поэта, бесконечен, а духовные потребности личности — беспредельны». // Скоропанова, И.: Личность и движение. Москва

через образ совершаемого им пути.

Хронотоп пути, путешествия, дороги организует большинство стихотворений Тарковского, что отражено в хронотопичности названий многих произведений: «В дороге», «Игнатьевский лес», «Проводы», «Ялик», «Хорошо мне в теплушке», «Ехал из Брянска...», «В музее», «Град на Первой Мещанской», «Греческая кофейня», «Дагестан», «Дорога», «Зима в лесу», «Карловы Вары», «На берегу», «Полевой госпиталь», «Снежная ночь в Вене», «Степь», «Утро в Вене», «Цейский ледник», «Посредине мира», репрезентируется глаголами движения, направляющими сюжет: плыть, уплыть, брести, идти, бежать, возвращаться, уносить, искать, лететь, скитаться (вспомогательные предметные детали, сопровождающие действие в лирическом сюжете: река, корабль, адрес, чужая сторона, ялик, обоз, теплушка, лестница, лес, дом, трамвай, колыбель, стройка, ворота, дверь), а также находит свое выражение в системе образных автономинаций лирического героя: прохожий, путник, беженец, пловец, путешественник, бесприютный, «побирушка без полушки», «путевой обходчик», «странник, беженец, никто», блудный сын, изгнанник, покинувший дом, проезжий.

Мотив пути, таким образом, реализуется через мотивную парадигму «дорога - жизненный путь - поиск пути», а движение лирического героя в художественном пространстве определяется развитием внутреннего взаимодействия элементов пары «Я - Дорога», которое, в свою очередь, включает в себя как определение качественного характера «дороги» («земной полукруг», «кремнистый путь», «дальняя дорога без весел», «дорога ведет под обрыв»), так и стремлением лирического героя установить координаты собственного местонахождения на отдельном отрезке проходимого пути (*«И кто я пред этой дорогой? / И чем похвалиться могу?», «как тот Кавказский пленник в яме», «мне должно... подмастерьем стать у Феофана», «Я тень из тех теней», «блудный сын», «роза четырех координат»*).

Характерным для поиска «своей дороги», ознаменованным выходом из замкнутого пространства индивидуалистичного «дома», у Тарковского становится изначальное размежевание своего личного, экзистенциального, ответственного пути (согласно устремлениям конвергентного сознания) с эпохальным, массовым, безличным «большим путем»:

Мне стыдно руки жать льстецам, / Лжецам, ворам и подлецам, / Прощаясь, улыбаться им / И их любовницам дрянным, / В глаза бескровные смотреть / И слышать, как взвывает медь, / Как нарастает за

1983, С. 8.

окном / Далекий марш, военный гром /И штык проходит за штыком (Мне стыдно руки жать льстецам, 1938), -

за развитием которого отстраненно наблюдает лирический герой, констатируя произошедшую на этом направлении «смерть бога»: *«Слесаря, портные, прачки / По шоссе, как муравьи, / Катят каторжные тачки, / Волокут узлы свои. // Спотыкается священник / И бормочет: / - Умер Бог, - / Голубки бумажных денег / Вылетают из-под ног»* («Лазурный луч», 1958). Открытое противопоставление себя этому коллективному пути, понимаемому как «антипуть», находим в стихотворении «Ночной звонок» (1946-1958), в монологе лирического героя, обращенного к собирательному, обезличенному «Ивану Иванычу»: *«Зачем заковываешь на ночь / По-каторжному дверь свою? / Пока ты спишь, Иван Иваныч, / Я у парадного стою»*.

Жизненное пространство Ивана Иваныча осмысляется как «каторжное», полностью замкнутое, мертво-статичное, бездуховное: *«Закладываешь уши ватой», «Не веришь в ад, не ищешь рая, / А раз их нет - какой в них прок?»*, неприемлемое для лирического героя: *«Как в полдевятого на службу / За тысячей своих рублей, / Предав гражданство, братство, дружбу, / Пойдешь по улице своей?»*. Покойный сон «Ивана Иваныча» равносилен духовной смерти с точки зрения лирического героя, образ «коллективного пути» здесь уподобляется тупику и в совокупности с предполагаемым ответом «Ивана Иваныча» приобретает трагическую модальность: *«Она от крови почернела, / Крестом помечен каждый дом. / Скажи: «А вам какое дело? / Я крепкий сон добыл горбом»*.

Размежевание с «обезымянивающим тотальным путем всех» не является, однако, достаточным шагом для обретения своего собственного пути. Следующим этапом движения лирического героя становится пространственное перемещение по «горизонтали» - «дороге потерь». Топос *дороги* выражается чаще всего косвенно - посредством мотивов бездорожья, одиночества (*«Дорога ведет под обрыв.../...Я сторож вечерних часов / И серой листвы надо мною. / Осеннее небо мой кров... / ...Давно у меня за спиною / В камнях затерялся твой зов...»* / «Оливы», 1958), «потери всего» (*«Нет у меня ничего, я все растерял по дороге»* / «Колыбельная», 1933) и настойчивым стремлением лирического героя обрести пристанище, приют (*«А я звоню, ищу приюта / А ты не хочешь мне помочь»* / «Ночной звонок»). Это движение сопровождается преимущественно хаотическим перемещением в пространстве («Я надену кольцо из железа», 1958). При этом, ни начальный, ни конечный пункты этого движения либо не названы вообще, либо являются местами

весьма отдаленными, местами отчуждения от «других» (*«Святой колыбелью была мне / Земля **похорон и потерь**»* / «Оливы»). Лирический герой персонифицирован в образе путника, прохожего, чужого для мира, его не принимающего: *«Я беженец, я никому не нужен, / Тебе-то все равно, а я умру»* («Беженец», 1941; см. также «Колыбельная», 1933, «Портной из Львова, перелицовка и починка», 1947, «В дороге», 1959). На этом этапе бродяжничество, скитальчество становится «духом жизни» лирического героя (*«А где-то судьба моя прячет / Ключи у степного костра. / Ключи она прячет и плачет / О том, что ей песня сестра / И в путь собираться пора»* / «Оливы»).

На «дороге потерь» лирический герой оказывается не идущим в выбранном направлении, а, напротив, - ощущает себя ведомым судьбой, заключенным в ее границах. Персонифицированный образ судьбы в поэзии Тарковского очень разнообразен: *«в час покорный судьбе...», «ехал домой со своею судьбой», «с плеч моих плывет на землю гнет, куда меня судьба не повернет»*. Категория судьбы напрямую связана с категорией внутренней свободы, заключающейся, по мнению Тарковского, во *«владении, управлении самим собой»*[116]. «Судьба» лирического героя на данном этапе независима и обладает собственной творческой волей: *«Огнем вперед судьба летела неопалимой купиной...», «в свой рассказ по странной прихоти сюжета судьба живьем вгоняет нас...», «наплела судьба сама», «судьба моя сгорела между строк...», «а дальше хозяйка - судьба и переупрямит над Камой».* Роковое преследование судьбы он осознает как проявление «трагического залога» своей несвободы: *«Когда судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с **бритвою в руке**»*.

В стихотворении «Зимой» (1958) обозначена итоговая перспектива развития «путем земной судьбы»*: «Куда ведет меня подруга - / Моя судьба, моя судьба? / **Бредем, теряя** кромку круга / И спотыкаясь о гроба».* На данном этапе дороги лирический герой и его персонифицированная судьба-подруга оказываются равнозначными попутчиками- скитальцами в пустом безжизненном пространстве: оба уже не идут, а «бредут», что указывает на неопределенность и тяжесть выбранной дороги. *Теряя кромку круга* означает потерю последних метров из без того «узкого» (максимально суженного) жизненного пространства[117], сопровождающуюся отсутствием всяких ориентиров (*«Не видно месяца над нами»*) и ограничениями возможностей движения *«В сугробах вязнут костыли»*. Ситуация пребывания «на краю жизни»

116 Тарковский, А.: Письма, дневники, наброски. // Волкова 1996, С. 263.

117 *„Кромка — 1. Продольный край, узкая полоса по краю ткани. 2. Вообще край чего-н“. //* Ожегов, С.; Шведова, Н.: Толковый словарь русского языка. Москва 2005, С. 455.

открывает и ближайшую перспективу «конца сужающего движения» - переход в пространство небытия: *«И души белыми глазами / Глядят вослед поверх земли»*. Заключительный образ «хождения по замкнутому кругу» окончательно определяет «дорогу потерь», то есть пассивное следование судьбе выказывает себя в художественном мире Тарковского как личностный «антипуть», единственно возможной и устойчивой перспективой которого оказывается «последнее пристанище» - гроб.

Образы «антипути» как следствия трагического личного бездорожья при отсутствии ориентиров характерны для представителей неотрадициональной поэзии в целом. Так, лирический герой Н. Гумилева констатирует как бесперспективность проходимого пути вообще: *«Летящей горою за мною несется Вчера, / А Завтра меня впереди ожидает, как бездна, / Иду… Но когда-нибудь в Бездну сорвется Гора. / Я знаю, я знаю, дорога моя бесполезна»* («Я верил, я думал...», 1912), так и несколько позже - недостижимость интуитивно ощущаемой, но все же неопределенной цели: *«Мгновение бежит неудержимо, / И мы ломаем руки, но опять / Осуждены идти все мимо, мимо»* («Шестое чувство», 1920). А. Ахматова также развивает этот образ как тупиковый вариант «альтернативного» пути: *«Один идет прямым путем, / Другой идет по кругу / И ждет возврата в отчий дом, / Ждет прежнюю подругу. // А я иду - за мной беда, / Не прямо и не косо, / **А в никуда и в никогда**, / Как поезда с откоса»* («Один идет прямым путем...», 1940).

Такие определения начальной и конечной цели жизненного движения человека как «ниоткуда», «никуда» и «никогда» (см., к примеру, классические строки Н. Гумилева: *«Откуда я пришел, не знаю… / Не знаю я, куда уйду, / Когда победно отблистаю / В моем сверкающем саду»* / «Credo», 1905*)* актуальны и для лирического героя Тарковского: *«И я ниоткуда / Пришел расколоть / Единое чудо / На душу и плоть»,* который, однако, отличается осознанием заданности направления движения: *«И, хлеба земного / Отведав, прийти / **В свечении слова / К началу пути**»,* но все же недоумевает по поводу его предполагаемого итога: *«И после сладчайшей / Из чаш - никуда?»* («И я ниоткуда...», 1967).

Тема смерти, понимаемой на этом этапе развития лирического героя как неумолимый итог, уход «в никуда» *(«И эту тень я проводил в **дорогу / Последнюю** - к последнему порогу,..»* / «И эту тень я проводил...» , 1957; *«И что ни человек, то смерть, и что ни / Былинка, то в огонь и под каблук»* / «Как двадцать два года тому назад», 1941-1963; *«Жизнь меня к похоронам / Приучила понемногу. / Соблюдаем, слава богу. / Очередность по годам»* / «Жизнь меня к похоронам», 1951), тем не

менее в определенный момент полностью переосмысляется Тарковским, что можно наблюдать даже в рамках одного стихотворения: так, после личной встречи героя с персонифицированной смертью *«...И в сумерках, нависших, как в предгрозье, / Без всякого бессмертья, в грубой прозе / И наготе стояла смерть одна...»* ему становится видима и перспектива бессмертия: *«...За мертвым сиротливо и пугливо / Душа тянулась из последних сил... / Но мне была бессмертьем перспектива / В грядущем исчезающих могил»* («Могила поэта», 1958), а в более позднем стихотворном цикле «Жизнь, жизнь» (1965) и вовсе утверждается абсолютное бессмертие всего живого: *«...На свете смерти нет. / Бессмертны все. Бессмертно всё».* В чем же Тарковский видит залог бессмертия?

«Ключ» к выходу из слепого пассивного скитания, ведущего к смерти, на целенаправленный путь с перспективой бессмертия, обнаруживаем в принципе организации художественного пространства одного из последних сборников поэта «Зимний день» (1971 - 1979). Сборник начинается с текстов, посвященных проблематике творчества, о чем говорят и сами названия стихотворений и стихотворных циклов: «Феофан Грек», «Пушкинские эпиграфы», «Григорий Сковорода», объединенных стремлением лирического героя соотнести свой жизненный путь с судьбой названных персонажей и предощущением кардинального изменения своей жизни: *«Открылось мне: я жизнь перешагнул, / А подвиг мой еще на перевале»* («Феофан Грек»,1975-1976). Лишь в следующих текстах в центре лирического сюжета находится фигура самого лирического героя - эта тематическая группа открывается стихотворением о его рождении: *«Душу, вспыхнувшую на лету, / Не увидели в комнате белой, / Где в руках милосердных колдуний / Нежно теплилось детское тело»* (*«*Душу, вспыхнувшую на лету», 1976). Далее следует описание мира, в который пришел герой: *«Дождь по саду прошел накануне, / И просохнуть земля не успела; / Сколько было сирени в июне…»,* также изменяющегося и будто вновь рождающегося.

Важной здесь является именно эта прямая, вневременная связь человека и универсума, которой обладает лирический герой в момент рождения: *«…Что судьба моя и за могилой / Днем творенья, как почва, прогрета».* Лирический сюжет завершается объединением мотивов рождения и смерти - тем самым упраздняется семантика трагичности, традиционно характерная для темы смерти.

В тексте, в непосредственной связи с актом творения (рождения) актуализирован не только собственно биографический контекст (упоминание именно июня в соотнесении с мотивом рождения не случайно: обыгрывается дата рождения поэта -

25 июня[118]), но и фольклорно-мифологический контекст (мотивы дождя, земли), вследствии чего «земное бытие» лирического героя с самой первой его минуты включается в масштабный природный контекст.

Следующее стихотворение представляет собой попытку лирического героя заняться демиургической деятельностью - создать собственное, гармоничное, хотя и идеализованное пространство: «сотворенный» универсумом, он сам учится творить: *«Был домик в три оконца / В такой окрашен цвет, / Что даже в спектре солнца / Такого цвета нет. / …Я верил, что из рая, / Как самый лучший сон, / Оттенка не меняя, / Переместился он»* («Был домик в три оконца», 1976).

Далее, в тексте «Еще в ушах стоит и гром и звон…» лирический герой, покинув гармоничное пространство замкнутого, искусственно созданного мира, выходит на поиски гармонии и целостности в реальной действительности. В стихотворении называются конкретные герои и подробно «выписывается» пространство событийной действительности: *«Туда ходил трамвай, и там была / Неспешная и мелкая река – / Вся в камышах и ряске. / Я и Валя / Сидим верхом на пушках у ворот / В Казенный сад, где двухсотлетний дуб…»,* из чего становится понятным, что автор рассказывает о пережитых моментах своей жизни: Валерий Тарковский - старший брат А. Тарковского, Казенный сад - сад в Елизаветграде, городе детства поэта[119]. Уточняется, подчеркивая значимость отображаемых событий для лирического героя, и время действия: *«Июнь сияет над Казенным садом»;* мотив июня имплицирует темы детства и судьбы. Центр внимания смещается на слышимую из сада музыку, звучащую «вполсилы»: *«Труба бубнит, бьют в барабан, и флейта / Свистит, но слышно, как из-под подушки: / Вполбарабана, вполтрубы, вполфлейты».*

Причиной такой полуреализации в событийной действительности могли быть и звон трамвая и пространственная удаленность героев (они сидят у ворот сада). Однако у этой «половинчатости», незавершенности есть и другое объяснение; незавершенность жизненного пути героев-детей: *«И в четверть сна, в одну восьмую жизни»*, судьба которых еще только намечена, не ясно «прописана», вариабельна. Мотив детства полностью реализуется в заключительной строфе, в детальном описании одежды героев-мальчиков: *«Мы оба / в летних шляпах на резинке, / В сандалиях, в матросках с якорями…».* На фоне этих бытовых подробностей еще трагичнее звучит тема судьбы героев: *«…Еще не знаем, кто из*

118 Дата собственного рождения акцентируется Тарковским еще дважды: в стихотворениях «25 июня 1935 года» и «25 июня 1939 года».

119 См.: Тарковский, А.: Автобиографические заметки. // Тарковский, А.: Указ. соч. Т. 2, С. 179, а также комментарии А. Лаврина к стихотворению «Еще в ушах стоит и гром и звон…»: Тарковский, А.: Указ. соч. Т. 1, С. 447.

нас в живых / Останется, кого из нас убьют, / О судьбах наших нет еще и речи, / Нас дома ждет парное молоко». Семантическая соотнесенность мотивов рождения и судьбы, детства и смерти, намеченная в финале предыдущего стихотворения, получает здесь совсем иную эмоциональную модальность. Происходит усложнение субъектной структуры стихотворения: герои-мальчики не знают собственной судьбы, лирическому герою, напротив, известна и его собственная судьба, и судьба брата: *«…кто из нас в живых / Останется, кого из нас убьют».* Лирический герой в своем «настоящем» уже знает, что брата Валю убьют[120].

Темы судьбы и смерти актуализируют проблему соотнесенности временных пластов. Стихотворение, отображающее конкретную биографическую ситуацию, является стихотворением-воспоминанием: настоящее и даже будущее героев-мальчиков оказывается для лирического героя уже прошлым. В финальных строках тема дальнейшей судьбы героев вновь соотносится с вечным, вневременным контекстом, но если в предыдущем стихотворении эта связь обозначается явно, то в данном тексте она скорее подразумевается, имплицируясь семантической цепочкой «ласточки-бабочки», символизирующей бессмертие души: *«О судьбах наших нет еще и речи, / Нас дома ждет парное молоко, / И бабочки садятся нам на плечи, / И ласточки летают высоко».*

Рассказ о судьбах героев-мальчиков, еще совсем не определенных в этом стихотворении, полностью реализуется в следующем тексте.

Стихотворение «Жили-были» начинается с характеристики жизни России в 1919-ом году: *«Вся Россия голодала, / […] / Стулья, шапки, что попало / На пшено и соль меняла / В девятнадцатом году».* Точно названа дата описываемых событий – 1919-й год. Начало лирического сюжета: рассказ о событиях жизни России 1919-го года в целом - сменяется рассказом о судьбе лирического героя и его семьи, в котором доминирует мотив смерти: *«Брата старшего убили»* («реализованная» судьба брата Вали), а сама жизнь оставшихся в живых - пребывание на границе смерти: *«И отец уже ослеп, / Все имущество спустили, / Жили, как в пустой могиле…», «Ляжет спать - я то и дело: / Дышит мама или нет?».* Слова «жизнь» и «жить» фигурируют в каждой строфе (значимым в этом контексте является и название стихотворения: «Жили-были»), создавая общий семантический контекст перманентного противоборства жизни и смерти, бытия и небытия: *«Вся Россия*

120 Во время гражданской войны Валю Тарковского, которому было тогда 15 лет, случайно убили на улице, Арсений Тарковский принимал участие во второй мировой войне и остался в живых. Тарковский, А.: Автобиографические заметки. // Тарковский, А.: Указ. соч. Т. 2., С. 179.

голодала, / Чуть жила на холоду».

Ключевым, однако, является в стихотворении мотив разобщенности, разделенности, обособленности людей, отсутствия коммуникации *(«Гости что-то стали редки / В девятнадцатом году…»),* - ситуации, приравниваемой лирическим героем к существованию в аду *(«Сердобольные соседки / Тоже, будто птицы в клетке / На своей засохшей ветке, / Жили у себя в аду»).* И лишь когда эта обособленность преодолевается и совершается акт свободной конвергентной коммуникации *(«Но картошки гниловатой / Нам соседка принесла»),* происходит «чудо»: лирический герой впервые переживает явление музы и творческое вдохновение: *«Первое стихотворенье / Сочинял я, как в бреду: / Из картошки в воскресенье / Мама испекла печенье».*

Упоминание воскресенья в финале стихотворения не случайно и актуализирует, на наш взгляд, библейский контекст воскрешения к жизни. В данном случае это не просто день недели, а символ окончательного преодоления смерти (избавление от голода) и духовного преображения лирического героя.

В двух заключительных строках происходит подытоживание лирическим героем пережитых событий *(«Так познал я вдохновенье / В девятнадцатом году»),* полностью редуцирующее негативную семантику девятнадцатого года (разруха, голод, холод, отчужденность), ставшего для него временем преображения: второго - творческого - рождения, выхода в открытое пространство универсума, обретения собственного пути. Формула «жили-были», отраженная в названии стихотворения, являясь классическим элементом зачина русских сказок, также усиливает семантику включения жизни лирического героя в более глобальный, чем событийный, вневременной, вселенский контекст: лирический сюжет действительно построен по законам «сказочного» сюжета: испытание героя - столкновение с миром мертвых - воскресение и обретение новых способностей. Следовательно, данное стихотворение можно рассматривать и как версию мифологического сюжета об инициации героя[121].

Итак, тематический принцип организации сборника Тарковского «Зимний день» заключается в выстраивании эволюционной линии жизненного движения лирического героя согласно традиционной фольклорной схеме «пути», включающей следующие этапы: рождение / соотнесенность личного бытия с космическим началом - хождение по дороге «потерь» - встреча со смертью - инициация / обретение героем своего призвания (поэтического дара) и включение в целостность

121 Подробнее см.: Пропп, В.: Морфология сказки. Москва 2006; Мелетинский, Е.: Герой волшебной сказки. Происхождение образа. Москва 1958.

универсума.

И в других произведениях Тарковского непосредственная встреча со смертью предшествует новому, духовному рождению лирического героя, а приобретение поэтического дара сопровождается физиологическими изменениями - «муками родов» (сюда относятся уже рассмотренные нами сочинения «К стихам», «Надпись на книге», «Камень на пути», «Я по каменной книге учу вневременный язык»). В стихотворении «Полевой госпиталь» (1964) духовное (творческое) рождение и вовсе является следствием физического пребывания на грани жизни и смерти и имеет в своей основе реальные события перенесенной поэтом после ампутации ноги «клинической смерти»[122]: *«...Я лежал / Вниз головой, как мясо на весах, / Душа моя на нитке колотилась, / И видел я себя со стороны: / Я без довесков был уравновешен / Базарной жирной гирей».*

Физическому и духовному восстановлению в рамках лирического сюжета предшествует состояние распада (лирический герой распадается на тело, неодухотворенное *«мясо на весах»,* и душу *«на нитке»,* которая только одна и соединена с нитью жизни): физиологическая беспомощность, связанная с военным ранением, потеря памяти, временный отказ всех органов чувств и - что самое важное - остановка времени, четвертой координаты земного мира, определяющей его событийную динамику:

В тот день остановилось время, / Не шли часы, и души поездов / По насыпям не пролетали больше. [...] я лежал в позоре, в наготе, / В крови своей, вне поля тяготенья / Грядущего.

Так происходит выход лирического героя из времени в вечность.

Событийный план внешнего мира, однако, восстанавливается: *«Но сдвинулся и на оси пошел / По кругу щит слепительного снега, / И низко у меня над головой / Семерка самолетов развернулась»*, возвращая его в земную действительность: *«И я дышал, как рыба на песке, / Глотая твердый, слюдяной,* ***земной****, / Холодный и благословенный воздух»*.

Знаменательно, что первой - раньше памяти и осознания себя самого - к герою

122 *«…Однажды Тарковский в очередной раз выкручивал лампочку над головой и вдруг почувствовал, что вслед за движениями руки как бы выкручивается из тела. Мгновение спустя он поднялся над самим собой. Он воспринял это спокойно, но было странно видеть внизу собственное тело на железной койке. С любопытством разглядывал он свое лицо, хрящеватый нос, небритые проваленные щеки… Он увидел, что под одеялом не обозначена одна нога. Длинные крупные руки вытянуты вдоль тела… Койка стояла у стены. Почему-то ему страшно захотелось посмотреть, что делается в соседней палате. Легко, без усилия он стал входить в стену, чтобы пройти сквозь нее. Он почти сделал это, когда внезапно ощутил, что находится слишком далеко от собственного тела и что еще мгновение – и уже не сможет вернуться в него. В испуге он рванулся назад, завис над койкой и скользнул в тело, как в лодку. (В этом месте рассказа Тарковский сделал спиралеобразный жест ладонью)».* // Лаврин, Педиконе 1993, С. 54-55.

возвращается речь, но это качественно новая речь; в нем находит новое воплощение *«словарь царя Давида»*[123], немота сменяется возможностью произносить слова: *«Мне губы обметало, и еще / Меня поили с ложки, и еще / Не мог я вспомнить, как меня зовут, / Но ожил у меня на языке / Словарь царя Давида».* Под словарем царя Давида здесь имеется ввиду духовный поэтический язык книги псалмов, написанной библейским царем и считающийся эталоном духовной христианской поэзии:

> книга псалмов царя Давида есть, по преимуществу, **слово человека,** выражающее его отношение к Богу. В этих двух книгах как бы соединились небо и земля. И не существует более возвышенных памятников общения, слияния в слове Творца со Своим созданием. Нет такого состояния души человеческой, которое не отражено вдохновенными псалмами царя и пророка Давида[124].

С образом царя Давида связана, следовательно, тема обретения способности говорить после пережитой немоты, но говорить на языке духовном, из души и о божественном. С представлением об обретении дара слышать свою душу (то есть Бога в себе), иного качества чувствования, обретения лирическим героем сакрального «слова» коррелирует и мотив обновления, возрождения природы: *«[...]А потом / И снег сошел, и ранняя весна / На цыпочки привстала и деревья / Окутала своим платком зеленым».*

В приведенном стихотворении в контексте философии смерти и возрождения осмысливается также родство человека и дерева: так, лирический герой, начав возрождаться к жизни, то есть преображаться в новую ипостась, ощущает себя физически уподобленным дереву: *«И марля, как древесная кора, / На теле затвердела, и бежала / Чужая кровь из колбы в жилы мне»,* и именно деревья первыми возрождаются, как бы закрепляя, приветствуя его возвращение в земной мир. «Циклическое» перерождение лирического героя в годовом цикле, помимо эксплицитных уподоблений древесным составляющим, находит выражение и в метафорах движения годового природного цикла: из зимы *деревьев с перебитыми ногами* в весну, которая *деревья окутала платком своим зеленым.* То есть человек находится в том же годовом вегетативном цикле, что и вся природа. Таким заключением подчеркивается семантика сопричастности словесного творчества вселенскому жизнетворению, преобладания категории сакрального слова и гибельности молчания души.

---

123 Дави́д (ивр. דָּוִד) - второй царь Израиля. Царствовал 40 лет (ок. 1005 - 965 до н. э.): семь лет и шесть месяцев был царём Иудеи, затем 33 года - царём объединенного царства Израиля и Иудеи.

124 Мень, А.: В поисках Пути, Истины и жизни. Религиозная история мира до Христа. В 7-ти томах, Т. 5. Брюссель, 1992, С. 356.

Этот мотив, безусловно, восходит к христианской символике:

> Отцы ранней христианской церкви иногда использовали дерево для символизации Христа. Поскольку дерево ежегодно сбрасывает листву, деревья рассматривались также как подходящий символ воскресенья и воплощенья, потому что, несмотря на кажущуюся смерть, оно вновь расцветает вновь.[125]

Процесс вегетативного роста как общего для дерева и человека неоднократно отображался Тарковским: так, в стихотворении «После войны» (I) отождествление лирического героя с деревом выражено в мотиве символического роста древесных ветвей и листвы до самого неба. Наиболее значимым для нас в данном тексте является: 1) отождествление лирическим героем процесса своего развития с естественным ростом природного элемента, то есть полная «включенность» в универсум: *«Как дерево поверх лесной травы / Распластывает листьев пятерню / И, опираясь о кустарник, вкось / И вширь и вверх распространяет ветви, / Я вытянулся понемногу. Мышцы / Набухли у меня, и раздалась / Грудная клетка»;* 2) протекание процесса роста в вертикальном направлении, вверх: *«я **вытянулся** понемногу», до достижения неба: «Легкие мои / Наполнил до мельчайших альвеол / Колючий спирт из **голубого кубка**»;* 3) полное преображенье, совершаемое после соединения с небом: *«И было это как преображенье / Простого счастья и простого горя / В прелюдию и фугу для органа».* В книге Екклезиаста человек именно в связи с его вертикальным ростом - возвышением - уподоблен дереву: *«Я возвысился как кедр ливанский и как кипарисовое дерево в горах Еромских. Я возвысился как пальмовое дерево в Енгадди и как розовое растение в Иерехоне, как прекрасное оливковое дерево на плодоносном поле, и врос как дерево в равнине при воде»*[126]. Рост по вертикали, возвышение к небу напрямую связано с формированием христианских представлений Тарковского о человеческой жизни как духовном пути, движении к Свету, преображению.

Существенным свойством художественного пространства у Тарковского становится наличие признака «высоты» (при практически полном игнорировании «ширины»); движение героя по его жизненной траектории есть восхождение. То есть этот признак обладает структурной отмеченностью. При этом следует отличать характер пространства, выбранного героем как цель, от его реального сюжетного движения в этом пространстве. Лирический герой «пути» может остановиться, повернуть назад или сбиться в сторону, приходя в конфликт с законами выбранного им изначально направления, как, к примеру, это происходит в стихотворении «Мы крепко связаны

125 Там же, С. 563.
126 Прем. Иисуса, сына Сирахова 24:15.

разладом» (1960), в котором лирический герой: утверждает собственную слепоту; подчинен судьбе; бесспорно, смертен; подвергает сомнению наличие конвергентной коммуникации сакрального пространства (*«И ни звезды над степью нет»*) и земной действительности (уподобленной «бойне»):

Держась бок о бок, как слепые, / Руководимые судьбой, / В бессмертном словаре России / Мы оба смертники с тобой. // Снег, как на бойне, пахнет сладко, / И ни звезды над степью нет. / Да и тебе, старик, свинчаткой / Еще перешибут хребет, -

или целенаправленно разрывает свою связь с сакральным, бытийным контекстом, представленным образом воскресающего Лазаря:

Тлетворна смерть, но жизнь еще тлетворней, / И необуздан жизни произвол. / Уходишь, Лазарь? Что же, уходи! / Еще горит полнеба за спиною. / Нет больше связи меж тобой и мною. / Спи, жизнелюбец! Руки на груди / Сложи и спи! («Деревья», IV).

Тем не менее целевая установка на путь личностного восхождения в художественной системе Тарковского, безусловно, преобладает до самого последнего им написанного стихотворения.

Говоря о восхождении в системе неотрадиционального мышления, В. Тюпа обозначает его *«путем самоактуализации личности в онтологическом мироукладе (самотрансценденции)»*[127]. В поэтике Тарковского - это «путь от земли до высокой звезды» - к бессмертию, архитектонически выраженный образом «лестницы»: *«Как первая ладья из чрева океана, / Как жертвенный кувшин выходит из кургана, / Так я по* ***лестнице*** *взойду на ту ступень, / Где будет ждать меня твоя живая тень»* («И это снилось мне...», 1974).

Лестница, архетип опять же христианского миромоделирования[128], мифологема лестницы воплощает основную структурообразующую идею (принцип иерархии творения) христианского мирообраза: человек в своем духовном развитии восходит к Богу. Движение «вверх / вниз» аналогично библейской модели: *«...вот, лестница стоит на земле, а верх касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней»* (Бытие 28:12). Традиционные признаки этого религиозного символа - восхождение, градация, связь между различными вертикальными уровнями, символизирующие иерархическое устройство «небесного» мира в христианском сознании, - соответствуют парадигме эволюции лирического героя Тарковского

127 Тюпа 1998, С. 137.

128 Образ лестницы в небо был разработан в христианстве в сочинении Иоанна Лествичника «*Лествица райская*, *Скрижали духовные»*, состоящем из 30 глав, названных соответственно 30 словами, представляющими собой 30 ступеней добродетелей - ступеней духовного восхождения человека к Богу.

«человек - поэт-пророк - Бог»[129].

Пространственная структура художественной концепции Тарковского, таким образом, организуется по принципу вертикального движения, восхождения от земли к небу, объединения мира действительности и мира бытия: образ «лестницы» у Тарковского сопряжен, в первую очередь, с семантикой движения вверх, его составляющим элементом является образ «ступеней», имеющих «световую» природу и представленных как этапы восхождения: *«Там, по ступеням светотени, / Прямыми крыльями стуча, / Сновала радуга видений / И вдоль и поперек луча»* («Шиповник»); *«Ходит мотылек по ступеням света, / Будто кто зажег / Мельтешенье это»* («Мотылек»). Данный образный ряд имеет непосредственную связь с библейским контекстом: *радуга* отсылает к библейскому миру после его сотворения, а *мотылек* (инвариант - бабочка, Психея) символизирует душу.

Образ лестницы и мотив восхождения по ней, несомненно, соотносится с идеей духовной эволюции человека. Направление вектора «верх / низ» аксиологически неоднородно. Движение вниз у Тарковского - движение к «адскому, подземному пространству»: *«Он сходит по ступеням обветшалым / К небытию, во прах, на Страшный суд [...] / Еще ребенком я оплакал эту / Высокую, мне родственную тень, / Чтоб, вслед за ней пройдя по белу свету, Благословить последнюю ступень»* («Анжело Секки»), *«Ангел видит нас, бездольных, / До утра* ***сошедших*** *в ад / [...] / Только тем и виноваты, / Что* ***сошли*** *в подпольный ад»* («Чистопольская тетрадь», 1942).

Движение вверх - к небесам - сопряжено с трудностями и опасностями: лестница не предоставляет поддержки (без перил): *«… Уходят вверх ее ступени, / Но нет перил над пустотой, / Где судят тени, как на сцене, / Иноязычный разум твой»* («Сны»), восхождению, также как и нисхождению, сопутствует строгий суд, и что примечательно, судима в данном случае не душа человека, а разум, называемый Тарковским (видимо, по сравнению с душой, говорящей на «одном языке» с Богом) «иноязычным». Потому вертикальное восхождение, порой, описывается как болезненный и очень длительный процесс: *«А все иду, а все иду, иду, / Сижу на лестнице в парадном, греюсь, / Иду себе в бреду, [...], / сяду - греюсь / На лестнице; и так знобит и эдак»*. Тюпа отмечает непосредственную связь значимого для поэтики всех неотрадиционалистов образа пути с мифологемой библейского «крестного пути», обосновывая тем самым и концептуальный характер его «узости»: *«Восходящая к Нагорной проповеди Христа («тесны врата и узок путь, ведущие в*

129 Данная формулировка была предложена С. Мансковым в работе «Поэтический мир А. А. Тарковского» 1999, С. 88.

жизнь»[130]*), иносказательность узкой тропы символизирует индивидуальную ответственность каждого идущего в его особых обстоятельствах - внешних и внутренних»*[131].

Действительно, в христианстве лестница является символом крестного пути Христа, олицетворяющего выполнение жизненной миссии через страдания с кульминацией - Распятием и следующим затем Преображением. У Тарковского находим и прямое указание на отождествление пути земной жизни человека с путем и распятием Иисуса как высшей, последней ступени, ведущей к преображению: *«Как Иисус, распятый на кресте, / Зубец горы чернел на высоте / Границы неба и приземной пыли, / А солнце поднималось по кресту, / И все мы, как на каменном плоту, / По каменному океану плыли»* («Как Иисус, распятый на кресте», 1962). Зубец горы, уподобленный распятому Иисусу, помещен в художественном пространстве стихотворения на самую высоту: на границе неба и земли (*приземной пыли*), а люди (конвергентное «мы», в составе которого мыслит себя лирический герой) находятся в семантическом поле движения по дороге к этой последней ступени (***каменные*** *плот* и *океан* восходят к упомянутому нами ранее библейскому контексту «краеугольного камня», символизирующего Христа). Библейский контекст далее поддерживается географической конкретизацией пространства (*степи, нагорья*), введением образа души и ее «ноши»: *«Среди каких степей / В какой стране, среди каких нагорий / И чья душа, столь близкая моей, / Несла свое слепительное горе?»*.

В итоге происходит полное отождествление лирического героя с распятым Иисусом: *«И от кого из пращуров своих / Я получил наследство роковое - / Шипы над перекладиной кривою, / Лиловый блеск на скулах восковых / И надпись над поникшей головою?».* Как известно из библейских источников, надпись над головой распятого Иисуса была следующей: *«и поставили над головою Его надпись, означающую вину Его: Сей есть Иисус, Царь Иудейский»*[132].

Итак, семантика этой надписи сводится к следующему: «виновен, так как царь» (назвал себя царем), выполнение этой миссии сопряжено с жертвенностью, искуплением как необходимостью соответствовать полученному дару указывать человечеству путь перехода от одного плана бытия к другому, духовной эволюции, - задача, которая, как мы показали ранее, ставится и перед лирическим героем Тарковского в ипостаси пророка.

Получение «крестного пути» и распятия как «рокового наследства» только

130 Евангелие от Матфея 7:14.
131 Тюпа, 1998, С. 138.
132 Мф. 27:37.

подтверждает контекст «избранничества». Лирический герой Тарковского уже в другом стихотворении называет себя *«наместником дерева и Бога»*, который «*осужден за песню*» («После войны», 1960). Это и есть «земной крест» поэта-пророка, в перспективе ведущий к духовному бессмертию и «обожению». Следовательно, посредством образа Христа в поэтике Тарковского происходит отображение осмысления лирическим героем собственного пути.

Итак, выход лирического героя на этап вертикального развития сопряжен не только с получением дара (преображения), но и с осознанием ответственности и последствий выбранного им пути восхождения (его готовности к преобразовательной деятельности), что, в свою очередь, требует абсолютной веры и периодически сопровождается сомнениями в истинности устремлений, оформляющихся в форме внутреннего диалога лирического героя: *«Что, если память вне земных условий / Бессильна день восстановить в ночи? / Что, если тень, покинув землю, в слове / Не пьет бессмертья? / Сердце, замолчи, / Не лги, глотни еще немного крови, / Благослови рассветные лучи»* («12 января 1967»).

Следовательно, можно выделить следующие характеристики образа-символа «лестница» применительно к системе ценностей в концепции Тарковского: по лестнице совершается подъем / спуск (путь от низа к верху или наоборот); этот подъем / спуск является трудным (непременная душевная работа лирического героя); тяжесть подъема обязательна как важно и само преодоление трудного пути вверх. В современном христианском богословии существует понятие *двуединого сознания*, введенное А. Менем, точнее всего характеризующее образ лирического героя в ипостаси поэта-пророка, соединяющего «человеческое» (мирское) и «божественное» (сакральное):

> Иной раз пророк, устрашенный трудностью подвига, даже противился небесному зову, но автоматом он никогда не был и всегда оставался человеком. [...] В этом смысле каждый пророк был живым прообразом Христа, «нераздельно и неслиянно» соединившего в себе Бога и человека[133].

Об избраннической миссии поэта писал и сам Тарковский в статье «Что входит в мое понимание поэзии»: *«Старинное представление: «поэт - пророк - безумец» строится на том, что поэту свойственна, как и безумцу, исключительность выбора»*[134].

По своей функциональной природе образ-символ «лестница»[135], являясь

133 Мень 1992, С. 13-14.
134 Тарковский 1991, Т. 2, С. 202.
135 Лестница - мифопоэтический образ, связывающий «верх и низ». // Мифы народов мира. Указ. Соч. Т. 2, С. 50.

своеобразным мостом, связующим конечные координаты вертикального вектора «верх / низ», восходит к архетипу Мирового Древа. Для символизма библейского сознания Мировое Древо имеет ценность как элемент, связывающий

по вертикали земной мир с небесной, космической сферой и - по оси времени - сцену в Эдеме, происходившую в начале времен (райское древо, древо познания, древо жизни), с жертвенной символикой крестного древа и с пророческой, апокалиптической ролью дерева в конце времен[136].

Воплощенный в поэзии Тарковского образ Мирового Древа является залогом гармонии, основанием бытия, в пространстве которого совершает свое восхождение лирический герой: так, в стихотворении «Руки» (1960) мифологические первообразы мира соединяются воедино, возникает двусоставный образ человека-дерева, в котором взаимосвязаны природное начало («макромир») и человек («микромир»): руки лирического героя, называясь «корневыми», укореняются не в земле, а, подобно ветвям деревьев, «врастают» в небо: *«И в небо мои пятизубцы / Двумя якорями вросли»*, ступни же, подобно корням, выполняют функцию опоры, связи с земной твердью: *«И древней атлантовой тягой / К ступням прикипел материк»*[137]. Так в визуальном отображении вертикальной позиции человека-дерева находит свое выражение идея эволюционного восхождения лирического героя Тарковского по духовной «вертикали». Подтверждение нашему наблюдению находим и в рассуждениях других исследователей творчества Тарковского. В частности, С. Мансков отмечает:

Положение тела лирического героя в художественном пространстве таково, что пять точек тела (руки, ноги, голова, плечи, сердце) сходятся в одном центре пересечения координат: во внешнем мире - это плечи, во внутреннем-сердце. Лирический герой одновременно испытывает давление сверху и снизу. В обоих случаях фигура лирического героя находится в следующих позах: «Х» - при растяжении, «Т» - при давлении. Обе позы восходят к инварианту «крест», «распятие». Таким образом, лирический герой Тарковского являет собой визуальную актуализацию «библейской ситуации»: воскресение - переход в новую ипостась и, как следствие - «начало явлений», выступает демиургом, который может распространить свою деятельность в любом направлении заданных координат[138].

В поэтике Тарковского художественное пространство бытия централизовано по отношению к образу Мирового Древа, организующего как его структуру, так и процесс преображения-восхождения лирического героя в этом пространстве. В этой связи обратимся к концептуальному для построения художественной картины мира в лирике Тарковского стихотворению «Дерево Жанны» (1959), посвященному

136 Ханзен-Леве, А.: Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Санкт-Петербург 2003, С. 624.
137 См. также сходный образ в стихотворении «Деревья» (II: *«Зато, как воины стройны, / Очеловеченные нами, / Стоят и соединены / Земля и небо их стволами».*
138 Мансков 1999, С. 113.

отображению творческого процесса. Стихотворение построено по законам трехчастной музыкальной композиции, хотя формально и скрытой. В поэтическом вступлении, состоящем из трех строф, явлены доминирующие мотивы. За «увертюрой» следует развитие, - собственно акт творчества, который оказывается свободен от рифмической условности: форма белого стиха тождественна в контексте стихотворения Тарковского музыкальной импровизации. В произведении актуализируется мотив звука и молчания: богатая партитура звукообразов сменяется пониманием лирическим героем невозможности передать весь комплекс осознаваемой им в этот момент причастности к бытию вербальными средствами коммуникации.

В тексте выделяются несколько субъектов - носителей речи; формально их два: это лирический герой и его душа, но потенциально существует еще один, условно называемый «они»: *«Мне говорят, а я уже не слышу, / Что говорят»*. Речь этого субъекта («они») мы не слышим, так как не слышит ее лирический герой, выходящий в момент творчества из горизонтального мира «земной» действительности в сакральное бытие - в себя, но потенциально она все же существует и функционирует в тексте именно как «неслышимая», «неслышная», перекрываемая речью другого субъекта - души: *«Моя душа к себе / Прислушивается, как Жанна Д'Арк. / Какие голоса тогда поют!»*

Речь души напрямую выражена только в двух словоформах: *«Душа к губам прикладывает палец - / Молчи! Молчи!».* Далее же ее «речь» передается косвенно, в монологе лирического героя, обобщенно обозначающего ее понятием «голоса»: следовательно, речь души - полифонична, ее «оркестровка», основанная на вовлечении в текст образов различных музыкальных инструментов, подробно прописывается: *«…Какие голоса тогда поют! / И управлять я научился ими: / То* ***флейты*** *вызываю то* ***фаготы****, / То* ***арфы****… // … гул* ***литавров****, / Охотничьи сигналы* ***духовых****, / Весенние размытые порывы /* ***Смычков****…».*

Следовательно, на уровне образности речь *души* представлена в образе *музыки*, а сама душа уподоблена оркестру, ее исполняющему. Лирический герой, находящийся в данном случае в ипостаси поэта - творца (пророка), оказывается по отношению к своей душе дирижером (*«И управлять я научился ими…»*). Стихотворение, таким образом, представляет собой «рассказ» лирического героя о вечном диалоге с душой, происходящем в момент творчества. К пространству развития образа *души* следует отнести архетипический образ дерева - источника вдохновения, от которого проистекают звукообразы и к которому обращается

лирический герой: *«Привет тебе, высокий ствол и ветви / Упругие, с листвой зелено-ржавой, / Таинственное дерево, откуда / Ко мне слетает птица первой ноты»*. Согласно М. Элиаде, -

Дерево Жизни - символ абсолютной реальности; оно находится в некоем Центре, к которому ведет дорога, полная трудностей, с которыми сталкивается тот, кто ищет путь к себе, к центру собственного существа… Путь тернист, потому что в действительности это ритуал перехода от мирского к священному, от переходящего к вечности, от смерти к жизни, от земного к небесному…[139].

Не случайно дерево жизни присутствует почти во всех космогонических мифах, символизируя объединение трех миров: небесного (крона), земного (ствол), подземного (корни). В данном случае «таинственное дерево» - основание души, *«откуда… слетает птица первой ноты»*, а душа, в свою очередь, есть область Абсолютной Реальности, центр собственного существа, центр «Я», символ Мировой Души.

Итак, перед нами отображение творческого акта как постоянно длящегося процесса глубинного самопознания - через непрерывный диалог с собственной душой как элементом божественного, сакрального мира, диалог, превращающийся в совместный созидательный процесс.

Но семантика данного стихотворения отнюдь не сводится к объяснению природы творческого вдохновения. Сопричастность бытию лирического героя в моменты диалога с ним, способствует полному изменению его миропонимания, осознания простого «высшего» смысла, невыразимого доступными ему возможностями в полной мере, смысла, который примиряет, объединяет дуальные категории (жизнь и смерть, земное и небесное, тело и душу) земной действительности: *«…И все, чем смерть жива / И жизнь сложна, приобретает новый, / Прозрачный, очевидный, как стекло, /* ***Внезапный смысл»***. Ключом к пониманию этого «внезапного смысла» является попытка разъяснения, предпринимаемая лирическим героем: *«Вот, почему, когда мы умираем, / Оказывается, что ни полслова / Не написали о себе самих, / И то, что прежде нам казалось нами, / Идет по* ***кругу*** */ Спокойно, отчужденно, вне сравнений, / И нас уже в себе не заключает»*. Человек, смертный в материальном, земном мире, оказывается бессмертным, вечным в бытии: находясь в двустороннем диалоге со Вселенной, проходя свой земной путь - путь познанья, но проходя его в качестве созидателя, творца (в силу сделанного им выбора), он поддерживает духовную созидательную сущность жизни, то есть участвует в вечном процессе жизнепорождения. После смерти в мире материальном, утрачивая свою

139 Элиаде 2000, С. 132.

личность (*«И то, что прежде нам **казалось** нами...»*), человек включается в вечность круговорота жизнепорождения в форме своего духовного опыта, опыта познанья, становится неизменной частью ее единого целого, возвращаясь к своему истоку. В данном случае опыт познанья является творческим процессом и проявляется на уровне Слова. Семантику данных строк как нельзя лучше иллюстрирует следующее положение духовной философии, сформулированное А. Лосевым:

Если душа бесконечна, то может существовать только единая душа, а тогда все рассуждения от том, что у вас - своя душа, у меня - своя и прочее, не являются реальностью. Значит, Реальный человек - это единый бесконечный и вездесущий Дух. Он - Дух, который находится вне причинно-следственных связей, не скованный ни временем, ни пространством, и должен быть свободен… Страх смерти можно преодолеть, лишь когда человек понимает, что он жив, пока есть хоть искра жизни во всей вселенной. Он ведь может сказать: я - во всем, я - во всех, я - вся жизнь, я - вселенная. Бесконечность нельзя разделить на отрезки, она всегда едина, всегда та же, она и есть индивидуальность Реального Человека[140].

Человек в концепции Тарковского на пути восхождения приобщается к процессу жизнепорождения и созидания бытия, становясь непосредственным активным участником космической жизни. Лирический герой Тарковского стремится воссоздать истинный первоначальный порядок вещей, возвращается *«вспять [...] к истоку времен, к вечному настоящему, предшествующему всякому опыту времени»*[141].

Но воссоздать это единство оказывается возможным только через совершение поступка, понимаемого как дело, слово, мысль, чувство, за которое «Я» несёт полную ответственность перед Вселенной / Богом, то есть, как мы неоднократно отмечали, - созидая и гармонизируя. По мере «восхождения» лирического героя категория поступка становится центральной в концепции человека. С этой точки зрения в поэзии Тарковского можно выделить различные варианты проявления личности в коммуникации с миром:

– Активная, созидательная реализация личности («Жизнь, жизнь...», «Рифма», «Ранняя весна», «Сократ»): человек находит необходимую с точки зрения конвергентного мировидения диалогическую опору и реализуется в поступке, устанавливая коммуникацию с «Другим». Такую позицию конвергентного сознания В. Тюпа, опираясь на философию «поступающего сознания» М. Бахтина[142], называет

140 Лосев, А.:Античная эстетика. Москва 1989, С. 288.
141 Элиаде 2000, С. 134.
142 *«Жизнь может быть осознана только в конкретной ответственности. Философия жизни может быть только нравственной философией. Можно осознать жизнь только как*

«индивидуальной ответственностью за свой экзистенциальный, поступающий, а не просто поступательный путь»[143].

– Личность не реализуется в коммуникации с Другим, то есть миром: через неё не осуществляется всемирная связь, она остаётся в рамках непреодоленного уединенного сознания, что характеризуется статичностью - отсутствием эволюционного восхождения, индивидуализмом и дальнейшим расщеплением сознания и мира, ведущим к хаосу. Это состояние Тарковский понимает как заблуждение, «антипуть» («Засуха», «Манекен», «Дом напротив», « Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был»). Тема небытия как нереализованного диалога воплощается в концепции неконвергирующих полярностей дуальных оппозиций в мире человека, которые обособляют его от Вселенной («Страус», «Ночной звонок»). Преодолеть это состояние можно только путём поиска Собеседника-Другого и выстраивании с ним диалогической, конвергентной системы коммуникации.

Фактически, в концепции Тарковского на новом уровне находит свое выражение идея «всеединства», соборности, в том ее понимании, которое, утверждая, что залогом отнтологического бытия человека, его счастья является «убережение Другого»[144], озвучил М. Бахтин, развивая, в свою очередь, мысли А. Ухтомского, также созвучные поэтической философии Тарковского: *«Тревожит, трясёт за плечо Ева своего сына Авеля, чтобы из мертвого «он», такого чужого и молчаливого, опять его вернуть в живое «ты»! Но не отзывается больше Авель! Вот - скорбь, последняя из человеческих скорбей»*[145]. Человек Тарковского находится с миром в отношениях *поруки круговой*, его душа ищет Бога на пути самоанализа, любви к другому человеку и к миру и приходит на этом пути к богообщению.

Теме преодоления личностного уединения посвящено стихотворении «Только грядущее» (1960): начальное «уединенное» состояние лирического героя описывается как давно привычное, повседневное существование:

Рассчитанный на одного, как номер
Гостиницы - с одним окном, с одной
Кроватью и одним столом, я жил
На белом свете, и моя душа
Привыкла к телу моему. Бывало,
В окно посмотрит, полежит в постели,

событие, а не как бытие-данность. Отпавшая от ответственности жизнь не может иметь философии: она принципиально случайна и неукоренима». // Бахтин, М.: К философии поступка. // Литературно-критические статьи. Москва 1986, С 103.

143 Тюпа 1998, С. 137.

144 Бахтин 1986, С 104.

145 Ухтомский, А.: Заслуженный собеседник: этика, религия, наука. Рыбинск 1997, С. 421.

К столу присядет - и скрипит пером,
Творя свою нехитрую работу.

Мир для лирического героя - последовательный в своем необратимом линейном течении времени - урезается до города, становится ему равен на уровне хронотопа: *«А за окном ходили горожане, / Грузовики трубили, дождь шумел, / Посвистывали милиционеры, / Всходило солнце - наступало утро, / Всходили звезды - наступала ночь»*. Появление Другого, происходящее в контексте «размножения», то есть развития души, несет с собой необратимое упразднение пространства уединенного существования: *«Но кончилось мое уединенье, / В пятнадцатирублевый номер мой / Еще один вселился постоялец, / И новая душа плодиться стала, / Как хромосома на стекле предметном»*, требует глобальных изменений (работы над собой): *«Я собственной томился теснотой, / Хотя и раздвигался словно город, / И слободами громоздился»,* - и приводит, в итоге, к расширению и полной перестройке мира лирического героя, его переходу на новую ступень восхождения: из четырехмерного мира (*«И так как этот мир четырехмерен, / Мне будущее приходилось впору…»*) к миру пятимерному, средоточением которого является «самосознающая душа» (см. стихотворение «В пятнах света, в путанице линий...»).

Организация конвергентной коммуникации между лирическим героем и новой душой уподоблена в тексте акту масштабного строительства: *«...Я / Мост перекинул через речку. Мне / Рабочих не хватало»*, в котором «мост» является центральным символом успешной конвергенции, после его появления «Я» лирического героя сменяется на объединенное «Мы», состоящее из равноправных самостоятельных «Я» и «Ты»: *«Мы пылили / Цементом, грохотали кирпичом / И кожу бугорчатую земли / Бульдозерами до костей сдирали»*. Перед нами своеобразный строительный ритуал, имитирующий космогонический акт создания Вселенной: всякое строительство есть абсолютное начало, воссоздание первоначального момента, своего рода возрождение. В данном тексте, таким образом, возрождается диалогическая, конвергентная основа универсума.

За расширением и изменением пространства следует расширение и изменение времени (лирический герой соглашается с циклической концепцией времени), которое становится обратимым и позволяет перемещаться в любую точку бывших и будущих событий: *«Хвала тебе, иных времен язык! / Сто лет пройдет – нам не понять его, / Я перед ним из «Слова о полку», Лежу себе побитый татарвой: / Нас тысяча на берегу Каялы, / Копье торчит в траве, а на копье / Степной орел седые перья чистит»*.

Если сравнить такое представление с традиционным понятием линейного времени, то общего оказывается немного: вечность времени, время существования всех конкретных событий и жизней выступает у Тарковского как единство прерывного и непрерывного. Личное время лирического героя может быть теперь алогичным, нелинейным, повернувшимся вспять: прошлое, настоящее и будущее соединены воедино, объединены в «настоящем» сознания как реально случившееся или реально возможное[146].

Осознание неделимости времени свойственно Тарковскому с детства. В автобиографическом рассказе «Воробьиная ночь» он пишет: *«[...] если бы я умел объяснить, каким мне представляется время, то сказал бы, что прошлое и будущее могут пересечься, сомкнуться, слиться, если этого очень захотеть»*[147]. Образ такого «сомкнутого времени» представлен в стихотворении «Сократ» (1959), в котором лирический герой артикулирует свою личностную позицию «поступающего» восхождения. Трансформируя мифологический образ Сократа, внешне отождествляя с ним лирического героя, Тарковский в данном случае использует его как символическую сетку для выражения собственного духовного опыта. Сознание лирического героя, оказываясь вторичным культурному, устойчивому («сократовскому»), выражает свое собственное, современное мироощущение, используя ассоциации, связанные с мифологическим образом философа, а также устойчивые символы античного мифа (*застывающая смола на соснах*, *цикута* и *раковина* как символ исходной точки вечно рождающегося и вечно умирающего мира).

Собирательный образ Сократа несет в себе следующий смысл: это человек, равнодушный к материальным ценностям реального мира, система его ценностей ориентирована только на духовное совершенствование. Данный смысл реализуется в стихотворении (*«Я не хочу ни власти над людьми, / Ни почестей, ни войн победоносных. / Пусть я застыну, как смола на соснах, / Но я не царь, я из другой семьи»*), но перед нами - выражение позиции не античного философа, а человека 20-го века, разотождествившего свою систему ценностей с признанной, коллективной «нормой» (*«я из другой семьи»*), человека, ищущего истину в Духе (*«пьющего цикуту»*)[148], а не в материи, а потому обреченного на *«немоту и глухоту»*

146 Ср. с утверждением единства времен в другом стихотворении: «*Подумай только не было разлуки, / Смыкаются, как воды, времена*» («Из старой тетради», 1939).

147 Тарковский, А.: Воробьиная ночь. // «Знамя» 1987, № 6, С. 20.

148 «Цикута» - устойчивый мотив в мировой поэзии; в первом значении - яд, который, согласно «мифу», выпил Сократ, а в данном контексте - «яд познанья», который принимает лирический герой в попытке приблизиться к истине.

окружающего мира. Лирический герой, признавая свое родство с принявшими «яд познанья» иного, не статичного, не ограниченного в своем развитии мира, утверждает, что путь его определяется «высотой» и «глубиной» (*«Плоть от вашей плоти,* ***высота*** */ Всех гор земных и* ***глубина*** *морская»*), то есть тождественен самопознанию и духовному восхождению.

В данном стихотворении лирический герой уже включен в конвергентную коммуникацию с «Другими» (*«я не один»*), соборное единство которых абсолютно реально и находится в цельном нелинейном Большом Времени (*«мы еще в грядущем»*), слитым из взаимодействия прошлого (на это указывает частица «еще») и будущего («грядущее»).

Законченную концепцию «поступающего» восходящего пути личности в поэзии Тарковского наблюдаем в произведении «В последний месяц осени» (1976), принадлежащего к группе последних стихотворений поэта. Лирический герой в данном тексте максимально приближен к биографическому автору. Начальные строки стихотворения: «*В последний месяц осени, / На склоне / Горчайшей жизни, / Исполненный печали, / Я вошел / В безлиственный и безымянный лес…»* - представляют собой переосмысленное поэтом начало «Божественной комедии» Данте: *«Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины»*.

У Тарковского, однако, происходит смещение как ценностных, так и временных координат: этап, являющийся для героя Данте серединой, для лирического героя Тарковского - конец «земной жизни», совпадающий с вхождением в бытие и обретением бессмертия. То есть «середина жизни», ознаменованная потерей пути у Данте, у Тарковского трансформируется в завершение одного круга эволюционной спирали, и переход на другой, что характерно для его художественной концепции в целом.

«Лес», символизирующий пространство «земной жизни» лирического героя, у Данте однозначно «сумрачен», то есть погружен во тьму, в тексте Тарковского - характеризуется как некое безличное, бесцветное пространство с «чистыми слезами»: *«В безлиственный и безымянный лес. / Он был по край омыт молочно-белым / Стеклом тумана. По седым ветвям / Стекали слезы чистые, какими / Одни деревья плачут накануне / Всеобесцвечивающей зимы»*. Дальнейшее развитие лирического сюжета и вовсе отдаляет нас от контекста «Божественной комедии»: происходит внезапное «расцвечивание» и «оживление» лесного пространства

лирического героя, уподобленное им «чуду», появляется динамика:

И тут случилось чудо: на закате / Забрезжила из тучи синева», предвещающая процесс бесконечного жизнетворения универсума: «И плакали деревья накануне / Благих трудов и праздничных щедрот / Счастливых бурь, клубящихся в лазури, -

сливаются воедино времена лирического героя, обуславливая круговорот его личного бытия (этот контекст усиливается и упоминанием месяца июня, актуализирующего биографический контекст дня рождения поэта): *«И яркий луч пробился, как в июне, / Как птичьей песни легкое копье, / Из дней грядущих в прошлое мое»*. Пробившийся луч образует вертикальный вектор, идущий сверху (из бытия) вниз (в земной мир) и вызывает - как ответную реплику - выстраивание вертикали снизу («от земли») вверх («до самых верхних нот»): *«И повели синицы хоровод, / Как будто руки по клавиатуре / Шли от земли до самых верхних нот»*.

В данном стихотворении мы наблюдаем акт грандиозной конвергентной коммуникации как в структуре всего мироздания, так и человека с мирозданием: происходит конвергентное взаимодействие природных элементов, населяющих «земное» пространство лирического героя (*деревья, тучи, бури, синицы*), времен и миров (бытийного и мира земной действительности), акт, воплощенный в образе *хоровода* (символа соборности) и «скрепленный» образом *рук*, олицетворяющих в поэтике Тарковского созидательное начало человека. Иными словами, перед нами творческий акт, колоссальный по своему масштабу, доступный человеку, следующему путем восхождения, и являющийся залогом вечного жизнетворения, а значит, спасения мира и человека в нем от распада и небытия.

4. Заключение

Поэта долг - пытаться единить
края разрыва меж душой и телом
И. Бродский

4.1. Понятийная (образная) система концепции «вечного возвращения» Тарковского

Подытоживая исследование концепции «вечного возвращения» в поэтике Тарковского, мы считаем необходимым очертить понятийные контуры художественной системы поэта. С этой целью предполагается проанализировать одно из значимых на наш взгляд («программных» в контексте всего творчества) стихотворений поэта «Жизнь, жизнь» (1965). Безусловно, конкретный художественный текст не может являться точной копией всей системы: он складывается из значимых выполнений и значимых невыполнений ее требований. Однако рассмотрение семантически-структурных отношений и через них философской конструкции определенного текста видится нам одним из оптимальных способов реконструирования общей модели авторского мировосприятия: определения некоторых основных как тематических, так и структурообразующих категорий конкретной художественной стратегии.

Выбор данного текста обусловлен и специфическим статусом понятия «жизнь» в художественной концепции Тарковского, наиболее точно сформулированным С. Чуприниным:

> Жизнь как таковая, в своем многообразии так или иначе являющаяся конечным объектом отображения любого художественного произведения или художественной системы (творчества), приобретает в поэзии Тарковского дополнительный статус художественного макрообраза, обладающего сложным, но тем не менее определенным (смысловым, семантическим) комплексом значений; подчас он даже персонифицируется, то есть выступает часто как определенного рода знаковый субъект, с которым и о котором поэт диалогизирует[1].

Принимая во внимание данное замечание, обратимся к анализу интересующего нас стихотворения (полный текст цикла приводится в Приложении 3 данной работы).

Единство текста как неделимого знака, как известно, обеспечивается его композицией. В данном случае мы имеем дело с циклом: три завершенных (интонационно и тематически) стихотворения объединены в более сложную структуру, их отдельная (структурная и семантическая) законченность подчиняется

1 Чупринин 1982, С. 12.

еще большей законченности, в составе которой они выступают в качестве сегментов единого текста. Следовательно, в плане синтагматики текста можно говорить в первую очередь о сверхстрофическом уровне, содержащим три члена. В первом (I) дается тема: «*На свете смерти нет*», происходит это в форме провозглашения убеждения лирического героя относительно диалектического единства «жизнь-смерть», высказывая которое, он четко определяет и свою личную позицию в свете обозначенной перспективы. (*«И я из тех, кто выбирает сети, // Когда идет бессмертье косяком»* I, 9-10). Второй сегмент (II) заключает развернутое объяснение (доказательство) заявленного, а третий (III), условно говоря, «иллюстрирует» его сюжетным повествованием о персональном опыте и дает заключение всему циклу. (III, 32-37). Все части, несмотря на их графическую обособленность, объединяются общим заголовком «Жизнь, жизнь», к анализу которого мы, соглашаясь с высказыванием В. Тюпы, что «*название каждого произведения проявляет его сущность и является ключом к его интерпретации*»[2], обратимся в первую очередь.

Необходимо отметить, что большая часть стихотворений Тарковского озаглавлена; заголовки предельно лаконичны по своей форме; большей частью они выражаются субстантивами, то есть выполняют функцию номинации. Чаще всего заголовки «называют»: а) имя, персону (мифический или художественный персонаж: «Эвридика», «Кора», «Титания»; реальный исторический персонаж: «Сократ», «Анжелло Секки», «Пауль Клее», «Феофан Грек», «Григорий Сковорода»); б) субъект по определенному признаку («Поэт», «Прохожий», «Переводчик», «Бобыль», «Кузнец»), в) объект, к которому поэт напрямую обращается в тексте («К стихам», «Деревья», «Ласточки», «Оливы»); г) центральный образ стихотворения («Дерево Жанны», «Иванова ива», «Телец, Орион, Большой Пес», «Камень на пути», «Дудка Марсия» «Кактус», «Манекен»); д) тип / жанр лирического текста («Дума» «Песня», «Колыбель», «Ода»), е) время («Ночь под первое июля», «Суббота, 21 июня», «25 июня 1935 года») или место отображаемого лирического события («Дождь в Тбилиси», «Греческая кофейня», «В музее», «Полевой госпиталь», «Четвертая палата»). Единичны заголовки, содержащие развернутое законченное высказывание («Стань самим собой», «Мерещится веялка»). Таким образом, заголовки стихотворений Тарковского по большей части статичны, конкретны и не развернуты.

2 Тюпа 1998, С. 78.

В этом отношении данный текст некоторым образом выделяется среди остальных: «Жизнь, жизнь» выражает путем повторения слова «жизнь» семантику потенциальной незаконченности и, делясь на интонационно-смысловые отрезки, выстраивает ряд, который мог бы быть продолжен и дальше посредством сочинительной бессоюзной связи, то есть является не только средством номинации, но и составляет самостоятельное смысловое высказывание. Следовательно, перед нами - синтагматическая единица. Прием повтора в данном случае перемещает называемое понятие («жизнь») из *семантического поля* однократного (разового, единомоментного) называния в сферу длительности (темпоральности) движения, вскрывая тем самым у него временную координату. Ключевое понятие стихотворного цикла, заключенное в заголовке - «жизнь во времени, в движении» (соотношение жизни и времени; жизнь, ее длительность и движение) - образует тематическое пространство, в котором происходит лирическое событие стихотворения. Рассмотрим последовательно каждую часть цикла.

В первой части триптиха мы встречаемся с центральнообразующим в поэтической концепции Тарковского соотношением диалектического характера «жизнь-смерть». Начало стихотворения организовано как монолог лирического субъекта (изложение ведется от первого лица), воспроизводящего свою *личностную*, так называемую «Я»-точку зрения[3]. Лирический герой утверждает несуществование смерти как факт, для него непреложный и сомнению не подлежащий (1-3). Свою убежденность он упрочивает в процессе последовательного отрицания смысловой значимости ассоциаций-атрибутов, традиционно сопровождающих представление о смерти в культурном сознании человечества (входящих в образно-смысловую парадигму «смерти»), которые условно можно сгруппировать следующим образом:

1. иррационального характера - вестники, указатели смерти: предчувствия, приметы);
2. рационального, предикативного характера, принадлежащие сфере вещного мира - способы убийства, как духовного - «клевета», так и физического – «яд».

Лирический герой, таким образом, подробно, разносторонне, последовательно отрицает существование смерти как явления жизни и тем самым разоблачает безосновательность страха перед ней. В данном стихотворении можно говорить о ситуации равенства имплицитного автора лирическому герою (наиболее распространенная форма выражения авторского сознания в лирике[4]): лирическое

3 По терминологии Б. Успенского. // Успенский, Б.: Поэтика композиции. Санкт-Петербург 2000.

4 *«Лирика - это действование имплицитного автора в роли говорящего в сторону*

изложение в тексте ведется от первого лица (выраженного преимущественно личным местоимением «Я»), не прерывается ни безадресным повествованием-описанием, ни «комментариями со стороны», ни диалогическими репликами собеседника. Это константно речь от первого лица, лишь один раз отмеченная изменением категории числа (Я - МЫ). Однако определение коммуникативной ситуации стихотворения как сугубо монологической было бы ошибочным. Если в начале стихотворения (1-3) характер лирического изложения действительно может быть (по внешним признакам) классифицирован как монологический, безадресный и предполагает дальнейшее развитие либо как речи «уединенной», либо как размышляющего монолога, а содержательный (смысловой) план расценен как монолог «о себе, своем Я и жизни» ((Я) ...«не верю», «не боюсь», «не бегу»), то в середине третьей строки коммуникативная ситуация начинает существенно меняться (показывать свой действительный характер).

Это реализуется, во-первых, через притязание лирического героя на объективность своего высказывания: он выходит из рамок рассуждения о себе, лаконично и уверенно провозглашая: *«**На свете** смерти нет»* (3). Так он констатирует не только свое личное бессмертье, но и утверждает «бессмертность» как неотъемлемую качественную характеристику всего, принадлежащего сфере живого (*«Бессмертны все. Бессмертно все»*, 4). Стало быть для него несуществование смерти - общая для всех данность «этого мира». Во-вторых, его речь, в начале оформленная как исключительно внутренняя, уединенная, принимает характер обращенности к грамматически безличным, графически не обозначенным в тексте, но контекстуально все же предполагаемым слушателям-адресатам (*«Не надо / Бояться смерти ни в семнадцать лет, // Ни в семьдесят»*, 4 - 6), которых можно определить как потенциальных собеседников лирического героя: те, кто «боится смерти в семнадцать лет, или в семьдесят», или «могли бы бояться», и которым он возражает «Не надо». Вместе с тем, через уравнивание в отношении несостоятельности страха смерти столь различных возрастных периодов человеческой жизни, обозначается и относительность хода времени «посюстороннего» мира в перспективе бесконечности жизни: «*ни в семнадцать лет, Ни в семьдесят»*.

реципиента». // Богин, Г.: Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. Тверь 2001, С. 639.

Следовательно, безадресная монологичность речи сменяется речью, целенаправленно обращенной к отсутствующей, не названной в тексте аудитории, но в данном случае это не прием «спрятанного собеседника» (по терминологии Виноградова), сокрытия его лица, а собеседника, изначально предельно обобщенного (неопределенно-личного). Предположительно мы можем определить ее (аудиторию) как «человечество, испытывающее страх смерти», обращаясь к которому лирический герой называет «явь» и «свет» единственными определяющими координатами жизненного пространства: *«**Есть** только **явь** и **свет**»* (6) и еще раз подчеркивает отсутствие в этой системе «тьмы» и «смерти»: *«Ни **тьмы**, ни **смерти нет** на этом свете»* (7); при этом, так же как утверждаемый «свет» противопоставляется отрицаемой «тьме», явь противостоит смерти. В «Толковом словаре русского языка» точное значение слова «явь» определяется как *«реальная действительность (в противопоставлении сновидению, бреду, мечте, области нереальной, иррациональной, неземной), то, что существует наяву»*[5] - лирический герой, относя смерть к явлениям «неземного, нереального порядка» и утверждая существование «только яви», отрицает «смерть» в составе «действительности». Конкретизация пространства - жизни, в котором находится лирический герой и на которое распространяется его утверждение, совершается достаточно целенаправленно: если сначала он обобщенно формулирует: *«На свете смерти нет»*. (3), то позже происходит значимое уточнение: *«Ни тьмы, ни смерти нет на **этом** свете»* (8), где «этот свет» (**«этот свет -** Земля, Вселенная, а также люди, в данный, конкретный момент её населяющие»[6]) логическим образом противопоставлен «тому свету» (**«Тот свет»**: загробная, посмертная жизнь. *«На том свете»* = после смерти»[7]); тем самым подчеркивается изначальная установка на посюстороннее, на земной мир. Представление о «жизни после смерти», если следовать логике лирического героя, определенно исключается из воспроизводимой картины мира.

Тем неожиданнее и контрастнее по отношению ко всему предыдущему повествованию оказываются заключительные строки стихотворения, отсылающие нас к контексту онтологическому, бытийному, проявленному в тексте через использование евангельских (новозаветных) мотивов. Обращение к евангельскому контексту само по себе образует семантическое поле онтологического соотношения мотивов жизни и смерти. Данный прием контраста делит стихотворение на два

5 Толковый словарь Ожегова 2005, С. 888.
6 Там же, С. 788.
7 Там же, С. 789.

неравнозначных по объему, но равновеликих по смысловой значимости сегмента и составляет основу композиции всего текста, подтверждение чему можно найти на разных текстовых уровнях.

На собственно композиционном уровне выстраивается следующая логика построения текста, выраженная динамикой авторской позиции: В повествовании, ведущемся от первого лица, происходит мена и объекта речи (того, о ком или кому говорится) и субъекта (Я-Мы). Схематически субъектно-объектную динамику можно представить следующим образом:

1 **(Я)**

2 **Я**

3 **Я**

4 ВСЕ

5 (ВСЕМ ВАМ, тем)

6 (для ВСЕХ)

7 (для ВСЕХ)

8 **МЫ**

9,10 **Я из ТЕХ (они), КТО**

Строки 1-3: «Я» говорит от себя и о себе.

Строки 3-4: план повествования расширяется до «всеобщего», происходит изменение обращенности лирического героя: из пределов собственного «Я»-измерения в пространство «Всех» (одушевленного, но предельно-обобщенного «живого»). В строке 3 «вскрывается» смысловая необходимость этого перехода для «Я»: сходясь в утверждении «На свете смерти нет», одинаково равного (в силу своей бессубъектности, безличности) как для «Я», так и для «Всех», оба пространства сосуществуют как два самостоятельных плана.

Строки 5-6: характер обращения лирического героя принимает более интенсивный характер, он подчеркивает ее целенаправленность: от обобщенных «Всех» к неопределенно-личным, но охарактеризованным «ВАМ ВСЕМ» («не надо (*вам всем*) бояться смерти...»), при этом план «Я» и план «ВАС ВСЕХ» противопоставляются друг другу и на смысловом уровне: «Я», не боящееся смерти, и «ВСЕ», ее боящиеся (в 17 и 70).

В строках 6-7 повторяется модель строки 3, однако, в более подробном (расширенном, уточненном) варианте: утверждается не только то, чего «нет» на свете, но и то, что «есть» - определяются общие координаты пространства жизни, данного для «всех» и для «Я» (динамика «схождения»).

Строка 8: Однако на этот раз схождение не прерывается: одновременно с конкретизацией пространства «жизни» («берегу морском»), «Я» (субъектно-определенная единичность) и «ВЫ ВСЕ» (неопределенная множественность) объединяются в общее «Мы», выражая тем самым причастность *всех всем* (взаимопричастность всех живущих) и общего «Мы» - бессмертью.

Строки 9-10: формально происходит «обратный процесс»: повествование возвращается к рассказу «Я» о себе (внутренней субъектности), однако, уже на другом качественном уровне: перед нами уже не обособленное, отстоящее и противопоставленное Всем «Я», а «Я», уже выделяющее себя из «МЫ», являющееся неотъемлемой частью этого всеобщего «МЫ», определяющее себя в его составе принадлежащим определенной, четко выраженной (субъектной) подгруппе (*я из тех, кто*). «Я» выделяет себя из «ОНИ / ТЕХ», но это не неопределенно-личные ВЫ (которые не должны бояться смерти), к которым обращался лирический герой. Это другие, выделенные из МЫ - ТЕ, к которым он осознанно себя причисляет. Они не только не боятся смерти, они «ловят бессмертье». Следовательно, существуют ТЕ, кто «не ловит» (также входящие в состав «Мы»), не называемая, но подразумеваемая, парадигматически присутствующая в тексте субъектная группа и, следовательно, существует ситуация выбора между ними, которую лирический герой разрешает в пользу «ловящих».

Повествование «Я» о себе самом обрамляет текст, выступая в функции композиционной рамки данной части произведения. Явная качественная нетождественность начального «Я» конечному «Я из тех» является результатом определенного развития - пути поиска самого себя, прошедшего этап самоузнавания среди множества, самостановления, приобщения и, наконец, осознанного совершения некоего внутреннего выбора, с целью определения сущности которого рассмотрим семантический уровень заключительной части стихотворения.

Последние три строки представляют собой многосоставный образ, уравновешивающий лаконичную, организованную без помощи фигур красноречия структуру «возвещения» и содержащий ключ к смысловой (философской) интерпретации всего стихотворения. «Внутри» данного образа обозначается определенное место действия (*«на берегу морском»*), называется само действие (*рыбачить, выбирать сети*); лирический герой идентифицирует самого себя как «одного из рыбаков» и определяет эстетический объект, на который направлено действие - бессмертие. Значит, перед нами определенный сюжет, совмещающий две перспективы видения. Основой этого совмещения является механизм метафоры

«косяк бессмертья»: перед нами тот случай, когда для окончательного и полного раскрытия смысла необходимо воспользоваться приемом преобразования (воспроизведения обратного хода) переносного употребления в прямое (восстановления того прямого употребления, на котором основывается употребление метафорическое). Другими словами, исследуем «анатомию метафоры»[8].

Чтобы получить из метафорического текста текст, отвечающий прямому употреблению, необходимо заменить в нем слово «бессмертье» (так как именно оно употреблено в данном случае метафорически); искомое слово вместе с тем подсказывается самим контекстом (морской берег, выбирает сети, идет косяком): это слово «рыба». Получается, что реально употребленное слово «бессмертье» читается на фоне не присутствующего в тексте, но ожидаемого слова «рыба», оба слова соединяются, образуя единый семантический спектр, «встречаются» в одном поэтическом образе. Следовательно, происходит процесс нового смыслообразования: семантическое поле слова расширяется, включая в себя значение другого слова, и для того, чтобы понять смысл всего высказывания (в контексте всего стихотворения), необходимо учитывать оба значения. «Замена» слова в данном случае мотивирована, на наш взгляд, самой темой стихотворения: бессмертье жизни. Чтобы ответить на вопрос, как соотносится образ рыбы с данной тематикой, рассмотрим его как устойчивый культурный символ. В энциклопедии «Мифы народов мира» символ «рыбы» отнесен к числу фундаментальных архетипов человеческой культуры, основными толкованиями которого называются следующие:

– демиургическая функция **рыбы**, проявленная в двух вариантах - активном: **рыба** приносит со дна первозданного океана ил, из которого и создаётся земля, и пассивном: рыба (кит, три кита, дельфин и.т.п.) является опорой земли;

– **рыба** как «птица земли» (благодаря веретенообразной форме и наличию плавников-«крыльев»), символ жертвы и связи между небом и землей;

– **рыба** - символ плодовитости (в силу огромного количества ее икринок), в том числе и духовной плодотворности;

– **рыба** как символ мистического перерождения;

– **рыба** как отображение тесной символической связи между морем и образом Великой Матери, воплощавшей в древних космогониях объективную истину Природы;

8 Успенский 2000, С. 299.

– **рыба** как некий эквивалент нижнего мира, царства мёртвых: для того чтобы воскреснуть к новой жизни, нужно побывать в нём (в преданиях и мифах о потопе, в которых рыба выступает как спаситель жизни; тема умирающего и воскресающего бога плодородия; в рамках смерти и воскрешения можно рассматривать и историю библейского Ионы, проглоченного рыбой).

Все эти значения, имплицированные в символе рыбы, непосредственно соотносятся с тематикой жизни, смерти и воскрешения и подспудно поддерживают основной тематический контекст («ловля бессмертия») стихотворения.

Однако толкование символа рыбы не исчерпывается ее метакультурными мифологическими значениями; она имеет свою историю как священный символ в христианской культурной традиции. В данном контексте отмечается, во-первых, «рыбная» метафорика Иисуса Христа, прослеживаемая как на формальном уровне (греческое слово’ιχθύς, «рыба», расшифровывалось как аббревиатура греческой формулы «Иисус Христос, божий сын, спаситель»), так и по существу (рыба как символ веры, чистоты, девы Марии)[9]. Во-вторых, в ранней христианской литературе Иисус Христос часто называется «рыбой», а христиане «рыбаками» (ср. образ апостолов-рыбарей Петра и Андрея, которых Иисус Христос обещал сделать «ловцами человеков» (Матф. 4, 19); отсюда иносказательная окраска сцен ужения и ловли рыбы сетью в христианском искусстве (многочисленны изображения рыбы на печатях, медалях, гробницах раннехристианской эпохи). Отмечается также евхаристическое значение рыбы**,** связываемое с прообразовательными евангельскими трапезами[10]: насыщением народа в пустыне хлебами и рыбами (Мк 6:34-44; Мк 8:1-9), трапезой Христа и апостолов на Тивериадском озере по Воскресении (Ин 21:9-22).

В Писании Христос говорит: *«Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень? И когда попросит* ***рыбы****, подал бы ему змею?»* (Мф7:9-10). По мысли толкователей, образ рыбы относится к Христу как истинному Хлебу Жизни, в противоположность змее, которая символизирует диавола[11]. Изображение рыбы нередко сочетается с изображением корзины с хлебами и вином, в этом контексте символ рыбы связывается с самим Христом. Символика рыбы оказывается связанной и с таинством Крещения: *«Мы маленькие рыбки, ведомые нашим ikhthus, мы рождаемся в воде и можем спастись*

9 «Мифы народов мира» 1980, С. 278.
10 Там же, С. 282.
11 Голубцов, А.: Из чтений по церковной археологии и литургике. Москва 2000, С. 191.

не иначе, как пребывая в воде» (Тертуллиан)[12]

«Ситуация», возникающая в стихотворении: *«Мы все уже на берегу морском, / И я из тех, кто выбирает сети, / Когда идет бессмертье косяком»* (8-10), соотносится не только с общей христианской традицией, но и с определенным новозаветным сюжетом. В Новом Завете символика рыбы связывается с проповедью; бывших рыбаков, а после апостолов Христос называет *«ловцами человеков»* (Мф 4:19; Мк 1:17), а Царствие Небесное уподобляет *«неводу, закинутому в море и захватившего рыб всякого рода»* (Мф 13:47). Наиболее подробно этот сюжет отображен в Евангелии от Луки (От Луки, гл. 5, ст. 1-11):

1 Однажды, когда народ теснился к Нему, чтобы слышать слово Божие, а Он стоял у озера Геннисаретского, 2 увидел Он две лодки, стоящие на озере; а рыболовы, выйдя из них, вымывали сети. 3 Войдя в одну лодку, которая была Симонова, Он просил его отплыть несколько от берега и, сев, учил народ из лодки. 4 Когда же перестал учить, сказал Симону: отплыви на глубину и закиньте сети свои для лова. 5 Симон сказал Ему в ответ: Наставник! мы трудились всю ночь и ничего не поймали, но по слову Твоему закину сеть. 6 Сделав это, они поймали великое множество рыбы, и даже сеть у них прорывалась. 7 И дали знак товарищам, находившимся на другой лодке, чтобы пришли помочь им; и пришли, и наполнили обе лодки, так что они начинали тонуть. 8 Увидев это, Симон Петр припал к коленям Иисуса и сказал: выйди от меня, Господи! потому что я человек грешный. 9 Ибо ужас объял его и всех, бывших с ним, от этого лова рыб, ими пойманных; 10 также и Иакова и Иоанна, сыновей Зеведеевых, бывших товарищами Симону. И сказал Симону Иисус: не бойся; отныне будешь ловить человеков. 11 И, вытащив обе лодки на берег, оставили всё и последовали за Ним.

Многочисленные толкования данной новозаветной притчи сводятся, в итоге, к рассуждениям о проблеме внутреннего (духовного) выбора человека, самостоятельном выборе между жизнью или смертью, бессмертием или небытием и связанную с этим проблему противоречивости человеческой природы. Приведем одно из них, наиболее точно, на наш взгляд, выражающее данную семантику:

Недаром завопил старый рыбак, в страхе припав к коленям Иисусовым: «выйди от меня, Господи! потому что я человек грешный» (Лк.5.8), ибо он провидел в этом чудном лове рыб грядущую ловитву человеков, и тогда уже, на пустынном берегу озера Геннисаретского, догадался, какова цена этого занятия. Цена этого ремесла – цена жизни, и всякий, кто «выбирает сети, когда идёт бессмертье косяком», заплатит за это своей кровью только потому, что и Сам Победитель смерти сокрушил её мрачную твердыню ценой собственной Пречистой Крови[13].

Итак, оказывается, что обычному, «грешному» (земному) человеку, не отмеченному никакими особенными способностями, страшно стать не только участником, но и

12 Успенский, Л.: Богословие иконы Православной Церкви. Московский Патриархат 1989, С. 40-41.

13 Иоанн Кронштадский: Слово Божие и слушатели его. // Бог и человек в истории православия. Вып. IV, Москва 2000, С. 77.

свидетелем чуда, *«когда идёт бессмертье косяком»*, поскольку чудо как таковое отменяет привычную человеку «природу вещей» («естества чин»), нарушает созерцательное (пассивное) течение жизни, побуждает к освоению жизни с учетом открывшейся перспективы - перспективы непосредственного соприкосновения с Вечностью и участию в процессе бытия. (В этом смысле *«зрелище пойманных рыб вполне соответствует апокалипсическому созерцанию конца времён»*[14]). Чудо, свидетельствующее о Вечной Жизни, пугает слабого человека, для которого, как это ни странно, смерть оказывается привычнее:

небытие, которое все поглотит, все уравняет. Это жизнь, это бессмертие требуют подвига, бесстрашных усилий, каждодневного труда. Поэтому малодушный готов скорее вообще отказаться от бытия, скрываясь в смерть, как в последнее убежище безответственности[15].

Единичное чудо ловли рыб предвещает для согласившегося (принявшего) втягивание его в постоянный процесс «ловитвы человеков», то есть многократного, длящегося чуда приобщения других людей к бытию, к бессмертию: становясь сам «причащенным» бытию, человек принимает и ответственность перед ним, в дискурсе которой он может проявить, продлить свое «Я», только выйдя за пределы замкнутого пространства «ловли, ужения (смысла), поиска в самом себе», и самоактуализоваться в «ловле человеков», приобщая Другого к бытию, актуализировать, воплотиться, продлить себя в нем, точно так же как тот, Другой, включается, проникает в бытийный контекст через соприкосновение с этим, приобщающим его «Я». Этот процесс взаимопричастия и взаимоактуализации не имеет конца во времени и пределов в пространстве, так как бесконечно (иначе, бессмертно) все бытийное, поэтому, сколько бы ни закидывали сети рыбари в евангельской притче, - выбирали их полными.

Лирический герой Тарковского осознает постоянство ситуации этого основополагающего жизненного выбора, ситуации, в которой находятся все живые, равные в этом смысле перед Вечностью (бытием): поэтому на этом «берегу морском» все объединяются в единое «МЫ», в «Мы» как точку отсчета в своем отношении с бытием, бессмертьем. Потому и происходит последующее «разделение» на называемых в тексте «ТЕХ, кто выбирает сети», сделавших свой выбор в пользу участия в бытии (принявших бессмертье), к которым причисляет себя лирический герой, и контекстуально подразумеваемых «ЭТИХ», отказавшихся от «ловли бессмертья», от бытия.

Семантика слов «бессмертье» и «рыба» при этом объединяется (одно значение не

14 Там же, С. 79.
15 Там же, С. 80.

поглощает, а поддерживает, дополняет другое) и образует в совмещении с устойчивым, семантически связанным со словом «косяк» новый поэтический образ: «косяк бессмертья» + «косяк рыб» = Жизнь. Получается, что отказываясь от участия в бытийном процессе, не принимая на себя ответственность за ту реальность, к которой он лично причастен, человек отвергает и саму жизнь, а вместе с ней и свое (духовное) бессмертье.

На общем структурном уровне можно говорить о переходе метафорического принципа создания художественного образа в метаболический[16]. Отношения членов метаболы, по определению М. Эпштейна, организуются *«не через перенос смысла по сходству или смежности, не через метаморфозу во времени, а через вневременную двустороннюю взаимопричастность через члена-посредника»*[17]. Функцию посредника, соотносящегося с семантикой как «прямого» (*косяк рыб*), так и переносного употребления (*косяк бессмертья*) и таким образом объединяющего их, выполняет в данном случае семантика евангельского контекста, с которым преднамеренно ведется диалог: не случайно последний стих дает и единственную в стихотворении метафору. Этим вводится в текст голос определенной - религиозно-христианской - культуры: ***Косяк рыбы – новозаветный сюжет – косяк бессмертья.***

В отличии от традиционного механизма метафоры, когда одно слово служит отсылкой, мотивированной сходством по какому-либо признаку, к другому, принцип метаболической организации в данном случае способствует взаимопроникновению различных явлений, сохраняющих самостоятельность своих значений и одновременно порождающих третье, новое, настолько интенсивное, что исчезает принципиальная разница между означающим и означаемым: «*назвать - значит приобрести свойства названного*»[18].

Итак, описание «ловли бессмертия» дается здесь и как описание ловли рыбы и как воспроизведение-описание устойчивого сюжета культуры, - конкретной ситуации, как бы взятой из контекста «Нового Завета»; при этом описание ловли рыбы зависит от описания новозаветного контекста, а новозаветный контекст актуализируется, находит новую ситуативную, образную форму художественного выражения в

16 Схожую особенность отмечает Б. Успенский в поэтике О. Мандельштама: «очень часто метафора Мандельштама – это не что иное, как метаморфоза». // Успенский, Б.: Анатомия метафоры у Мандельштама. // Поэтика композиции. Санкт-Петербург 2000, С. 300.

17 Эпштейн, М.: Что такое метабола. // Стилистика и поэтика. Тезисы всесоюзной научной конференции, вып. 2, Москва 1989, С. 76.

18 «Метабола не заменяет одно другим, а ищет третьего, в котором одно проступало бы через другое, как небо проступает в ночи - через звезду, как дождь проступает в море - через клювы птиц, как земля проступает в розе - через ее тяжесть, как камень проступает в имени - через труд его произнесения...». // Эпштейн 1989, С. 78.

описании «ловли бессмертия».

Метабола как конструктивный художественный прием вырастает в данном случае в определенный принцип организации эстетических отношений субъекта и объекта высказывания, реализующийся в дихотомии «духовного и физического видения» (по терминологии В. Тюпы), в феномене «двойной перспективы». Физическому видению доступна только перспектива, в которой обретение бессмертия сополагается с ловлей рыбы, и этот образ может быть многократно субъективно переработан, преломлен со стороны наблюдателя; для духовного видения существует иной эстетический объект, а именно - духовный потенциал новозаветной *«ловли жизни»* и приобщения к ней людей (человеков), ее эйдос (aidos), который, даже при неполной актуализации не может быть деформирован, преобразован или множественно интерпретирован. Данный механизм определяется Тюпой как «ремифологизация художественного мышления»[19] и восходит к структуре метаболического образа:

> Образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности, ориентированный на самораскрытие реальности во всей чудовищности и чудесности ее превращений»[20], и способствует отображению жизненного явления в его объективной цельности (целостности), в точке пересечения горизонтальной (пространственной) и вертикальной (временной), субъективного выражения и объективной (вневременной) сущности.

Утверждение бессмертия жизни и всего живого приобретает, следовательно, характер вневременной, объективный и переводится в другой масштаб, а сам субъект речи, вследствие ответственной активной причастности бытию, приобретает духовную объективность как бессмертье: способность сверхфизического (сверхвременного, духовного) видения и «полномочие» на высказывание «возвещающего» характера, на обращение ко всему человечеству (одновременно субъект речи говорит и «от» имени всего человечества)[21].

Однородность характера «возвещения» и изначальная установка на «объективность» высказывания обращают наше внимание на специфику, принцип стилистической организации текста, подробное рассмотрение которой (в совокупности с анализом интонационно-ритмического строя) дополнит предложенную нами семантическую интерпретацию стихотворения.

---

19 Тюпа 1998, С. 109.

20 Эпштейн, М.: Парадоксы новизны. Москва 2000, С. 167.

21 Данный момент удачно отметил, по отношению к творчеству Тарковского С. Чупринин: «поэт чувствует себя полномочным представителем человечества, а то и впрямую отождествляет свой удел с уделом человечества». // Чупринин 1983, С. 73.

Преобладающий тип стиховой интонации мы склонны определить в данном случае как ораторский - один из полярных вариантов «говорного» стиха (согласно классификации Е. Холшевникова[22]). В пользу этого определения говорит, в первую очередь, торжественный, мерный, высокий «слог» лирического высказывания, с первых же строк обуславливающий сдержанное, внешне бесстрастное изложение, характеризующееся почти полным отсутствием стилистической экспрессии. Стихотворение, однако, бедно риторическими и стилистическими фигурами (почти не содержит фигур красноречия), что не свойственно для типичного ораторского стиля. Созданию возвышенно-торжественной интонации отчасти способствуют особенности лексики: возвышенный славянизм *не бегу* вызывает ассоциации с устойчивой традицией возвышенного одического стиля. Такие слова как *явь* и *тьма* также требуют торжественной, не обыденной интонации.

Словарю соответствует и синтаксическое строение предложений, полных, законченных, но не сливающихся в большие периоды, захватывающие ряд строк. Разговорный стих характеризуется также частым наличием переносов, несовпадением синтаксической и строчной сегментации текста (случаи enjambement), являющихся частным явлением общей синтаксической асимметрии - следствия спонтанности разговорной речи. В случае же «ораторского» (полярного типа разговорного) стиха строение предложений упорядочено и перенос (здесь и далее см. Приложение 3 данной работы), сначала однотипно повторяющийся в составе одинаковых по структуре предложений (синтаксический параллелизм, 1-2), а затем - единичный, но разбивающий одно распространенное предложение по трем строкам (строки 4-6), выполняет функцию выделения, усиления выразительности содержательного плана: выделяемые переносом слова – центр, самая важная часть высказывания. (Переносы «разрешаются» в последующих случаях, где конец предложения совпадает с концом стиха: 3,5,6,7,8,9,10). Перенос обычно всегда связан со внутристиховой паузой, которая его усиливает. В данном тексте мы наблюдаем случай наиболее сильного переноса: короткие предложения разделяются между двумя стихами и обрамляются двумя сильными паузами, при этом перенос появляется в соседнем стихе. Формально нарушая мерное течение стиха, эта комбинация в данной части, напротив, подчеркивает характер сдержанного, объективного изложения и подчеркивает интонационно выделяет семантически важные сегменты, связанные с категоричным отрицанием существования смерти:

Я **не** боюсь.

22 Холшевников, В. : Типы интонации русского классического стиха. // В. Холшевников: Стиховедение и поэзия. Ленинград 1991, С. 85.

Я **не** бегу.

...**Не** надо.

Это усиление еще более возрастает благодаря внеметрическому ударению, которое приходится именно на первый слабый слог в начале строк 2, 3 (Я-Я) и 8 (МЫ). Сдедовательно, принципиальная значимость отношений «Я-МЫ», определенная нами на смысловом уровне, подчеркивается и на структурном.

Переносы и паузы не нарушают мерность речи, а, напротив, являются основой своеобразной симметрии, системности метра и синтаксиса, обуславливая постоянство темпа (симметрию темпа речи), а также осуществляют в этом случае функцию курсирования основного мотива по тексту.

Итак, текст и на ритмико-интонационном уровне (подтверждая смысловую композицию) условно распадается на две части, посвященные соответственно развернутому отрицанию лирическим героем смерти и его самоопределению в обозначенном контексте «жизненного бессмертия». Если в первой части (1-8) наблюдается синтаксическая единообразность: короткие, четкие, односоставные (простые) предложения, без применения фигур речи и тропов, с регулярным выделительным эффектом переносов, то благодаря отсутствию в конце стихотворения переноса мы ощущаем переход к финалу стихотворения (9-10), в нашем случае - самоопределению (выводу) лирического героя, синтаксически оформленному в развернутом сложноподчиненном предложении с придаточным времени и содержащему единственный в стихотворении метафорический образ.

Композиционное движение от первой части ко второй отражает развитие темы лирического высказывания: в итоге, им оказывается не первоначально утверждаемое *«смерти нет»* и не последующее *«бессмертны все»* (это лишь данность, условия, из которых исходит лирический герой), а проблема выбора человека в системе жизненного бессмертия. Именно в этих двух строках наблюдается некоторое отклонение от торжественно-одического изложения в сторону камерности (и образности), обусловленное семантикой: глубоко личностным характером выбора, совершаемым каждым в отдельности, в себе и для себя.

Ораторский стих тяготеет (как и любая разновидность говорного) к крупным строфам. В нашем случае все стихотворение состоит из одной, неразделенной 10ти-строчной строфы, которая условно делится на четверостишье (с перекрестной рифмовкой с женским окончанием аБаБ), двустишье (монорим со смежной рифмовкой вв) и конечное четверостишье (опять с перекрестной рифмовкой, но с мужским окончанием ГдГд). Исходя из общей схемы — аБаБввГдГд, перед нами -

нетождественная, несимметричная строфа, соответствующая одному из устойчивых вариантов одической строфы (а именно - типу торжественной оды)[23]. Последовательная смена женских и мужских клаузул вполне традиционна. Механизм смежного рифмования в двустишьи (вв) несет функцию четкого определения исходных данных, условий, в которых развивается последующая ситуация стихотворения: ***Нет****: смерти /* ***Есть****: бессмертие.*

Размер стихотворения, как и всего цикла - не строго выдержанный классический пятистопный ямб (неполноударный): из 10 строк всего стихотворения лишь 2 полноударных (4, 7), часты пиррихии (1, 5, 6, 9, 10,11) и сверхсемные (внеметрические) ударения, спондеи (25, 33). В данном тексте также наблюдаются сочетания внеметрического ударения с пропуском метрического (например, стр. 2, 8) - так называемые хориямбы. Сверхсемные ударения, не ломая размера, создают некоторый перебой ритма, выделяя стих из разряда обычных. В отличие от четырехстопного, пятистопный ямб с классической цезурой на второй стопе, после 4-го слога преимущественно мужской: Д-М-М-М-Ж-Д-0-М-М-М (отклонение наблюдается только в 7-м бесцезурном стихе), усиливает повествовательную, торжественную интонацию (увеличение количества стоп в строке всегда придает ей большую величавость и торжественность интонации) и традиционен не столько для лирических, сколько для эпических и драматических произведений.[24,25]

Итак, проведенный нами анализ структурного уровня стихотворения подтверждает выводы семантического анализа.

Однако единство текста достигается сопоставлением не только его частей между собой, но и его неединственностью в системе известных нам текстов: данное стихотворение воспринимается нами как целое еще и потому, что мы знаем другие

---

23 Так, данный тип «одической строфы» был введен в частотное употребление Сумароковым, использовавшим его для написания «торжественных» од.

24 Н. Гумилев наиболее образно охарактеризовал сущность ямба: *«У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Так, четырехстопный ямб чаще всего употребляется для лирического рассказа, пятистопный - для рассказа эпического или драматического»*. // Гумилев 1991, С. 215.

25 Традиционно в русской поэзии пятистопный ямб – размер не только лирических, но и драматических произведений и поэм. В этом контексте написанные пятистопным ямбом декламационно-философски-программные стихотворения (и части одного стихотворения) воспринимаются как части больших форм, масштабного творческого проекта, реплики одного длинного диалога, отрезки единого непрерывного пути. В пользу этой гипотезы говорит также неоднократно отмеченная особенность творческого наследия Тарковского - «органичность, неразделимость на художественно разнящиеся периоды, несвойственность ни глобальной смены философской ориентации, ни изменения стилевого вектора». Его стихотворения за редким исключением выдержаны в едином «соразмерном» стиле уже победившей хаос гармонии», выражающем целостность мира как объекта. // Чупринин 1982, С. 9.

тексты Тарковского и невольно проецируем его на этот фон. Одним из таких является произведение «Малютка-Жизнь», созданное почти на десятилетие раньше (1958) и также посвященное теме взаимоотношений мотивов жизни и смерти (полный текст стихотворений см. в Приложении 3 данной работы).

Заголовок стихотворения, находясь в парадигматических отношениях с предыдущим («Жизнь, жизнь»), семантически дискутирует с ним: сочетание *жизнь-малютка* актуализирует значение бренности и скоротечности существования каждой отдельной земной жизни («малютка» - и потому, что жизнь только одного, и потому, что короткая = маленькая), а также ее незначительности, незаметности, однако вместе с тем семантика слова «малютка» («**Малютка** – 1. Маленький ребёнок, младенец. 2. О ком/чём-нибудь очень маленьком»[26]) подразумевает и потенциальную возможность (или даже неизбежность) вырастания, развития в нечто «большое».

В начале повествования мы встречаемся с изложением, на первый взгляд, оппозиционной по отношению к предыдущей позиции: *«Я жизнь люблю и умереть боюсь...»* (1). Лирический герой рассуждает о собственном, субъективном, персональном единичном существовании, которое осознается им как непременно и трагически конечное. Однако, если в стихотворении «Жизнь, жизнь» (I) план высказывания подразумевает процесс «жизнетворчества» (движение жизни как таковой), то в данном случае предметом речи становится в первую очередь процесс «словотворчества», которое напрямую сополагается с движением *жизнь - смерть* / *перевоплощение - умирание* (2-4).

В плане художественного отображения этого процесса необходимо отметить следующие моменты:

– Конечным результатом творческого процесса оказывается не стихотворение, строфа, строка, а *слово* - центральная смысловая самостоятельная единица эстетического акта. Личность художника (в данном случае лирического героя) тождественна именно и одному только Слову (*«**я** перевоплощаюсь в **Слово**»*). «Слово» выступает, тем самым, основной целевой единицей творческого усилия, может быть понято и как образ творчества и в этом смысле восходит к пресловутому «слову как таковому» О. Мандельштама[27].

– Сам творческий процесс характеризуется высшей степенью мучения, мученичества (*«я под током бьюсь»*, *«гнусь как язь»*), причем не только и не столько

26 Толковый словарь Ожегова 2005. С. 498.

27 См. статью О. Мандельштама «Утро акмеизма». // Мандельштам 1991, Т. 3, С. 285.

нравственного (непременно сопутствующего творческому процессу и традиционно именуемое «муками творчества» или - в контексте литературы – «муками слова»), а выражающегося в непосредственном физиологическом, телесном страдании. Творчество не изображается ни как «сон поэтической фантазии» (традиция романтиков), ни как путь к иному, отвлеченному от материального бытию «духа-идеи» (традиция символистов), а предполагает, затрагивая духовную сферу и способствуя «порождению духа», непременное и болезненное телесное перевоплощение, то есть оказывается напрямую (не косвенно, не опосредованно) связано с материальной, предметной действительностью: ***перевоплощаться*** в Слово означает - становиться ***другой плотью.*** Следовательно, Слово, «приобретая» плоть в результате личностной метаморфозы художника, будучи воплощено, существует уже не как часть определенного художественного пространства, не как чье-то эстетическое бесплотное высказывание, а становится своего рода субъектом (с признаками одушевленности), независимой «личностью своего рода»[28].

В этом отношении заметим, что для поэтики Тарковского в целом характерны сопряженность творчества с физической реальностью и отношение к собственным произведениям как к самостоятельным личностям, с которыми поэт находится в неоднозначных отношениях (*«Стихи мои, мои наследнички, / Душеприказчики, истцы, / Молчальники и собеседники, / Смиренники и гордецы!»*). Зачастую судьба лирического героя Тарковского, его материальное существование оказывается от них зависимо, им подчинено; творческий акт перевоплощения подчас сопряжен с определенного рода «ритуальной» смертью или убийством: *«...Судьба моя сгорела между строк, / Пока душа меняла оболочку...»* («Рукопись», 1960), *«... рифма, точно плаха, / Меня сама берет»* («Я долго добивался», 1958), *«На тебя любая строчка / Точит нож в стихах твоих»* («Слово», 1945), подчас - самоубийством: *«Потом, кончая со стихами, / В последних четырех строках / Мы у себя в застенке сами / Себя свежуем второпях»* («Камень на пути», 1960).

– Процесс словотворчества отображается в дискурсе мучительной несвободы художника: «бьюсь как язь в руках у рыболова» означает: «находиться на крючке, быть пойманным», в постоянном стремлении освободиться. В данном случае актуализируется мотив «сверхзаданности» текста автору, затрагивая вместе с тем тему предназначения поэта и природы поэтического вдохновения: сравнивая себя с «бьющимся язем в руках у рыболова» и предполагая тем самым свою подчиненность «сверхвласти» данного «рыболова» в процессе творческого акта,

28 Тюпа 1998, С. 112.

лирический герой в следующей строке решительно отрицает свою непосредственную причастность к контексту «рыбачества»: *«Но я не рыба и не рыболов»* (5). Введение знакового контекста «рыбачества», способствует, с одной стороны, как и в предыдущем тексте, соположению творческого процесса с онтологической сферой, то есть помещает сферу «творчества» в контекст бытийности, вневременности.

С другой стороны, настойчивое стремление лирического героя к конкретному самоопределению в отношениях с этим контекстом мотивируется как опасением быть принятым за кого-то другого, так и страхом потерять себя, умереть окончательно, не вернуться к себе самому после реализации творческого «задания» (неотвратимого перевоплощения), ведь определяющим для него является высказывание: *«Я жизнь люблю и умереть боюсь»*. Он противится отождествлению себя как с *рыбой* (неотъемлемой частью бытийного процесса, вневременной надреальности, носителем бессмертья), так и с *рыболовом* (приобщителем к этой вечной сверхреальности, понимаемого в контексте творчества как поэта, отмеченного высшей пророческой властью[29]) и причисляет себя к представителям конечной реальности, обладателям «малютки-жизни» (6-8). Проанализируем данную лирическим героем автохарактеристику. Выражение *обитатель углов*, вследствие многозначности слова *угол*, соотносится со следующими переносными значениями[30]:

1. Загнать в угол кого-нибудь (также перен.: поставить в безвыходное положение).
2. Поставить ребёнка в угол (= наказать).
3. Часть комнаты, сдаваемая в наём. Снимать угол. / Скитаться по углам – по причине неблагополучного материального положения или - иногда - низкого социального статуса; не иметь постоянного и достаточного жилья / быть вынужденным менять съемное жилье / в данном случае комнату или часть комнаты.
4. Вообще пристанище, место, где можно жить. Жить в своём углу. Своего угла нет. Парадигма: Угол, уголок, притон, приют, кров, пристанище.
5. Угловатый человек, суровый, неуживчивый; неловкий, неуклюжий.

«Обитатель углов» в данном контексте отсылает нас к трем смежным значениям: во-первых, человек, живущий в конкретном, ограниченном, обособленном от других жилом пространстве. Во-вторых, человек определенной социальной принадлежности, не имеющий своего собственного постоянного жилища и скитающийся по «углам», живущий в так называемых «дешевых кварталах»,

29 См. стихотворение «Камень на пути» (1960): ***«Пророческая** власть поэта / **Бессильна** там, где в свой рассказ / По странной прихоти сюжета / Судьба **живьем** вгоняет нас»*.
30 Толковый словарь Ожегова 2005, С. 788.

трущобах; в-третьих, личность, «не уживающаяся», не соглашающаяся, конфликтующая с жизнью (находящаяся в отношениях «угловатости» с жизнью) и либо прячущаяся по «углам» от нее (жизни), либо переживающая конфликт от столкновений с нестабильностью, неоднозначностью, шероховатостью жизни. Возможное значение человека, «поставленного (жизнью или самим собой) в угол» - в безвыходное положение, так же как и человека, «наказанного жизнью», не подтверждается в дальнейшем развитии стихотворения, в которое вводится полемическое автосравнение лирического героя с Родионом Раскольниковым - образом, обладающим устойчивой семантической нагрузкой:

Родион Раскольников, болезненно-влюбленный в недающуюся ему жизнь; **отравленный обидой**, отравленный мечтой о дерзании, которое должно сделать его **господином** этой жизни; Он сам станет грязью, если именно этим можно взять жизнь, слившись с нею, образ Раскольникова показал, что значит быть влюбленным в жизнь; показал и как она играет, как исступленно тешится жизнь над теми, кто любит ее не скромной и смешной любовью гусеницы, а безумным желанием **раствориться в ней до конца.**[31]

Именно Раскольников, влюбленный в жизнь, обиженный на нее за непокорность и не желающий подчиниться ей, может быть отождествлен с человеком, «*загнавшим себя в угол*» (конфликт) и впоследствии «*наказавшим самого себя*». Лирический герой Тарковского также влюблен в жизнь и обижен на нее, однако, на этом формальное сходство заканчивается, что подчеркивает и сам субъект речи: «*похожий на Раскольникова* ***с виду***», он принципиально отличается от него характером своей обиды на жизнь: *«как скрипку я держу свою обиду»*. В отличие от Раскольникова, который стремится эту «обиду» конкретным образом реализовать в попытке победить, овладеть жизнью и изжить таким способом внутренний конфликт, герой Тарковского свою обиду бережет (как хрупкую, драгоценную скрипку - источник гармонии, творчества) как залог своего существования, своей причастности к жизни: его обида оказывается не конфликтом, а - парадоксальным образом - высшей ценностью.

Данное толкование подтверждается и далее (9-12): жизнь приветствуется и принимается лирическим героем в любых, даже в самых жестких формах своего проявления, он - в противоположность Раскольникову - и не собирается освобождаться ни от мучительной угловатости отношений с ней, ни от своего «угла» - небольшого, но обжитого жизненного пространства, ни от своей зависимости-включенности в ее «терзающее» движение: показателя собственной востребованности, соприкосновения с «дышащим чудом», интенсивной динамикой.

31 Анненский, И.: Книги отражений. Мечтатели и избранник. Москва 1979, С. 67.

В этой строфе мы вновь встречаемся с символикой «рыбы и рыбной ловли», сопряженной у Тарковского с темой бессмертия и творчества [32]: *«Хоть в Судный день - с иголкою в гортани»*: *иголка* ассоциируется в первую очередь с рыболовным крючком, однако, это не *крючок* из контекста несвободы «творческого перевоплощения», а, напротив, показатель его невозможности: *иголка в гортани* препятствует как процессу высказывания (словотворчества), так и свободному дыханию жизни (жизнетворчества).

В контексте Судного Дня (в христианстве - День искупления и последнего Суда: «*И судимы были мертвые по написанному в свитках сообразно делам их»*) ситуация невозможности говорить приобретает характер высшей муки: человек лишается последней возможности объясниться, оправдаться, выразить себя, становится беззащитен в своей мучительной немоте перед последним приговором. Но даже и в этой ситуации невыносимого страдания, лирический герой, будучи все еще приобщенным к жизни (осознавая себя), приветствует ее, предпочитает ее перед небытием.

Страх последней мучительной немоты выказывает себя далее не как единичная

32 В плане сравнительного анализа нам представляется перспективным исследование специфики использования символики «рыбачества» (рыбы и рыбной ловли) в творчестве еще одного наследника акмеистической традиции - И. Бродского. Мотив «рыбы» в поэтике Бродского связывается главным образом с темой физического (и именно человеческого) страдания и реализуется через частные мотивы «глушения рыбы» и «рыболовных снастей» («удилище» - удочка – сеть- крючок), например: «*...Глушеною рыбой всплывая со дна, / Кочуя, как призрак по требам»; «...Тень. Человек в тени, / Словно рыба в сети...» ; «... как рыбку – леской».* Рыба и рыболов возникают у Бродского также в связи с актуализацией онтологической сущности «Слова»: «*Так, забыв рыболова, / рыба рваной губой / тщетно дергает слово...»;* С. Кузнецов в своей работе «Иосиф Бродский: Тело в пространстве (Начало. Вып. III. Москва 1995, С. 200) как наиболее устойчивые отмечает: мотив консервного цвета как постоянного напоминания рыбе (как символу страдающего человеческого тела) о ее будущем, о том, «чем все это кончается», то есть о необратимой и неизбежной конечности жизни; мотив выживания: («*Человек выживает как фиш на песке*: *она / Уползает в кусты и встав на кривые ноги,* / *Уходит как от пера – строка* / *В недра математика»*); мотив рыбы, глотающей воздух («*На тротуаре в двух / шагах от гостиницы, рыбой попавшей в сети*, / путешественник *ловит воздух открытым ртом...»; «Горячей ли тебе под сукном шести / одеял в том садке, где – Господь прости – / точно рыба – воздух, сырой губой / я хватал, что было тогда тобой?»*). У Бродского, таким образом, рыба и рыбная ловля устойчиво соотносятся с двумя тематическими контекстами: смерти и словотворчества, также связанными между собой через общность «телесного» страдания: «Бродский словно переадресовывает тело (человеческое тело) рыбе, символу страдания и мучительной речи» и рассматривает это соотношение в рамках пространственно-конечного измерения: «*Ибо, смерти помимо, / все, что имеет дело / с пространством – все заменимо. / И особенно – тело».* Для сравнения приведем знаковые (центральнообразующие) «рыбные» образы у Тарковского: «*И я дышал, как рыба на песке, / Глотая твердый, слюдяной, земной,/ Холодный и благословенный воздух*» (мотив рыбы, глотающей воздух); «*Сквозил я, как рыбачья сеть, / И над землею мог висеть*» (мотив «рыбачьих снастей»); «*Я рыбак, а сети / В море унесло./ Мне теперь на свете / Пусто и светло*» (мотив рыболова без снастей). Безусловно, данное сопоставление требует серьезного научного исследования, мы лишь хотели указать на определенную «образно-тематическую» перекличку двух «наследников» акмеистической интенции, идущих разными языковыми путями, но предположительно имеющих глубинную общность поэтической интонации.

случайная ассоциация, а оказывается настойчивым кошмаром лирического героя, о котором он восклицает, как о встрече со старым знакомым: *«А! этот сон!»,* и для преодоления которого умоляет свою «маленькую жизнь» (изначально понимаемую как жизнь в пределах определенного пространства и времени) дышать - твориться - длиться и не отпускать его из персонального пространственно-временного отрезка (угла): *«Малютка-жизнь, дыши! / Возьми мои последние гроши, / Не отпускай меня вниз головою / В пространство мировое, шаровое!».* Иными словами, он призывает свою жизнь к непрерывному дальнейшему самотворению.

Образ мирового шарового пространства поэтическом пространстве может быть истолкован как пространство *после* перешагивания «последней черты», то, что наступает после последнего часа Судного дня - пространство после смерти, которое с точки зрения единичного субъекта воспринимается как небытие, обезличенная бесконечность, в которой индивидуум навсегда утрачивает свое «Я» (себя как персону, личность), свой «угол» (перестает быть обитателем своего «угла» и становится обезличенной единицей «мирового пространства»). Именно знание страха окончательной смерти (потери своего «Я»), каждый раз переживаемого в ритуальном мучительном перевоплощении в Слово, движет лирическим героем, готового - и в этом заключен основной парадокс поэтического высказывания - отдать свои «последние гроши», то есть бесконечно (из последних усилий), но не окончательно умирать в каждодневном «творческом усилии», наделяя своей плотью *Слово*, чтобы каждый раз иметь возможность вернуться в «угол» (пространство) своего личностного бытия.

Данные рассуждения подкрепляются и на уровне композиционной и метрико-ритмической организации стихотворения: лирический герой здесь также равнозначен автору и все повествование ведется от первого лица («Я»). Однако коммуникативная ситуация и в данном случае носит не монологический характер, речь субъекта изначально диалогична: в процессе высказывания неоднократно происходит «мена» различных адресатов - «Вы» и «Ты, жизнь», последовательность обращения к которым определяет композицию текста.

Приведем схему субъектно-объектной динамики стихотворения:

1 **Я**

2 **Вы — Я**

3 (Я)

4 Я

5 Я

6 **Я из …**

7 (Я)

8 **Я - ТЫ / жизнь/ - меня**

10-12 Жизнь (ОНА)

13 ТЫ (жизнь) - меня

14 (ТЫ)

15-16 (ТЫ)

Доминантой первой строфы является диалогическое соотношение «Я-ВЫ», второй – самоопределение лирического героя (адресат не назван, но подразумеваются те же «ВЫ»), третьей и четвертой – «Ты / Она - Я» (жизнь), в котором «Я» оказывается подчиненным «ТЫ» (жизни). Наиболее значимой является «мена» в 9-10 строках: «Жизнь» для лирического героя одновременно оказывается и субъектом-собеседником (следовательно, обладает категорией одушевленности, является своего рода личностью), к которому он обращается («терзай (ты) меня») и объектом, который он описывает (10, 11,12). Как и в I части стихотворения «Жизнь, жизнь», в данном случае присутствует момент настойчивого стремления субъекта к самоидентификации, к определению своей категориальной / групповой принадлежности: в первом случае он *«из тех, кто выбирает сети»*, во втором - *«...я не рыба и не рыболов, И я из обитателей углов».* Именно ситуация необходимости этого определения и полярная разность обозначаемых категорий в контексте тематического единства является, на наш взгляд, одним из оснований межтекстовой связи этих двух стихотворений.

В стихотворении «Малютка-жизнь» жизнь называется малюткой, ее семантическая перспектива - «маленькая, короткая, крохотная». Лирический герой говорит от лица своего исключительно субъективного, единичного, персонального, обособленного «Я», он обращается к жизни как к отдельному персонифицированному субъекту. В цикле «Жизнь, жизнь» жизнь, напротив, предстает большой, бесконечной, ей возвращается ее онтологическая сущность. Субъект «говорит за всех и для всех», лирическое «Я» оказывается равным лирическому «МЫ» (не безличному монологически-хоровому, а подчеркнуто диалогическому «мы», состоящему из «Я» и «ТЫ», «МЫ», внутри которого возможно самоопределение по праву выбора), раскрывая устойчивый характер принципа «всеобщей причастности», основывающемуся на «единении сущности лирического «Я» с сущностью жизни»[33]. Этот момент тем более важен в контексте данной работы, что он представляет развернутую реализацию, без сомнения, значимого для акмеистической стратегии тезиса, сформулированного И. Анненским: *«лирическое «Я» есть не личное*

33 Faryno, J.: Введение в литературоведение. Warszawa 1991, С. 239.

[автора, согласно эстетике романтизма - Ж. Б.] *и не собирательное* ***[субъекта, как мыслили реалисты - Ж. Б.]****, а прежде всего Наше Я, только сознанное и выраженное поэтом»*[34]. В обоих случаях речь идет о последней черте, о гибельном часе, но вектор - существенно разный.

Сопоставление этих стихотворений можно продолжить и на структурном уровне (см. Приложение 3 данной работы): в метрико-ритмическом плане во втором стихотворении, также выдержанном в пятистопном, нестрогом ямбе наблюдается бóльшая неупорядоченность цезуры (из 15 стихов 3 - бесцезурных, 12 – с классической цезурой после второй стопы), связанная с нарочитой субъективностью оформления высказывания. Безусловно, это пример говорного стиха: в противовес соразмерной торжественности одического монолога - живость высказывания и натурализм (*бьюсь под током, гнусь как язь*), неоднородный, сбивчивый темп и повышение (динамика) экспрессии к концу высказывания (три тире в третьем и четыре восклицания в последнем четверостишье), характерные только для интонации разговорного монолога. Упорядоченная система смежной рифмовки типа ааББ (с симметрично сменяющими друг друга парами с мужскими (сильными) и женскими (слабыми) окончаниями) способствует созданию цельности смысла высказываемого и вместе с тем подчеркивает непреднамеренность, спонтанность самого изложения.

Однако в обоих текстах существует и момент схождения, связанный с темой художественного творчества: на первый взгляд, он подтверждает классическое понимание интенции всякого творческого акта (наиболее четко сформулированную А. Пушкиным: *«Нет, весь я не умру…»*): посредством творчества художник обретает духовное бессмертье. Вносятся и существенные коррективы: посредством творчества (понимаемым не иначе как воплощение, овеществление, наделение Слова плотью) художник продлевает жизнь своего духа, самоактуализируясь, выражаясь в произнесенном слове («Малютка-жизнь»). На следующем этапе человек обретает духовное бессмертье, благодаря непрерывному и ответственному жизнетворчеству: самоактуализируясь, находя себя в «Другом», так же как этот «Другой» актуализируется через соприкасающееся с ним «Я» («Жизнь, Жизнь»). Происходит своего рода взаимообмен и взаимоактуализация, взаимопродление, взаимоприобщение различных «Я» к пространству бытия, благодаря которому бытийный контекст находится в постоянном движении и получает новые способы выражения, запечатления, утверждения в пространственно-временном континууме

34 Анненский 1979, С. 99.

действительности.

Словотворчество и жизнетворчество оказываются, таким образом, равновеликими: ни одно, ни другое не выше и не ниже, не первичнее и не вторичнее: *«Художественное творчество - способ личной причастности к жизни в ее духовной объективности»*[35]. Контекст словотворчества в «Жизнь, Жизнь» уже не выделяется в отдельный от жизнетворчества, так как изначально уравнен с ним.

Путь, который приводит лирического героя Тарковского от монологического «Я» к диалогическому «МЫ», от страха перед небытием к освоению пространства бытия, от эмоциональной прерывистости спонтанной речи к одической соразмерности, торжественности, отображается в последующих частях триптиха «Жизнь, Жизнь», к анализу которого мы возвращаемся.

Второе стихотворение (II), как было отмечено ранее, заключает в себе развернутое объяснение заявленного в первом: лирический герой «вскрывает» принцип (механизм) жизненного бессмертия в соотнесении с действительностью «земного», субъективного мира. Субъектно-объектный план также более конкретен: лирический герой («Я») обращается на протяжении всего стихотворения к «Вы»-множеству: сначала прямо (11-19), а затем, не называя, но явно подразумевая (20-23). Выражение категории «собеседника» местоимением 2-го лица множественного числа характеризует устойчивость, определенность «адресата»: это уже не неопределенно-личное, предполагаемое «Вы Все» или обращение к «Вам Всем» из первой части, понимаемое как обращение ко всему абстрактному (собирательному) человечеству, а одушевленное множество, состоящее из конкретных живых субъектов. «Одушевление» происходит за счет появления в сюжете стихотворения осязаемых составляющих материальной (телесной, рельефной) действительности - дом, стол, рука, ключица, цепь, Урал. Множество, имеющее конкретных жен, детей, внуков. Следовательно, заключенное в заголовке центральное понятие цикла «жизнь во времени, в движении», сформулированное в первой части, развивается здесь в «предметный мир и его существование во времени».

Текст условно можно разделить на три части. Первая, состоящая из 1 строки (*«Живите в доме - и не рухнет дом»*), представляет собой художественную формулу бессмертия в условиях предметного (принципиально конечного) мира. Лирический герой утверждает перспективу бессмертия онтологического «дома», которая достижима через его постоянное «обживание», обитание в нем. Обживание приравнивается в этом контексте к оживлению, к жизнетворчеству.

35 Тюпа 1998, С. 114.

Не случайно появляется в данном тематическом континууме (*бессмертности смертного и бесконечности конечного*) именно образ *дома* - один из макрообразов поэтики Тарковского. *Дом* соотносится, в первую очередь, с предметным, материальным миром, подчиненным деструктивному воздействию временной оси: он основывается, возводится, заселяется, обживается, растет - расширяется, стареет, ветшает и разрушается. Следовательно, *дом* - исторически конечное понятие, имеющее свое начало, развитие и конец. Существует, однако, и другое устойчивое понятие *дома*: *дом* как символ «обжитого, живого, исходного пространства», соотносимый с понятиями очага, приюта, крова, точки отсчета человеческой личности, символизирующий прочность и защищенность. В данном стихотворении семантика дома-предмета соединяется с семантикой дома-символа посредством общего значения «жить - обитать - обживать». Следовательно, *дом* как принадлежность предметного мира меняет масштаб, приобретая символические черты, и вводится в контекст бессмертия, благодаря бесконечности жизни, его «населяющей». Точно также *дом* как символ жизни, точки ее отсчета и развития, сохранения, приобретая «предметные» черты, получает возможность конкретного, предметного воплощения, а значит - реализации и развития.

Принцип бессмертия, по Тарковскому, равен взаимоактуализации: *«Живите в доме - и не рухнет дом»*. Формула «действует» и в обратном направлении: (пока) дом не рухнет - (вы) будете жить (так как вам будет, где жить, где самопроявляться и развивать жизнь дальше).

Далее лирический герой раскрывает механизм действия этой формулы: *«Я вызову любое из столетий,/ Войду в него и дом построю в нем»*, обосновывая тем самым значимость пространственного мира и диалогически равноправные отношения пространства и времени. Утверждая способность «войти» в любое столетье, человек, по Тарковскому, тем самым побеждает время, соединяя все времена в одной точке своего «Я». Построить дом - акт самоактуализации. Способность построить «дом» в любом из столетий есть способность связывать времена и продлевать «время жизни» в новом жизнетворческом акте. На не подчиненную привычной исторически-хронологической логике временную взаимозависимость указывают и временные категории глагольных форм в речи лирического героя: действие в будущем времени (*вызову, войду, построю*) определяет ситуацию настоящего: *«вот почему со мною ваши дети / И жены ваши за одним столом»* (14-15). Дом, который только предполагается построить, оказывается уже существует и даже «населен».

Образ дома сужается до *стола* - своеобразного символического центра, вокруг

которого выстраивается само основание постройки и от которого она пространственно развивается: *«и жены ваши за одним столом»*. В данном случае стол - центр традиционного акта единения семьи, родственников - меняя масштаб (вместе с домом), оказывается находящимся во вневременном пространстве: и вот он уже не просто предмет, за которым собираются члены определенной семьи в одном из отрезков временного движения, а надвременной символ, объединяющий вокруг себя поколения всех уже бывших и еще небывших времен: *«А стол один и прадеду и внуку»* (16), что и делает возможной взаимообратимость времени - также как будущее содержит, развивает в себе настоящее, настоящее определяет будущее: *«Грядущее свершается сейчас»* (17).

Данный принцип получает и более «субъектное» оформление: *«И если я приподымаю руку, / Все пять лучей останутся у вас»* (18-19). Лирический герой становится здесь гигантом, уподобляется солнцу (лучи) и обладает демиургическими способностями. Но, в отличии, к примеру, от нормативного для поэтики символизма понятия художника-демиурга как культурной параллели создателя, творца мира, обладателя исключительных способностей, противопоставленного в своей исключительности «обыденному» большинству, человек, по мысли Тарковского, не противопоставлен «Всем» или «Другим», а, напротив, как мы установили ранее, является представителем всеобщего, диалогического «МЫ». Поэтому демиургическими способностями здесь оказывается потенциально наделен каждый человек.

Понятие родственной, семейной (корневой) связи оформляется в принцип «всеобщей причастности», «всемирного родства», в условиях которого человек, находясь в своем настоящем, осознавая себя во времени и пространстве, продлевая его собой, принимая за него ответственность, то есть занимаясь жизнетворчеством, оказывается одновременно причастен как прошлому, из которого он вышел и которое продолжает, так и будущему, которое он предопределяет[36].

В данном стихотворении раскрывается принцип непременно диалогической сущности традиции: свое «Я» может быть определено только в диалоге со всеми потенциальными «Я» Другого, в окружении Других, также составляющих и творящих общую жизнь. По этой причине «дом жизни» никогда не может быть пуст, и категория его населенности постоянно находится в динамическом диалогическом развитии. Лирический герой Тарковского, следовательно, сам оказывается и активным деятельным началом («Я») и одновременно со-участником гигантского

36 Наиболее четко Тарковский артикулировал данный принцип в рассмотренном нами ранее стихотворении «Сократ» (1959): «я не один, но мы **еще** в грядущем».

творческого процесса в числе других таких же деятельно-творческих начал (множеств «Я»).

В третьей части стихотворения (20-23) изложение ведется в форме прошедшего времени: субъект рассказывает о своем уже реализованном личном опыте урегулирования отношений «пространства и времени», в котором он продолжает оставаться в образе гиганта, но который семантически восходит в данном случае уже не к демиургу, а скорее, к атланту (20-21). Прошедшее, пространство уже прожитой жизни, должное обесплотиться, безвозвратно раствориться в разрушающем движении линейного времени, поддерживается гигантской, мощной плотью настоящего и, соприкасаясь с ним, овеществляется, продлевается в нем. То есть прошедшее не «проходит» до конца. Окончательно время «постигается» в заключительных строках (22-23). О каком времени говорит лирический герой? С точки зрения субъективного сознания измерить время как таковое в условиях предметного мира невозможно:

> Мы измеряем движение пространства временем, сравниваем один отрезок длительности с другим. Но мы не можем измерить будущего, ибо его еще нет, не можем измерить настоящего, потому что в нем нет длительности, не можем измерить прошлого, потому что его уже нет.[37]

Речь идет о времени объективном, категории непознаваемого, неизмеряемого, поэтому сам по себе акт его «измерения» воспринимается как героически-мифический подвиг, лишь условно соотносящийся с предметной действительностью. Однако способ этого «измерения» целенаправленно «предметен». Землемерная цепь - конкретный предмет вещного мира[38], предназначенная для измерения земли; измеренное с ее помощью недоступное и устрашающее время «причащается» пространству, «овеществляется», «поверяется» осязаемой землей и само оказывается реально, ощутимо, проходимо (23). Не случайно «прохождение через время» сравнивается с прохождением через горную систему Урал[39], известную своей протяженностью и олицетворяющую силу и мощь земли. «Пройденное» время не означает «время преодоленное»; переставая быть устрашающим, непознаваемым, оно становится конструктивной координатой жизненного пространства и способствует непрерывности процесса жизнетворчества.

37 Левич, А.: Время в бытии естественных систем. Москва 1999, С. 29.

38 Лента или наборы звеньев, используемые для направленного измерения расстояний. Также мера длины, соответствующая 100 звеньям или 66 футам (примерно 20 м). / Большой Энциклопедический Словарь Русского Языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.vedu.ru

39 «Урал - горная система между Восточно-Европейской и Западно-Сибирской равнинами - находится на стыке Европы и Азии и представляет собой границей между двумя частями света». // Большой Энциклопедический Словарь Русского Языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.vedu.ru

Так выявляется определенный парадокс: с одной стороны, измеренное время обладает моментом начала и конца, но именно оно, измеренное, пройденное насквозь, взаимообратимое - залог, непременное условие жизненного бессмертия и жизнепорождения.

Если в первом стихотворении триптиха отражением смыслового движения на структурном уровне является субъектно-объектная динамика, то в данном случае эту функцию выполняет принцип последовательности грамматического времени повествования в соотнесенности с хронологией развития лирического события:

11	повелительное накл.
12	буд
13	буд
14	наст
15	наст
16	наст
17	наст
18	наст
19	наст
20	прош
21	прош
22	прош
23	прош

Изложение начинается в будущем, продолжается в настоящем и завершается в прошедшем. Восстановив событийную хронологию, получаем: лирический герой измеряет и проходит (координирует) время прошедшее, и именно наличие этого опыта позволяет ему, вернувшись в настоящее, составить начальную формулу (11) и обратиться с ее презентацией к адресату - человечеству, чтобы совместными усилиями «совершать грядущее». Поэтому *«Грядущее свершается сейчас...»,* в вечно длящемся настоящем, вечном становлении-возвращении и диалоге, в котором сходятся все времена.

Принцип поступательного смыслового развития поддерживается и на метрико-ритмическом уровне: единообразная перекрестная рифмовка (аБаБаВгВгДеДе) с упорядоченной сменой сильных и слабых окончаний усиливает симметрию строк и позволяет говорить о внутреннем делении графически единого текста на равные сегменты (1 БаБа 2 ВгВг 3 ДеДе), что, в свою очередь, подчеркивает «объяснительный», последовательный характер высказывания.

Единообразие нарушает введение ненормативной («лишней») 1 строки (нулевой сегмент), отличающейся от целостной организации остального текста и характером

оформления содержания: ее можно определить как своего рода подзаголовок, выражающий в сжатой форме сентенции смысл всего последующего высказывания. С другой стороны, перекрестная рифма подчеркивает ощущение динамики диалога. Если второй сегмент (ВгВг) полностью соответствует повествованию в настоящем времени, а третий (ДеДе) - в прошедшем, то первый (БаБа) представляет собой более сложную комбинацию будущего и настоящего времени. Объединение в композиционно едином четверостишье строк 2-3 (будущее) и 4-5 (настоящее) выражает на структурном уровне тесные отношения взаимозависимости грядущего и настоящего, зависимости, в данном случае синтаксически оформленной в отношения причинно-следственно характера (*«Я **вызову** любое из столетий, / **Войду** в него и дом **построю** в нем. // **Вот почему** со мною ваши дети / И жены ваши за одним столом»,* 12-15). Данная взаимосвязь подчеркивается и на уровне внутристиховой организации: вариация ударных окончаний словоразделов строк 13 (буд) и 14 (наст) идентичны: ММЖЖ.

Эта часть цикла, несмотря на иной, чем в предыдущей, тип стиховой интонации, также оформлена в пятистопном, не строго выдержанном ямбе (из 13 стихов лишь в двух - 13, 23 - метрическая схема строго выдержана; в остальных присутствуют нарушения типа пиррихия - 11, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22 или хориямба -12, 19, 20) с относительно неупорядоченным вариантом классической цезуры после второй стопы (кроме бесцезурных 11, 22 стихов). Отсутствие цезуры делает строки курсивными по своей ритмической структуре, подтверждая тем самым их смысловую выделенность: *«Живите в доме - и не рухнет дом» (11); «Измерил время землемерной цепью» (22),* что подчеркивается и параллелизмом ритмической схемы словоразделов (ЖЖЖ), - только женских, единообразных, что говорит о цельности, четкости, уверенности высказываемого. Тот же эффект достигается и в отношении стихов со строго выдержанной метрической схемой: *«Войду в него / и дом построю в нем» (13); «И сквозь него / прошел, как сквозь Урал» (23).* Получается:

– Жить в доме и измерить время;

– Войти - пройти сквозь время и построить дом.

Смысловая симметрия этих структурно выделенных строк (взаимоотношения пространства и времени) подтверждает тематический концепт стихотворения.

Ораторская интонация первой части с ее умеренно-торжественной лексикой, симметричным метроритмическим рисунком и четким, предельно простым синтаксическим оформлением не содержит в себе развернутой характеристики темы или идеи высказывания, кроме утверждения ее «высокой» непреложности,

объективности. Она, скорее, торжественно констатирует, утверждает, чем объясняет или излагает. Вторая часть, напротив, избегая одической торжественности (поэтичность словаря, однако, умеренно поддерживается: *столетье, грядущее свершается, день минувшего*), направлена на изложение, распространение основной идеи цикла, что отражается и на синтаксическом уровне - преобладают более длинные предложения: либо распространенные простые (20-23), либо многосоставные конструкции как с бессоюзной (11, 16-17), так и с подчинительной (13-15, 18-19) связью, захватывающие ряд строк.

Заключительная часть триптиха последовательно возвращает нас к исходной точке всего цикла - к контексту «личного» (жизненного) бессмертья человека. Если в первой части лирический герой «выходит» за пределы субъективного, предметного пространства в безграничное онтологическое, во второй - упраздняет границу между временами, путешествуя по столетьям, не останавливаясь ни в одном, то есть не оказывая ни одному из них личного предпочтения, то здесь он осознанно выбирает именно свое, подходящее ему столетье (24) - определенную «точку бытия» для личностного воплощения, «Я»-реализации. В данном случае совмещается семантика и осознанно совершаемого жизненного, личностного выбора (I), и равноценности каждого бывшего и будущего веков (II).

Стихотворение сознательно разделено на две части: восьмистишие и шестистишие, между ними соблюдены графические интервалы. В первой лирический герой повествует о пути своего поиска «подходящего» времени, в котором может оптимально самореализоваться - прожить свою персональную жизнь.

Первая строка (24), как и в предыдущем стихотворении, отстоит от целостности остального текста и выполняет функцию тематического подзаголовка. Отличительной особенностью является отсутствие прямо выраженного обращения высказывания, композиционный план определяет динамика мены субъекта и временного плана. Первое, заголовочное высказывание (24) формулируется от имени лирического героя (выраженного местоимением «Я», первого лица, единственного числа). Непосредственно повествование, «рассказ» о поиске своего времени герой ведет уже от лица «МЫ». Исходя из дальнейшего развития сюжета, можно предположить, что под «МЫ» подразумевается здесь не всеобщее «МЫ» человечества, связанное отношениями взаимопричастности, всеобщего родства, а та его субъектная подгруппа, сделавшая выбор в пользу активного жизнетворчества, то есть «ловцы бессмертия», в составе которых осознал себя лирический герой в первой части цикла, переместившись из событийного в бытийный контекст.

В описание пройденного пути вводится элемент объективного повествования (безадресное лирическое описание), создающий впечатление реальности, конкретности происходившего: перед нами часть какого-то масштабного эпического сюжета: земная, по-видимому, тяжелая степная дорога (путь в степи), по которой движется группа всадников, совершающих длинный переход. На то, что это именно всадники, указывает выражение «держали пыль над степью»: так обычно движение конницы поднимает облако пыли над степью (*держать* в данном случае соответствует значению глаголов *взметать, взбивать, поднимать,* только с оттенком постоянства, длительности действия). Эпичность достигается в том числе и выдержанностью изложения в одной интонации, мерно передающей динамику сменяющих друг друга действий (*шли – держали – чадил – баловал – трогал-пророчил – грозил*).

Примечательным является, что перечисляемые действия сначала соотносятся с субъектной группой (***Мы*** *шли, держали*), а затем смещаются на объекты изображения (*бурьян, кузнечик*), последний из которых, вступая в структуре сюжета в диалог (контакт) с лирическим героем, превращается из описательного образа в действующее лицо, становится активным участником построения семантики текста. В данном случае *кузнечик* (сквозной образ в творчестве Тарковского[40]) является выразителем начала судьбы, символом неминуемой конечности жизни, трагичной закономерности смерти. Недаром он наделяется функцией пророка и сравнивается с монахом - оба образа входят в парадигму «смерти»: первый как продолжение ряда ассоциаций-атрибутов смерти (предчувствия, приметы, пророчества), второй - как носитель религиозного «знания» о смерти. Не случайно поэт, изображая кузнечика, использует и анафорическое (часто называемое библейским и соотносимое с библейской стилистикой) построение периода: *«Подковы трогал усом,* ***и*** *пророчил, /* ***И*** *гибелью грозил мне, как монах»,* на что лирический герой отвечает репликой: *«Судьбу свою к седлу я приторочил»*. Его личностная (конечная) судьба оказывается тесно связанной со странствием сквозь времена и пространства, она - и постоянная спутница-ноша (поклажа), напоминающая о неминуемом конце, и пленница (поверженный враг) бытийного пути, и, возможно, проводник, - толкований (сопряженных с контекстуальным употреблением глагола *приторочить*[41]: поклажу, оружие, поисковые средства, поверженного врага, пленника) может быть несколько,

40 Подробнее см: Кириллова, А.: Образ кузнечика в лирике А. Тарковского и Б. Окуджавы. // Литературные чтения памяти Булата Окуджавы. Сборник тезисов и докладов. Москва 2005, С. 156 - 161.

41 «Привязать ремнями, тороками; прикрепить». // Толковый Словарь Русского Языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.vedu.ru.

все эти варианты в равной степени находят выражение в художественной системе Тарковского.

Тем не менее, в качестве смыслообразующей для данного фрагмента выступает именно динамика времени, как грамматического, так и тематического, представленного во всех трех своих формах. События в тексте изображаются как взаимосвязанные и взаимообусловленные звенья общей цепи, общего контекста пути, благодаря чему в стихотворении создаётся образ движущейся истории-времени, но движущейся не внутри определенного отрезка предметного мира, а вне, вокруг (насквозь и дальше). История (события прошедшего) предстаёт не в отвлеченно-безличном облике (то есть не как субъективное воспоминание), а воспринятой и осмысленной лирическим героем, причём его восприятие носит как будто не единичный характер, а является общим для определенной группы людей («МЫ»), то есть по-своему объективизируется. Практически мы имеем дело с фрагментом эпического прошлого человечества, так как событие минувшего предстает в нем не в форме индивидуального опыта, а именно как предание, пусть даже и ограниченного круга («МЫ»), претендуя на роль общечеловеческого.

Но два последних стиха (30-31) переводят план изображаемого из прошлого в настоящее, и, следовательно, эпический принцип изображения событий[42] уступает место другому, имеющему иной характер взаимоотношений с изображаемым материалом. Перед нами «настоящее» самого лирического героя (речь опять ведется от первого лица), необъективизированное: свое настоящее («сейчас») он, уточняя, называет «грядущими временами», подтверждая тем самым единство этих временных форм. Однако и в грядущем-настоящем он все также находится в пути, которым «шел» в минувшем, и ориентируется на дальнейшее его продолжение - всматривается вдаль (30-31). Три разных формы времени оказываются объединенными одним, общим на все времена и для всех СОБЫТИЕМ: прохождением пути поиска «своей жизни», что, в конечном итоге, оказывается равным самой жизни. Путь к цели, следовательно, и оказывается самой целью.

Представленная интерпретация находит подтверждение во второй строфе данного фрагмента - единственного графически выделенного и представляющего собой определенный итог всего цикла, в котором лирический герой возвращается к начальной теме «мое бессмертие».

Строфа условно делится на две смысловых законченных высказывания. 1-ое (32-33)

42 в соответствии с которым «авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосягаемом для него прошлом» / Бахтин, М.: Эпос и роман. (О методологии исследования романа).// Бахтин 1975, С. 462, 457.

являет собой своеобразный диалог с русской поэтической традицией «Памятника», представленной линией Ломоносов - Державин - Пушкин. Рассмотрим взаимодействие с пушкинским контекстом: Тарковский, в целом, не возражает пушкинскому утверждению возможности личного бессмертья как такового:

Мне моего бессмертия довольно, / Чтоб кровь моя из века в век текла.

(А. Тарковский, «Жизнь, жизнь», 1956)

Нет, весь я не умру - душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...»

(А. Пушкин, Exegi monumentum, 1836)

Но концептуальные векторы концепции этого бессмертья в этих текстах существенным образом отличаются.

В концепции Пушкина речь идет о бессмертии души; при этом подчеркивается изначальная «делимость» человека на душу и тело: будущее первой - бессмертие, второго - прах и тлен. Смертность тела в такой концепции - своего рода залог бессмертия души. «Весь я не умру», то есть «умрет лишь часть меня» - утверждает пушкинский герой, для которого гибель телесно оформленного личностного начала не является существенно-определяющей. У Тарковского, напротив, бессмертие заключается не в «душе, сохраненной в лире», а сополагается с телесной, органической, материальной кровью[43], соединяющей, склеивающей века, текущей по своеобразным «сосудам» жизни-организма[44] и передающей «знание о уже бывшем».

В классическом пушкинском концепте словотворчество выступает залогом бессмертия (бесконечности жизни поэта), у Тарковского - жизнетворчество и словотворчество изначально уравнены. Его герой «выводит» формулу личного бессмертья из бессмертья жизни как таковой, бессмертье своего «Я» из бессмертья всех «Мы», связанных отношениями всеобщего родства. Принцип «бессмертия» Тарковского руководствуется логикой, «обратной» пушкинской. Жизнь здесь оказывается ценнее, чем бессмертие: не жизнь - залог бессмертия, а бессмертие - залог жизни каждого ее соучастника, каждого, приобщенного к ней. Этого

43 На протяжении всего творчества Тарковский неоднократно артикулирует условия, обуславливающие «личностное» бессмертие, актуализируя различные аспекты взаимоотношений жизни и смерти, как, к примеру, родственный пушкинскому контексту взаимозависимости поэта и слова: *«И потому бессмертен я, пока / Течет по жилам - боль моя и благо - / Ключей подземных ледяная влага, / Все эР и эЛь святого языка»* («Словарь», 1963), так и сугубо христианский контекст смерти и воскрешения («Влажной землей из окна потянуло», 1977); но его «бессмертие», принимая разные художественные воплощения, никогда не сводится к «вечной» жизни бесплотного духа. Напротив, бессмертие сопрягается в его текстах с плотью и кровью, точно также поверяется плотью и «священное» Слово (Язык).

44 Схожий образ, в том же контексте взаимоотношений со временем находим у Мандельштама, лирический герой которого стремится *«своею **кровью склеить** двух столетий позвонки»* («Век», 1923).

«объективного» бессмертья в условиях «всеобщей причастности» достаточно для личностного «Я»-продолжения, Я-развития, Я-проявления в каждом последующем Другом.

Во втором высказывании (34-37) мы вновь встречаемся с образом *угла*, «обитателем» которого являлся субъект из стихотворения «Малютка-жизнь». Однако в данном случае это уже не показатель «угловатости» жизни, ее неровности, а, напротив, символ ее «ровного тепла», сугубо личного устойчивого, стабильного (*«верный угол»*) одомашенного, овеществленного пространства, вне которого находится и принадлежать которому хотел бы актуальный лирический герой. Здесь мы сталкиваемся с определенного рода парадоксом: герой предлагает отдать «жизнь» в обмен на «жизнь», что не позволяет его ведущая «жизнь».

Таким образом, одновременно перед нами - два концепта жизни: жизнь - «теплое» личностное существование (в конкретной точке бытия) в «выбранном» ограниченном предметном, вещественном пространстве, обживаемом человеком в конкретном ограниченном линейном времени, и жизнь, динамично ведущая человека сквозь время и пространство, сопряженная с контекстом бытийным.

Специфика взаимосвязи человека и ведущей его жизни отображаются в образе диалектического единства нити и иглы, актуализирующего мотив «сшивания» как жизнетворческого акта. «Жизнь-игла» определяет направление, указывает направление движения, проходит насквозь, нанизывая на одну нить все времена и пространства[45]. Сшивающей субстанцией - нитью - оказывается сам человек, вовлеченный жизнью, фактом своей принадлежности к ней, в активный процесс ее сотворения. *Нить (сплетенная) из человека* - это и есть скрепляющая кровь, либо текущая из века в век, либо - согревающая собственное жизненное пространство. Лирический герой Тарковского совершает свой выбор в пользу вечного странствия, вечного движения нити. Это своего рода плата за возможность постоянно принадлежать сфере жизни, иным словами, - залог бессмертия.

Логика смыслового развития прослеживается и на структурно-композиционном уровне: первая строфа - восьмистишие (аБаВГВГ), напоминающее октаву (**абабабвв**) - тип строфы, часто применяющийся в большом произведении (поэма, цикл), то есть тяготеющий к лиро-эпическому повествованию, однако, в данном

45 Мотив сшивания, шитья и формирующийся на его основе образ мира - Вселенной как сшитой воедино материи - субстанции также является одним из сквозных в поэтике Тарковского, дополняясь представлением о ремесленном, промысловом, рукотворном характере творения бессмертия, равно как и художественное творчество в его концепции часто отождествляется с ремеслом, а художник – приравнивается к мастеровому, что, в свою очередь, отталкивается от идеи искусства как священного ремесла, постулированной ранним акмеизмом.

случае перед нами пример нефиксированного восьмистишья (свободной формы), состоящего из двух трехстиший с кольцевой рифмовкой (размеренное, протяжное повествование о прошедшем) и замыкающего двустишия-дистиха (четкое определение настоящего, позиции в настоящем).

Синтаксическая организация строфы соответствует характеру «рассказа»: только простые предложения, при этом строки 24, 25, 29 представляют замкнутое или относительно замкнутое интонационно-ритмическое целое; 26-28, 30-31 объединяются в структуре распространенного, но тоже простого предложения. Преобладание однородных глаголов-сказуемых создает интонацию именно сюжетного повествования, передавая действие, динамику рассказываемого.

Вторая строфа - шестистишие (АббАбб), напротив, синтаксически построена из двух сложных, а именно сложноподчиненных предложений и делится - соответственно - на два сегмента: 32-33 (с придаточным цели: бессмертие обуславливает жизнь, то есть служит движению жизни, является средством достижения жизни) и 34-37 (с придаточным обобщенно-уступительным)[46].

Подводя итоги, вернемся к рассмотрению всех трех сегментов в завершенном единстве цикла. В понимании лирического цикла мы исходим из традиционного представления о близости цикла к поэме:

> Лирический цикл, сближаясь с лирической поэмой, не уподобляется ей, а знаменует собой качественно новую форму особого типа. Цикл характеризуется более распространённой и сложной - по сравнению с поэмой - системой развития определённых идей, символов, скреплённых меньшим числом интегрирующих признаков - чаще всего лишь единством лирического героя. [...] цикл становится функциональным заместителем поэмы. З. Минц рассматривает переход от поэмы к лирическому циклу как движение от «романной» к «мифоподобной» эпичности.[47]

В нашем случае в качестве основных объединяющих признаков выступают:

1) единство темы; 2) единство лирического героя; 3) единство метра

Система развития основных идей выражается:

1. В цикличной динамике стиховой интонации:

I.- ораторская; II. - разговорная; III. повествовательная + ораторская.

2. В строфической (внутристрофической) композиции: от небольшой твердой (нечленимой, единой) формы (10-строчная одическая строфа с устойчивой схемой рифмовки) - к более свободной (12-строчной), но упорядоченной перекрестной

46 Ритмико-метрическая характеристика более расшатанная, но все та же схема пятистопного ямба с цезурой после второй стопы (27,31,34,35 - бесцезурные), 1 полноударный стих из 14 (37), пропуски метрического ударения (26, 27, 28, 29,32, 34, 36); сверхсемные (внеметрические) ударения (24, 25,32,33), хориямбы (стр. 24, 30, 31, 35).

47 Спроге, Л.: Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблемы циклообразования у русских символистов. Автореферат. Тарту 1988, С. 7.

рифмовкой (3 симметричных четверостишья) до заключительной двустрофичной композиции самостоятельных (противопоставленных) повествовательно-эпического восьмистишия (с неупорядоченной рифмовкой) и итогового шестистишия (два симметрично между собой зарифмованных трехстишия).

3. В принципе синтаксической организации: постоянное противопоставление простых и сложных конструкций: I. - 1-8 и 9-10; II. - 12-19 и 20-23; III. - 24-31 и 32-37.

4. В многоплановости форм, образов выражения единого лирического героя: от непосредственно лирически-субъектного «Я» до представителя всего человечества, образа титана-атланта, соучастника масштабных, «онтологических» (*ловля бессмертия*) и «эпических» (*путь с конницей*) событий.

5. В непосредственно самом членении темы на несколько подтем:

I. Аспект субъекта - объекта: соотношение «Я -ВСЕ» / вывод: МЫ;

II. Временной аспект: соотношение «прошедшее - будущее» / вывод: настоящее;

III. Пространственный аспект: соотношение (свой) «угол» - «бесконечное пространство»; вывод: путь.

6. В семантике фоники (часто – ассонанс):

а) доминантный / опорный ударный гласный «э» (22), ключевое слово: смерть - бессмертие;

б) опорные гласные «о» (14) и «э» (11; 22 стихи состоят исключительно из «э»), ключевые слова: «дом, построить» + «время, измерить, земля»;

в) опорные гласные первой строфы - сочетание «а» (13) и «у» (7) (29-31 стихи состоят практически только из этого сочетания), ключевое слово «судьба»; во второй строфе равномерно доминируют «а» (8), «о» (7) и «э» (6), объединяя на фоническом уровне в итоге цикла все ключевые тематические понятия: *бессмертие - время - дом - судьба.*

Итак, данный цикл выражает определенную завершенную художественно философскую авторскую концепцию, отражающую следующие аспекты:

1. В ходе развития темы личного бессмертия (через заявление - утверждение - повествование) образ лирического героя цикла претерпевает существенные изменения: от обособленно-субъектного «Я» через отождествление себя с многоголосным, внутренне-диалогическим «МЫ» до узнавания себя, нахождения своего «Я» в составе «МЫ», но уже на качественно ином уровне: «Я», совершившего основополагающий выбор. Иными словами, мы наблюдаем пример

процесса поиска «себя самого» = самостановления - одного из стержневых мотивов в творчестве Тарковского.

2. Принцип диалогичности является ведущим и проявляется на разных уровнях: диалог на субъектно-объектном уровне, диалог с традицией (традиция «Памятника»), диалог с культурой (евангельский контекст), диалог философско-тематический (пространства и времени, форм разных времен), диалог с читателем-собеседником, межтекстовый («Малютка-жизнь») и внутритекстовый (частей текста между собой), диалог в структуре образа (*косяк бессмертья, игла-нить*), диалог на уровне структуры текста (схема рифмовки, синтаксическая организация).

3. Художественное творчество оказывается не ниже и не выше жизнетворчества, оно - способ личной причастности к жизни в ее духовной объективности (интерсубъективности)[48]. Данная установка находит развитие в многократно акцентируемом в поэзии Тарковского утверждении о взаимопричастности жизни и языка, оформленное в макрообразе Жизни-Словаря[49]. Характерной особенностью является также прямое соотнесение творческого процесса с материальной действительностью: подчеркнутая физиологичность его художественного отображения в стихотворении «Малютка-жизнь» указывает на диалог с пушкинской традицией хрестоматийного «Пророка», в котором «шестикрылый серафим» выступает в роли «хирурга», а сам процесс «экзистенциального» преображения сопряжен с неимоверными физическими страданиями. Лирический герой Тарковского, однако, «переживая» этот мучительный процесс уже без посредника-серафима (и какого бы то ни было посредника), не преображается сам в пророка, а перевоплощается в Слово, наделяя его плотью. Слово, приобретая телесную самостоятельность, становится своего рода субъектом, по отношению к которому художник оказывается как в ситуации диалога, так и в ситуации подчинения.

4. С предыдущим аспектом связан и аспект предназначения и жизненного статуса художника («Малютка-жизнь»), оказывающегося не всемогущим демиургом, а, напротив, помещенным в дискурс несвободы[50]. Лирический герой Тарковского добровольно отвергает абсолютную свободу: «выбор» отношений

48 Тюпа 1998, С. 143.

49 См. стихотворения «Словарь» (1956), «Мы крепко связаны разладом» (1960), «О,только бы привстать...опомниться...очнуться...» (1965), «Явь и речь» (1965), «Рукопись» (1960).

50 Обозначенный дискурс «естественной, необходимой несвободы» рассматривается Лейдерманом как характерный для неоклассической поэтической стратегии и противостоящий авангардистскому дискурсу абсолютной свободы высказывания эстетического субъекта: «осознание человеком самого себя непременно предполагает ситуацию несвободы, даже более того - поиск желанной личной зависимости». // Лейдерман, Н.: Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века. // Русская литература XX века. Вып. 1. Екатеринбург 1998, С. 115.

взаимозависимости и ответственности оказывается одним из условий достижения бессмертья. При этом поэтом движет не желание освободиться от «носимого внутри» как облегчение, а внутренняя необходимость духовной актуализации, диктуемая Словом, то есть художник выступает в роли исполнителя воли Слова[51].

5. Взаимопричастность художественного творчества и жизнетворчества является также одним из условий «бессмертия»: только будучи непосредственно и активно причастным к предметной действительности (взаимодействуя с ней), творчество может претендовать на бессмертие. Поэтому лирический герой Тарковского только во вторую очередь - художник, а в первую - человек, диапазон изображения которого варьируется от обособленного «обитателя углов» через измеряющего время и пространство гиганта до масштабности и значительности представителя всего человечества.

6. Принцип «всеобщей причастности» («всеобщего родства») как исходная установка художественой философии: субъективная и объективная реальности жизни находятся в отношениях взаимозависимости и взаимодополнения: несвобода субъективного пространства становится объяснимой спасительной необходимостью существования объективного; «Я» становится собой только в составе «МЫ». Принцип состоит в приобщении субъективного к целостности объективного и одновременно постоянной актуализации объективной целостности через ее субъективное выражение (воплощение=субъективацию); в отображении одной «раздвоенной и одновременно единой реальности». На этом принципе основывается дихотомия духовного и физического видения, мира материальной действительности и бытийного мира, примером которой на семантическом уровне является соотношение исходной позиции эстетического субъекта в текстах «Малютка – жизнь» и «Жизнь, жизнь» по отношению к «жизни» как к эстетическому объекту: *моя* (субъектная, конечная, смертная) *жизнь* и *жизнь как таковая* (объективная, бессмертная, включающая и мое «Я»), а на структурном: образ–метабола, которому отдается предпочтение перед, к примеру, классической метафорой: существенным является не процесс взаимного превращения явлений (объектов), а момент взаимопричастности, при котором сохраняется смысловая и функциональная самостоятельность всех участвующих элементов.

7. В контексте взаимодействия онтологических мотивов жизни и смерти

51 Наиболее точно, на наш взгляд, эту позицию определил М. Лотман: классический (и постклассический) поэт *«связан двойным императивом: слово требует воплощения... Обязательства же поэта перед языком требуют, чтобы слово было воплощено именно в нем».* // Лотман, М.: Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова. // Классицизм и модернизм. Тарту 1994, С. 202.

поддерживается устойчивый диалог с классической традицией, представленной в данном случае, пушкинским контекстом. Помимо вышеобозначенной текстовой «отсылки» к «Памятнику», диалогичность выражается в выборе объекта художественного поиска. Если для лирического героя Пушкина таким объектом неоднократно становится «счастье на свете» и в момент эмоционального уныния он приходит к мучительному осознанию его невозможности: *«На свете счастья нет, но есть покой и воля»*, призывая к покою как к освобождению от изнуряющей «жизненной активности», в принципе, к счастью не ведущей, то в поэтическом пространстве Тарковского провозглашается альтернативная, «освобождающая», перспектива: *«На свете **смерти** нет: Бессмертны все. Бессмертно все».* Итак, эстетический субъект Пушкина ищет «земное счастье» и приходит к выводу: «на свете счастья нет». Эстетический субъект Тарковского ищет и находит «бессмертье на земле» («на свете смерти нет»)[52], которое интересно ему не как объективная данность, а как залог-условие бесконечного развития жизни и своего непрерывного участия в этом процессе. То есть земное бессмертье для Тарковского - не конечный результат, а определение исходной позиции масштабного пути - поиска.

8. Анализируя цикл, мы столкнулись с ярко выраженной парадоксальностью художественного мышления, представленной семантическими парадоксами утверждений (в данном случае - «парадоксами онтологии»[53] - жизни и смерти): бессмертие личности; время, разобщающее пространство, оказывается источником его единения; осознанная несвобода позволяет преодолеть тяжесть свободы выбора; нахождение себя, своего «Я» через потерю себя в «Другом»; мучение творческого акта, тождественное умиранию, есть залог приобщения к вечному жизненному процессу.

Основной парадокс, на котором базируется утверждение «бессмертия жизни»:

---

52 В русской литературе 19-го века категория «объективного счастья» (счастья в объективном мире) выполняла роль общего смыслового ориентира, образующего своеобразную многокомпонентную парадигму: обретение счастья, стремление к счастью, цена счастья в различных интерпретациях/ частных ипостасях: (счастье как красота, счастье как гармония, счастье как свобода, счастье как страдание и т.д.), и рефлекия по поводу невозможности - утраты - разрушения - иллюзии - противоречивости счастья. Отметим, что в русской поэзии XX века (мы не берем во внимание соцреалистическую парадигму) категория «счастья как такового» утрачивает свою значимость, притягательность как эстетический объект, как представляющая особый интерес тема: в поэтических произведениях слово «счастье» фигурирует значительно реже и уже не столько как объект смыслообразующего поиска, сколько в составе взаимодействия различных эмоциональных положений. Подробнее см. Звонова, И.: Категория счастья в русской поэзии XX века. // Непродолженные начала русской классической поэзии. Сборник работ молодых ученых. Москва 2003, С. 267.

53 Здесь и далее в представлении о сущности и разновидностях парадокса мы опираемся на рассуждения В. Шмида, изложенные в статьях «Заметки о парадоксе» и «Парадоксальность Пушкина». // Парадоксы в русской литературе (под ред. В. Шмида и В. Маркович). Санкт-Петербург 2001.

«чтобы быть бессмертным (жить), необходимо постоянно умирать» - может быть сведен к классическому «умирать - значит жить». Кроме того, присутствуют и риторические парадоксы[54]: *«Грядущее свершается сейчас», «и сквозь него (время) прошел, как сквозь Урал»*. Однако собственно ситуация парадокса, не предусматривающая открытого объяснения, разгадки[55], у Тарковского в данном случае не соблюдается, причем это нарушение носит характер устойчивого принципа.

Общую семантическую структуру высказывания стихотворения можно схематически отобразить как постоянное смешение антиномичных понятий, таких как: Жизнь - Смерть, Я - Другой, Пространство - Время, Время - Вечность, угол (замкнутость) - путь через Вселенную (безграничность), Игла - Нить, но не прямое их столкновение, а сведение, разрешение, разоблачение потенциального противоречия через объяснение, введение третьего элемента, гармонично объединяющего в себе противоположности. К примеру, Время и Пространство (земля) объединяются в образе *измеряющего и шагающего Человека-гиганта*, Время и Вечность сходятся в образе *дома и стола*, противостояние угла и пути разрешает *жизнь*. Часто этот третий элемент («разгадка») вводится в составе объясняющего контекстного дополнения причины, условия, следствия, цели, времени или образа действия, выражающего определенную «точку зрения», при которой «разрешение» становится не только возможным, но даже явным[56]. Например, в конкретном случае: «*А стол один и прадеду и внуку: / Грядущее свершается сейчас, / И если я приподнимаю руку, / Все пять лучей останутся у вас»,* - антиномичность временной триады «прошлое (прадед) - настоящее - будущее (внук)» (как частное выражение глобальной антиномии «Время - Вечность») разрешается в объединении крайних членов в вечной длительности настоящего - «стола», условие для которого содержится в первой строке стихотворения (*«Живите в доме - и не рухнет дом*», - то есть при условии беспрерывного движения жизни), в

54 *«Риторический парадокс, заключающийся в противоречии между членами высказывания (напр. «Только слепой Бога узрит»), возникает вследствие смены точек зрения. На более высоком уровне противоречие снимается. Такое понимание выражается в радикальном тезисе, что парадокс - это проблема не бытия, но наблюдателя»*. // Шмид, В.: «Заметки о парадоксе». // Парадоксы в русской литературе. Санкт-Петербург 2001, С. 11.

55 *«Собственная истина парадокса не поддается прямому выражению, но может возникнуть лишь в модусе противоречия, в колебании между двумя взаимоисключающими истинами. (...) Парадокс требует разгадки и в тоже время противится ей»*. // Там же, С. 13.

56 Парадоксы такого рода прослеживаются во многих стихотворениях Тарковского, например, - очевидный случай риторического парадокса: *«Но слово лучше у немого, и ярче краска у слепца»*, разрешается введением следующего высказывания, в данном случае - необходимого «условия»: *«Когда отыскан угол зренья, / И ты при вспышке озаренья / Собой угадан до конца»* («Стань самим собой», 1957).

контексте которого формально парадоксальное утверждение *«Грядущее свершается сейчас»* по смыслу уже таковым не является и более того закрепляется иллюстрацией «новой» причинно-следственной связи (*«И если я приподнимаю руку / Все пять лучей останутся у вас»*).

Итак, смысл высказывания содержится не в самом парадоксе, а в его раскрытии, не во внутренней динамике антиномичных понятий, а в демонстрации самого момента взаимопричастности, диалога, в выявлении равновесия как сегмента, изначально заложенного в конфликте.

4.2. «Конвергирующая антиномия» как структурообразующий принцип концепции «вечного возвращения»

В основе каждой самостоятельной литературной формации лежит определенная эстетическая концепция, объединяющая и направляющая различные авторские художественные проекты. Понятие макроконцепции подобного рода соположимо с представлением о культурном текст-коде Лотмана, характеризующимся следующим образом:

> Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения [...] Это не меняет основного: текст-код является именно текстом. Это не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически построенное целое, организованная структура знаков.[57]

Эстетическая макроконцепция неотрадиционализма, ориентированная на отображение культурного механизма *вечного возвращения*, предполагает и наличие основного структурного принципа, организующего концептуальную систему ее знаков.

Диалогичность поэтики неотрадиционализма и структурируемая ею система дуальных оппозиций, отмеченная нами в части 1.2.6 и 1.2.7 данной работы, исходит из специфики мировосприятия, свойственного конвергентному сознанию – антиномичному в своей основе. Характер этой антиномичности, в свою очередь, мотивируется целью, преследуемой неотрадициональным типом художественности: создание нового свободного *семантического* пространства[58]. В процессе формирования художественной концепции неотрадиционализма существенными, на наш взгляд, оказались следующие положения:

57 Лотман, Ю., Успенский В.: О семиотическом механизме культуры. // Труды по знаковым системам (в десяти томах, Т. 10). Тарту 1978, С. 150.
58 Левин, Сегал,Тименчик, Топоров, Цивьян 1974.

1. Положение о **прояснении** смысла вещей: М. Кузмин в первом номере журнала «Аполлон» за 1910 год выступил со статьей «*О прекрасной ясности»*, предвосхитившей появление деклараций акмеизма. Потусторонним и туманным откровениям символистов, «непонятному и темному в искусстве» Кузмин противопоставил «прекрасную ясность», «кларизм» (от греч. clarus – ясность). Художник, по Кузмину, должен нести в мир **ясность**, не замутнять, а **прояснять** смысл вещей, искать гармонии с окружающим.[59]

2. Положение о единстве и целостности мира: сакральное и профанное изначально рассматриваются как части единого мирового организма, что отмечено многими исследователями поэтики представителей неотрадиционализма:

> Особенно характерно для поэтики акмеизма подчеркивание смыслового единства мира путем проведения через весь текст (а иногда и цикл) смысловых сочетаний, построенных по принципу логического противоречия (оксюмороны, амбивалентные антитезы), мир для акмеистов не был разделен на поту- и посюсторонний со всеми многочисленными вариантами отношений между ними, а напротив, изначально воспринимался как единый в своих противоположностях.[60]

Данное положение отразилось и на подходе к стихосложению: наиболее показательными здесь являются рассуждения Н. Гумилева о проблеме целостности в статьях «Жизнь стиха» и «Анатомия стихотворения», где он настойчиво проводит идею стихотворной *органики*, сравнивая стихотворение с живым организмом, а тайну его рождения - с тайной возникновения жизни.

3. Идея *живого равновесия* как отражение внутренней динамики мира. Так, одной из основных программных установок «Цеха поэтов» была установка на равновесие: между метафизическим (небесным) и земным, бытием и бытом (действительностью), духом и плотью, содержанием и формой. О. Мандельштам в статье «Утро акмеизма» отмечает «ощущение мира как живого равновесия»[61];

Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» обосновывает утверждение о «примирении крайностей» как основной функции поэта. В кризисных условиях «распада целостности» в художественном сознании формируется и основная отправная задача акмеизма: восстановить утраченное *живое равновесие* художественной картины мира.

4. Ориентация на «земное».

Стремление к земному, *здешнему,* объединявшее ранних неотрадиционалистов, участников «Цеха поэтов», было обусловлено все тем же импульсом восстановления

59 Идеи Кузмина не могли не повлиять на неотрадиционалистов: «прекрасная ясность» оказалась востребованной большинством участников «Цеха поэтов».

60 Ронен, О.: Осип Мандельштам. // Литературное обозрение. Москва 1991, № 1, С. 14.

61 Мандельштам 1991, Т. 2, С. 145.

равновесия, отображения облика мироздания с единственно возможной позиции «земного» наблюдателя, имевшее следствием стремление к оформлению его четкой, понятной, зримой основы.

Таким образом, отправное представление об изначальном единстве мира и выстраивание нового *семантического* пространства регулируется в неотрадиционализме не эмпирическим стремлением к созданию абсолютного нового мира, а импульсом восстановления (возвращения) искаженных или разорванных связей мира существующего - единого и неделимого.

Следовательно, создание *новой семантики* подчинено в неотрадиционализме идее разгадывания, прояснения уже имеющегося равновесия между противопоставленными элементами, изначально составляющими мировое единство. «Новые смыслы» выполняют функцию нового отображения вечного единства противоположностей. Выстраивая свой «рассказ о мире», художник-неотрадиционалист оперирует смысловыми категориями, (наиболее соотносимыми с понятием концепта[62]), испытавшими наибольшую деформацию в плане внутренней уравновешенности, и рассматривает их изначально в структуре смысловых парных сочетаний, построенных по принципу логического противопоставления, как-то: Я - Другой, Быт - Бытие, Субъективное - Объективное, Потустороннее - Посюстороннее, Прошедшее - Грядущее, Земное - Небесное, Жизнь - Смерть.[63]

Согласно предпринятому нами в предыдущих главах анализу поэтической концепции Тарковского, также ориентированной на «возвращение» и восстановление целостности и гармонии человека и мира, мы попытались раскрыть содержательную основу дуалистического мировосприятия и мироотображения в художественном пространстве его произведений, также моделирующуюся обозначенными выше дихотомиями, антиномичными по своей природе.

Структурный принцип, скрепляющий концептуальную систему «возвращения» в поэзии Тарковского, также восходит, на наш взгляд, к тенденции, характерной для конвергентной логики неотрадиционализма.

---

62 Под «концептом» мы понимаем следующее: *«Концепт есть некая динамичная и непрерывно становящаяся совокупность субъективных представлений о действительности, обретающая целостность в языке в контакте с действующими в культурном контексте смыслопорождающими системами воплощения, понимания и интерпретации этих представлений»*. // Зацепин, К., Саморуков, И.: Эпистемологический статус концепта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ssu.samara.ru.

63 Каждое подобное сочетание образует своего рода комплекс, определенный авторами статьи «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» в поэтике Мандельштама как «раздельная неслиянность». // Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974.

Общая антиномичность художественного мышления и вместе с тем характер ее частных выражений в поэтиках представителей неотрадиционализма: *оксюморонность* лирики И. Анненского как создание внутренней гармонии; *классическая оксюморонность* поэтического мира А. Ахматовой, наиболее активно проявляющаяся в стилистических парадоксах[64], специфическая (контекстная противопоставленность по второстепенным семантическим признакам) *оксюморонность и амбивалентная антитентичность* поэтики О. Мандельштама[65]; нарочитая тематическая (крайняя) оксюморонность стихотворений Н. Гумилева; многоуровневая парадоксальность (эмоционально-психологические оксюмороны ситуаций) поэзии В. Ходасевича, неоднократно отмечаемые исследователями, и концептуальная антиномичность «миростроения» поэзии Тарковского позволяют задуматься о возможном отождествлении организующего принципа неотрадиционалистской концепции с логикой парадокса (или оксюморона как его «синтаксической редукции»).[66] Однако это утверждение, столь логичное на первый взгляд, при подробном рассмотрении оказывается весьма спорным.

Наше понимание парадокса опирается на рассуждения В. Шмида, представившего в статье «Заметки о парадоксе» наиболее системный анализ аспектов данного понятия. В частности, мы исходим из следующего определения:

Парадокс [...] содержит некое противоречие (между двумя сторонами бытия или двумя точками зрения), замедляет понимание, приводит воспринимающего в напряжение, вызывает усиление мышления и в итоге ведет к ***обнаружению скрытой истины****, которая разоблачает «доксу», показывая ее иллюзорность.*[67]

Антиномичность неотрадиционалистского мышления также носит динамический характер и направлена на поиски элемента, уравновешивающего колебание двух взаимопротиворечивых сторон, показывающего момент согласности их взаимодействия. Искомое звено в данном случае тоже «скрыто», но если *«собственная истина парадокса не поддается прямому выражению, но может возникнуть лишь в модусе противоречия, в колебании между двумя взаимоисключающими истинами»*[68] и механизм парадокса заставляет

64 Мусатов, В.: К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой. // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. Москва 1992, С. 103-110; Эйхенбаум, Б.: Анна Ахматова. Опыт анализа. // Ахматова, А.: Избранное. Москва 1993, С. 320.

65 См. «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма».

66 Горбачев, А.: Неоклассический стиль лирики Ходасевича 1918-1927 гг. Москва 2004; Волков, М.: Оксюморонность поэтики В. Ходасевича. Москва 1999; Бобрицких, Л.: Язык и стиль ранних баллад Н. Гумилева. Вестник ВГУ 2002, № 1; Радаева, М.: Оксюморон как конструктивный принцип поэтики Н. Гумилева. Екатеринбург 2006.

67 Шмид 2001, С. 11.

68 Там же, С.13.

воспринимающее мышление ее обнаружить в окружающей действительности, опровергая тем самым «для себя» нормированную «доксу», то неотрадиционалистская логика требует не просто **разрешения** противоречия, но и необходимого подробного **объяснения**.

Парадокс как явление интересен в первую очередь организацией конфликта, при этом он «*требует разгадки и одновременно противится ей*»; в мироконцепции неотрадиционалистов противоречие воспроизводится как уже изначально данное - акцент ставится на моменте «разрешения» противоречия, поиске пути приведения в равновесие, изначально содержащегося в самом противоречии, но требующего «прояснения» и «разъяснения».

Следовательно, антиномичность акмеистического мышления могла бы быть соположима с парадоксальностью, при условии понимания парадокса как следствия смены точки зрения, выражающегося в тезисе, что *«парадокс – проблема не бытия, но наблюдателя»*[69]; в этом случае и основополагающий импульс неотрадиционализма - восстановление «живого равновесия» - понимается как направленный на смену «точки зрения», при которой противоречие снимается, оказываясь диалогом, «согласным» взаимодействием. Однако момент «называния» истины, определения искомой «точки соприкосновения, равновесия» и объяснения пути ее нахождения, являющийся «целевой» установкой концептуальной логики неотрадиционалистов, не позволяет окончательно уравнять ее с ситуацией парадокса, для которой «называние», артикуляция «разгадки» является его разрушением (отрицанием), прекращением его «непрекращающегося движения»[70].

Тип антиномии, составляющий основу неотрадиционалистской макроконцепции, ориентированной на воссоздание живой целостности всех связей мира, может быть определен как парадокс с одновременно предлагаемой «разгадкой», названной истиной (что само по себе уже парадоксально).

Данное умозаключение поддерживается и следующими наблюдениями: антиномичная (а именно - парадоксальная) модель мировосприятия характерна для определенного типа художественного мышления, воспринимающего действительность как изначально и именно парадоксальную данность[71], типа

69 Там же, С.11.

70 Шмид, В.: Там же, С. 14.

71 Понятие «парадоксальная данность» мы понимаем в контексте его смыслового употребления в работах Д. Лихачева, а именно: «Барокко и его русский вариант 17-го века» («Русская литература», № 2, 1969), «Человек в литературе Древней Руси» (Москва – Ленинград, 1958), «Будущее литературы как предмет изучения» («Новый мир», № 9, 1969), где «парадоксальная данность» определяется как особенность мировосприятия человека эпохи барокко и проводится параллель с принципами организации мышления/ эстетического восприятия человека XX века.

мышления, присущего сознанию русской литературы в целом и актуализирующегося, как правило, в переходные культурные эпохи.[72]

В модернизме контуры этого принципа кристаллизуются в философском обосновании символизма - учении В. Соловьева о «богочеловеке и богочеловечестве», основу которого составляет представление о всеобщем единстве, понимаемого как «*совместное условие и для действительности мира божественного всеединства, и мира материальной множественности*»[73].[74] Символистская дихотомия «божественное - человеческое» в неотрадиционалистской концепции принимает форму более «нейтральной» оппозиции «Бытие - Действительность» (в ее частных выражениях «вещность - духовность», «земное - небесное», «тело - душа»):

> … для истинного проявления духа вовсе не нужно, чтобы материя, вещественный мир, был низвержен в своей значительности по отношению ко всеобщему, опустошен в своей смысловой наполненности через абсолютное торжество духа, подчинен ему: необходимо, напротив, чтобы дух, бытийное начало, не подчиняя, не подавляя бытовой вещественности, воплотился в ней, сохранив ее самостоятельную значимость: так дух обретает плоть и становится способен к целенаправленному созидающему самовыражению; но так и повседневное бытование наше, одухотворяясь, обнаруживает себя в жизненной способности развития и созидания[75].

Как мы уже отмечали, характер неотрадиционалистской интенции позволяет определить ее как тяготеющую к космографическому принципу отображения мира, свойственного конвергентному сознанию, устремленного к «восстановлению» гармонии и продолжающего классическую линию русской поэзии. Поэтому «ситуация парадокса» (логического скандала) в его чистом виде и не могла реализоваться в системе, направленной на «восстановление» нормы, на упорядочивание «мира», а, напротив, была востребована именно в плане наглядного «разрешения» парадокса рядом с ним самим - как выявление изначально «скрытого» решения существующего конфликта.

Специфика схождения, установка на динамическое взаимодействие внутри антиномии, при константном условии ее итоговой «трехчленности,

72 В частности, ссылаясь на П. Гейера, В. Шмид называет эпохи, отмеченные повышенной «парадоксальностью» мышления: «*Парадокс доминирует в переходные эпохи, в неклассические, неупорядоченные общепринятыми нормирующими системами периоды, во времена эпистемологического неспокойствия. Эпохи и контексты, наиболее подверженные парадоксальному мышлению - досократики, поздняя античная культура (включая стоиков), теология апостола Павла, мистика позднего средневековья, поздняя схоластика, эпоха гуманизма, позднее Возрождение, барокко, романтизм, модернизм*». // Шмид 2001, С. 15-16.

73 Соловьев 1988, С. 706.

74 Подробнее о данной теме см.: Манько, Ю.: Оксюморон как метафорический прием анализа духовной жизни и творчества Вл. Соловьева. Серия Симпозиум. Выпуск 32. Санкт-Петербург 2003, С. 141-148.

75 Анненский 1979, С. 45.

трехсоставности», позволяет говорить о близости данной модели структуре «метаболы».[76]

Под *принципом метаболы* в данном контексте мы понимаем *«выведение в дискурс промежуточного понятия, которое становится центральным, объединяет удаленные области и создает непрерывный переход между ними»*[77]. То есть два элемента в структуре метаболы вводятся в отношения взаимодействия через третье понятие, *«которое равно принадлежит обеим сближаемым областям, [...] «узнающим» друг друга в соединительном звене двух реальностей»*[78]. Следовательно, для метаболы, как и для рассматриваемой антиномии, *«существенен не процесс взаимопревращения вещей, а момент их взаимопричастности, лишенный временной протяженности и сохраняющий их предметную и смысловую раздельность»*[79].

Поясним, что мы имеем ввиду, на примере. Антиномия «прошедшее - грядущее», выступающая в неотрадиционалистском художественном пространстве основой тематической линии «связи времен», разрешается через сведение крайних элементов в третьем - отображенном в многостороннем развитии «настоящем», которое оказывается вмещающим в себя равным образом обе стороны: как прошедшее, так и грядущее. Стало быть, члены антиномии, сохраняя свою сущностную самостоятельность, находят точку равновесия, объединения, отменяющего конфликт: *«между предметами обнаруживается не сходство, но схождение в некоей третьей точке, откуда вырастает сам объем включенной и освоенной реальности»*[80]. И обнаруживают тем самым свою причастность к механизму конвергентной коммуникации, суть которого состоит в «неслиянности» и «нераздельности» самобытных взаимодействующих элементов, то есть равноценности, обоюдности взаимодействия обоих участников коммуникативного акта: каждый из них актуализирует, находит себя в другом. И в дальнейшем развитии темы уже невозможно закрепить за одним статус исходящего (первичного), а за другим статус результативного (вторичного): каждый оказывается и первичной реальностью, и отражением другой реальности; они могут меняться местами,

76 Термин «метабола» был предложен М. Эпштейном «для восполнения пустующей, теоретически необозначенной области, лежащей между метафорой и метонимией» и обозначает, таким образом, новый тип тропа: «*Метабола - это и есть такой мгновенный "переброс" значений, благодаря которому предметы и явления связуются вневременно, как бы в пространстве многих измерений, где оно может совпасть с другим и одновременно сохранять отдельность*». // Эпштейн, М.: Что такое метабола. // Стилистика и поэтика. Тезисы всесоюзной научной конференции, вып. 2, Москва 1989, С. 75.

77 Эпштейн, М.: Что такое метабола, С. 76.

78 Там же, С. 77.

79 Там же, С. 77.

80 Там же, С. 79.

потому что найдена, обоснована и выражена третья реальность - реальность *настоящего*[81], в которой равным образом сходятся две первые. Противоречие двучлена преодолевается, образ Времени становится обратимым, единым в своей трехчастности и выражающим «связь времен» в неделимом на части «среднем» члене (настоящее), раскрывая *«органику всюду прорастающего, многомерного и абсолютно реального бытия»*.

Однако полностью уравнять механизм динамической антиномии и принцип метаболы на данном этапе нашего исследования не представляется возможным. Метабола - это новая стадия объединения именно разнородных явлений, а члены каждой рассматриваемой антиномии находятся в явных парадигматических отношениях.

81 Стоит подчеркнуть, что «настоящее» у акмеистов далеко не всегда тождественно «современности»: примером является неоднозначное отношение к «современности» в поэтике О. Мандельштама. // См. Кулакова, А.: Современное настоящее и настоящее современности в поэзии О. Мандельштама. Екатеринбург 1999.

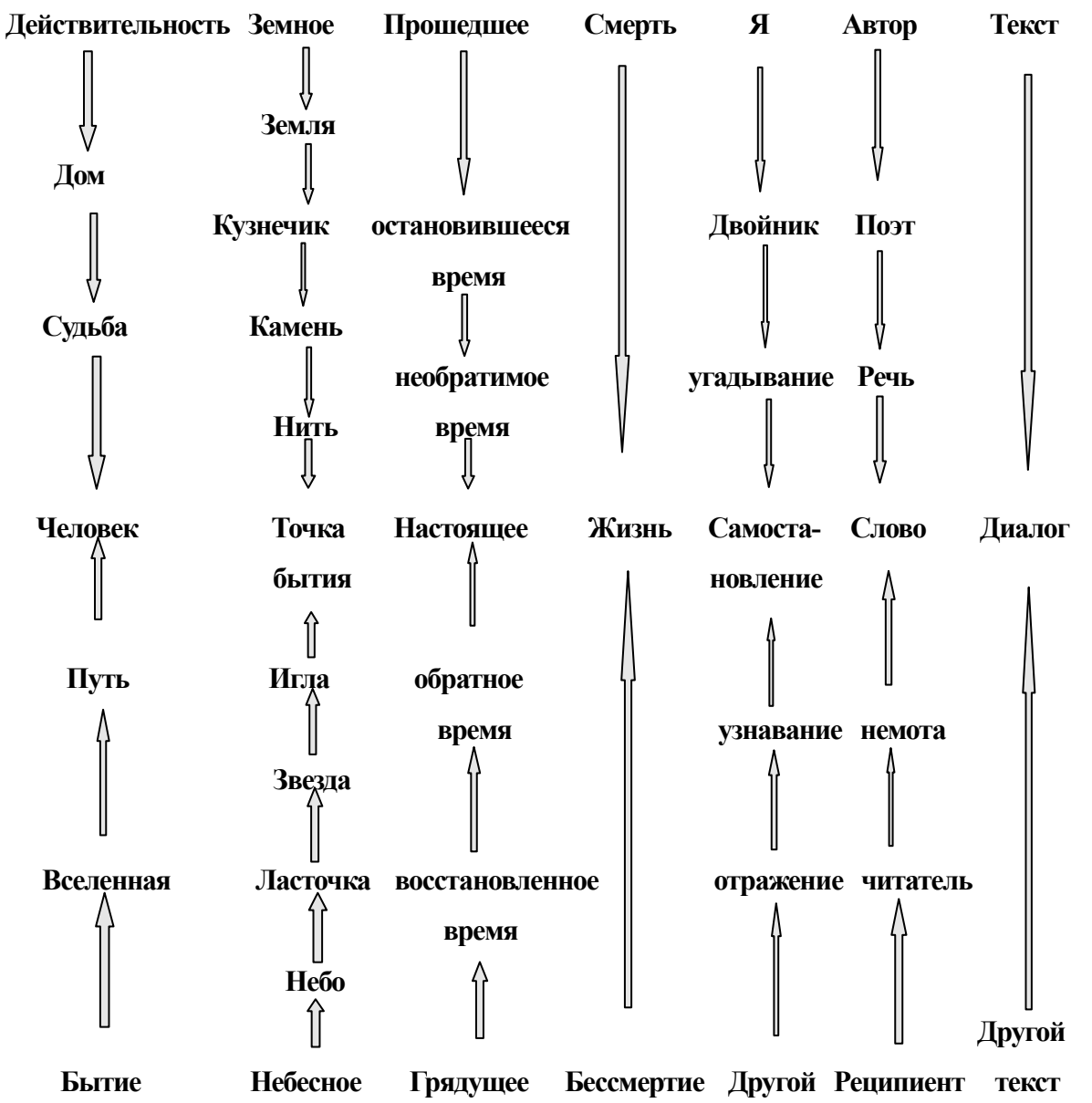


Диаграмма художественной макроконцепции А. Тарковского

Мы попытались систематизировать наиболее значимые для поэтики Тарковского (активно задействованные в творчестве и других неотрадиционалистов) антиномичные пары в их внутренней взаимосвязи и отобразить эту систему в виде действующей схемы. Данное схематическое представление художественной макроконцепции не утверждается, а предлагается нами как итоговый вариант видения художественной картины мира исследуемого автора и как продуктивная, на наш взгляд, тема для дальнейших исследований поэтики неотрадиционализма в частности и особенностей феномена конвергентного сознания в целом. Крайние члены каждой антиномии, наиболее отдаленные друг от друга, составляют основные

оппозиционные пары (смысловые дихотомии), образующие в своей совокупности смысловой каркас макроконцепции Тарковского.

В схеме отображены как антиномии онтологического порядка: Действительность - Бытие, Земное - Небесное, Прошедшее - Грядущее, так и специфические, непосредственно относящиеся к контексту литературного творчества: Продуцент - Реципиент, Текст - Другие тексты. В качестве центрально-смыслового выступает антиномическое соотношение ***Смерть - Жизнь***, концентрирующее вокруг себя остальные пары, способствующие, в конечном итоге, раскрытию основной идеи: поиска ответа на основополагающий вопрос: «как достичь бессмертия в смертном мире».

Так как основанием антиномии в данном случае выступает взаимодействие сторон, элементов развитого явления действительности, в котором четко не вычленяется первичное и вторичное (так как это зависит от «точки зрения»), то, для того чтобы разрешить антиномию, необходимо привлекать более простые формы причинной связи взаимодействующих сторон, генетически предшествующие развитым формам взаимодействия.

Способ взаимосближения и взаимопроникновения противопоставленных категорий в акмеистической концепции и состоит в концентрированном круговом сужении их семантических полей через выражение в более частных, тематических под-антиномиях, последовательное разрешение которых приводит к итоговой, искомой смысловой точке «равновесия» и порождения совместного смысла.

Безусловно, каждый из вышеозначенных концептов, лежащих в основании антиномии, приобретает в различных авторских поэтиках индивидуальную систему выражения, иными словами - «обрастает» образами. Тем не менее, в пределах одной художественной интенции можно выделить определенные сквозные образы-символы, равным образом характерные для поэтик большинства представителей этого типа художественности, что мы и попытались отобразить в нашей схеме:

1. Дихотомия «Бытие - Действительность» раскрывается через сближение оппозиционных пар: «Вселенная - Дом»; «Путь - Судьба».
2. Дихотомия «Небесное - Земное»: «звезда - камень», «игла - нить», «небо - земля», «ласточка - кузнечик».
3. Дихотомия «Грядущее - Прошедшее»: «остановившееся время - восстановленное время», «необратимое время - обратное время».
4. Дихотомия «Я - Другой»: «двойник - отражение», «угадывание - узнавание».
5. Дихотомия «Продуцент – Реципиент»: «поэт - читатель», «речь - немота».

Итак, в отличии от традиционной ситуации парадокса, представляющей собой «*процесс, непрекращающееся движение внутри конфликта*»[82], разрешение противоречия (противостояния) обозначенных дихотомий не ведет к прекращению движения. Найденные семантические «точки равновесия» (схождений) вступают во взаимодействие между собой, создавая локальную смысловую парадигму, составляют своего рода формулу искомого «бессмертия», образованную конвергентным «диалогом согласия» (М. Бахтин) антиномических единиц и представленную срединной горизонтальной линией нашей схемы:

Человек (кто) обретает бессмертие (что) в «точке бытия» (где) в настоящем (когда) в вечном процессе своего самостановления (при каком условии), происходящем через диалог (с Другим) в Слове (каким образом).

4.3. Заключение

Книги собраны. Пусто в прихожей.
Только зеркало. Только одна
участь. Только морозом по коже –
по любви. И на все времена.

Б. Кенжеев
Памяти Арсения Тарковского

В своей поэзии Арсений Тарковский объединил, на наш взгляд, два аспекта понимания творчества, один из которых он сформулировал сам:

Художник - сосуд скудельный того, кому он подчинил (заранее) свой дух - Богу, III-ему Интернационалу и.т.д. В начале творчества - подчинение своей души руководителю превыше тебя, затем - выполнение чуждой воли и только…[83]

С другой стороны, поэт, думается нам, прекрасно понимал, что в творчестве не действителен ньютоновский принцип: в искусстве нельзя, в отличие от науки, став на плечи гигантов, увидеть дальше других, в искусстве нет поступательного движения. Художник суверенен. Возможно только саморазвитие с опорой на внутренний духовный опыт: *«Загородил полнеба гений, / Не по тебе его ступени, / Но даже под его стопой / Ты должен стать самим собой».*

В вопросе понимания сути и задачи искусства мы полностью разделяем точку зрения В. Тюпы:

82 Шмид 2001, С. 14.
83 Тарковский, А.: Автобиографические заметки. // Тарковский, А.: Указ. соч., Т. 2, С. 213.

Искусство - выработанный веками культурной жизни человечества мощнейший механизм органического, ненасильственного становления человеческой личности путем ее целостного духовного самоопределения в рецептивном акте сотворческого сопереживания.[84]

Действительно, художественное произведение не просто существует как отдельный культурный памятник или культурное свидетельство, оно интенсивно обращается к каждому из нас, «окликая» (не по имени, а «по личности»), и несет каждому воспринимающему сознанию *личностное откровение* общечеловеческого содержания. Предмет художественного познания может быть обозначен как изображенное экзистенциальное «я-в-мире»: определенный способ существования личности в структуре мира, организации ее отношений с этим миром и всеми его составляющими. В этом процессе концептуальность является устойчивой необходимостью творческого акта: творить и мыслить можно не «вообще», а только каким-то определенным образом.

В концепции Тарковского с особой настойчивостью проводится одна линия - идея духовного единства людей, утраченного и забытого ими в процессе ложного развития цивилизации:

Главное в судьбе человека - это трагическое противоречие между нашими устремлениями к добру, к всеобщей целостности и невозможностью их реализации в силу какой-то непостижимой «испорченности» бытия[85].

Проблема испорченности бытия и в понимании Тарковского, и в нашем понимании восходит к началу духовной истории человечества и отчетливее всего артикулирована в христианской идее «первородного греха».

Раскол в сознании человека: деление на черное и белое, жизнь и смерть, добро и зло, ад и рай произошедшее в гипотетические времена «изгнания из рая» как следствие вкушения с запретного Древа познания, повлекло за собой дистанцирование человека от божественного мира и «редуцирование» мира, доступного человеку, до «двухмерной плоскости». В этом и состоит та самая метафизическая виновность («первородный грех», неоднократно упоминаемый Тарковским в стихотворениях), лежащая на каждом человеке, поскольку ни в одном индивидууме эта раздвоенность не исчезает до конца.

Во времена Ветхого Завета духовное существование человечества регламентировалось жесткими, но очень четкими законами, прописанными на двух листах Скрижалей. «Молодой» в духовном отношении человек той эпохи мог только

84 Тюпа, В.: «Культура художественного восприятия и литературное образование». Самара, 2001, С. 13.

85 Тарковский, А.: Автобиографические заметки. // Тарковский, А.: Указ. Соч., Т. 2, С. 208.

слышать Бога и не обладал свободой выбора: он мог выполнять или не выполнять предписания Завета. С приходом Христа и появлением Нового Завета произошло существенное изменение: человеку была предоставлена возможность не только услышать, но и увидеть Бога в примере Его самопожертвования и духовного развития. Человеку был показан образец «восхождения» и дана свобода выбора. Выбора, который постоянно совершает каждый в своем «поступательном» движении: этим пронизано все наше существование в мире земной действительности.

Вера в возможность построения новой системы ценностей, полностью преодолевающей ограниченное значение отдельной (замкнутой, «уединенной») индивидуальности, преобразующей ее в форму абсолютного единства, явилась импульсом, породившим феномен конвергентного сознания, нашедшего свое выражение и в философии, и в различных видах искусств.

Лирический герой Тарковского тем или иным путем приходит к пониманию несовершенства бытия, чувствует свою ответственность за мир и его будущее, пытается показать всю неправильность нашей цивилизации и осознает необходимость обретения некоего противовеса инерции интеллекта. Иначе мир может погибнуть или от действия деструктивных сил, или от размаха «целенаправленного добра» («Предупреждение», «Во вселенной наш разум счастливый...», «Наша кровь не ревнует по дому», «На пространство и время ладони...»). Художник предлагает свой путь «преодоления» губительной, расщепляющей индивидуальности, который выглядит достаточно оптимистично.

Первоначально, в процессе выстраивания своей художественной концепции Тарковский предполагает, что несовершенство мира и своего существования в нем человек может преодолеть через любовь и через созерцательное «собирание» мира в себе, через концентрацию своих духовных сил, ведущую к центрированию окружающего бытия, воссозданию «частицы» бога в себе и в нем.

Человек, открывая в процессе духовного самопознания, свою истинную роль в бытии, вовлекая себя в бытие, ничего не теряет из своего духовного достояния. Мир становится при этом более «прозрачным», целостным, гармоничным. Бытие, которому открывается человек и которое конвергентным образом открывается ему, выявляет только светлую, божественную сущность жизни. Следовательно, человек ничего не теряет при таком «преодолении», но, наоборот, - приобретает то духовное богатство, которое до сих пор оставалось для него неведомым: себя настоящего и возможность прямого (без посредников) разговора с Богом, душой (божественным в

себе).

Однако такой путь к совершенству позволяет «исправить» бытие только в ограниченной сфере, локально. Недостаточность, относительность, поверхностность такого преображения, по Тарковскому, заключается в том, что в них не устраняется самый глубокий источник несовершенства - раздвоенность человека, его стремление к индивидуалистскому обособлению, укрывательству от бытия («Ночной звонок»).

Истинное и, самое главное, необратимое движение к совершенству становится возможным только через Поступок, равнозначный библейскому деянию, способный в существенной степени преодолеть или хотя бы компенсировать метафизическую вину человека в расколе мира. Человек должен преобразовать в себе «темную» сторону и совершить поступок, противоположный стремлению к обособлению и потребительству, он должен совершить свободный выбор в сторону полной включенности в бытие и подчинению ему. Самое же радикальное движение к послушанию миру и преодолению несовершенства бытия в самом его истоке - это свободное избрание жертвования себя людям и миру. То есть с точки зрения Тарковского только путь абсолютного самопожертвования может помочь сохранить мир, привести его не к закономерному «концу времен», а к началу; удержать хрупкое, ветхое бытие.

Пример такой жертвы Тарковский, естественно, находит в восхождении Иисуса Христа на Голгофу и его распятия. В концепции Тарковского Иисус - это человек и именно человек: лишь в таком случае его жертва, страдания, смерть и воскресение - это доказательство бессмертия земного человека. Пример Иисуса значим для поэта не в его наиболее известном и трагическом итоге, а в незаметном, но не менее существенном жизненном содержании - как пример служения бытию и собственного преображения в процессе этого служения. В рамках мировоззрения, выражаемого в поэзии Тарковского, если и можно говорить об Иисусе как о Боге, то только в том смысле, что он, частично преобразив мир своей жертвой и своим воскресением, создал тот абсолютный центр (образец), от которого преображение должно распространиться на все бытие и сделать его совершенным и всецело божественным. Жертва значима для всего мира, всего бытия, поскольку, в конечном счете, каждая жертва, как и жертва Христа, имеет целью преображение всего мира. Поэтому в определенном смысле крестный путь каждого человека включает весь мир, само бытие как свой путь и шаг на пути к преображению. И только такое жертвование становится поступком, способным исправить «разрыв», внесенный в бытие виновным «прачеловеком».

То есть единственная позиция, имеющая для человека оправдание в этом мире, по Тарковскому - это позиция самопожертвования, сгорания, обогревания мира и Другого собственным светом и передача информации о пути спасения - указание пути духовного развития - через бессмертное «слово».

Некоторые современные исследователи считают, что творчество сына Арсения Тарковского - кинорежиссера Андрея Тарковского - относится к тому широкому кругу явлений, которые Даниил Андреев назвал вестническими. Мы предлагаем включить в этот круг и творчество отца, тематически и концептуально перекликающееся с фильмами Андрея Тарковского. Определение вестничества дается в «Розе Мира» (книга 10, гл.1):

> По мере того, как церковь утрачивала значение духовной водительницы общества, выдвигалась новая инстанция, на которую перелагался этот долг и которая, в лице крупнейших своих представителей, этот долг отчетливо сознавала[86].

Вестник, согласно объяснению Даниила Андреева, - *«это тот, кто дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющий из других миров»*[87]. Пророчество и вестничество - в этом смысле понятия совпадающие, с одним только различием: вестник - это такой пророк, который действует только через искусство: *«Был бы хлеб. Ни богатства, ни славы / Мне в моих сундуках не беречь. / Не гадал мой даритель лукавый, / Что вручил мне с подарками **право** / На прямую свободную речь»*.

Так, творческие деяния всех упоминаемых в стихотворениях Тарковского «культурных» и исторических персонажей (Сократ, Винсент Ван-Гог, Пауль Клее, Анжело Секки, Комитас, Григорий Сковорода, Данте Алигьери, Вольфганг Моцарт, Гёте, Иоганн Себастиан Бах, Галилео Галилей, Овидий, Эсхил, Коперник) поэт приравнивает по своему значению к жертвенному деянию Иисуса Христа, сополагает с пророческой, «вестнической» задачей и сам включается в эту живую вневременную, вертикальную цепочку: *«Вы, жившие на свете до меня, моя броня и кровная родня / [...] Спасибо вам, вы хорошо горели», «Унизил бы я собственную речь, когда б чужую ношу сбросил с плеч»*.

Только нескончаемая последовательность таких актов-поступков формирует в своей настойчивости всеобщий смысл, связующий бытие и возвращающий ему божественную основу. Кульминацией пути преодоления хаоса по Тарковскому является совершение глобальной конвергенции, всеобщего духовного единения всех людей и элементов мира. Поэтому его герой не только выполняет свое,

86 Андреев, Д.: Роза мира. Москва 2006, С. 287.
87 Там же, С. 288.

индивидуальное (личностное) «поступающее» движение. Он, находясь в ипостаси поэта-пророка, вестника, обладает способностью делиться своим опытом, указывать путь другим и в выполнении этой своей задачи видит возможность полного спасения души от трагических последствий «первородного греха»: *«Пой о том, как ты земную Боль, и соль, и желчь пила, / Как входила в плоть живую / Смертоносная игла, // Пой, хоть время прекратится, / Пой, на то ты и певица, / **Пой, душа, тебя простят**».*

И только в полной мере совершив ***свое*** деяние (прожив земную жизнь в выстраивании духовной вертикали), то есть искупив онтологическую вину и отдав всего себя грядущему смыслу единения мира, лирический герой Тарковского оказывается причастным к нему в сохраненном от распада измерении вечности, где его личность становится центром всеобщего смысла, скрепляющего бытие (выстраивает «хоровод» в стихотворении «На склоне лет...»).

Спасение мира происходит как «чудо преображения». Однако само это чудо может свершиться лишь в результате радикальных усилий каждого конкретного человека, готового на абсолютную веру и служение бытию, а не условным ценностям материального мира. Вера по Тарковскому требует принесения в жертву самого себя и всего своего - того, что отделяет человека от мира и от других людей и порождает иллюзию самодостаточности. То *свое*, которым должен пожертвовать человек, может включать даже жизнь-судьбу (*«Я кончил книгу и поставил точку. / Но рукопись перечитать не смог. / Моя судьба сгорела между строк, / Пока душа меняла оболочку»*), но это не представляется трагической потерей, ведь человек вечен в своей полноте причастности бытию (*«А я из тех, кто выбирает сети, / Когда идет бессмертье косяком»*).

Итак, в творчестве Тарковского происходит своеобразное преломление и развитие духовных традиций русской культуры; в своих произведениях он призывает вернуться к духовным, органичным истокам жизни, преданным забвению современной технократической цивилизацией, и напоминает о той катастрофе, которая ожидает человечество, если оно не сумеет радикально перестроить свои отношения с бытием.

5. Библиографический указатель

Художественные тексты, статьи, интервью А. Тарковского

1. Тарковский, А. (1991-1993). *Собрание сочинений: в 3-х томах*. Москва.
2. Тарковский, А. (1999). *Белый день.* Москва.
3. Тарковский, А. (2005). *«Дымилась влажная земля...».* / Публ. М. Тарковской и Д. Бака. // Октябрь. № 10. Москва. С. 137-141.
4. Тарковский, А. (1989). *Над старыми тетрадями.* // День поэзии. Москва. С. 38-49.
5. Тарковский, А. (1968). *О народности поэзии, о национальных и классических традициях.* // День поэзии. Москва. С. 141-149.
6. Тарковский, А. (1972). *«Традиционный» - это «точный».* // Вопросы литературы. № 6. С. 148-150.
7. Тарковский, А. (1969). *Литературный критерий. Поэт и читатель.* // Вопросы литературы. № 1. Москва. С. 39-42.
8. Тарковский, А. (1979). *Держава книги.* / Беседу вёл А. Хворощан. // Альманах библиофила. Вып. VII. Москва. С. 78-83.
9. Тарковский, А. (1982). *«От Алигьери до Скиапарелли...».* / Беседу вёл А. Лаврин. // Химия и жизнь. № 7. Москва. С. 82-85.
10. Тарковский, А. (1987). *«И повторится всё...».* / Беседу с поэтом записал О. Хлебников. // Комсомольская правда. 16 января 1987. Москва. С. 4.
11. Тарковский, А. (1980). *«Волна вослед волне...».* / Беседу с поэтом записала И. Гришина. // Литературная газета. 13 августа 1980. С. 3.
12. Тарковский, А. (1983). *Стихи должны иметь адрес во времени.* // Беседу с поэтом записал А. Меружанян. // Литературная Армения. № 4. Ереван. С. 48-50.
13. Тарковский, А. / Лаврин, А. (1984). *«Когда отыскан угол зрения...»*: Диалог. // Литературное обозрение. № 6. Москва. С. 44-48.
14. Тарковский, А. (1979). *«Я полон надежды и веры в будущее русской поэзии»*. / Беседу с поэтом записал К. Ковальджи. // Вопросы литературы № 6. Москва. С. 196-213.
15. Тарковский, А. (1977). Ты должен стать самим собой: О роли литературы в *духовной жизни человека.* / Вёл беседу В. Коркин. //

Литературная газета. 12 января 1977. Москва. С. 3.

16. Тарковский, А. (1992). *Выступление на вечере поэзии О. Мандельштама*. / Публ. Т. Бессоновой. // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново. С. 132-133.
17. Тарковский, А. (1980). *Ответ на анкету «Живые страницы», посвященную творчеству А. Блока.* // Вопросы литературы. № 10. Москва. С. 25-33.
18. Тарковский, А. (1994). *Письма Анне Ахматовой.* // Вопросы литературы. № 6. Москва. С. 329-338.
19. Тарковский, А. (1995). *Письма Евдокии Ольшанской.* // Ольшанская, Е.: Поэзии родные имена. Воспоминания. Стихи. Письма. Киев. С. 197-241.
20. Тарковский, А. (1965). *Анна Ахматова.* // Голоса поэтов. Москва. С. 5-11.
21. Тарковский, А. (1978). *Жизнь брала под крыло.* // День поэзии. Москва. С. 56-88.
22. Гончарова, Н. (1992). *Письма А. Тарковского к Г. Глёкину (1966 – 1971).* // Вопросы литературы. №. 3. Москва. С. 369-374.

Художественные тексты

23. Анненский, И. (1988). *Избранные произведения.* Ленинград.
24. Ахматова, А. (1998-1999). *Собрание сочинений: в 6-ти томах.* Москва.
25. Белый, А. (1996). *Стихотворения и поэмы.* Москва.
26. Гумилев, Н. (1991). *Собрание сочинений: в 3-х томах.* Москва.
27. Данте, А. (1967). *Божественная комедия.* Москва.
28. Мандельштам, О. (1991). *Собрание сочинений: в 4-х томах.* Москва
29. Мандельштам, О. (2001). *Стихотворения. Проза.* Москва.
30. Пастернак, Б. (1998). *Доктор Живаго.* Москва.
31. Пастернак, Б. (1997). *Стихотворения разных лет.* Москва.
32. Пушкин, А. (1977). *Полное собрание сочинений: в 10-ти томах.* Ленинград.
33. Цветаева, М. (1997). *Собрание сочинений: в 7-ми томах.* Москва.

Словари и справочники

34. Ожегов, С., Шведова, Н. (2005). *Толковый словарь русского языка.* Москва.
35. Марков, М. (1994). *Краткая философская энциклопедия.* Москва.
36. Кондрашов, В. (2008). *Новейший философский словарь.* Москва.
37. Фролов, И. (1991). *Философский словарь.* Москва.
38. Маслин, М. (1995). *Русская философия.* Москва.
39. Токарев, С. (1980). *Мифы народов мира: в 2-х томах.* Москва.
40. Шилин, В. (2009). *Словарь литературоведческих терминов.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://rifma.com.ru/Lito-10.htm
41. (2002). *Электронная еврейская энциклопедия.* [Электронный ресурс]. Иерусалим. Режим доступа: http://www.eleven.co.il.
42. Ушаков, Д. (1995). *Большой толковый словарь современного русского языка: в 4-х томах.* Москва.Мелетинский, Е. (1990). *Мифологический словарь.* Москва.
43. Ботвинник, М., Коган, М. (1987). *Мифологический словарь.* Санкт-Петербург.
44. Райкрофт, Ч. (1995). *Критический словарь психоанализа.* Санкт-Петербург.
45. Грушко, Е. / Медведев, Ю. (1995). *Словарь славянской мифологии.* Нижний Новгород.
46. Аганесов, Б. (2001). *Словарь физико-математических терминов.* Москва.
47. Марченко, А. (1960). Философская энциклопедия: в 5-ти томах. Москва.
48. Грицанов, А. (1999). *Новейший философский словарь.* Москва.
49. (1998). Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://bse.sci-lib.com/article095589.html.
50. Истомина, Н. (2003). *Энциклопедический словарь символов.* Москва.
51. Бауэр, В. / Дюмотц, И. / Головин, С. (1998). *Энциклопедия символов.* Москва.
52. Даль, В. (2002). *Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х томах*. Москва.
53. Головин, А. (2002). *Мифология древнего мира.* Москва.

Теоретические, критические источники

54. (1987). Диалог поэтов А. Тарковского и А. Лаврина. // Литературное обозрение. № 6. Москва. С. 27-38.
55. (1992). От символизма до Октября (Литературные манифесты). Москва.
56. (2007). «Повесть временных лет». Москва.
57. Assmann, A. / Harth, D. (Hrsg.) (1991). Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt a. M. Assmann, J. (2000). Herrschaft und Heil: politische Theologie in Altägypten, Israel und Europa. München.
58. Assmann, J. (Hrsg.) (1990). Kultur und Konflikt. Frankfurt a. M. Assmann, J. / Assmann, A. / Hardmeier, Ch. (Hrsg.) (1983). Schrift und Gedächtnis. Beitrage zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München.
59. Ehlich, K. (1983). Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung. München.
60. Faryno, J. (1986). «Бузина» у Цветаевой. // Wiener slawistischer Almanach Band 18. Wien. S. 88.
61. Faryno, J. (1991). Введение в литературоведение. Warszawa.
62. Halbwachs, M. (1925). Les cadres sociaux de memoire. Paris.
63. Haverkamp, R. / Lachmann, H. (Hrsg.). (1993). Memoria. Vergessen und Erinnern. München.
64. Hodel, R. (2008). Textkohärenz und Narration in realistischer und modernistischer russischer Literatur. // Textkohärenz und Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und der Moderne. Hrsg. R. Hodel und V. Lehmann. *Narratologia*. Contributions to Narrative Theory. Vol. 15. Berlin, New York. S. 1-42.
65. Maravall, J. (2001). Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure, Minneapolis. P. 35-55.
66. Migliaccio, G. (1994). I simboli nel Popera poetica di Arsenij A. Tarkovski. // Acme. Vol. 48. fasc. 2. Milano. P. 75-79.
67. Moses, Ä. (1999). Entzifferung einer Gedächtnisspur. München.
68. Papla, E. (1997). Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego. Ozwiazkach liryki poety z mysla filozoficzna Pierre'a Teilharda de Chardin. // Sacrum w literaturach slowianskich. Lublin. S. 269-287.

69. Plotin. (1985). LesEnnéades. // Категория времени в ранней античности. Ленинград. С. 155-189.
70. Warburg, A. (1992). Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden.
71. Wilczyński,W. (1994). Z problemov realizmu. Zielona Góra.
72. Абишева, С. (2002). «Интерпретация структуры и семантики цикла «Деревья». Бийск.
73. Аборский, А. (1988). Время оглянуться. Москва. С. 256-263.
74. Аверинцев, С. (1990). Судьба и весть Осипа Мандельштама. // Мандельштам, О. Сочинения: в 2-х томах. Москва. Т. 1. С. 28-35.
75. Аверинцев, С. (2001). Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва. С. 104-116.
76. Аверинцев, С. / Андреев, М. / Гаспаров, М. / Гринцер, П. / Михайлов, А. (1994). «Категории поэтики в смене литературных эпох». // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва. С. 3-38.
77. Аверьянов, В. (1994). Житие Вениамина Блаженного. // Вопросы литературы. № 6. Москва. С. 40-73.
78. Айхенвальд, Ю. (1969). Первая встреча с поэтом. // В мире книг. № 12. Москва. С. 37-39.
79. Алигер, М. (1974). Судьба поэта. // А. Тарковский. Стихотворения. Москва. С. 5-16.
80. Андреев, Д. (2006). Роза мира. Москва.
81. Анисов, А. (2000). Темпоральный универсум и его познание. Москва.
82. Анненский, И. (1979). Книги отражений. Мечтатели и избранник. Москва.
83. Аратус. (1998). Явления. // Небо, наука, поэзия. Санкт-Петербург. С. 78-120.
84. Арнаутова, Ю. (2006). Культура воспоминания и история памяти. // История и память: Историческая культура Европы до начала Нового времени. Москва. С. 49-59.
85. Архимандрит Киприан (Керн). (1995). Золотой век Свято-Отеческой письменности. Москва.
86. Ассман, Я. (2004). Культурная память: Письмо, память о прошлом и

политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва.

87. Ахматова, А. (1976). [Рецензия]. // День поэзии. Москва. С. 188.
88. Баевский, В. (1989). Обществу неподвластен (Поэтика и поэзия И. Бродского). // Общечеловеческое и вечное в литературе 20-го века. Грозный. С. 213-215.
89. Бак, Д. (2005). Дымилась влажная земля... // Октябрь. № 10. Москва. С. 137-141.
90. Бандуровский, К. (1995). Основные положения теории "истины" у Фомы Аквинского. Москва.
91. Барабаш, Ю. (1989). Знаю человека: Григорий Сковорода: поэзия, философия, жизнь. Москва.
92. Бахор, Т. (1999). Пушкинские реминисценции в цикле «Пушкинские эпиграфы» А.Тарковского. // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце 20 века. Вып. I. Омск. С. 98-101.
93. Бахор, Т. (2000). Опять явилась Муза мне. // Литература. № 6. Москва. С. 5.
94. Бахтин, М. (1972). Проблемы поэтики Достоевского. Москва.
95. Бахтин, М. (1979). Эстетика словесного творчества. Москва.
96. Бахтин, М. (1986). К философии поступка. // Литературно-критические статьи. Москва. С. 103-115.
97. Бахтин, М. (1990). Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва.
98. Бек, Т. (1997). Люди - кактусы - верблюды, или думая об Арсении Тарковском. // Дружба народов. № 6. Москва. С. 202-208.
99. Белая, Г. (1986). Литература в зеркале критики. Москва. С 49-50.
100. Белый, А. (1989). А. П. Чехов. // Белый, А.. Арабески. Москва 1989, С. 395-408.
101. Белый, А. (1994). Смысл искусства. // Белый, А. Символизм как миропонимание. Москва.
102. Белый, А. (1994). Формы искусства. // Белый, А. Символизм как миропонимание. Москва. С. 100-108.
103. Бельская, Л. (1994). «Жизнь - чудо из чудес...» (Миф и символ в поэзии А. Тарковского). // Русская речь. № 5. Москва. С. 20-24.
104. Бергсон, А. (1986). Творческая эволюция. // Бергсон А.: Собрание

сочинений в 5 томах. Т. 3. Санкт-Петербург. С. 13-38.

105. Бердяев, Н. (1978). О характере русской религиозной мысли 19-го века. Москва.
106. Бердяев, Н. (1989). Философия свободы. Москва.
107. Бердяев, Н. (1999). Русский соблазн. // Бердяев, Н. Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 1. Москва. С. 145-169.
108. Бессонова, Т. (2001). Идеи русского космизма и русская философская поэзия XX века. Москва.
109. Бетаки, В. (1987). Русская поэзия за тридцать лет (1956-1986). Ереван. С. 79-82.
110. Бобрицких, Л. (2002). Язык и стиль ранних баллад Н. Гумилева. Вестник ВГУ. № 1. Вологда.
111. Богин, Г. (2001). Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. Тверь.
112. Богомолов, Н. (2003). Проект "акмеизм". // Новое литературное обозрение. № 58. Москва. С. 14-19.
113. Боковели, О. (2004). Дуализм стихии земли в философской лирике А. Тарковского. // Ежегодник Института саяно-алтайской тюркологии. Вып. 8. Абакан. С. 74-76.
114. Боковели, О. (2004). Модель мира в философской лирике А. Тарковского. // Ежегодник Института саяно-алтайской тюркологии. Вып. 9. Абакан. С. 76-80.
115. Боковели, О. (2005). Языческие мотивы в философской лирике А. Тарковского. // Ежегодник Института саяно-алтайской тюркологии. Вып. 10. Абакан. С. 215-218.
116. Боровикова, М. (2006). Цветаева и Ахматова (вокруг последнего стихотворения Марины Цветаевой). Москва.
117. Бройтман, С. (1990). К генезису постсимволизма. Москва.
118. Бройтман, С. (1997). Блок и Пушкин: К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности. // Литературное произведение: слово и бытие. Донецк. С. 55-78.
119. Бройтман, С. (1997). Русская лирика XIX - начала века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). Москва. С. 29.
120. Бройтман, С. (2001). «Мир, меняющий обличье...». (Стихотворение Арсения Тарковского «Дождь»). // Вопросы литературы. №. 4.

С. 317-325

121. Брюсов, В. (1981). Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. Москва.
122. Булгаков, С. (1994). Свет невечерний: Созерцания и умозрения. Москва.
123. Бурдина, С. (2003). Поэма А. Ахматовой "Реквием": "вечные образы" фольклора и жанр. // Вестник московского университета. Москва. С. 5-15.
124. Быстров, Н. (2004). Об онтологическом статусе слова в поэзии Мандельштама. // Известия Уральского государственного университета. № 33. Екатеринбург. С. 87-97.
125. Ваншенкин, К. (1998). Писательский клуб. Москва. С. 197-205.
126. Васильева, Г. (2001). Акмеизм: непрерываемый диалог культур. Томск.
127. Вебер, М. (1990). Избранные произведения. Москва.
128. Верещагина, Е. (2002). Мифопоэтический подход к литературному произведению (на примере стихотворения А.Тарковского «Мне в черный день приснится...»). // Русская литература 20-го века в аспекте традиций мировой культуры. Вологда. С. 113-125.
129. Верещагина, Е. (2005). Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века. Автореф. дис. канд. филол. наук. Вологда.
130. Верина, Т. (1979). Тарковский о Тарковском. // Культура и жизнь. № 10. Москва. С. 33-36.
131. Вернадский, В. (1985). Научная мысль как планетное явление. Москва.
132. Вернадский, В. (1987). Несколько слов о ноосфере. Москва.
133. Вернадский, В. (1989). Биосфера и ноосфера. Москва.
134. Вернадский, В. (1989). Начало и вечность жизни. Москва.
135. Вернадский, В. (1993). Научное мировоззрение. Москва.
136. Вернадский, В. (1994). Живое вещество. Москва.
137. Виленкин, В. / Черных, В. (1991). Воспоминания об Анне Ахматовой. Москва.
138. Винокурова, И. (1981). Ладья на стремнине. // Новый мир. № 3. Москва. С. 253-256.
139. Винонен, Р. (1981). Чувство пути. Москва. С. 356-357.
140. Виппер, Ю. (1990). О некоторых теоретических проблемах истории литературы. // Виппер, Ю. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах 16-го- первой половины 19-го веков).

Москва. С. 306-308.
141. Волков, М. (1999). Оксюморонность поэтики В. Ходасевича. Москва.
142. Волкова, П. (2002). Арсений Тарковский (жизнь семьи и история рода). Москва.
143. Волкова, П. (2004). Арсений и Андрей Тарковские. Москва. С. 288-295.
144. Волошин, М. (1988). Лики творчества. Ленинград.
145. Воронов, В. (1989). Убережись от искушений. // Литературная газета от 6 сентября 1989 года. Москва. С. 4.
146. Выготский, Л. (1960). Развитие высших психических функций. Москва.
147. Выготский, Л. (2005). Развитие высших психических функций. // Психология развития человека. Москва. С. 113-135.
148. Вышеславцев, Б. (1994). Этика преображенного Эроса. Москва.
149. Гандлевский, С. (1998). Поэтическая кухня. Санкт-Петербург. С. 92-95.
150. Гартман, Н. (1995). Проблемы духовного бытия. // Культурология. XX век. Антология. Москва.
151. Гаспаров, Б. (1992). "Gradus ad parnassum" (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака). // "Быть знаменитым некрасиво...". Пастернаковские чтения. Москва. С. 100-101.
152. Гаспаров, М. (1995). «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла». // Philologica. Т. 2. № 3-4. С. 153–193.
153. Гаспаров, М. (1996). О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937-го года. Москва.
154. Гаспаров, М. (1997). Избранные труды: В 2-х томах. Москва.
155. Гаспаров, М. (2000). О русской поэзии. Санкт-Петербург.
156. Генис, А. (2003). Сочинения: в 3-х томах. Екатеринбург.
157. Гинзбург, Л. (1997). О лирике. Москва.
158. Голосовкер, Я. (1987). Логика мифа. Москва.
159. Голубцов, А. (2000). Из чтений по церковной археологии и литургике. Москва.
160. Гольдштейн, А. (1993). Скромное обаяние социализма. (Неосентиментализм в советской литературе 1930-х годов). // Новое литературное обозрение. №. 3. Москва. С. 33-44.
161. Горбачев, А. (2004). Неоклассический стиль лирики Ходасевича 1918-1927 гг. Москва.
162. Гордон, А. (1999). «Я по крови домашний сверчок...» // «Я жил и пел

когда-то...». Томск. С. 56

163. Горелик, Г. (1996). Космология XX века в лицах. // «Квант», №№ 2-4. № 3. Москва. С. 57-69.
164. Грачева, Д. (2003). Философия любви в рассказе Н. Гумилёва «Радости земной любви». // Сборник студенческих работ филологического факультета ВГУ Вып. 4. Воронеж. С.140-147.
165. Греков, Ю. (1990). Памяти Арсения Тарковского. // Кодры. № 5. Москва. С. 197-205.
166. Грудцева, О. (1972). На земле материнской. // Дружба народов. № 4. С. 278-280.
167. Грякалова, Н. (1994). «Н. С. Гумилёв и проблемы эстетического самоопределения акмеизма». // Николай Гумилёв. Исследования, материалы, биография. Санкт-Петербург. С. 110-117.
168. Гулова, И. (2002). «Гармонии стиха божественные тайны...». (О поэтике А.А.Тарковского). // Русский язык в школе. № 3. Москва. С. 66-71.
169. Гумилев, Н. (1991). Наследие символизма и акмеизм. // Собрание сочинений (в трех томах). Т. 3. Москва. С. 103-113.
170. Гумилев, Н. (1991). Письма о русской поэзии. // Гумилев, Н. Собрание сочинений (в трех томах). Т. 3. Москва. С. 59-60.
171. Давыдова, Т. (2000). Русская неореалистическая проза (годы 1900-1920). Москва.
172. Дадашидзе, И. (1979). Под сенью волшебных гор. // Дружба народов. №10. С. 257-258.
173. Денисова, Е. (1983). Человек - природа - мир в поэзии Н. Заболоцкого, Вс. Рождественского, А. Тарковского. // Художественная концепция человека в советской литературе. Хабаровск.
174. Дёринг-Смирнова, И. / Смирнов, И. (1979). Реализм: диахронический подход. // Russian Literature. Vol. VIII. P. 1-2, С. 198-205.
175. Джанджанова, Е. (1974). Семантика слова в поэтической речи. (Анализ словоупотребления А. Тарковского и А. Вознесенского): Автореф. дис. канд. филол. наук. Москва.
176. Диакон о. Андрей Кураев. (2000). Православие и эволюция. Москва.
177. Дионисий Ареопагит. (2001). О церковной иерархии. Послания. (Издание с параллельными текстами). Санкт-Петербург.

178. Дройзен, И. (2004). Историка. Москва.
179. Епископ Игнатий (Брянчанинов). (1989). Слово о человеке. // Богословские труды. Сб. 29. Москва. С. 287-294.
180. Заманская, В. (2002). Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на грани столетий. Москва.
181. Замятин, Е. (1988). «Современная русская литература». // «Литературная учеба», №. 5. Москва. С. 2-3.
182. Замятин, Е. (1990). Закулисы. // Замятин, Е. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 2. Москва. С. 403.
183. Зарецкий, В.(1999). Поэтика неоромантизма как продолжение культурной парадигмы. // Сборник материалов 27-й научной конференции Уральского региона. Екатеринбург.
184. Затонский, Д. (1996). Постмодернизм в историческом интерьере. // «Вопросы литературы». № 3. Москва. С. 69-88.
185. Зацепин, К. / Саморуков, И. (2002). Эпистемологический статус концепта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ssu.samara.ru.
186. Зверев, А. (1992). XX век как литературная эпоха. // «Вопросы литературы». вып. 2. Москва. С. 41-47.
187. Звонова, И. (2003). Категория счастья в русской поэзии XX века. // Непродолженные начала русской классической поэзии. Сборник работ молодых ученых. Москва. С. 267-273.
188. Зеленин, Д. (1999). Очерки русской мифологии. Москва.
189. Зорин, А. (1997). Портрет поэта под созвездием Большого Пса. // Дружба народов. Москва. № 6. С. 208-213.
190. Зырянов, О. (2001). Жизнь лирического интертекста: (Пушкинский прецедент в стихотворении А. Тарковского). // Дергачевские чтения – 2000. Екатеринбург. С. 94-99.
191. Иванов, В. (1992). Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. Москва.
192. Иванов, В. (1992). По звёздам. Санкт-Петербург.
193. Иванов, В. (2005). Мысли о символизме. Москва.
194. Иванова, М. (1992). Об эмоциональной структуре поэтического текста. // Актуальные вопросы филологии в вузе и школе. Тверь. С. 143-144.

195. Иванова, Н. (1976). «Я ветвь меньшая...». // Литературная Грузия. Тбилиси. С. 88-90.
196. Ивлева, Т. (1999). Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы». // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь. Вып. 5. С. 60-67.
197. Иоанн Кронштадский. (2000). Слово Божие и слушатели его. // Бог и человек в истории православия. Вып. IV, Москва. С. 77-87.
198. Истогина, А. (1989). Путём стиха, путём любви. // Тарковский, А. Звезда над Арагацем. Ереван. С. 3-11.
199. Истогина, А. (2004). Гармония в стихийных спорах. Москва. С. 176-184. 95.
200. Кабанков, Ю. (2006). Одухотворение текста. Москва.
201. Каверин, В. (1982). Арсений Тарковский. // Каверин, В. Вечерний день. Москва. С. 241-242.
202. Казинцев, А. Буква и дух традиции. // Литературно-критический сборник. Москва. С. 235-239.
203. Камильянова, Ю. (1998). Типы сюжетного повествования в прозе В. Зайцева (годы 1900-1920). Екатеринбург.
204. Карабчиевский, Ю. (1988). [Рецензия]. // Новый мир. № 5. Москва. С. 267-268.
205. Кекова, С. (1988). К вопросу о поэтическом языке А. Тарковского. // Вопросы стилистики. Вып. 22. Саратов. С. 55-64.
206. Кекова, С. (2003). Арсений Александрович Тарковский. // Кекова, С. / Измайлов, Р.: Сохранившие традицию. Саратов. С. 74-79.
207. Кекова, С. (2009). Метаморфозы слова в эонотопосе поэтического текста (на материале поэзии А. Тарковского). // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия Филологические науки. Волгоград. № 2 (36), С. 213-218.
208. Кекова, С. (2009). Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Автореферат дис. док. фил. наук. Саратов.
209. Кекова, С. / Измайлов, Р. (2003). Сохранившие традицию. Заболоцкий, А. Тарковский, И. Бродский: Учебное пособие. Саратов.
210. Керн Киприан, арх. (1996). Антропология св. Григория Паламы. Москва.

211. Кириллова, А. (2005). Образ кузнечика в лирике А. Тарковского и Б. Окуджавы. // Литературные чтения памяти Булата Окуджавы. Москва. С. 156-161.
212. Кихней, Л. (2003). Корреляция «слова» и «вещи» в акмеистической традиции (О. Мандельштам, А. Тарковский). // Постсимволизм как явление культуры. Вып. IV. Москва. С. 67-71.
213. Клейн, Г. (1989). Астрологические вечера. Москва.
214. Ковалев, Г. (2003). Небеса поэтов. Астронимы в русской литературе.
215. Вестник ВГУ. № 1. Воронеж. С. 109-131.
216. Ковальджи, К. (2001). «Загореться посмертно, как слово...». // Антология мировой поэзии. № 6. С. 31-44.
217. Ковальджи, М. (1979). Беседы с Тарковским. // Вопросы литературы. № 6. Москва. С. 56-65.
218. Кожинов, В. (1990). Понятие о поэтических ценностях. // Статьи о современной литературе. Москва.
219. Козицкая, Е. (1999). Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии. // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 5. Тверь. С. 176-189.
220. Копылова, Н. (1999). «... Как ночь была моя душа». // Подъем. Воронеж. № 3. С. 178-187.
221. Копылова, Н. (2000). Россия в стихотворениях о войне поэтов-современников: Д. Андреева, А. Тарковского, А. Твардовского. // А. Твардовский и русская литература. Воронеж. С. 129-134.
222. Костомаров, И. (1995). Славянская мифология. Москва.
223. Кралин, М. (1967). Антей. // Двенадцать коллегий. Москва. С. 18-25.
224. Кралин, М. (1994). Встреча с мастером. // Вопросы литературы 1994. № 6. Москва. С. 302-303.
225. Кралин, М. (2000). Уроки Арсения Тарковского. // Победившее смерть слово. Томск. С. 311-330.
226. Кривомазов, А. (1997). Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. // Компьютеры в учебном процессе. № 6. Москва. С. 103-166.
227. Кривоусова, З. (2001). «Поэт начала века» в творчестве Арсения Тарковского. // Сто лет Серебряному веку. Москва. С. 174-177.
228. Кронов, Н. (2003). Космогония: пространство расширяется, потому что время течет. Москва.

229. Кубатьян, Г. (1973). Тема и вариации: Армянские мотивы в творчестве русских советских поэтов. // Литературные связи. Ереван. С. 176-204.
230. Кублановский, Ю. (1989). Памяти Арсения Тарковского. // Вестник русского христианского движения. Париж — Нью-Йорк — Москва. С. 293-296.
231. Кублановский, Ю. (1992). Благословенный свет. // Новый мир. Москва, № 8.
232. Кублановский, Ю. (1993). [Предисловие]. // Тарковский, А. Благословенный свет. Санкт-Петербург. С. 5-12.
233. Кузин, В. (1999). Воспоминания. Произведения. Переписка. Москва.
234. Кузмин, М. (1989). О прекрасной ясности. // Кузмин, М. Проза и эссеистика: в 3-х томах. Т. 1. Москва. С. 247.
235. Кузнецова, С. (1999). Мотив дома в творчестве А. Тарковского и пушкинская традиция. // Пушкин и русская культура. Вып. 2. Москва. С. 134-141.
236. Кузнецова, С. (1999). Мотив дома в творчестве А. Тарковского и пушкинская традиция. // Пушкин и русская культура. Выпуск 2, Москва. С. 134-141.
237. Кузьмина, Н. (1987). «Как мимолетное виденье»: О пушкинском эпиграфе и вариациях Арсения Тарковского. // Русская речь. № 3. Москва. С. 49-55.
238. Кулакова, А. (1999). Современное настоящее и настоящее современности в поэзии О. Мандельштама. Екатеринбург.
239. Лаврин, А. (1983). «Побратим побратиму...». // Дружба народов. № 7. Москва. С. 267-269.
240. Лаврин, А. (1987). «Слышнее всех разлук». // Литературная Россия. 26 июня 1987 года. Москва. С. 17.
241. Лаврин, А. / Педиконе, П. (1993). Отец и сын. // Юность. № 1. Москва. С. 68-73; № 6. С. 26-30.
242. Лаврин, А. Воспоминания об Арсении Тарковском. // Компьютеры в учебном процессе. 1997, № 6. С. 87-98.
243. Латышев, В. (1997). Очерк греческих древностей. Санкт-Петербург.
244. Левин, Ю. / Сегал, Д. / Тименчик, Р. / Топоров, В. / Цивьян, Т. (1974-1975).
245. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная

парадигма. // Russian Literature. № 7/8. Amsterdam. P. 39-82.
246. Левич, А. (1999). Время в бытии естественных систем. Москва.
247. Левкиевская, Е. (2004). Концепт человека в аксиологическом словаре
248. поэзии А Тарковского. // Язык культуры: семантика и грамматика. Москва. С. 340-351.
249. Лейдерман, Н. (1998). Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века. // Русская литература XX века. Вып. 1. Екатеринбург. С. 113-121.
250. Лейдерман, Н. (2002). Траектории экспериментальной поэтики. // Вопросы литературы. №. 4. Москва. С. 26-41.
251. Лейдерман, Н. / Липовецкий, М. (2001). Современная русская литература: В 3-х кн. Москва.
252. Липкин, С. (2001). Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. // Антология мировой поэзии. № 5. Москва. С. 69-78.
253. Липовецкий, М. (1992). Поэтика литературной сказки. Свердловск.
254. Липовецкий, М. (1992). Противостояние или взаимодействие? Екатеринбург.
255. Лиснянская, И. (1999). Две главы из повести «Отдельный». // «Я жил и пел когда-то...». Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. Томск. С. 202-212.
256. Лиснянская, И. (2005). «Отдельный». // Знамя. № 1. С. 84-134.
257. Лихачев, Д. (1958). «Человек в литературе Древней Руси». Москва – Ленинград.
258. Лихачев, Д. (1969). «Барокко и его русский вариант 17-го века». // «Русская литература». № 2. Москва.
259. Лихачев, Д. (1969). «Будущее литературы как предмет изучения». // «Новый мир». № 9. Москва. С. 45-52.
260. Лихачев, Д. (1981). Несколько мыслей о лирической поэзии. // День поэзии. Москва. С. 158-160.
261. Лихачёв, Д. (1984). Лики слова. // Литературная газета. 25 января 1984 года. Москва. С. 7.
262. Лихачев, Д. (1999). Историческая поэтика русской литературы. Санкт-Петербург.
263. Лицарева, К. (2002). «Концепция самосознания личности в творческом наследии Г. Сковороды и А. Тарковского». // Славянские литературы в

контексте истории мировой литературы. Москва. С. 49-52.

264. Лицарева, К. (2002). Концепция самосознания личности в творческом наследии Григория Сковороды и Арсения Тарковского. // Славянские литературы в контексте истории мировой литературы. Москва. С. 49-52.
265. Лосев, А. (1956). Античная эстетика. Москва.
266. Лосев, А. (1957). Античная философия в историческом развитии. Москва.
267. Лосев, А. (1989). Античная эстетика. Москва.
268. Лосев, А. (1993). Очерки античного символизма и мифологии. Москва.
269. Лосский, В. (1991). Очерк мистического богословия Восточной церкви. Очерк догматического богословия. Москва.
270. Лотман, М. (1994). Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова. // Классицизм и модернизм. Тарту. С. 200-221.
271. Лотман, Ю. (1992). Память в культурологическом освещении. // Лотман, Ю. Избранные статьи. Т. 1. Таллин. С. 203.
272. Лотман, Ю. (1993). Избранные статьи в трех томах. Т. 3 Таллин. С. 294-307.
273. Лотман, Ю. (1998). Текст в тексте. // Лотман, Ю. Об искусстве. Санкт-Петербург. С. 423-436.
274. Лотман, Ю. (2000). Архитектура в контексте культуры. // Лотман, Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург. С. 89-101.
275. Лотман, Ю. (2000). Память культуры. // Лотман, Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург. С. 615.
276. Лотман, Ю. / Успенский В. (1978). О семиотическом механизме культуры. // Труды по знаковым системам: в 10-ти тт, Т. 10. Тарту. С. 54-75.
277. Лотман, Ю. / Успенский, Б. (1992). Миф - имя - культура. // Лотман, Ю.
278. Избранные статьи в трех томах. Т.1 . Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин.
279. Лысенко, А. (1972). Проблема личности в философии Сковороды. // Философские науки. № 6. Москва. С. 35.
280. Лысенко, Е. (2004). Семантика белого цвета в поэзии А. Тарковского. Диалог культур. Барнаул. С. 177-182.
281. Любарский, Р. (1995). Время звезд и дождей. Кировоград. С. 113-142.

282. Македонов, А. (1982). Почва и судьба. // Нева. 1982. № 3 С. 159, 160.
283. Македонов, А. (1985). Свершения и кануны о поэтике русской и советской лирики. Ленинград.
284. Максимов, Д. (1986). Об Анне Ахматовой, какой помню. // Максимов, Д. Русские поэты начала века. Москва. С. 383-391.
285. Малахов, В. (2001). Неудобства с идентичностью. // Малахов, В.: Скромное обаяние расизма. Москва. С. 86-91.
286. Мамардашвили, М. (1984). Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси.
287. Мамардашвили, М. (1989). Мой опыт нетипичен. Санкт-Петербург.
288. Мамардашвили, М. / Пятигорский, А. (1997). Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. Москва.
289. Мандельштам, О. (1991). Утро акмеизма. // Мандельштам. Т. 4. Москва. С. 194-197.
290. Мандельштам, Н. (1990). Вторая книга: Воспоминания. Москва.
291. Мандельштам, О. (1967). «Разговор О Данте». Москва.
292. Мансков, С. (1998). «Деревья» в поэзии А. Тарковского. // Литературоведение XXI века: Тексты и контексты русской литературы. Санкт-Петербург. С. 310- 323.
293. Мансков, С. (2000). От «нулевого уровня» к «творению мира» в поэзии А. Тарковского. // Studia litteraria Polono-Slavica. Выпуск 5. Warsawa. С. 253-267.
294. Мансков, С. (2001). Поэтический мир Арсения Тарковского. (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний). Автореф. дис. канд. филол. наук. Барнаул.
295. Мансков, С. (2001). Предметный мир поэзии А.Тарковского. // Вестник БГПУ. Вып. 1. Барнаул. С. 63-69.
296. Манько, Ю. (2003). Оксюморон как метафорический прием анализа духовной жизни и творчества Вл. Соловьева. Серия Симпозиум. Выпуск 32. Санкт-Петербург. С. 141-148.
297. Марченко, А. (1967). Что такое серьезная поэзия? // Вопросы литературы. №11. Москва. С. 42-54.
298. Матвеева, О. (2000). Неоромантизм как явление русской культуры. Уфа.
299. Медведев, Ф. (1987). «Судьба моя сгорела между строк»: 10 вечеров у

Тарковского. // Огонек. № 3. Москва. С. 18-21.

300. Медведев, Ф. (1988). Трава после нас. // Книга интервью с деятелями советской литературы и искусства. Москва. С. 13-18.
301. Мелетинский, Е. (1958). Герой волшебной сказки. Происхождение образа. Москва.
302. Мень, А. (1992). В поисках Пути, Истины и жизни. Религиозная история мира до Христа: В 7-ти томах, Т. 5. Брюссель.
303. Мень, А. (1992). Тайна жизни и смерти. Москва.
304. Мень, А. (2003). Исагогика. Москва.
305. Миллер, Л. (1991). «А если был июнь и день рождения...» // Смена. № 3. Москва. С. 99-125.
306. Миллер, Л. (1996). «Терзай меня - не изменюсь в лице...» // Стихи о стихах. Москва. С. 98-113.
307. Миненков, Г. (2001). Всеединство. // Новейший философский словарь. Минск. С. 195-196.
308. Мирошник, Л. (2005). Метафоры времени в поэзии Арсения Тарковского. // Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках. Днепропетровск. С. 275-278.
309. Миртчан, Л. (1998). «Так и надо жить поэту...»: Воспоминания об Арсении Тарковском. // Вопросы литературы. № 1. Москва. С. 311-335.
310. Митина, С. (1992). Из бесед с Арсением Тарковским. // Искусство кино. № 10. Москва. С. 25-39.
311. Митрополит Московский Филарет. (1982). Слова и речи. Москва.
312. Михайлов, А. (1973). Достоинство стиха. // Ритмы времени. Москва. С. 482-499.
313. Михайлов, А. (1980). Поэт и слово: О поэзии Арсения Тарковского. // Тайны поэзии. Москва. С. 294-300.
314. Мовчан, П. (1981). Слово обогащающее. // Вопросы литературы. № 6. Москва. С. 61.
315. Мусатов, В. (1992). К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой. // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. Москва. С. 103-110.
316. Надъярных, М. (1999). Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма. // «Вопросы литературы». № 4. Москва. С. 78-91.

317. Ненько, В. (2002). Адресация в коммуникативной структуре поэтического текста (на примере лирики А. Тарковского). // Текст: теория и методика в контексте вузовского образования. Москва. С. 203-216.
318. Нерлер, П. (1980). Высокая нота. // Юность. № 9. Москва. С. 94-95.
319. Никитина, Т. (2005). Своеобразие субъектной организации в цикле стихотворений А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы». // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Вып. 6. Тюмень. С. 87-91.
320. Нисский, Григорий. (1995). Об устроении человека. Санкт-Петербург.
321. Ницше, Ф. (2007). «Воля к власти». Москва.
322. Ницше, Ф. (2009). «Так говорил Заратустра». Москва.
323. Новиков, И. (2006). Язычество и христианство: два пути возвышения человеческого существа. // Вестник ТГПУ. Выпуск 7 (58). Томск.
324. Нора, П. (2005). Всемирное торжество памяти. [Электронный ресурс]. // Неприкосновенный запас, № 40-41 (2-3/2005) (Электронный документ). Режим доступа: ://www.eurozine.com/articles/article_2005-04-27-nora-ru.html.
325. Овидий. (1992). «Фасты». 4, 717-720. // Сборник «Небо». Москва 1992. С. 167-189.
326. Ольшанская, Е. (1995). Поэзии родные имена: Воспоминания. Стихи. Письма. Киев. С. 200-260.
327. Павлович, Н. (1991). Парадигмы образов в русском поэтическом языке. // Вопросы языкознания. № 3. С. 26-39.
328. Павловская, Е. (1999). Душа как ключевой образ поэзии Арсения Тарковского. // Сборник научных работ студентов и аспирантов ВГПУ. Вып. 7. Вологда. С. 51-56.
329. Павловская, Е. (2001). Христианские идеи в поэзии А. А. Тарковского. // Русская культура на пороге третьего тысячелетия: Христианство и культура. Вологда. С. 201-211.
330. Павловская, И. (2007). Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского: диссертация кандидата филологических наук. Волгоград.
331. Павлюченко, А. (1990). Философская традиция русской поэзии в творчестве А. Тарковского. // Павлюченко, А.: Слово и автор. Москва.

С. 56.
332. Пифагор. (1976). // Фрагменты ранних греческих философов. Т. 1. Москва. С. 143-167.
333. Платон (2006). Диалоги. Москва.
334. Платон. (1990-1994). Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2. Москва.
335. Пригожин, И. / Стенгерс, И. (1986). Порядок из хаоса. Москва. С. 13-23.
336. Пришвин, М. / Пришвина, В. (1996). Мы с тобой. Москва.
337. Пропп, В. (1998). Морфология волшебной сказки. // Исторические корни волшебной сказки. Москва.
338. Пропп, В. (2006). Морфология сказки. Москва.
339. Радаева, М. (2006). Оксюморон как конструктивный принцип поэтики Н. Гумилева. Екатеринбург.
340. Радковский, А. (1994). «Едва калитку отворяли...». Попытки воспоминаний. // Вопросы литературы. №. 6. Москва. С. 307 — 325
341. Ратгауз, Г. (1996). «Рыцарь бедный»: три встречи с Арсением Тарковским. // Дружба народов. № 5. Москва. С. 201-215.
342. Ратгауз, Г. (2001). Как феникс из пепла. / Беседа с А. А. Ахматовой. // Знамя. №2. Москва. С. 151-158.
343. Рейн, Е. (2002). Вся жизнь и ещё «Уан бук». // Вопросы литературы. № 5. Москва. С. 170.
344. Ронен, О. (1991). Осип Мандельштам. // Литературное обозрение. № 1. Москва. С. 14-19.
345. Ронен, О. (2006). Ось. // Звезда. №.1. Санкт-Петербург. С. 54-57.
346. Рунин, Б. (1967). Власть слова. // Вопросы литературы. № 5. Москва. С. 118-131.
347. Русский космизм. (1998). Антология философской мысли. Москва.
348. Руссова, С. (1990). Философская поэзия Н.А.Заболоцкого и А.А.Тарковского». Автореферат диссертации кандидата филологическихнаук. Москва. С. 3-32.
349. Руссова, С. (1990). Поэзия А. Тарковского в годы Великой Отечественной войны. // Советская поэзия о Великой Отечественной войне и ее изучение в школе и вузе. Москва. С. 78-84.
350. Руссова, С. (1990). «Ты должен стать самим собой». // Радуга. № 9. Москва. С. 120-121.

351. Руссова, С. (1991). Сонет А. А. Тарковского в контексте традиций. // Развитие традиций и формирование жанров в советской литературе. Москва. С. 29-35.
352. Руссова, С. (1999). Николай Заболоцкий и Арсений Тарковский: Опыт сопоставления. Киев.
353. Сарнов, Б. (1987). Бремя таланта. Москва. С. 282-283.
354. Сахаров, А. (1991). Лионская лекция. // Огонек. №. 21. Москва. С. 7-17.
355. Седакова, О. (1983). О «Бронзовом веке». // Грани. № 130. Москва. С. 275.
356. Семенова, Г. (2004). Философ будущего века - Николай Федоров. Москва.
357. Семенова, С. (1993). Русский космизм; Н. Ф. Федоров. // Русский космизм: Антология философской мысли. Москва. С. 3-33.
358. Синельников, М. (1998). Там, где сочиняют сны. // Знамя. № 7. Москва. С.151-176.
359. Сковорода, Г. (1973). Сочинения: в 2-х томах. Москва.
360. Скоропанова, И. (1983). Личность и движение. Москва.
361. Смирнов, И. (1978). Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста. // Миф – Фольклор – Литература. Ленинград. С. 78-99.
362. Смирнов, И. (1979). Барокко и опыт поэтической культуры начала 20-го века. // Славянскоее барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. Москва.
363. Созина, Е. (2001). Динамика художественного сознания в русской прозе 1830 – 1850-х годов и стратегия письма классического реализма. Екатеринбург.
364. Соловьев, В. (1974). Стихотворения и шуточные пьесы. Санкт-Петербург.
365. Соловьев, В. (1976). Двойное тяготение времени. // Литературное обозрение. № 8. Москва. С. 37-39.
366. Соловьев, В. (1990). Оправдание добра: Нравственная философия. // Собрание сочинений. В 2-х томах. Москва.
367. Соловьев, В. (1991). Жизненный смысл христианства. // Философские науки. №3. Москва. С. 52-64.
368. Солоухин, В. (1966). Хранитель огня. // Литературная газета. 1

сентября 1966 года. Москва. С. 3.

369. Сорокин, П. (1995). Человек, цивилизация, общество. Москва.
370. Спроге, Л. (1988). Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблемы циклообразования у русских символистов. Автореферат. Тарту.
371. Старосельская, Н. (1986). «Перекличка памяти с судьбою»: О поэзии А. Тарковского. // Литературная Армения. № 11. Ереван. С. 78-85.
372. Старцева, И. (1997). «Художественный мир А.Тарковского». Автореф. дис. канд. филол. наук. Ташкент .
373. Степанов, Н. (1967) Поэзия беспокойной мысли. // Новый мир. № 4. С. 211-212.
374. Столяров, О. (2006). Библейская символика в творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой, А. Тарковского. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук. Москва.
375. Сумской, С. (1993). Русский космизм. Москва.
376. Сурат, И. (2004). Превращения имени. // Новый мир. № 9. Москва. С. 67-73.
377. Таратута, Е. (1991). «Гори, гори, моя звезда...». // Юность. № 7. Москва. С. 54-58.
378. Тарковская, М. (1997). Уход Гения напоминает гибель «Титаника». К 65-летию со дня рождения кинорежиссёра Андрея Тарковского и к 90-летию поэта Арсения Тарковского. // Учительская газета. Москва. 20 мая 1997.
379. Тарковская, М. (1999). «Я жил и пел когда-то...»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. Томск. С. 352.
380. Тарковская, М. (2005). Арсений Тарковский. Жизнь и творчество. // Тарковский, А. Стихотворения. Москва. С. 5-23.
381. Тарковская, М. (2006). Осколки зеркала. Москва. С. 415.
382. Тарковский, А. (1987). Воробьиная ночь. // «Знамя». № 6. Москва. С. 20-24.
383. Тарковский, Анд. (1984). Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://akvideo.ru/articles/152-a.tarkovskijj.html.
384. Татаринов, А. (1983). «Если правду сказать - я по крови домашний сверчок...». // Континент. № 3. Москва, С. 394-399.

385. Тахо-Годи, М. (1989). История древнегреческой культуры. Москва.
386. Топоров В. (1995). Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. Москва.
387. Топоров, В. (1980). Модель мира (мифопоэтическая). // Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва. Т. 2, С. 161-162.
388. Трельч, Э. (2004). Историзм и его проблемы. Москва.
389. Тропкина, Н. (2002). Образы времени в лирике А. Тарковского 1920-х -1960-х гг. // Филологический сборник. Волгоград. С. 204-211.
390. Трубецкой, Е. (2009). Умозрения в красках. Москва.
391. Тюпа, В. (1998). Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии 20-го века. Самара.
392. Тюпа, В. (2001a). «Культура художественного восприятия и литературное образование» Самара.
393. Тюпа, В. (2001b). Парадокс уединенного сознания - ключ к русской классической литературе. // Парадоксы русской литературы: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. Санкт-Петербург. С. 174-192.
394. Тюпа, В. (2002). Диагностика ментального кризиса. // Мир России. № 1. Москва. С. 21-28.
395. Тюпа, В. (2003). Бифуркация культуры уединенного сознания. // Постсимволизм как явление культуры. Москва. С. 57.
396. Урбан, А. (1966). Конфликты в поэзии А. Тарковского. // Звезда. № 11. Москва. С. 205-211.
397. Урбан, А. (1968). Наедине с историей: Возвышение человека. Ленинград.
398. Урбан, А. (1970). Неделимый мир. // Литературный Ашхабад. № 5. Ашхабад. С. 86-93.
399. Урбан, А. (1973). «Посредине мира». // В начале семидесятых. Литература наших дней. Ленинград. С. 203-241.
400. Урбан, А. (1979). Образ человека - образ времени: Очерки о советской поэзии. Ленинград.
401. Урбан, А. (1991). Конфликты в поэзии А. Тарковского. // Звезда. № 11. Москва. С. 205-211.
402. Успенский, Б. (2000). Анатомия метафоры у Мандельштама. // Поэтика композиции. Санкт-Петербург. С. 300-359.

403. Успенский, Б. (2000). Поэтика композиции. Санкт-Петербург.
404. Успенский, Л. (1989). Богословие иконы Православной церкви. Москва.
405. Ухтомский, А. (1973). Письма. // Пути в незнаемое. Москва.
406. Ухтомский, А. (1997). Заслуженный собеседник: этика, религия, наука. Рыбинск.
407. Фаустов, А. (2004). Голос стрекозы в русской поэзии. // Arbor mundi = Мировое древо. Вып. 11. Москва. С. 130-146.
408. Феллер, В. (2005). Введение в историческую антропологию. Москва.
409. Филиппов, Г. (1970). Перекличка памяти с судьбою. // Звезда. № 7. Ленинград. С. 211.
410. Филиппов, Г. (1984). Обытовление бытия: О современной философской поэзии. // Критика и время. Литературно-критический сборник. Ленинград. С. 267-280.
411. Филиппова, О. (2001). Образы времени в поэзии А. Тарковского. Филологические этюды. Вып. 4. Саратов. С. 126 — 128.
412. Флоренский, П. (1991). Столп и утверждение истины. В 3-х томах. Москва.
413. Флоровский, Г. (2002). Богословские отрывки. // Вера и культура. Санкт-Петербург.
414. Фонякова, О. (1990). Имя собственное в художественном тексте. Вестник ЛГУ. Серия 2. Вып. 4. Санкт-Петербург. С. 77-89.
415. Франк, С. (1990). Достоевский и кризис гуманизма. // Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 гг. Москва.
416. Фрейденберг, О. (1998). Миф и литература древности. Москва. С. 180-205.
417. Фролов, Э. (1991). Факел Прометея. Очерки античной общественной мысли. Ленинград.
418. Хайдеггер, М. (2006). Бытие и время. Москва.
419. Хализев, В. (2000). Теория литературы. Москва.
420. Хальбвакс, М. (2005). Коллективная и историческая память. // «Неприкосновенный запас». №2-3. С. 40-41.
421. Ханзен-Леве, А. (2003). Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Санкт-Петербург.
422. Хворощан, А. (1980). Энергия преодоления. // Литературное обозрение.

№ 3. Москва. С. 24-29.
423. Холшевников, В. (1991). Стиховедение и поэзия. Ленинград.
424. Хоружий, С. (1994). После перерыва. Пути русской философии. Москва.
425. Хренов, Н. (2008). Теория художественной культуры. Москва. С. 25.
426. Циолковский, К. (1993). Монизм Вселенной. // Русский космизм. Москва.
427. Циолковский, К. (1997). Живые существа в космосе. // Циолковский, К. Избранные труды. Москва. С. 34-71.
428. Чаплыгина, Т. (2007). Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века. Автореф. дис. канд. филол. наук. Иваново.
429. Черкасова, Л. (1992). Слово трава в поэтической речи А. Тарковского. // Вопросы стилистики. Вып. 24. Саратов. С. 58-63.
430. Черненко, М. (1997). «Поэзия А. Тарковского: диалог культур и времен». Автореф. дис. канд. филол. наук. Киев 1997.
431. Чеснов, Я. (1998). Лекции по исторической этнологии. Москва.
432. Чех, А. (1998). Лингво-семантическая альтернация в символизме. // Слово. Москва. С. 52-59.
433. Чудинов, В. (1997). Мозаика Моисея из Синая. Москва.
434. Чуковская, Л. (1997). Записки об Анне Ахматовой: В 3-х т. Москва.
435. Чупринин, С. (1982). Арсений Тарковский: Путь и мир. // Тарковский, А.: Избранное: Стихотворения. Поэмы. Переводы. Москва. С. 12-25.
436. Чупринин, С. (1983). Дудка Марсия. // Чупринин, С. Крупным планом. Москва. С. 67-80.
437. Чупринин, С. (1983). Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. Москва.
438. Шапир, М. (1989). Слово о поэте. // Русская альтернативная поэзия 20-го века. Москва. С. 74-84.
439. Шаповалов, М. (1970). Вестник. // Молодая гвардия. № 11. Москва. С. 314-315.
440. Шестов, Л. (1993). Избранные сочинения. Москва.
441. Шкловский, В. (1932). Конец барокко. О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. // «Литературная газета». 17 июля 1932 года. Москва. С. 3-5.
442. Шмеман, А. (1993). Исторический путь Православия. Москва.

443. Шмид, В. (2001). «Заметки о парадоксе». // Парадоксы в русской литературе. Санкт-Петербург. С. 11-15.
444. Шпенглер, О.: Закат Европы. Т.1, Москва 1993, С. 340.
445. Эйхенбаум, Б. (1993). Анна Ахматова. Опыт анализа. // Ахматова, А.: Избранное. Москва. С. 320-325.
446. Элиаде, М. (1994). Священное и мирское. Москва.
447. Элиаде, М. (1998). Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. Санкт-Петербург.
448. Элиаде, М. (2000). История религий. Санкт-Петербург.
449. Эпштейн, М. (1989). Что такое метабола. // Стилистика и поэтика. Тезисы всесоюзной научной конференции. вып. 2, Москва. С. 76.
450. Эпштейн, М. (1990). "Природа, мир, тайник вселенной..." Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва.
451. Эпштейн, М. (2000). Парадоксы новизны. Москва.
452. Эратосфен (1992). Превращения в созвездия («Катастеризмы»). // Сборник «Небо». Москва. С. 44-48.
453. Эрн, В. (1995). Г. С. Сковорода. Жизнь и учение. Москва.
454. Юдин, Ю. (1999). Неоклассики. Очерки современной поэзии. // Стратегия личности в современной культуре. Кемерово. С. 55-58.
455. Яновская, Г. (1996). Дефиниции мифологического сознания лирического героя А. Тарковского. // Художественное мышление в литературе XVIII-XX веков. Калининград. С. 46-53.

Приложения

Приложение 1

РЕАЛИЗМ

Ориентация на космос как центральнообразующий макрообраз мирового порядка; „поиск неавторитарных путей к преодолению уединенности в пределах объективного мира“[1] и как следствие - тенденция к объединению, всеохватности; нормированная (отрегулированная) система ценностей; текст хотя и адресован читателю, но предлагается ему как уже готовый законченный образ объективной гармонии, как полностью преобразованный хаос. Наивысшая цель реалистического сознания – самореализация, происходящая согласно модели: самопознание - самоутверждение. Процесс творчества самодостаточен и монологичен: «*Субъект уединённого сознания вступает в коммуникацию с кем-либо лишь затем, чтобы актуализировать свою альтернативность этому Другому*»[2].

диахронические отношения/ последовательная смена

МОДЕРНИЗМ

В центре - восприятие хаоса как универсальной, независимой и непреодолимой формы человеческого бытия. Художественная стратегия основывается на отказе от поиска гармонии в „объективной реальности“; тенденция к расщеплению объективного мира, а также к разрушению всех нормативных систем возрастает; утверждение «уединенного сознания» исходя из новых художественных принципов: модернистский текст предполагает читателя, однако, самоутверждение эстетического субъекта (единственная общая для всех установка) совершается не для, а за счет читателя, в подчеркнутой дистанции к любому Другому. Процесс творчества происходит в пространстве «минус-гармонии», организован (по причине уязвимости чужого сознания) как «минус-диалог» и авторитарен в своей основе.

СИМВОЛИЗМ

НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМ (АКМЕИЗМ) ↔ АВАНГАРДИЗМ (ФУТУРИЗМ) ↔ СОЦРЕАЛИЗМ

дискурс ответственности ***дискурс свободы*** ***дискурс власти***

Взаимодействие и взаимоотталкивание

[1]Тюпа, М.: Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии 20-го века. Самара 1998, С.111.
[2]Там же, С. 113.

Восстановление космографической метамодели мира; конвергентное схождение противоположностей: космос – хаос, автор – читатель, Я – Другой, детерминизм – иррациональность; диалогичность сознания

Продолжение центральной стратегии модернизма: усиление скепсиса вплоть до разрушения всех эстетических табу; утверждение мнимости объективной реальности; стремление к эстетической легализации хаоса; «новый» катарсис в абсолютном разрушении и дискредитации действительности.

Имитация моделирования мирообраза космоса: «симуляция» классической художественности/ эстетики, Замена понятием и структурой «государства» объективной реальности, признание только идеального [положительного] субъекта, за эстетический идеал принимается абсолютно гармоничное, но очень отдаленное будущее. Поэтика соцреализма возникла изначально как "неполноценная - она была лишена метафизического истока искусства и «урезана» до исключительно социальной функции. Искусственный характер эстетики соцреализма (имевший следствием ее монументальность и инертность), предопределил ее неспособность к дальнейшему саморазвитию.

восстановление нормативного «Космоса» «счастье»)

диалог с Хаосом (Хаос как высшая истина)

директивный Космос (канонизированный, гарантирующий

неотрадициональная интенция

постмодернистская интенция

постепенная деградация упрощение художественной мифологической структуры до ее окончательного превращения в шаблон для оформления литературы «массовой» культуры

Приложение 2

Акмеизм: неоднозначность определения

В контексте нашего исследования нам видится необходимым более четко обозначить свою позицию по отношению к понятию «акмеизм» и сформулировать его определение, на которое мы опираемся в нашем исследовании. Это тем более необходимо, так как в современном литературоведении - в отличие от подробно (и относительно целостно) изученной художественной системы авангардизма - до сих пор не существует целостного подхода по отношению к сущности и содержанию феномена «акмеизма»; сам термин также понимается неоднозначно[3]. Акмеизм «более, чем какое-нибудь другое литературное направление XX века сопротивляется точному его определению»[4], - заметил в этой связи О. Ронен.

Десятилетия литературоведческой работы конца 20-го века привели к долгожданному пересмотру отношения к явлению акмеизма, сформированного современной становлению акмеизма как литературного направления критикой во втором десятилетии 20-го века и утвердившегося на долгие годы: «новая поэтическая эстетика» была «коллективно» воспринята тогда только лишь как «салонная причуда эстетов»[5]; ни в коей мере данное художественное явление не рассматривалось как самостоятельное художественное направление, целенаправленно стремящееся реализовать определенные эстетические установки. Сомнения в том, что акмеизм в полной мере может претендовать на статус поэтической школы, были характерны практически для всех критических выступлений 1910-1920-х годов.[6]

Тенденция обозначать акмеистов как различные по своей художественной устремленности творческие индивидуальности, которые лишь случайным образом собрались «под одной поэтической крышей», была характерна не только для литературной критики, но и отражала взгляд так называемых «объективных, сторонних наблюдателей» литературного процесса, к примеру, Лекманов

[3] К примеру, полемика в связи с оценкой акмеизма как поэтической школы содержится в книге: Эткинд, Е.: Там, внутри. О русской поэзии XX века. Очерки. Санкт-Петербург 1996.
[4] Ронен, О.: Осип Мандельштам. // Литературное обозрение. Москва 1991. №.1, С. 11.
[5] Брюсов, В.: Заметки о современной поэзии. // Собрание сочинений в 3-х томах, Т.1. Москва 1990, С. 157.
[6] А. Долинин, В. Брюсов, Д. Философов, Г. Чулков, В. Ходасевич, Б. Садовской и др.

отмечает:

любопытны текстуальные совпадения в аналогичных высказываниях таких разных и не зависимых друг от друга Г. Винокура, М. Кузмина и др., варьирующих одну тему, - что А. Ахматова не благодаря акмеизму, а скорее вопреки ему, состоялась как поэт.[7]

Импульс научному исследованию акмеизма как литературного направления был задан известной статьей Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916). В этой, фактически «программной» по отношению к научному изучению акмеизма работе было сформулировано определение акмеизма, канонизированное многими последующими поколениями исследователей:

...вместо сложной, хаотической, уединенной личности - разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма - четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни - простой и точный психологический эмпиризм, - такова программа, объединяющая ‹гиперборейцев›[8].

Исходя из этого определения, создавались фундаментальные работы, посвященные акмеизму, таких исследователей как М. Гаспаров, Ю. Левин, Г. Левинтон, О. Ронен, Д. Сегал, Р. Тименчик, В. Топоров, Т. Цивьян[9], положившие начало целому научному подходу: в процессе исследования акмеистских текстов обозначилась структурировалась новая система методов исследования, выработавшая такие хрестоматийными в настоящее время понятия как цитатность, подтекст, мировой поэтический текст, семантическая поэтика, автометаописание. В этот период термин «семантическая поэтика» - утвердился как легитимный в континууме как российских, так и европейских исследовательских направлениях изучения русской культуры «серебряного века». Особую роль в этом сыграли работы К. Азадовского, М. Баскера, Н. Богомолова, М. Лотмана, З. Минц, Е. Русинко, Е. Тоддес и С. Жиндина.

Однако необходимо отметить, что в трудах всех перечисленных исследователей под поэтикой акмеизма понимается поэтика акмеистов. Характерным примером такого подхода может служить попытка суммарного определения акмеизма, предпринятая в работе Лотмана и Минц, варьирующая все

[7] Лекманов, О: Книга об акмеизме и другие работы. Томск 2000, С. 34. Однако этот тезис был оспорен исследователями 1960-1990-х годов (работы Л. Гинзбург, К. Поморской, В. Вейдле, Д. Мицкевича, Н. Грякаловой, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова), которые подтвердили значимость акмеизма как литературного явления 1910-х годов со своей философско-эстетической программой, вниманием к материальному вещному миру, а также особыми представлениями о культурной преемственности, о взаимоотношении человека и мира.

[8] Жирмунский, В.: Преодолевшие символизм. // Немного о «Цехе поэтов». Москва 1989, С. 46.

[9] Центральной работой в этом контексте, безусловно, является «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма». // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. / Сост. М. Воробьева, И. Делекторская, П. Нерлер, М. Соколова, Ю. Фрейдин. Москва 2001.

те же выводы из статьи Жирмунского:

Отказ от мистики, возвращение на землю, ценность вещества и материала, разграниченность явлений различных типов (в противоположность символистской всеобщей соотнесенности) - таков главный пафос раннего акмеизма[10].

Проявлением этого же подхода можно считать и тот факт, что в попытках определить основы концепции акмеизма, в варианте, который сложился в исследованиях московско-тартусской школы, акцент делается прежде всего на историко-литературные произведения Ахматовой, - весомый аргумент, не позволяющий принять этот вариант в качестве системно охватывающего становление и развитие акмеизма как явления культуры.

В последние годы 20-го века в литературоведении обозначилась настойчивая потребность в дефиниции художественных принципов, характерных как для Гумилева, так и для Ахматовой, Мандельштама, а также остальных зачинателей акмеизма. Это время отмечено появлением многочисленных исследовательских работ, в которых предпринимаются попытки выявить константы акмеистической поэтики, привести их к общему знаменателю - определить целенаправленную художественную стратегию и проследить развитие традиции, сформированной этой стратегией, в дальнейшем процессе развития русской литературы.[11]

Наш взгляд на феномен акмеизма основывается на концепции, предложенной О. Лекмановым, согласно которой акмеизм как явление представляет собой сумму трех сужающихся концентрических кругов, образовавшихся вокруг одного центра - «Цеха поэтов» под предводительством Гумилева:

Первый, самый широкий круг, образуют участники ‹Цеха поэтов›. Второй круг - собственно шесть акмеистов [Н. Гумилев, С. Городецкий, О. Мандельштам, А. Ахматова, В. Нарбут, М. Зенкевич]. Третий, наиболее эзотерический, - стихотворцы, чью поэтику, в соответствии со сложившейся традицией, мы будем именовать ‹семантической› (Мандельштам, Ахматова, Гумилев)[12].

Соответственно, существует три разных ответа на вопрос, что объединяло поэтов в этих кругах. В объединении участников «Цеха поэтов» решающими, по

[10] Лотман, М., Минц, З.: Статьи о русской и советской поэзии. Таллин 1989, С. 69.
[11] Примером тому служат работы В. Маркова, М. Гаспарова, И. Васильева, Н. Петровой, диссертационные исследования Н. Афанасьевой, Ю. Семчук, Л. Кихней, И. Петрова, С. Кристаль, С. Бурдиной, С. Станиславской, Ю. Быченковой, Л. Чижонковой, И. Ерохиной, Т. Ёлшиной, А. Курганова, П. Паздникова, А. Белобородовой, С. Ясюнаса, С. Тетдоевой, Н. Иванниковой, Т. Зориной, О. Панкратовой, С. Карпенко, Е. Раскиной, Н. Мусиновой, О. Беспаловой.
[12] Лекманов 2000, С. 45.

Лекманову, были следующие критерии: стремление к земному - что означает: качественное изменение ориентации метафизического движения на от «Земли» к «Небу», в противовес доминирующему у символистов от «Неба» к «Земле»; утверждение в непременной филологической основе творчества и признание тезиса, что искусству необходимо учиться как любому другому ремеслу[13]. Акмеизм в понимании его как литературного объединения просуществовал недолго - всего два года.

В произведениях «шести поэтов» из «второго круга» стремление к «земному» преобразовалось в дальнейшем в идею поиска «живого равновесия» между «мистическим» и «земным», между «богом» и «миром» и утвердилось как мировоззренческая платформа художественной системы. О. Ронен также отмечает принципиальное единство мира для акмеистов как основу мировосприятия: мир акмеиста, утверждает исследователь, является неделимым на поту- и посюсторонний (равно как и на иные всевозможные составляющие), включая и многочисленные потенциальные варианты их соотношений, - а напротив, изначально считается неделимым и единым в своих противоположностях.[14] Даже сам состав участников акмеистического движения, по наблюдению Лекманова, может быть рассмотрен как своеобразная реализация идеи «живого равновесия»; так, к примеру, Нарбут и Зенкевич оказываются на левой стороне, справа можно было бы поместить Ахматову и Мандельштама. В центре - Городецкий с тяготением «влево» и Гумилев, тяготеющий «вправо».

Непрерывный поэтический диалог (частое и значимое цитирование друг друга, олицетворявшее верность по отношению к общей литературной и биографической судьбе), представлял собой, по мысли Лекманова, единую духовную основу поэтики трех акмеистов, представляющих наиболее «узкий» круг. В случае Ахматова - Мандельштам, к примеру, этот диалог реализуется в в согласовании следующих художественных установок: филологичности как основы мировосприятия (под «филологичностью» подразумевалась ответственность по отношению к поэтическому слову), историзма[15], понимаемого

[13] Подход к творчеству как к особого рода «ремесленной» деятельности/ «высшему ремеслу», к личности поэта как мастеру, заявленный в статьях Гумилева «Читатель» и «Анатомия стихотворения», нашел свое выражение и в самой организации деятельности «Цеха поэтов»: ритуалы систематического проведения различных учебных мероприятий, коллективные обсуждения стихотворений. Отголосок этого тезиса прослеживается и в названии одного из поздних поэтических циклов А. Ахматовой «Тайны ремесла».
[14] Ронен, О.: Осип Мандельштам // Литературное обозрение. Москва 1991, № 1, С. 14.
[15] *«Чувство историзма у Мандельштама и Ахматовой есть глубоко нравственное начало, противостоящее беспамятству, забвению и хаосу как основа творчества, веры и верности».* //

как обращение к мировым культурным традициям и выражающейся в отчетливом акценте на категории культурной памяти, а также представления совокупности собственного творчества как целого единого текста[16].

Мы поддерживаем ту точку зрения, согласно которой акмеизм как литературное направление соотносится с «первым кругом» акмеистов, определенным Лекмановым и после распада «Цеха поэтов» окончательно прекращает свое существование. Поэтика акмеизма, чей теоретический фундамент был заложен программой и первыми экспериментами «Цеха поэтов», развивалась дальше в творчестве шести поэтов «второго круга», приобретая практический поэтический опыт, и постепенно выкристаллизовалась в самостоятельную художественную интенцию. Эта художественная интенция, интересующая нас в гораздо большей степени, чем акмеизм в его понимании как литературного направления, нашла свое наиболее отчетливое выражение в поэтике трех акмеистов «третьего круга», избравших ее художественный метод в качестве основы своей творческой стратегии.

Лекманов 2000, С. 48.

[16] Авторы статьи «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» замечают по этому поводу, что в поэтике акмеистов «все элементы текста, разные тексты, разные жанры... творчество и жизнь, все они и судьба - все скреплялось единым стержнем смысла... Эта поэтика, выработанная сознательно... как таковая встала в ряд ценностей, образующих потенциальную культурную парадигму» (Левин, Ю., Сегал, Д.,Тименчик, Р., Топоров, В., Цивьян, Т.: «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. / Сост. М. Воробьева, И. Делекторская, П. Нерлер, М. Соколова, Ю. Фрейдин. Москва 2001, С. 286).

Приложение 3.

Текст „Жизнь, жизнь“	Ритм, схема	Словоразделы	Ударные гласные	Рифмовка
I.				
1. Предчувствиям / не верю и примет / **enj**	U -´ U - U -´ U - U -´	**Д**-Ж	У-э-э	а
2. Я не боюсь./ Ни клеветы, ни яда / **enj**	Ú - U -´ U - U -´ U -´ U	М-**М**-М-Ж	А-у-ы-а	Б
3. Я не бегу./ На свете смерти нет.//	Ú - U -´ U -´ U -´ U -´	М-**М**-Ж-Ж	А-у-э-э-э	а
4. Бессмертны все./ Бессмертно все. Не надо/ **enj**	U -´ U -´ U -´ U -´ U -´ U	Ж-**М**-Ж-М	э-э-э-о-а	Б
5. Бояться смерти/ ни в семнадцать лет,	U -´ U -´ U - U -´ U -´	Ж-**Ж**-Ж	А-э-а-э	в
6. Ни в семьдесят. / Есть только явь и свет.//	U -´ U - U -´ U -´ U -´	**Д**-М-Ж-М	Э-э-о-а-э	в
7. Ни тьмы, ни смерти/ нет на этом свете.	U -´ U -´ U -´ U -´ U -´ U	М-**Ж**-М-Ж	ы-э-э-э-э	Г
8. Мы все уже/ на берегу морском. //	Ú -´ U -´ U - U -´ U -´	М-М-**М**-М-М	Ы-э-э-у-о	д
9. А я из тех, /кто выбирает сети,	U -´ U -´ U - U -´ U -´ U	М-**М**-М-Ж	А-э-о-а-э	Г
10. Когда идет/ бессмертье косяком. //	U -´ U -´ U -´ U - U -´	М-**М**-Ж	А-о-э-о	д
II.				
11 Живите в доме — и не рухнет дом.//	U -´ U -´ U - U -´ U -´	ЖЖЖ	и-о-у-о	а
12 Я вызову / любое из столетий,	Ú -´ U - U -´ U -´ U -´ U	М**Д**Ж	а-ы-о-э	Б
13 Войду в него/ и дом построю в нем.//	U -´ U -´ U -´ U -´ U -´	М**М**МЖ	у-о-о-о-о	а
14 Вот почему /со мною ваши дети	Ú - U -´ U -´ U -´ U -´ U	М**М**ЖЖ	о-у-о-а-э	Б
15 И жены ваши за одним столом, — //	U -´ U -´ U - U -´ U -´	ЖЖМ	э-а-и-о	а
16 А стол один / и прадеду и внуку:	U -´ U -´ U -´ U - U -´ U	М**М**Д	о-и-а-у	В
17 Грядущее / свершается сейчас,//	U -´ U - U -´ U - U -´	**Д**Д	у-а-а	г
18 И если я / приподнимаю руку,	U -´ U -´ U - U -´ U -´ U	Ж**М**Ж	э-а-а-у	В
19 Все пять лучей / останутся у вас.//	Ú -´ U -´ U -´ U - U -´	ММ**М**Д	а-э-а-а	г
20 Я каждый день / минувшего, как крепью,	Ú -´ U -´ U -´ U- U -´ U	МЖ**М**Д	а-а-э-у-э	Д
21 Ключицами / своими подпирал, //	U -´ U - U -´ U - U -´	**Д**Ж	и-и-а	е
22 Измерил время землемерной цепью	U -´ U -´ U - U -´ U -´ U	ЖЖЖ	э-э-э-э	Д
23 И сквозь него / прошел, как сквозь Урал.//	U -´ U -´ U -´ U -´ U -´	М**М**ММ	о-о-о-о-а	е

III.

24 Я век себе / по росту подбирал.//	Ú -´ U -´ U -´ U - U -´	ММ**М**Ж	а-э-э-о-а	а
25 Мы шли на юг, / держали пыль над степью;//	Ú -´ U -´ U -´ U -´ U -´ U	ММ**М**ЖМ	я-и-у-а-ы-э	Б
26 Бурьян чадил; / кузнечик баловал,	U -´ U -´ U -´ U - U -´	М**М**Ж	а-и-э-а	а
27 Подковы трогал усом, и пророчил,	U -´ U -´ U -´ U - U -´ U	ЖЖЖ	о-о-у-о	В
28 И гибелью / грозил мне, как монах.//	U -´ U - U -´ U -´ U -´	**Д**МММ	и-и-э-а-а	Г
29 Судьбу свою/ к седлу я приторочил;//	U -´ U -´ U -´ U - U -´ U	М**М**ММ	у-у-у-а-о	В
30 Я и сейчас, /в грядущих временах,	Ú -´ U -´ U -´ U - U -´	М**М**Ж	а-а-у-а	Г
31 Как мальчик, привстаю на стременах.//	Ú -´ U -´ U -´ U - U -´	МЖМ	а-у-а	Г
32 Мне моего / бессмертия довольно,	Ú - U -´ U -´ U - U -´ U	М**М**Д	э-о-э-о	А
33 Чтоб кровь моя/ из века в век текла.//	Ú -´ U -´ U -´ U -´ U -´	ММ**М**ЖМ	о-о-а-э-э-а	Б
34 За верный угол ровного тепла	U -´ U -´ U -´ U - U -´	ЖМД	э-у-о-а	Б
35 Я жизнью заплатил бы своевольно,//	Ú -´ U - U -´ U - U -´ U	МЖМ	а-и-и-о	а
36 Когда б ее /летучая игла	U -´ U -´ U -´ U - U -´	М**М**Д	а-о-у-а	Б
37 Меня, как нить,/ по свету не вела.//	U -´ U -´ U -´ U -´ U -´	М**М**Ж	а-и-э-а	Б

жирным шрифтом
выделены виды
цезурного окончания

Текст „Малютка-жизнь“	**Ритм, схема**	**Словораздел**	**Ударные гласные**	**Рифмовка**
1 Я жизнь люблю / и умереть боюсь. //	Ú - ´U - ´U - U - ´U - ´	М **М** М М	а-и-у-э-у	а
2 Взглянули б вы, / как я под током бьюсь	U - ´U - ´Ú - ´U - ´U - ´	Ж **М** М М Ж	у-ы-а-о-у	а
3 И гнусь как язь / в руках у рыболова,	U - ´U - ´U - ´U - U - ´U	М М **М** М	у-а-а-о	Б
4 Когда я перевоплощаюсь в слово. //	U - ´Ú - U - U - ´U - ´U	ММЖ	а-а-а-о	Б
5 Но я не рыба / и не рыболов,	U - ´U - ´U - ´U - U - ´	МЖ	а-ы-о	а
6 И я из обитателей углов. //	U - ´U - U - ´U - U - ´	МД	а-а--о	а
7 Похожий на / Раскольникова с виду,	U - ´U - ´U - ´U - U - ´U	ЖГ	о-о-и	Б
8 Как скрипку я / держу свою обиду. //	U - ´U - ´U - ´U - ´U - ´U	ЖМММ	и-у-у	Б
9 Терзай меня - / не изменюсь в лице.	U - ´U - ´U - U - ´ U - ´	М**М**М	а-а-у-э	а
10 Жизнь хороша - / особенно в конце. //	Ú - U - ´U - ´U - U - ´	М**М**Ж	и-а-о-э	а
11 Хоть под дождем / и без гроша в кармане	U - ´U - ´U - ´U - ´U - ´U	М**М**М	о-о-а-а	Б
12 Хоть в Судный День / - с иголкою в гортани. //	U - ´U - ´U - ´U - U - ´U	МЖ**М**Д	о-у-э-о-а	Б
13 А! Этот сон! / Малютка-жизнь, дыши! //	Ú - ´U - ´U - ´U - ´U - ´	Ж**М**ЖМ	а-э-о-у-и-и	а
14 Возьми мои / последние гроши,	U - ´U - ´U - ´ U - U - ´	М**М**Д	и-и--э-и	а
15 Не отпускай / меня вниз головою	Ú - U - ´U - ´Ú - U - ´U	М**М**М	а-а-и-о	Б
16 В пространство мировое, шаровое! //	U - ´U - U - ´U - U - ´U	ЖЖ	а-о-о	Б

POETIK DER „EWIGEN RÜCKKEHR“ ARSENIJ TARKOVSKIJS ALS PHÄNOMEN DES KONVERGENTEN BEWUSSTSEINS

(Zusammenfassung in Deutsch)

Der Dichter Arsenij Tarkovskij (Elisavetgrad, 1907-1989) ist einer der bedeutendsten russischen Lyriker des 20. Jahrhunderts. Sein Name ist unmittelbar mit der Tradition der klassischen russischen Poesie verbunden, deren Vertreter Puškin, Baratynskij, Tjutčev und Fet sind. Vor allem aber steht seine philosophische, sehr bilderreiche Lyrik in einer wechselseitigen Beziehung zur Poesie seiner älteren Zeitgenossen, etwa Mandel’štam und Achmatova, ferner zu Pasternak und Chodasevič.

Allerdings hat es um Tarkovskij keine weltweiten Diskussionen gegeben – vergleichbar jenen, die andere russische Lyriker wie Pasternak, Gumilev, Achmatova, Brodskij bekannt gemacht haben. Oftmals waren es außerliterarische (biographische oder politische) Ereignisse, die Aufmerksamkeit erregten und im positiven Sinne die Stellung bedeutender Lyriker in der Literaturgeschichte und damit die Beschäftigung mit ihrem Werk sicherten.

Tarkovskijs Lyrik wurde erstmals in der Zeit bekannt gemacht, als der Dichter bereits über fünfzig Jahre alt war. Zwischen der ersten und einzigen Publikation eines seiner Gedichte im Jahre 1926 und der Veröffentlichung seines ersten Gedichtbandes *Pered snegom* (1962) lagen 36 Jahre. In jener Zeit wurden Tarkovskijs poetische Werke komplett aus der sowjetischen literarischen Szene verdrängt. Der Autor selbst war fortwährend als Übersetzer aus orientalischen Sprachen tätig. Vor allem übersetzte er Werke der Klassiker sowie der internationalen sowjetischen Völkerpoesie und fand in diesem Bereich auch die meiste öffentliche Anerkennung. Für viele Künstler stellte dies die einzige Möglichkeit dar, nicht vollständig vom literarischen Leben abgeschottet zu sein. Und manchem Dichter sicherten solche Übersetzungsarbeiten zweifellos die Existenzgrundlage. Es war eine bekannte Taktik der sowjetischen Kulturpolitik, Künstler, die man nicht vernichten oder verhaften wollte oder konnte, in die Übersetzung zu verbannen.

Tarkovskijs Versuche, seine Gedichte zu publizieren, blieben durchweg erfolglos. Rezensenten aus Zeitungsredaktionen begründeten das

Publikationsverbot für Tarkovskijs Werke zumeist mit paradox anmutenden Feststellungen, die allerdings der Logik sowjetischer Kulturpolitik entsprachen: „*A. Tarkovskij gehört zum Schwarzen Pantheon, zu dem Achmatova, Gumilev, Chodasevič gehören. Die Gedichte des Poeten sind talentiert, aber gerade deswegen besonders schädlich*“. („Novyj mir“ 1989, Nr. 5, S. 26). Nur in dieser Form erhielt Tarkovskij von Seiten der offiziellen sowjetischen Literaturpolitik Anerkennung als Poet. Durch die Strategie des Verschweigens seiner künstlerischen Leistungen geriet er, von der Öffentlichkeit fast unbemerkt und im Gegensatz zu seinen oben genannten Zeitgenossen, in Vergessenheit. Insofern waren die im Laufe von 36 Jahren entstandenen Gedichte „für die Schublade“ bestimmt.

Im Jahre 1962 wurde in der Sowjetunion der erste Gedichtband von Arsenij Tarkovskij herausgegeben. Es war das Jahr, in dem Andrej Tarkovskij, der Sohn des Schriftstellers, für seinen Film *Ivanovo detstvo* in Venedig mit dem „Grand Prix“ ausgezeichnet wurde. Vater und Sohn fanden somit im selben Jahr offizielle gesellschaftliche Anerkennung. Danach setzte in der Sowjetunion geradezu eine Veröffentlichungs-Welle von Tarkovskijs Werken ein. In rascher Folge erschienen insgesamt zehn Gedichtbände, die 1987, zwei Jahre nach dem Tode des Dichters, in drei Sammelbänden publiziert wurden. Doch auch in dieser Periode der öffentlichen Wahrnehmung fand Tarkovskij bei Literaturwissenschaftlern und Literaturkritikern bei weitem nicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit. Diese Situation hat sich bis heute nicht entscheidend geändert.

Zur damaligen Zeit erschienen einige Rezensionen namhafter sowjetischer Autoren und Kritiker, etwa von Vladimir Solouchin (Literaturnaja gazeta, 1.11.1966). Solouchin bescheinigte Tarkovskijs Werken eine „*mangelhafte thematische Reichweite“* sowie *„das Fehlen sozialer und politischer Motive“.* In der Tat waren und sind Tarkovskijs Gedichte, vordergründig betrachtet, weder politisch noch sozial engagiert oder motiviert - ging es dem Dichter doch um etwas Wesentlicheres. Kenner der russischen Lyrik verwiesen von Beginn an auf die hohe poetische Qualität von Tarkovskijs lyrischem Werk. 1967 erschien in „Voprosy literatury“ (Nr. 11) ein Artikel von A. Marčenko, in dem Tarkovskijs Gedichte als „Präludien und Fugen“ bezeichnet wurden. Mit dieser Charakterisierung erfasste Marčenko etwas Zentrales in Tarkovskijs Poesie: Nicht das avantgardistische Experiment oder das sozialrealistische Pathos, sondern eine extensive Nutzung der

Möglichkeiten der tradierten, klassischen russischen Poesie bestimmt die Form seiner Verse und gibt den Gedichten ihr Gepräge.

In dieser Zeit erschienen drei weitere bedeutsame Publikationen zu Tarkovskijs Dichtung: M. Kralin charakterisierte Tarkovskijs Lyrik in allgemeiner Form. Kennzeichnend sind nach seiner Analyse u. a. die anthropozentrische Weltwahrnehmung des lyrischen Subjektes sowie die Ausrichtung auf das Diesseits. Als einen zentralen inhaltlichen Schwerpunkt bezeichnet er die Suche nach der „irdischen Unsterblichkeit“. K. Koval’dži versuchte in „Voprosy literatury“ (1979, Nr. 6) - in dem Maße, wie es die damalige Zensur zuließ - im Gespräch mit dem Dichter die philosophischen und literarisch-poetischen Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens Tarkovskijs aufzudecken. Dadurch wurde der Anstoß gegeben, die Genese der Poetik Tarkovskijs im Kontext verschiedener poetischer Traditionen zu reflektieren. Schließlich verwies S. Čuprinin in seinem Aufsatz „Dudka Marsija“ (1983) auf die ontologische Bedeutung der Kultur bei Tarkovskij. Dabei nahm er auf die Grundlagen der akmeistischen „Rückkehr durch die Kultur“ Bezug und deckte im Zusammenhang damit das Motiv der Mythologisierung der ontologischen Kraft des poetischen Wortes auf.

Nach dem Zerfall der Sowjetunion war Tarkovskijs Poetik für eine längere Zeit kein Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Allerdings erschienen einzelne Artikel und Monographien, die sich mit der Biographie des Dichters befassten. Diese Publikationen müssen jedoch eher der Memoiren- und Dokumentarliteratur zugerechnet werden.

Die Ursachen für dieses Desinteresse an Tarkovskij lassen sich einfach erklären. Die russische literarische Tradition, die sich in der Poesie Tarkovskijs weiterentwickelte, wurde in der kulturellen Wirklichkeit Russlands im ersten Viertel des 20. Jh. ignoriert. Es bedurfte einiger Zeit, um diese Tradition wieder ins Bewusstsein der Kulturinteressierten zu heben. Die Kritiker und Publizisten jener Zeit wandten sich einerseits den Werken der zeitgenössischen Literatur zu, die für sie aufgrund ihrer sozialen und zeitkritischen Aktualität zugänglicher oder wegen ihrer oft ungewöhnlichen Formen interessanter waren. Andererseits bevorzugten Literaturkritiker die Beschäftigung mit einstmals bekannten und inzwischen rehabilitierten Autoren. Die „Präludien und Fugen“ Tarkovskijs dagegen erschienen vielen nach ihrem ersten Eindruck in formaler Hinsicht zu traditionell, in sprachlicher und thematischer Hinsicht aufgrund ihres Reichtums an Bildern und Metaphern zu vielschichtig und

unzugänglich, als dass sie das Interesse eines großen Publikums hätten wecken können.

Die wissenschaftliche Forschung in Russland sowie im Ausland ließ Tarkovskijs Dichtung längere Zeit außer Acht. Die Beschäftigung mit ihr wurde gar als „unproduktiv“ bezeichnet, mit der Begründung, dass man diese Art von Literatur nicht zu den modernen Literaturströmungen und Kunstsystemen in Beziehung setzen könne. So ordnete etwa E. Etkind in seiner Monographie „Russische Lyrik von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart“ (München 1984) Tarkovskij den Vertretern der „Gedankenlyrik“ zu, einer poetischen Strömung der 60er und 70er Jahre, und bezeichnete Tarkovskij als *„Lyriker prosaischer Tradition“*.

Andererseits war es schlechterdings unmöglich, die Bedeutung des von Tarkovskij geschaffenen Werkes zu leugnen. Seit den 1990er Jahren sind ihm viele in Russland entstandene literaturwissenschaftliche Arbeiten gewidmet worden, u.a. die Aufsätze von E. Pavlovskaja, S. Kekova, S. Brojtman, L. Bel´skaja, T. Ivleva sowie die Dissertationen von S. Manskov, L. Kichnej, S. Russova, T. Voronova.

Im Ausland wird Tarkovskij bis heute aus verschiedenen Gründen wenig beachtet. Einer dieser Gründe ist, dass seine Biographie durch keine besonderen Ereignisse geprägt ist. Außerdem sind seine Gedichte weder provokativ noch ungewöhnlich – anders als jene, die von N. Zabolockij, A. Vosnessenskij oder vielen postmodernen Dichtern verfasst wurden. Lediglich A. Drawicz hat sich eingehend mit Tarkovskij befasst (1974, S. 267-270). Ferner erschienen Aufsätze des italienischen Philologen G. Migliaccio (1994, S. 75-79) und des polnischen Wissenschaftlers E. Papla (1997, S. 269-287). Im deutschen Sprachraum bleibt sein Werk einem größeren Leserkreise unbekannt. Lediglich einzelne seiner Gedichte wurden übersetzt. Auf diesen Umstand hat bereits W. Kasack im Jahre 1975 hingewiesen.

Dagegen regt sich im heutigen Russland ein neues Interesse an Tarkovskij, das sich in einer Reihe von literaturwissenschaftlichen Aufsätzen niederschlägt. Allerdings werden in neueren Publikationen zumeist entweder biographische Sachverhalte aufbereitet oder einzelne künstlerische Aspekte des Werks beleuchtet. Es besteht somit nach wie vor ein Bedarf an einer umfassenden Auseinandersetzung mit Tarkovskijs Werk. Außerdem ist es an der Zeit, das lyrische Werk des Dichters vor dem Hintergrund moderner Literaturtheorien zu analysieren und zu reflektieren.

Die vorliegende Arbeit verfolgt selbstverständlich nicht das Ziel, eine vollständige Analyse des Gesamtwerks Tarkovskijs zu liefern. Sie möchte aber dazu beitragen, dass dieses Ziel eines Tages erreicht sein wird. Das Hauptproblem, das sich bei der Analyse von Tarkovskijs Werken ergibt, ist die analytische Deskription der konzeptuellen Prinzipien seiner Kunststrategie sowie die Rekonstruktion der Entstehung dieser Strategie im Kontext der literarischen Entwicklungen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Russland zu beobachten waren. Die Hauptfrage, die in diesem Zusammenhang zu beantworten ist, lautet: Worin manifestiert sich die künstlerische Strategie, die in Tarkovskijs Werk verfolgt wird?

Um diese Frage beantworten zu können, ist es notwendig, eine Reihe weiterer Fragen zu klären: Welches Verständnis von „Kultur“ liegt dieser Strategie zugrunde? Unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen bildete sich die Strategie im Kontext der Literatur des 20. Jh. heraus? Welche poetologischen Strategien anderer russischer Autoren sind mit Tarkovskijs Strategie verwandt oder ähneln ihr doch zumindest? Welches sind die „Schlüsselelemente“ in Tarkovskijs künstlerischer Konzeption? Welche Funktionen haben diese Elemente innerhalb seines poetologischen Systems? Und schließlich: Welches Ziel verfolgt der Dichter mit seiner poetologischen Konzeption?

Zahlreiche Versuche von Literaturkritikern, das Werk Tarkovskijs zu zeitgenössischen Literaturen in Relation zu setzen, führten zu keinem sinnvollen Ergebnis. In den meisten literaturwissenschaftlichen Arbeiten wird a priori angenommen, Tarkovskij stehe mit seinem literarischen Verfahren entweder in der Tradition des Symbolismus oder des Neoklassizismus. Dabei bleibt in der Regel unklar, was unter „Neoklassizismus“ verstanden werden soll.

Eine Antwort auf die Frage nach der Genese seiner Poetik zu bekommen, wird dadurch erschwert, dass seine Gedichte zahlreiche *Intertexte* enthalten, die freilich nicht immer klar zu erkennen und zu bestimmen sind. Die Annahme der Existenz solcher Intertexte hat bereits so manche im Grunde nicht akzeptable Analyse der intertextuellen Verhältnisse in Tarkovskijs Werken motiviert.

In der vorliegenden Arbeit wird das Ziel verfolgt, durch die systematische Analyse von Tarkovskijs literarischen Arbeiten die originäre künstlerische Methodik dieses Dichters zu erkunden.

Die Schwerpunkte dieser Analyse liegen erstens in der Rekonstruktion der grundlegenden Kategorien der poetologischen Konzeption des Autors, zweitens in der Erarbeitung des Mechanismus der inneren Dynamik dieser Konzeption und drittens in der Untersuchung des Charakters und der Ausrichtung der Evolution seines Kunstsystems, motiviert durch das Bedürfnis, gewisse ästhetische und ideologische Ziele zu realisieren.

Der Blick richtet sich dabei sowohl auf die so genannte *Form* des Werks als auch auf den so genannten *Inhalt*. Durch eine solche Betrachtung des Werks lässt sich jene Einseitigkeit vermeiden, die für manche Arbeit über Tarkovskij charakteristisch ist: In solchen Analysen wird sein Werk entweder nur unter ideologischen oder nur literaturtechnischen Gesichtspunkten betrachtet. Außerdem wird durch die von uns favorisierte „ganzheitliche" Betrachtungsweise die Zuordnung des Werks zu einer bestimmten Literaturrichtung vermieden. Eventuell vorhandene „Widersprüche" oder „eklektische" Passagen im Werk müssen dadurch werkimmanent, nicht aber durch die Zuordnung zu unterschiedlichen Literaturrichtungen erklärt werden.

Schließlich ermöglicht eine solche Betrachtungsweise die konkrete Analysearbeit an gegebenen Texten und damit gegebenenfalls die Überprüfung der Resultate alternativer Analysen.

In der letzten Zeit hat man sich in der Tarkovskij-Forschung oft mit einer bloß kulturwissenschaftlichen Methodologie seinen Werken angenähert. Zur Begründung wird darauf verwiesen, dass eine literaturwissenschaftliche Analyse bei weitem zu kompliziert sei, u. zw. insbesondere wegen seines hochmetaphorischen Diskurses sowie einiger philosophischer und metaphysischer Konzepte und Themen, die seinem poetologischen System zugrunde liegen.

In unserer Arbeit wird eine Untersuchung mit einer bestimmten literaturwissenschaftlichen Methodik durchgeführt. Zur Klärung der Genese seiner Poetik werden die Begriffe *Kunstbewusstsein* und *Typ des Kunstbewusstseins* eingeführt. Außerdem wird die Entwicklung der russischen Literatur im 20. Jahrhundert reflektiert, u. zw. im Hinblick darauf, wie sich ein neuer Kulturtypus herausgebildet hat, der auf der Grundlage des *konvergenten Bewusstseins* und einer *neuen relativen Ästhetik* beruht. Diese Vorgehensweise wurde von dem russischen Literaturwissenschaftler V. Tjupa (1998, 2002, 2003) erarbeitet. In unseren Ausführungen gehen wir von den Analysen des Wissenschaftlers bezüglich der Paradigmen des Kunstbewusstseins im 20.

Jahrhundert aus. Dieses Verfahren befindet sich zurzeit in einem bedenklichen Zustand, u. zw. insofern, als einer Vielzahl theoretisch-methodologischer Arbeiten nur vergleichsweise wenige Analysen gemäß dieser Methodik gegenüberstehen.

Die vorliegende Untersuchung will auch zur Weiterentwicklung der von Tjupa entwickelten Methodik beitragen. Zwei Ziele werden dabei verfolgt, die freilich miteinander verbunden sind: Erstens geht es darum, die Kunststrategie Arsenij Tarkovskijs im Kulturkontext des konvergenten Bewusstseinsmodus nachzuvollziehen. Zweitens wird angestrebt, auf der Basis praktischer Textanalysen eine immanente Beschreibung der grundlegenden Prinzipien und des Begriffsapparates seines poetologischen Systems zu schaffen, das auf die Problematik der Evolution des lyrischen Subjektes konzentriert ist.

Da das Verhältnis des Werks von Tarkovskij zum Paradigma des konvergenten Kunstbewusstseins einer der Hauptgegenstände unserer Untersuchung darstellt, dürfen wir die Analyse nicht ausschließlich auf seine Werke beschränken. Vielmehr soll – allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben - eine Skizze der Literatursysteme und deren Verhältnisse im ungleichmäßigen Entwicklungsprozess der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts als Ausdrucksformen diverser Bewusstseinstypen entwickelt werden.

In diesem Sinne ist die vorliegende Arbeit die erste umfangreiche, systematische Untersuchung überhaupt, die sich dem Gesamtwerk Tarkovskijs widmet. Ferner ist sie eine der ersten Untersuchungen, die sich mit den Ausprägungen des konvergenten Bewusstseinstypus in der Poetik russischer Autoren befassen.

Das erste Kapitel der vorliegenden Monographie ist den theoretischen Ansätzen und den grundlegenden kultur- und literaturwissenschaftlichen Begriffen gewidmet. Das Gesamtkonzept des philosophisch-ideologischen Systems des Dichters wird am Beispiel der Entwicklung und Realisierung der Vorstellung von der „ewigen Rückkehr“ als einer Kategorie des Kulturbewusstseins präsentiert.

In einem ersten Schritt wird das Prinzip *der ewigen Rückkehr* als ein zentraler Mechanismus des Kulturgedächtnisses expliziert. Angelehnt an die Untersuchungen von Assmann (1983, 1990, 1991) zur kulturellen und sozialen Identität sowie an die von Lotman (1992, 1993, 2000) entwickelte Theorie des Kulturgedächtnisses und seine Thesen über die Kultur als einheitlichen bzw.

universalen Text, beschreiben wir die Kultur als *konnektive Struktur*. Diese Struktur stellt den kollektiven Intellekt und das kollektives Gedächtnis dar und bildet einen überindividuellen Mechanismus der Verwahrung und der Übergabe von Mitteilungen (kultureller Texte) sowie der Herstellung neuer Mitteilungen aus. Auf diese Weise wird das gesamte Gedächtnis einer Kultur durch das Vorhandensein einiger konstanter Texte sowie durch die Einheitlichkeit der Kodes oder deren Invarianz bzw. durch die Perpetuierung und die Gesetzmäßigkeit ihrer Transformation konstituiert und die Stabilität dieses Gedächtnisses gewährleistet.

Jede neue Struktur wird im Prozess ihres Werdens zur Ausbildung ihrer subjektiven Attribute (um sich als neue selbstständige Erscheinung zu definieren) und zur Ausführung ihrer funktionellen Rolle im Kultursystem unwillkürlich zu den ihr vorangehenden Strukturen abgesandt. Oder anders gesagt: Sie kehrt zurück, und auf diesem Wege der Rückkehr reaktiviert sie die einzelnen, für ihren Kontext aktuellen Strukturen, nämlich die Kulturtexte, deren jeweiligen „Sinn“ sie für die eigene Umgebung modelliert, wodurch die Erschaffung des neuen, „persönlichen“ Sinnes angestrebt wird.

Lotman zufolge wird diese „Rückkehr“ dadurch möglich, dass jeder Kulturtext ein formatiertes mnemonisches Programm darstellt, das fähig ist, „von innen“ sämtliche Schichten der vorangehenden Kulturen zu rekonstruieren, das Gedächtnis wiederherzustellen und die in ihm genetisch angelegte potenzielle Information zu aktualisieren.

Somit ist das Kulturgedächtnis als künstlerischer Mechanismus nicht nur panchronisch, sondern es widersteht der Zeit und bewahrt das Vergangene im Gegenwärtigen. Er verursacht eine ununterbrochene und unendliche Dynamik des Kultursystems, die ihrerseits den Prozess der Rückkehr, also des Werdens und der Selbstidentifizierung, als einen im Sinne der allgemeinen Evolution ewigen und unendlichen bedingt. Im Verlaufe dieses Prozesses wird die anfängliche Unbestimmtheit eines jeden kulturellen Textes strukturell umverteilt und gewinnt bereits in den Grenzen einer entstehenden Folgeordnung einen neuen, eindeutigen Sinn.

Dieses so genannte Prinzip der *ewigen Rückkehr*, welches ursprünglich im Wesen jedes Bestandteils einer jeden Kulturformation angelegt ist, wird in unserem Konzept und im Rahmen der semiotischen Theorie Lotmans als Zentralmechanismus der Kulturevolution und als notwendige Bedingung der Kulturentwicklung angesehen.

Im Weiteren wird der Begriff *Mythos über die ewige Rückkehr* erläutert. Dabei handelt es sich um eine konnektive Struktur der Kultur, die das Verhältnis zwischen sakraler und historischer Zeit regelt und deren Grundlage die Wiederholung ist. So wird gewährleistet, dass die Handlungen nicht im Unendlichen verlaufen, sondern sich zu wiedererkennbaren Mustern ordnen und als Elemente einer gemeinsamen Struktur identifizierbar sind, was seinerseits Vertrauen zum gegenwärtigen Moment stiftet. Nach diesem Prinzip entstand die zyklische Zeitkonzeption als früher Versuch der Menschheit, die zeiträumlichen Beziehungen zu ordnen und sich auf diese Weise vor der Vergänglichkeit zu schützen.

Sodann betrachten wir in Anlehnung an M. Eliade (1994, 1998, 2000) die beträchtlichen Veränderungen dieser Zeitkonzeption in ausgewählten europäischen Kulturformationen, angefangen bei den archaischen Kulturen bis zu dem Moment, der ihre Entwicklung im 20. Jh. bestimmte. Jene Entwicklung wurde durch die Entdeckung der Relativitätstheorie als Bedingung eines grundlegenden Umbruchs im Kunstbewusstsein geprägt.

Im weiteren Verlauf der Untersuchung wenden wir uns dem Konzept des *konvergenten Bewusstseins* in seinem Verhältnis zur Entstehung des neuen Kunstparadigmas im Rahmen des modernistischen Kulturtypus zu. In der Analyse wird angenommen, dass jede Kunstrichtung den Ausdruck eines bestimmten Bewusstseinstypus darstellt, wobei dieser Bewusstseinstyp sich einerseits durch eine philosophische Weltanschauung und andererseits durch eine spezifische Kunstpraxis herausbildet.

In Orientierung an V. Tjupa (1998) wird zunächst der Begriff des *Kunstbewusstseins* mit seiner Betonung des *kommunikativen Wesens* erörtert. Sodann werden vier zentrale Bewusstseinstypen, die das dynamische Bild der Kultur im 20. Jahrhundert bestimmen, charakterisiert. Der vierte, konvergente Bewusstseinstypus geht im Gegensatz zu den anderen Typen vom *kommunikativen Wesen der Kultur* aus. Sein mentaler Vektor zeigt sich als Vektor der Verantwortung, wobei sein Bedürfnis von V. Tjupa als ein Bedürfnis der Selbstaktualisierung spezifiziert wird.

Zum Zwecke der Verständnissicherung werden die Konzepte *Moderne / Modernismus, Diachronie / Synchronie, Kulturtypus / Literaturepoche* sowie *Kunstintention / Literaturrichtung* voneinander abgegrenzt und expliziert. In Anlehnung an Lejderman (2001, 2002) wird der prinzipielle Unterschied zwischen den klassischen (kosmographischen) und modernistischen

(chaosmographischen) Kulturtypen aufgezeigt.

Dabei wird betont, dass der Begriff *Literaturrichtung* infolge der Deformierung des klassischen ästhetischen Normensystems - bedingt durch den chaosorientierten und desintegrierenden Charakter des Modernismus - seine Produktivität verloren hat. Mithilfe des Begriffes *Kunstintention* lässt sich der scheinbar deformierte literarische Prozess innerhalb des modernistischen Kulturtypus als klare, sich ständig in Bewegung befindende Formation wiedergeben. Dies ermöglicht eine sekundäre Systematisierung der Entwicklung aller verschiedenartigen, auf den ersten Blick konzeptuell vermeintlich inkompatiblen Tendenzen. Zu diesen Tendenzen zählt auch die Entstehung der so genannten *sekundären Kunstsysteme*, deren konstruktives Prinzip in der dialogischen Zusammenfügung von alten, klassischen (Realismus) und neuen, modernistischen künstlerischen Methoden besteht.

In Orientierung an Lichačevs Theorie von der Dichotomie der primären und sekundären Stilformationen (1969, 1999) und deren Erweiterung durch R. Hodel (2008) charakterisieren wir den Charakter des Verhältnisses zwischen Realismus und Modernismus im russischen literarischen Prozess im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Ferner entfalten wir diese Theorie mit Hilfe einer Beschreibung der grundlegenden Tendenzen der Kulturdynamik nach der Krise des Modernismus. Diese Ausführungen werden in einem Schema zusammengefasst, das den nachfolgenden Analysen zugrunde liegt.

REALISMUS

Die Orientierung auf den Kosmos als zentralbildende Makrogestalt der Weltordnung; „Suche nach nichtautoritären Wegen zur Überwindung der Zurückgezogenheit innerhalb der objektiven Welt" (V. Tjupa), die Tendenz zu der Vereinigung und der Allumfassung; normiertes (geregeltes) Wertesystem; der Text ist zwar an den Leser adressiert, wird aber dem Leser als bereits fertige, abgeschlossene Gestaltung der objektiven Harmonie, als vollständig „verwirklichtes“ („umgesetztes“) Chaos präsentiert. Die höchste Zielsetzung des realistischen Bewusstseins ist die Selbstverwirklichung als Selbsterkenntnis. Der Prozess der Schöpfung ist somit selbstgenügsam und daher monologisch. Der Prozess der Schöpfung an sich wird als ausreichend betrachtet.

diachronisches Verhältnis / folgerichtiger Wechsel

MODERNISMUS

Im Zentrum steht die Auffassung vom Chaos als universale, selbständige und nicht bewältigte Form des menschlichen Seins. Die Kunststrategie definiert sich durch die Weigerung der Suche nach Harmonie in der „objektiven Realität“; zunehmende Tendenz zur Zersplitterung der objektiven Welt sowie zur Zerstörung aller normativen Systeme; das Bestreben zur Proklamation der Zurückgezogenheit des Bewusstseins; der Text setzt einen Leser voraus, die Selbstbehauptung des ästhetischen Subjektes (die einzige und wichtigste Zielsetzung) vollzieht sich nicht zugunsten, sondern auf Kosten des Lesers, in der betonten Distanz jeweils zum Anderen. Der Prozess der Schöpfung findet im Raum der „Minus-Harmonie“ statt, ist also (aufgrund der Verwundbarkeit des fremden Bewusstseins) als „Minus-Dialog“ organisiert und ist vom autoritären Charakter.

SYMBOLISMUS

NEOTRADITIONALISMUS ↔ **AVANTGARDISMUS** ↔ **SOZREALISMUS**

(AKMEISMUS) **(FUTURISMUS)**

Diskurs der Verantwortung Diskurs der Freiheit Diskurs der Macht

Wechselwirkung und gegenseitige Abstoßung



Wiederherstellung des kosmographischen Weltmodells; Konvergenz der Gegensätze „Kosmos -Chaos“, „Autor-Leser“; Determinismus-Irrationalität; Fortsetzung der neorealistischen Intention; Dialogizität des Bewusstseins.



Fortsetzung der zentralen modernistischen Strategien: Verschärfung der Skepsis bis hin zur Zerstörung aller ästhetischen Tabus; Bestätigung der Scheinbarkeit der objektiven Realität; Streben nach der ästhetischen Legalisierung des Chaos; neue Katharsis durch den totalen Zerfall und die absolute Diskreditierung der Wirklichkeit



Imitation des Modellierens der Kosmosgestalt: die Simulation der klassischen / realistischen Ästhetik (man geht vom Staat als objektiver Realität, dem ästhetisch idealen [positiven] Subjekt sowie der absolut harmonischen, weit entfernten Zukunft als ästhetischem Ideal aus). Die Poetik entstand aber von Anfang an als eine „minderwertige“, d. h. sie wurde der metaphysischen Quelle der Kunst durch ihre Reduzierung bis zur Ausfürung der ausschließlich sozialen Funktion beraubt; die Ästhetik der sozrealistischen Kunst wurde von vornherein durch die ideologische Künstlichkeit diktatorisch programmiert und erwies sich aus diesem Grunde als entwicklungs- bzw. lebensunfähig.



Wiederherstellung des normativen Kosmos



Dialog mit dem Chaos (Chaos als höchste Wahrheit)



direktiver Kosmos (kanonisierter Kosmos)



neotraditionalistische Intention



postmodernistische Intention



allmähliche Degradierung der künstlerischen mythologischen Struktur bishin zu ihrer Umgestaltung in eine Art Gerüst für die primitivsten Ausprägungen der Massenkultur am Ende des 20. Jahrhunderts.

Zur Erläuterung:

Nach der Auflösung des Modernismus weicht die Entwicklung der russischen Literatur vom strengen dichotomischen Wechsel ab, wobei der historisch-literarische Prozess sich in drei postsymbolistische Wege abzweigt. Die Orientierung des klassischen Kulturtypus auf kosmographische Weltgestaltung, die sich scheinbar vom modernistischen chaosmographischen Prinzip der Realitätsdarstellung vollkommen ablöste, wurde von der neuen neoklassischen

Intention des konvergenten Bewusstseinstypus übernommen und entwickelte sich nach einer gewissen Modifizierung weiter. Die Herausbildung dieser neuen Intention vollzog sich nicht nur parallel zum Modernismus und nicht lediglich in der starren Konfrontation mit ihm, sondern vielmehr in ununterbrochener Wechselwirkung, im vielseitigen Prozess des gegenseitigen Abstoßens sowie Anziehens.

Beide oppositionellen Kulturtypen bilden eine feste binäre Metastruktur, deren Entfaltung die gesamte Logik der künstlerischen Prozesse innerhalb der Übergangsepoche bestimmt. Diese Einschätzung der Situation im 20. Jahrhundert und das in der Abhandlung erwähnte Beispiel der synchronischen Korrelation von Klassizismus und Barock legen die Formulierung folgender These nahe: Der chaosmographische (nichtklassische) Kulturtypus ist in Bezug auf das klassische (neoklassische) Modell trotz seiner während der Kultur- und Sozialkrisen eroberten Dominanzposition im Kulturleben immer als sekundär und von ihm untrennbar zu betrachten.

Die künstlerische Methode der neuen neoklassischen Intention, die vom konvergenten Denken ins Kulturleben gerufen wurde, bezeichnen wir in Anlehnung an V. Tjupa als „Neotraditionalismus“. Seine Zielsetzung besteht in der Bewältigung des mehr ontologischen als ästhetischen Problems: Die Suche nach dem neuen, universellen Zusammenhang der Erscheinungen, der die Frage *„wie wird der Sinn zum realen Sinn und die Realität zu der sinnvollen Realität“* - mit Rücksicht auf die viel komplizierteren Vorstellungen über das Individuum und die Wirklichkeit im 20. Jahrhundert - beantworten kann.

Die philosophische Basis des Neotraditionalismus ist vielfältig: Unter den vielen Quellen sticht im russischen Kulturraum insbesondere das Phänomen *Sobornost´* (All-Einheit) V. Solov'evs hervor, ferner die Gesamtheit der Philosophie des russischen Kosmismus und die *neue relative Ästhetik* M. Bachtins. Der konvergente Bewusstseinsmodus geht von der Vorstellung einer ursprünglichen ontologischen Einheit der Welt aus. Ferner wird postuliert, dass die Wahrhaftigkeit eine Vielzahl an Bewusstseinsformen erfordert. Der konvergente Modus entspricht also einer solchen Kommunikationsart, deren Wesen in der bewussten Zusammengehörigkeit der selbständigen persönlichen Welten besteht. Es arbeitet eine Schaffensmethode aus, die es erlaubt, die Welt sogar als alogisches, absurdes Chaos zu akzeptieren, in ihr nach dem Sinn zu suchen und sie schließlich zu harmonisieren.

Die Konzeption der dialogischen Philosophie, die dem

Neotraditionalismus zugrunde liegt, besteht in der gemeinsamen Schöpfung des Redenden (des Darstellenden) und des Zuhörenden (des Rezipienten) im Prozess des kommunikativen Aktes. Das Hauptprinzip des konvergenten Bewusstseins ist eine im Voraus angenommene Anerkennung der ursprünglichen Dialogizität der Welt- und der Textgestaltung. Die Letztere verstehen wir als kommunikatives Ereignis der Vielzahl an Bewusstseinsformen, welche sich wechselseitig komplementieren, während im Ereignis sowohl der Autor als auch der Rezipient gleichgestellt sind und an ihm teilhaben. Der Neotraditionalismus ist der Ausdruck eines solchen Bewusstseinstypus in der Kunst und Literatur.

Als Schaffenscredo des Neotraditionalisten gilt: Dialogizität + Teilhabe + Verantwortung (Verantwortungsbewusstsein) = schöpferische Umgestaltung + Mitschöpfung.

Als chronologischen Ausgangspunkt der neotraditionalistischen Intention legen wir in Anlehnung an V. Tjupa und N. Lejderman die *semantische Poetik* ausgewählter Akmeisten wie N. Gumilev, A. Achmatova, O. Mandel´štam fest.

Im Anhang zu dieser Arbeit findet sich eine Beschreibung der Entstehung und Entwicklung der semantischen Poetik. Es wird ausdrücklich betont, dass in der vorliegenden Arbeit die Begriffe *Akmeismus* zur Bezeichnung einer Literaturrichtung und *akmeistische Poetik* zur Bestimmung der neotraditionalistischen Intention verwendet werden, die keinesfalls identisch sind und entsprechend nicht konfundiert werden dürfen.

Sodann werden im Rahmen dieses Kapitels die Prinzipien der Weltanschauung sowie die ästhetischen Postulate mitsamt ihren philosophischen Grundlagen in den poetologischen Systemen der genannten Vertreter der neotraditionalistischen Kunststrategie analysiert und mit folgendem Ergebnis zusammengefasst: Diese Kunststrategie richtet sich auf die Vereinigung der gesammelten Kulturerfahrungen und der individuellen, dieser Strategie naheliegenden Suche aus. Genauer gesagt, kehrt das ästhetische Subjekt im Prozess des Selbstwerdens, also im Prozess des Generierens im schöpferischen Akt des neuen Sinns als des eigenen selbständigen Wortes, zurück. Während dieser Rückkehr, die durch die Erkenntnis seiner Teilhabe an der Gesamtheit der Kulturerfahrungen ermöglicht wird, reproduziert und modifiziert das ästhetische Subjekt die Tradition in eigenständiger schöpferischer Anstrengung. Auf diese Weise gewinnt es an seiner Individualität und produziert den eigenständigen Text, der sich im Folgenden in

den transhistorischen Kulturdialog als nächste Replik integriert.

Entsprechend findet der von Goethe formulierte und später von Tarkovskij aufgegriffene Aufruf zur wahren Selbstidentifikation „Werde, der du bist“ in der Semantischen Poetik der Akmeisten seine vollwertige, konvergente Verwirklichung. Das Konzept der *ewigen Rückkehr* bzw. *des ewigen Werdens* bildet eine Grundlage der Strategie des konvergenten Kunstparadigmas, in deren Grenzen sich die ununterbrochene Suche nach den Möglichkeiten der Annäherung und der Wechselwirkung (= Konvergenz) der angenommenen Gegensätze (= Zweiwertigkeit) und der Rückbesinnung auf die ursprüngliche Welteinheit vollzieht.

Von der Idee einer ursprünglichen Dialogizität des konvergenten Denkens ausgehend, betrachten wir also die neotraditionalistische Poetik im Ganzen sowie die Semantische Poetik der Akmeisten im Einzelnen als eine sich in der Situation des *kontinuierlichen Kontextes* entwickelnde und bestimmen schließlich die für ihre Strategie grundlegenden thematischen Dichotomien:

- das Einzelne im Kontext des Ganzen;
- das Ich im Kontext der Anderen;
- der Autor im Kontext des Rezipienten;
- die Wirklichkeit im Kontext des Seins (des Sakralen);
- das Irdische (das Jenseitige) im Kontext des Himmlischen (des Diesseitigen);
- die Vergangenheit im Kontext der Zukunft;
- der Tod im Kontext der Unsterblichkeit;
- die Rede (das Wort) im Kontext der Stummheit;
- die Selbstidentifikation im Kontext der Teilhaftigkeit;
- der eigene Text im Kontext der „fremden“ Texte.

Im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit werden die Entstehung und die Zusammensetzung des Weltmodells im poetologischen System Tarkovskijs auf der Grundlage seiner Werke beschrieben.

Das Interesse galt in diesem Kapitel somit den Hinweisen auf das philosophische Weltbild des Dichters. Als Ergebnis wird eine Rekonstruktion der textimmanenten Philosophie, also der Intention des Autors und der Auswahlkriterien ästhetischer und ideologischer Natur angestrebt, nach denen das künstlerische Welt- und Menschenbild und das Modell des lyrischen

Subjektes in den Gedichten entwickelt wurden.

Die gedankliche Basis des Werkes ist die Idee der Beseitigung des Nichtseins, die Annahme einer Unerschütterlichkeit des Systems der „*allgemeinen Verwandtschaft*“, „*aller wurzelständigen Beziehungen*“. Von dieser Idee leiten sich die Hauptthemen seines Werkes sowie die konstruktiven Grundsätze seines künstlerischen Weltbildes ab.

Im Rahmen einer gründlichen Analyse mehrerer Texte Tarkovskijs untersuchen wir die Semantik und das Verhältnis der Kategorien innerhalb der genannten Dichotomien, um das grundlegende Prinzip des Weltmodellierens im Werk des Dichters zu erkennen.

Die Betrachtung der Dichotomie „die Wirklichkeit – das Sein“ und deren Spezifizierungen, etwa: „das Irdische – das Himmlische“, „die Organisation – der Organismus“, „die Kultur – die Natur“, erfolgt zum Teil in einer Gegenüberstellung mit den Texten und den theoretischen Ausführungen anderer Autoren neotraditionalistischer Provenienz (O. Mandel´štam, A. Achmatova).

In der Gestaltung der Welt richtet der Dichter sein Bestreben auf die Darstellung des ontologischen Lebensbereiches als eines materiell verwirklichten, bewohnten Raums. Außerdem besteht er auf der endgültigen qualitativen (substantiellen) Gleichgewichtigkeit der Wirklichkeit (des Irdischen) und des Seins (des Himmlischen), die sich wiederum als unbestreitbare Tatsache und als ursprünglicher Ausgangspunkt des Lebensprozesses erweist. Die individuelle Unteilbarkeit jedes einzelnen ästhetischen Objektes erfolgt daher auf die Weise, dass das ästhetische Subjekt eine der zahlreichen Räume der „*weltlichen Ganzheit des Überobjektes*“ (Tjupa 1998, S. 134) aktualisiert. Während dieser Aktualisierung vereinigt es die inneren Gegensätze innerhalb dieses Raums und gestaltet ihn somit um.

Im Gegensatz zur akmeistischen Auffassung der Dichotomie „Organisation – Organismus“ mit der eindeutigen Bevorzugung der kulturhistorischen Architektonik des Lebensschaffens wählt Tarkovskij den anderen Weg und versetzt den semantischen Akzent innerhalb dieser Opposition. In seinen Gedichten wird folgende Idee präsentiert: Das abgesonderte „organisatorische“ Verfahren der Lebensführung und der Weltanschauung, welches in der heutigen Gesellschaft dominiert, führt zum Verlust der Einheitlichkeit der Welt, zum Zerfall der Persönlichkeit und des Lebensraums, der die Persönlichkeit umgibt. Während der Mensch die Teilnahme am Sein ablehnt, stellt er sich und sein „irdisches“ Leben außerhalb

des lebenserzeugenden Weltdialoges. Die Brechung der ganzheitlichen Empfindung der äußeren Welt (Makrokosmos) führt nach Tarkovskij zur Zerstörung der inneren Welt (Mikrokosmos), also zum Persönlichkeitszerfall, und verhindert dadurch die wahre Selbstidentifizierung des Menschen im Universum.

Die entgegengesetzten Kategorien dieser Dichotomie befinden sich im Weltmodell Tarkovskijs, also in der stetigen Annäherung und Wechselwirkung, in der kontinuierlichen Konvergenz, die sich in der voraussichtlichen vollständigen Auflösung der Widersprüchlichkeit durch die harmonische Einigung endgültig realisieren muss.

Im Weiteren konzentrieren wir uns auf die Untersuchung der nächsten thematischen zeiträumlichen Dichotomie des Weltmodells Tarkovskijs: „das Haus - das Weltall".

Die Gestalt des *Hauses* stellt im poetologischen System Tarkovskijs ein abgeschlossenes Modell dar. Es gemahnt, das Haus als ein beständiges Symbol des alltäglichen, grenzwertigen Raums anzusehen. Gerade das Haus, dieses traditionelle Attribut des Lebensraums, offenbart sich als ein verderblicher, eingrenzender Ort. Das Haus wird also als ein Modell des räumlichen Kontinuums in den Texten Tarkovskijs angesehen, welches auf der Empfindung einer Entfremdung vom Sein des Ich-Subjektes basiert. Die Existenz im Vakuum der Entfremdung von der äußeren Welt führt allmählich zum Erfordernis der Empfindungsänderung, sodass sich infolgedessen ein neuer Blickwinkel des lyrischen Subjektes herausbildet. Der Selbstidentifikationsprozess vollzieht sich nun auf einer völlig anderen Ebene, was seinerseits das lyrische Subjekt dazu veranlasst, seine potenzielle und ursprüngliche zeiträumliche Unbeschränktheit zu erkennen.

Das System der existenziellen Weltanschauung bzw. - mit Tjupa gesprochen - *des eingezogenen Bewusstseins*, welches einen geschlossenen Raum der Außenwelt sowie einen ebenso in sich geschlossenen (monologischen) Raum des Ichs bestimmt, lässt sich durch die Analyse der Gestalt des Hauses in den Gedichten der ersten Hälfte des Werks (1926-1949) nachvollziehen. In Texten aus dieser Zeit wird der Dialog, der ursprünglich für Tarkovskij eine unabdingbare Voraussetzung des künstlerischen Aktes ist, vom lyrischen Subjekt mit sich selbst geführt: Es beschäftigt sich mit dem Sammeln und Erfassen seiner inneren Erfahrungen.

In den zwischen 1950 und 1970 entstandenen Werken wird das Modell

der statischen, von der Lebensbewegung isolierten Existenz abgelehnt. Das geschlossene Bewusstsein des existenziellen Subjektes sucht nach den Möglichkeiten des Austrittes ins Offene. Im Prozess der Überwindung der Geschlossenheit des Ich-Raums erfolgt die Entwicklung des dialogischen (konvergenten) Bewusstseins.

Der innere Dialog geht in die Adressierung der eigenen Rede an den Anderen, an ein „Du" und folglich an die ganze Welt über. Es erfolgt mit anderen Worten der Prozess der Übergabe der inneren Erfahrungen des lyrischen Subjektes und seines Wissens an die gesamte Außenwelt. Die Rede für sich und die Rede für die Anderen werden zu einer Einheit. Nachdem die Autokommunikation ihre Geschlossenheit überwunden hat, richtet sie ihr Bestreben nach Ausbreitung bis zur Konvergenz mit der ganzen Welt.

Die Grenzen des immer enger werdenden privaten Raums, des Hauses, werden in der Anfangsperiode (1926-1945) sehr detailliert mit der klar erkennbaren Absicht umschrieben, mit der Zielsetzung die absolute Offenheit und Beweglichkeit des Lebens, seine Realität und Echtheit festzustellen. Als nächstes Ziel dieses Verfahrens gilt die Offenbarung der Eignung des Lebens und somit auch seiner Bereitschaft zur dialogischen, ewigen Entwicklung.

Unter *Weltall* wird in der poetologischen Konzeption Tarkovskijs das hierarchisch geordnete kosmische Ganze verstanden, das sich in stetiger Bewegung befindet und das durch die Schlüsselelemente der Kategorie „das Himmlische" (der Himmel, der Vogel, der Schmetterling, der Wind) sowie der Kategorie „das Irdische" (die Erde, das Gras, der Grashüpfer, der Baum, der Stein) vorgegeben wird.

Im Vordergrund der künstlerischen Betrachtung Tarkovskijs stehen jedoch nicht die qualitativen Eigenschaften der Elemente, die diese homogene Ganzheit bilden, sondern das „hohe" Prinzip seiner Gestaltung selbst, nach dem der Kreislauf der schöpferischen vergeistigenden Lebensbewegung organisiert ist. Kennzeichnend ist aber auch, dass mehrere solche Elemente in ein lyrisches Sujet aufgenommen werden: Sie werden metaphorisch oder metonymisch zusammengelegt, sodass sie einander vertreten, ihre Funktionen austauschen oder sich auf andere Weise in einer semantischen Wechselwirkung befinden. Resümierend kann das Konzept des *Weltalls* in Tarkovskijs Weltmodell folgendermaßen beschrieben werden:

Das Weltall, das sich in der stetigen Bewegung des schöpferischen Aktes bzw. des Lebensereignisses befindet, weitet sich fortwährend aus, um dieses

Ereignis ununterbrochen auszudehnen. Im Prozess dieser Ausweitung wendet es sich unter anderem auch an die Elemente der alltäglichen materiellen, in sich geschlossenen Welt der Wirklichkeit und bezieht somit diese Elemente in den sphärischen, unendlichen, dynamischen, sakralen Seinsraum ein, d.h. in die Dynamik des schöpferischen, allgemeinen Dialoges. Andererseits verwirklicht sich das Weltall durch diese Elemente und gewinnt auf diese Weise an materieller Gestaltung und stabiler Verkörperung.

Die Architektonik oder Organisation der irdischen Welt spiegelt sich organisch in der jenseitigen Weltsphäre, indem sie unter anderem auch die wesentlichen Definitionskategorien und Bestandselemente des Irdischen und des Himmlischen substanziell einheitlich mit umfasst.

Im Hinblick auf die thematische Kategorie des Weltalls ist insbesondere die Darstellung des Umwandlungsprozesses vom Standpunkt des lyrischen Subjektes aus aufschlussreich, die innerhalb des lyrischen Sujets erfolgt. Dies führt uns zu folgender Feststellung: Der Weltraum gestaltet seine Struktur aus denselben Elementen wie auch die materielle Realität; allerdings divergieren die Ordnungsprinzipen beider Modelle. Die kontinuierliche Wechselwirkung mit dem vergänglichen, materiellen Lebensraum erweist sich in Tarkovskijs Weltmodell paradoxerweise als Gewähr der Unendlichkeit und der Ewigkeit der schöpferischen Universumsbewegung. Sie ist außerdem als Grundeinstellung der Lebensdarstellung anzusehen, deren konzeptionelle Entstehung in den Poetiken der ersten Neotraditionalisten ihren Anfang nimmt. Das Verhältnis der konzeptuell oppositionellen Kategorien der Dichotomie „das Haus – der Weltall“ ist im Weltmodell Tarkovskijs ebenso in Form der annähernden Bewegung und der produktiven Wechselwirkung organisiert.

Der abschließende Teil des zweiten Kapitels ist dem Thema der Wechselbeziehung zwischen dem Menschen und dem Weltall im poetologischen kosmologischen System Tarkovskijs gewidmet. Vor allem interessierte uns das Problem der Position und der Funktion des Menschen in der Struktur des Weltalls.

Als Hauptbedingung der inneren konvergenten Dynamik der Dichotomie „das Sein – die Wirklichkeit“ sowie als Motivation für die Annäherungsbewegung innerhalb der Opposition „Das Haus – das Weltall“ tritt bei Tarkovskij die Suche nach dem optimalen Punkt im Lebensraum auf. Die Erreichung dieses Punktes ermöglicht die Auflösung der Oppositionen und die harmonische Einigung der entgegengesetzten Kategorien und optimiert somit

den Prozess der Lebenserzeugung. Im Zentrum dieser Suche befindet sich in Tarkovskijs Konzeption gerade der Mensch, der infolge der Ambivalenz seines Wesens (materieller Körper – vergeistigtes Bewusstsein, der Körper – die Seele, das Göttliche – das Tierische, das Himmlische – das Irdische) auf der Ebene jeder entgegengesetzten Kategorie vertreten ist.

Diese Einstellung sowie das Thema der Position des Menschen im Kosmos, das Thema seiner Rolle im „Sündenfall“ und der zukünftigen Wiederherstellung der ideellen harmonischen Welteinigkeit wird bei Tarkovskij im Dialog mit den verschiedenen philosophischen Konzeptionen entwickelt. Einen besonderen Einfluss auf die Ausbildung der Weltsicht Tarkovskijs übten die heterogenen Theorien des russischen Kosmismus und die kosmosophische Metaphysik der „allgemeinen Einigkeit“ V. Solov´evs (1990) sowie die Lehre vom „ganzheitlichen Menschen“ G. Skovorodas (1973) aus, derer Hauptthesen wir anhand von Textanalysen nachvollziehen.

In Anlehnung an die naturwissenschaftliche Lehre von der Noosphäre Vernadskijs (1987, 1989) wird der Mensch bei Tarkovskij als optimales Element präsentiert, das potenziell die gesuchte Wiederherstellung der Welteinigkeit realisieren kann.

Im Koordinatensystem des Universums, anders gesagt: In der Architektonik des Weltalls stellt der Mensch zugleich die vertikale Achse der evolutionären Entwicklung der „*lebenden Substanz*“ (Vernadskij 1994) und die horizontale Achse der räumlichen Ausdehnung dar. Die Achsen umfassen ihrerseits sowohl die gesamte irdische Fläche als auch den galaktischen Hyperraum. Das lyrische Subjekt Tarkovskijs, das sich in der Mehrheit der Gedichte dezidiert als Mensch präsentiert (“*Ich bin der Mensch, ich bin im Zentrum der Welt*”), erkennt sich als Mittelpunkt des Lebens, als Schnittpunkt der die Lebenserzeugung bestimmenden Vektoren (der Mensch als Weltachse, der Mensch als Weltbaum). Es wählt bewusst als Zielsetzung seines Lebens die Vereinigung der entgegengesetzten Kategorien, also der Thesen, der Begriffe, der Erscheinungen, der Vorstellungen usw. Diese Zielsetzung stimmt zweifellos mit dem Bestreben des konvergenten Bewusstseins überein.

Das aktive Kollektivgedächtnis (Urgedächtnis) aller lebenden Organismen zeigt sich auf der Ebene eines jeden Individuums im Potenzial seines geistigen Gedächtnisses. Das Können, die Quellen seines Ursprungs und somit auch die Quellen des Lebensursprunges nachzuvollziehen, bildet nach der Konzeption der Kosmisten und zugleich auch nach Tarkovskijs Konzeption

das „höhere“ Potenzial des Menschen in seinem Verhältnis zur Zeitkoordinate. Dieses Können unterscheidet ihn von den anderen Lebewesen, ohne die es allerdings nicht existieren könnte.

Die Konzeptionen der Weltumgestaltung von Solov´ev, Vernadskij und allen anderen Vertretern der kosmistischen Philosophie sowie von Tarkovskij stimmen in einem prinzipiellen Aspekt uneingeschränkt überein: Die harmonisierende Weltumgestaltung ist ausschließlich als eine Folge der Verklärung des Menschen möglich.

Die Behauptung einer Anthropozentrizität des Weltbildes Tarkovskijs wäre jedoch grundfalsch, da die Fähigkeit des Menschen zur harmonischen Umgestaltung, zur aktiven Weltschöpfung nur sehr tief in potencia angelegt ist. Seine ursprüngliche Beteiligung am Weltall allein verleiht ihm nicht den Status eines Erschaffers. Die spezifische Positionierung des Menschen im All, bedingt durch die einzigartige Dualität seines Wesens und seine daraus folgende Vereinigungsfunktion, wird keinesfalls mit einer anthropozentrischen Weltsicht gleichgesetzt. Letztere konstituiert eine Ästhetik des Gewaltdiskurses, propagiert die Weltbeherrschung, was wiederum zur Gegenüberstellung des Menschen und der Welt sowie zur Ausgliederung des Menschen aus der Ganzheit des Weltalls führt. In dieser Hinsicht weicht Tarkovskijs poetische Philosophie von den Postulaten des russischen Kosmismus ab. Das lyrische Subjekt schlägt ganz bewusst einen anderen Weg ein: den Weg des Beobachters, nicht den des Eroberers.

Tarkovskij postuliert, dass jedes Individuum eine Empfindung seiner spezifischen Position im Weltall hat und diese Empfindung Teil seines Bewusstseins ist. Die Empfindung als eine der Bewusstseinskategorien spielt für Tarkovskij eine entscheidende Rolle im Leben des Menschen, da der höchste Wert jeder schöpferischen Tätigkeit in der „*Fähigkeit zur Umbildung des menschlichen Selbstbewusstseins*“ besteht - mit dem Ziel, *„die verlorene Ganzheit der Weltempfindung zu gewinnen“* (1977, S. 3).

Im poetologischen System Tarkovskijs bildet sich eine Vorstellung von der inneren und äußeren Einsicht aus, die sowohl in der Darstellung des Menschen als auch in der des Phänomens der doppelten Perspektive der Einsicht ihren Ausdruck findet sowie thematisch auf Grigorij Skovorodas Lehre vom „inneren“ und „äußeren“ Menschen (1973) fußt.

Gerade die Berücksichtigung der doppelten Perspektive erklärt die gleichzeitige Auffindung des Menschen beiderseits der lebenserzeugenden

Weltallbewegung: Der in die Reihe der Mitbeteiligten an dieser Bewegung einbezogene Mensch („*Der Stern und der Mensch, / Der Vogel und die Wirklichkeit, / Die Träume und der Tod*“) unterscheidet sich vom „irdischen“ Menschen, welcher diesen Prozess aus seiner „verengten“ Perspektive der dreidimensionalen Welt passiv beobachtet (*„dort, abseits von uns“*).

Der Mensch erhält einen doppelten Status als *Beobachter* und *Mitbeteiligter*, sodass er im Zustand des Beobachters als durch sein eigenes „Ich“ begrenzt und als Bestandteil vom Universum isoliert und sterblich ist; im Status des Mitbeteiligten jedoch ist er in das polylogische konvergente „Wir“ einbezogen, fungiert als allmächtiger Schöpfer, ist als Weltall strukturiert und somit unsterblich und ewig. Dieser Doppelstatus bestimmt die Dynamik der Wechselwirkung der antinomischen Räume, nämlich des Seins und der Wirklichkeit, des verengten, geschlossenen Hauses und des sich ausdehnenden Weltalls. Die übereinstimmende Annäherung dieser Räume vollzieht sich nach der schöpferischen Logik des Hineinwachsens des Menschen in die Welt, bis der Mensch selbst zu der Welt wird.

Bei Tarkovskij wird der Mensch nicht nur ins Zentrum der Gestalten der Harmonie gesetzt, sondern auch in den Mittelpunkt der äußerst disharmonischen Bilder, weil er auch die Zerfallssituationen im ihn umgebenden Lebensraum verursacht. Alle diese Gestalten, ebenso wie die sie bildenden Perspektiven bekämpfen einander nicht und schließen sich auch nicht aus, sondern sind im Gegenteil reziprok durchlässig und ergänzend. Damit verwirklicht sich auf der künstlerischen Ebene die kosmistische Vorstellung von der Gleichheit und der wechselseitigen Ersetzbarkeit des Mikro– und des Makrokosmos, der Natur und des Menschen: Die Äußerungen des lyrischen Subjektes richten sich gleichzeitig an die Mikro- und die Makrowelt. Indem es sich in der Hypostase des „äußeren“ Menschen aufhält, empfindet es die Welt als dreidimensionalen, eingeschränkten, vergänglichen Raum; mit der Erweckung des „inneren“ Menschen in seinem Selbst befreit es sich von den die Weltempfindung verdrehenden Bedingtheiten und betrachtet die Welt aus der Makroperspektive, nämlich aus der Stellung des Seins und nicht aus der der Wirklichkeit.

Der Prozess der Umgestaltung, der die Form der dialogischen Wechselwirkung annimmt, vollzieht sich somit nicht mit der Weltordnung selbst, sondern mit der Perspektive ihrer Auffassung und daher mit dem Mensch-Beobachter.

Die Zusammenlegung der verschiedenen Stellungnahmen in der künstlerischen Welt Tarkovskijs verstehen wir also als den gelungenen Versuch, die Einigkeit des Mikro- und des Makrokosmos, des „äußeren“ und des „inneren“ Menschen, der Materie und des Geistes, des Körpers und der Seele darzustellen. Die Welt wird somit vom Mensch-Empfinder je nach seinem Status entweder eingenommen, interpretiert und umgestaltet (Ganzheit, Dynamik) oder eben auch nicht umgestaltet (Vereinzelung, Statik). In diesem Kontext entwickelt sich auch das Thema des „inneren“ und des „äußeren“ Sehens und des damit verbundenen Motivs der körperlichen und geistigen Blindheit in der künstlerischen Philosophie Tarkovskijs als eine Erweiterung der religiös-philosophischen Lehre Skovorodas: Die durch die „äußere“ visuelle Empfindung erkannte Realität erweist sich öfters als trügerisch („*Das Wort ist bei dem Stummen besser, / Die Farbe ist bei dem Blinden farbiger*“).

Zusammenfassend bezeichnen wir das Verhältnis des Menschen und des Kosmos bei Tarkovskij als eine Einheit der nicht ineinander verschmolzenen und zugleich nicht voneinander getrennten Elemente. Diese Einheit hat einen konvergenten Charakter und wird in Analogie zur christlichen Symbolik als Symbol der Dreifaltigkeit interpretiert. Der Mensch kann somit als eine Art metaphysisches Zentrum der Welt angesehen werden, das sowohl den Sinn und die Form als auch die Unvollkommenheit und die Schönheit der Welt bestimmt sowie unbegrenzte Möglichkeiten für ihre unendliche Vervollkommnung und Entwicklung darstellt. Nach Tarkovskij ist nicht nur eine aktive, schöpferische Beteiligung an den Lebensereignissen sinnvoll, sondern auch die einfache sinnliche Anschauung, die ebenfalls die bewusste Verantwortung für die Welt und alles, was in ihr geschieht, impliziert. Darüber hinaus soll der schöpferischen Tätigkeit des Menschen die Phase der Anschauung, des inaktiven Mitdabeiseins und des Begreifens der Gesetzmäßigkeiten der Welt vorangehen. In der Phase des Beobachtens fixiert das lyrische Subjekt alles um sich herum. Während es die Sinne der vollziehenden Ereignisse in ein ganzheitliches Bild vereinigt, rekonstruiert es die verlorene Vollkommenheit des Seins, nämlich eine solche alleinheitliche Weltverfassung, deren Bild potenziell in der Seele jedes Menschen lebt.

In der nächsten Phase begibt sich das lyrische Subjekt auf den Weg der Selbsterkenntnis, und nach der Erkenntnis des wahren inneren Ich geht es in einen anderen Lebenszustand hinüber: Es wird zum Täter, jedoch zum bewussten Täter, dessen Zielsetzung in der Erreichung der Harmonie, des

Einklangs mit der Welt besteht. Die Aktivität des Menschen trägt jetzt in sich eine solche Sinnhaftigkeit, durch die der neue absolute Sinn in die Welt eintritt und sie aus dem Chaos in den harmonischen Kosmos umgestaltet. Tarkovskij unterstützt somit die These des russischen Kosmismus über die Möglichkeit der Weltumgestaltung nur nach der Verklärung des Menschen und erweitert sie in der Hinsicht, dass die Weltumgestaltung gerade als Folge des Menschenverklärung zur Geltung kommt, d.h. jede Änderung des Menschen führt eine Änderung der Welt herbei.

Die Suche nach dem wahren Ich im Prozess der umgestalterischen Selbsterkenntnis erweist sich bei Tarkovskij als ein vollkommen geistiger Weg, dessen Orientierungen nach Skovorodas Einstellungen ausgewählt sind. Die Seele und das Herz als die sensuelle Projektion der Seele sind als Orientierungen des Weges zu nennen. Der erste Schritt auf diesem Weg besteht für das lyrische Subjekt im Bestimmen der Koordinaten seiner Position im Leben, die in einer Analyse des Gedichtes *V pjatnach sveta...* ('In den Flecken des Lichtes...', 1975) erarbeitet werden können.

Die Autorenverfassung der Lebensdialektik kann der Dialektik des christlichen Kreuzes gleichgestellt werden: Nur die Vereinigung des geistigen Seinselementes und des irdischen materiellen Elementes der Wirklichkeit gibt dem schöpferischen, tätigen, empfindbaren Leben seinen Anfang. Somit bestimmt das lyrische Subjekt das Leben endgültig als die „*Rose der vier Koordinaten*“. Zugleich bezeichnet es sein eigenes Selbst als die fünfte, die bedeutsamste bewegliche Koordinate des Lebens, die „*sich-selbst-bewusst-seiende Seele*“.

Der Begriff *sich-selbst-bewusst-seiende Seele*, der zweifellos auf das religiöse und naturphilosophische Konzept der *Weltseele* zurückgeht, ist also inhaltlich mit der Kategorie des Bewusstseins untrennbar verbunden, die ihrerseits den „inneren“ und „äußeren“ Menschen im Rahmen Tarkovskijs Konzeption verbindet.

Der Gedanke eines engen Zusammenhangs zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, dem Inneren und dem Äußeren, zwischen der Seele und dem Körper ist sowohl für die Kunstphilosophie Tarkovskijs als auch für die gesamte europäische Philosophie und die christliche Tradition zentral. Die Realisierung dieser Postulate erfordert einen langen Weg, dessen Stufen in der christlichen Theologie als Glaubensbekenntnis, Verklärung und Vergötterung bestimmt sind. Dieser Weg wird im Werk in Form des immanenten Mythos

„über die Seele und Ihre Verkörperung“ dargestellt, der sich im Laufe des gesamten Schaffens des Dichters als künstlerische Verwirklichung der Konzeption des menschlichen Werdens herausbildete. Im dritten Kapitel verfolgen wir anhand der Analyse dieses mythologischen Sujets den Prozess des Werdeganges des lyrischen Subjektes und decken seine struktur-semantischen Komponenten im Zusammenhang mit der Philosophie des Autors auf.

Die gedankliche Durchdringung der Dichotomie „die Seele – der Körper“ durchläuft innerhalb des gesamten Werks wesentliche Veränderungen und kann dementsprechend chronologisch aufgezeigt werden.

In den zwischen 1930 und 1950 verfassten Texten wird der semantische Vorzug in der Darstellung des Menschen als dualistische Einheit der Seele und des Körpers definitiv der Seele gegeben, die als Urquell, als primäres Lebenselement verstanden wird. Der Körper dagegen zeigt sich als sekundäres Element, als Folge und sogar eine Beschränkung der Lebenstätigkeit der Seele.

Am deutlichsten wird diese Vorstellung in der kulturellen Zugehörigkeit der Kontexte, an die sich der Dichter während der Textgestaltung wendet. In der Periode von 1930 – 1950 wird die Priorität den Sujets aus der antiken Mythologie eingeräumt. Der Dialog mit den antiken Mythen gestaltet sich in Form der Übertragung der mythologischen Figuren in den Text, mit denen sich das lyrische Subjekt meistenteils identifiziert. Der Dichter nutzt auf aktive Weise die Mythonyme für die Artikulation der Einstellungen seiner eigenen Weltanschauung.

In den Texten dieser Zeit wird hauptsächlich die Idee der Reinkarnation als tragische Gesetzmäßigkeit des Lebens ausgearbeitet. Die Betrachtung der dreidimensionalen Welt als einen für die geistige Entwicklung völlig aussichtslosen Raums geht in seiner Grundeinstellung auf die antike Lehre des Orphizismus zurück, die einige Zeit Tarkovskij im Zusammenhang mit der geistig-körperlichen Dichotomie inspirierte. Jedoch entsprach die Zielsetzung der Orphiker, nämlich die endgültige Befreiung der Seele vom Körper, nicht dem Bestreben des Dichters. Eine solche Perspektive erachtete er als nicht gerade erstrebenswert.

Das lyrische Subjekt kommt seinerseits im Prozess des ständigen Körperwechsels zur Erkenntnis der Sinnlosigkeit eines solchen Lebensverfahrens. Die *ewige Wiederverkörperung* erweist sich als der horizontale Weg der ausschließlich äußeren Veränderung, des *Maskenwechsels*,

der quantitativen Entwicklung innerhalb des geschlossenen Raums, die zur Umgestaltung der Form, jedoch nicht zur Umgestaltung des Inhaltes führt und mit dem Prinzip der *ewigen Rückkehr* nicht übereinstimmt. Während das lyrische Subjekt sich im stetigen aktiven *Maskenwechsel* befindet, gewinnt es die Ganzheitlichkeit nicht, sondern verliert die letzten Zeichen des „wahren" Ichs und kommt auf diese Weise zu einer völlig illusorischen Selbstempfindung. Die geistige qualitative Entwicklung, genauer gesagt: die Besteigung der Vertikale, und somit auch die gesuchte Verklärung sowie die darauf folgende Vergötterung des Menschen sind auf diesem Wege unmöglich.

Vom Anfang der 60-er Jahre an verlagern sich die Akzente bei der Darstellung dieser Dichotomie in den Texten. Die Gestalt der Seele gewinnt immer mehr an körperlichen Charakteristiken; man kann sagen, sie wird anthropomorphisch. Der Dialog wird in dieser Zeit sowohl mit den antiken als auch mit den biblischen Prätexten geführt.

In den Gedichten der 70-er Jahre lässt sich die vollständige Konzeption der endgültigen semantischen Gleichwertigkeit der Seele und des Körpers auf dem Wege der Selbstwerdung des Menschen nachvollziehen. Der Mensch stellt nach Tarkovskij nicht nur ein dualistisches System „Körper + Seele" dar, sondern eine unzerlegbare Gesamtheit dieser vereinigenden Elemente. Die Autorenauffassung nähert sich dadurch der christlichen Sicht des Menschen. In den Texten dieser Periode finden wir ausschließlich biblische Motive, Symbole, Allusionen und Reminiszenzen.

Tarkovskij erwähnt sehr oft verschiedene Vornamen biblischer Figuren, am häufigsten die der Propheten, aber nicht zu dem Zweck, ein Gedicht über ein „biblisches" Thema zu schreiben, wie es beispielsweise bei N. Gumilev, B. Pasternak oder A. Achmatova oft der Fall ist. In seiner künstlerischen Welt wird ein besonderer Typ des poetischen Denkens dargestellt, dessen Verfahren in der Erkennung und der Erwählung des eigenen Entwicklungsweges, eigener existenzieller Lebenserfahrung und des Schaffens durch die Schicksale von biblischen Personen wie David, Jakob, Israel, Jesaja, Jeremia, Daniel, Peter, Lazarus besteht. Jedes biblische Sujet befindet sich im Gedichttext in einer „zusammengerollten Form", nämlich in einem Eigennamen, ist sehr inhaltsreich und erfordert zu seinem Verständnis die ausführliche Kenntnis der Quellenschrift.

Die biblischen Motive, Gestalten, Vornamen sind als korrelative Elemente der Weltgestaltung in der Konzeption Tarkovskijs, als eigentümliche

Träger des konzentrierten, verdichteten Sinns anzusehen. Durch diese semantischen Zentren tritt der biblische kulturelle Kontext in die heutige Realität des lyrischen Subjektes ein, also in den Chronotopos des poetischen Textes, und ermöglicht die Zusammenführung der zeiträumlichen und semantischen Schichten, die den Dialog organisieren. Im Ergebnis der Uminterpretation der biblischen Sujets und Motive bildet sich eine duale Gestalt aus, die offen und dynamisch ist.

Auf dieser Stufe des Selbstwerdens wählt das lyrische Subjekt zweifellos den vertikalen Weg der geistigen Verklärung. Indem der Mensch den Lebensraum in dieser Richtung meistert, erlebt er die tiefste persönliche Transformation. Infolgedessen gestaltet er sich in die außeranthropologische Einheit Gottes und des Menschen um, entschlüsselt somit sein göttliches Wesen und wird schließlich fähig, als Erschaffer zu wirken, zu errichten, zu harmonisieren und die Welt umzugestalten. Eine solche Umgestaltung ist nach Tarkovskij die Errettung der ursprünglichen Schöpfung, die durch den Sündenfall und den daraus folgenden Verlust der Ganzheitlichkeit verzerrt und gestört wurde. Demzufolge kann der Mensch nur nach der Wiederherstellung des Gleichgewichtes seiner geistigen und körperlichen Elemente und durch die bewusste geistige Selbstentwicklung zu seinem göttlichen, demiurgischen Ursprung zurückkommen.

In den Texten dieser Zeit gewinnt die Kategorie *Weg* an selbständiger architektonischer Bedeutung. Sie verknüpft alle lyrischen Sujets, Themen und Motive und ist durch die konkreten räumlichen Koordinaten gekennzeichnet, und zwar von der anfänglichen *„zweidimensionalen Ebene“*, die auch zu den Gesetzestafeln des Alten Testaments in Beziehung gesetzt ist, bis zur erweiterten „*Rose der vier Koordinaten“* mit der bestimmenden fünften Koordinate der „*sich-selbst-bewusst-seienden Seele“*.

Zur wesentlichen Eigenschaft des künstlerischen Raums wird die Präsenz des Attributes „Höhe“ bei praktisch absoluter Ignoranz der „Breite“, weil die Bewegung des lyrischen Subjektes in seinem Lebenslauf ein Aufstieg ist. Es, das lyrische Subjekt, kann auf dem Weg anhalten, zurückkehren oder den Weg verfehlen und in einen Konflikt mit den Vorgaben der ursprünglich gewählten Richtung geraten. Die Abweichungen zeichnen sich mittels des Motives des *Anti-Weges* ab, das für Aussichtslosigkeit und Vergänglichkeit steht. Seine Koordinaten werden durch das Nirgendwoher, Nirgendwohin, Nirgends und Niemals bestimmt.

Trotzdem dominiert im künstlerischen System Tarkovskijs die Ausrichtung auf den Weg des persönlichen geistigen Aufstiegs hin. Als etabliertes Zeichen dieses Wegmodells erscheint die *Treppe* – ein Archetypus der christlichen Weltgestaltung. Das Mythologem der *Treppe* verkörpert die grundlegende Idee des Christentums bzw. das Prinzip der Hierarchie der Schöpfung: Der Mensch steigt in seiner geistigen Entwicklung zu Gott auf. Die traditionellen Merkmale dieses religiösen Symbols sind der Aufstieg, die Einstufung und die Verbindung zwischen den verschiedenen vertikalen Ebenen - also die hierarchische Weltordnung im christlichen Bewusstsein -, die ebenso dem Paradigma der Evolution des lyrischen Subjektes Tarkovskijs *„der Mensch – der Dichter-Prophet – Gott“* entsprechen.

Der vertikale Aufstieg wird als ein schmerzhafter, mühsamer und sehr langer Prozess dargestellt und ist unmittelbar mit dem christlichen Mythologem des Kreuzweges verbunden, der erstens für alle Neotraditionalisten bedeutsam ist und zweitens den konzeptuellen Charakter der Enge des geistigen Weges begründet. In neotraditionalistischen Texten finden wir verschiedentlich auch direkte Hinweise auf die Gleichsetzung des irdischen Weges jedes Menschen und des Kreuzweges Jesu Christi, jenes Weges, der als die höchste Stufe vor der Verklärung gilt.

Die Analyse mehrerer Gedichte ermöglichte es uns, folgende Charakteristika des Symbols *Treppe* herauszuarbeiten: Das lyrische Subjekt steigt die Treppe herauf bzw. herunter; dieser Aufstieg bzw. Abstieg fällt ihm sehr schwer und setzt gewisse geistig-seelische Arbeit voraus. Die Schwierigkeit des Aufstiegs sowie seine Überwindung sind obligatorisch. Dieser Aufstieg, der bei Tarkovskij ausgerechnet als Weg des Leidens dargestellt ist, führt das lyrische Subjekt zur Transformation in die Hypostase des Propheten.

Das Thema des Todes, das sich in früheren Werken als der unerbittliche Aufbruch ins Nirgendwohin darstellte, wird in dieser Zeit von Tarkovskij vollständig umgedacht, und zwar nach der mehrfachen persönlichen Begegnung des lyrischen Subjektes mit dem personifizierten Tod, was auch bisweilen innerhalb eines Gedichtes nachvollziehbar ist.

Darüber hinaus deklariert das lyrische Subjekt nach einer solchen Begegnung die absolute Unsterblichkeit alles Lebendigen. Was gilt Tarkovskij als Gewähr der Unsterblichkeit der Sterblichen?

Die Auffassung des Schaffens als Akt der Weltumgestaltung setzt die

Funktion des Dichters der geistigen Mission des Propheten gleich und bedingt das Erfordernis der tiefsten inneren Transformation, mit anderen Worten: der vollständigen inneren Umgestaltung für die Ausführung dieser Mission. Dieser Weg bedeutet, trotz der Vielzahl an Stolpersteinen, für jeden Neotraditionalisten den globalen „rettenden" Sinn: Die individuelle Teilhabe am Überindividuellen durch die Aktualisierung des sakralen Raums im individuellen Schaffensakt ist zugleich auch die Selbstaktualisierung der Persönlichkeit des Autors. Im Vergleich zu den früheren Neotraditionalisten, in deren Werken sich diese These nur abzeichnet, wird die Erlangung der geistigen Unsterblichkeit als gesetzmäßige Folgerung der Teilhabe am Transzendenten – in der Begrifflichkeit von V. Tjupa an der *„Noosphäre der Sprache"* - explizit behauptet.

Die Funktion des Schlüsselmotivs für die Vollziehung des Schaffensaktes als solchen erfüllt in den lyrischen Sujets Tarkovskijs das Motiv der Aufhebung der Entfremdung der Menschen, des Ausbleibens jeglicher Kommunikation. Eine solche kommunikationslose Existenz bzw. Situation wird als „Aufenthalt in der Hölle" dargestellt. Nur wenn diese Entfremdung überwunden wird und sich der Akt der offenen konvergenten Kommunikation vollzieht, geschieht ein Wunder: Das lyrische Subjekt erlebt die Erscheinung der Muse und die künstlerische Inspiration.

Aufgrund unserer Analyse des Gedichtbandes *Zimnij den´* (1980) gelangen wir zum allgemeinen Prinzip der Gestaltung der evolutionären Lebensbewegung des lyrischen Subjektes, das dem traditionellen folkloristischen Schema des Weges in den russischen Märchen entspricht. Das Schema enthält folgende Etappen:

- Die Geburt: die direkte Korrelation des individuellen Lebens mit dem kosmischen Element bei Tarkovskij.
- Der aussichtslose Aufenthalt im verengten, verengenden und geschlossenen Raum des *Hauses*, des eingezogenen Ichs. Die Irrfahrt auf dem *Weg des Verlierens*: der Maskenwechsel.
- Die persönliche Begegnung mit dem Tod: die Erkenntnis der Unsterblichkeit alles Lebendigen.
- Der vertikale Aufstieg innerhalb der geistigen Entwicklung.
- Die Initiation: die Verklärung; die Berufung des lyrischen Subjektes durch Erlangung der poetischen Gabe.
- Die Erlangung der Gottähnlichkeit durch die Prophetenmission

und die vollständige Einbeziehung des lyrischen Subjektes in die sakrale Ganzheit des Universums.

Im vierten Kapitel wird anhand einer Textanalyse des Gedichtzyklus *Žizn´, Žizn´* ('Leben, Leben', 1965) das Begriffs- und Gestaltungskonzept des künstlerischen Systems Tarkovskijs vorgestellt. Zusammenfassend lässt sich hierzu Folgendes feststellen:

Der Text spiegelt eine in sich abgeschlossene Autorenkonzeption zum Thema „das Selbstwerden" wider, offenbart ein ausgeprägtes, koordiniertes System der zeiträumlichen Verhältnisse (stetige Dialogizität) und erweist sich als die Fortsetzung der vor allem normativen klassischen Tradition der russischen Dichtung. Wenn Puškins lyrisches Subjekt behauptet: *„Die Welt enthält kein Glück, doch gibt es Ruh und Frieden*" und die Endlichkeit des Lebens als „beneidenswertes Los", als Befreiung von der erschöpfenden „Lebenssklaverei" charakterisiert, so wird in der poetischen Welt Tarkovskijs eine alternative befreiende Perspektive verkündet und durch das lyrische Sujekt eingehend begründet: *„Den Tod gibt es nicht auf der Welt: / Unsterblich ist alles. Unsterblich sind alle"*.

Im weiteren Verlauf des vierten Kapitels geht es um das Struktur bildende Prinzip der Konzeption der *„ewigen Rückkehr"*, welches sowohl für das Werk Tarkovskijs als auch für die genannten Autoren neotraditionalistischer Orientierung konstitutiv ist.

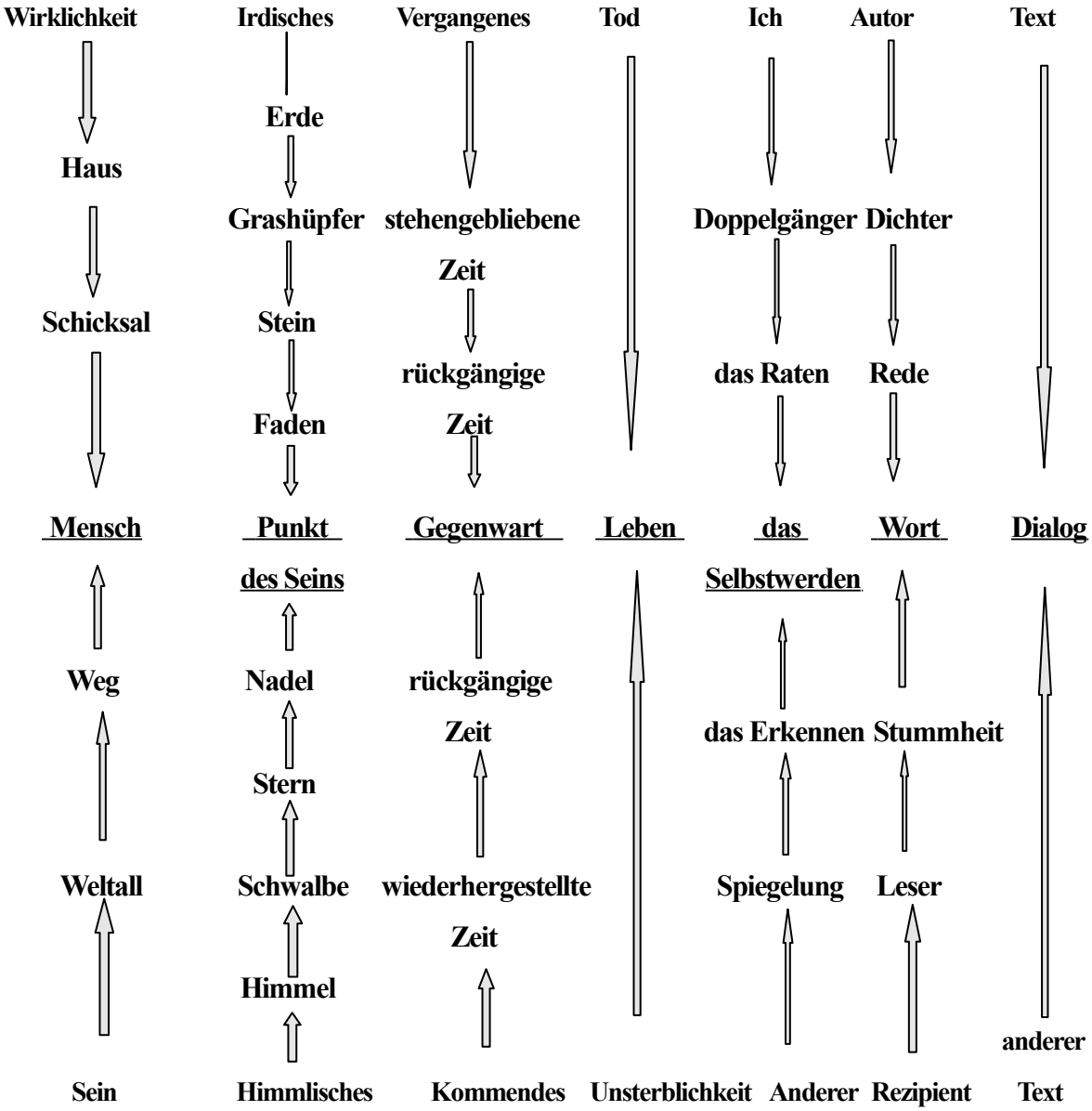
In Anlehnung an W. Schmid (2001) analysieren wir den Mechanismus des Paradoxes und den des Oxymorons, das als syntaktische Reduktion des Paradoxes angesehen wird. Wir betrachten den Mechanismus des Paradoxes als erstes in Frage kommendes Verfahren in Bezug auf die konzeptuelle Antinomie des neotraditionalistischen künstlerischen Denkens. Für die Logik des Paradoxes ist vor allem die Organisation des Konfliktes, genauer der Widerspruch an sich, interessant. In der neotraditionalistischen Darstellung zeichnet sich der Widerspruch als ursprüngliche Gegebenheit aus: Der Akzent wird auf das Moment der „Auslösung" des Widerspruchs gesetzt, auf die Suche des Weges zum Gleichgewicht, welches ebenfalls ursprünglich im Widerspruch impliziert ist, jedoch einer „Klärung" und „Erörterung" bedarf.

Der Typ der neotraditionalistischen Antinomie könnte in diesem Kontext als das Paradox mit der bereits vorgelegten Lösung, als artikulierte Wahrheit bezeichnet werden, was an sich paradox ist.

Die Spezifik der Annäherung, die Einstellung auf die dynamische

Wechselwirkung innerhalb der Antinomie ermöglicht uns, über die Verwandtschaft des Antinomie-Modells mit der metabolischen Struktur zu sprechen. Zwei Elemente der Metabolie werden in ein Verhältnis der Wechselwirkung mittels eines dritten Elementes eingeführt. Hierzu folgendes Beispiel: Die Antinomie „Vergangenheit – Zukunft“, die in der neotraditionalistischen Poetik der Ausprägung der Idee „Verbindung der Zeiten“ dient, löst sich durch die Zusammensetzung der polaren Elemente im thematischen Dritten – der „Gegenwart“ - auf. Dieses dritte Element beinhaltet semantisch auf gleiche Weise beide Seiten, die Vergangenheit und die Gegenwart. Die Glieder der Antinomie bewahren somit seine semantische Selbständigkeit und finden den Punkt des Gleichgewichtes, der den Konflikt aufhebt: Zwischen den Elementen (Objekten, Erscheinungen) entsteht nicht eine Ähnlichkeit, sondern Konvergenz in einem gewissen dritten Punkt. Schließlich ist es in der weiteren Themenentwicklung nicht mehr möglich, ein Element als primäres und das andere als sekundäres zu bezeichnen, denn jedes erwies sich als primäre Realität und zugleich als Widerspiegelung der anderen Realität. Sie können untereinander wechseln und einander ersetzen, da die dritte Realität, nämlich die Gegenwart, bereits gefunden, begründet und ausgeprägt ist.

Im abschließenden Teil der Arbeit werden die grundlegenden antinomischen Oppositionen der künstlerischen Konzeption Tarkovskijs erörtert, die in einem Überblicksdiagramm schematisch dargestellt sind.



Die am Rande des Diagramms liegenden Kategorien bilden die dichotomischen Oppositionspaare, die in ihrem Zusammenwirken das thematische Grundgerüst der künstlerischen Konzeption Tarkovskijs ausmachen. Als Kernopposition wird in dieser Hinsicht das Paar „Tod - Unsterblichkeit“ betrachtet, das alle anderen Oppositionspaare unter sich fasst.

Im vorhandenen Schema sind sowohl die philosophisch-ontologischen kategorialen Oppositionen (Sein – Dasein, Irdisches – Himmlisches, Vergangenes – Kommendes) als auch die spezifisch literarischen (Produzent – Rezipient, Text – andere Texte) erfasst. Aus der Abbildung wird ersichtlich, dass es ein wesentliches Prinzip gibt, nämlich das des konvergenten Denkens, welches auf der Suche nach möglichen Wegen der Rückkehr zu einer stetigen Wechselwirkung der entgegengesetzten Kategorien führt. Die Auslösung der Konfrontation (des Widerspruchs) führt – anders als im Falle des Paradoxes –

nicht zur Beendigung der Bewegung. Die ermittelten „Gleichgewichtspunkte“ geraten in eine Wechselwirkung und bilden in diesem konvergenten „Dialog der Einigung“ die gesuchte Formel der Unsterblichkeit, die in der mittleren horizontalen Linie unseres Diagramms präsentiert ist:

Der Mensch (wer) gewinnt die Unsterblichkeit (was) im Punkt des Seins (wo) in der Gegenwart (wann) innerhalb des ewigen Prozesses seines geistigen Werdens (unter welchen Bedingungen), der sich anhand des Dialoges mit dem Anderen durch das Wort vollzieht (wie).

Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass das Hauptproblem der Wiederherstellung der verlorenen Ganzheit der Welt bzw. Weltharmonie sowie der Ganzheit des Menschen (Persönlichkeit) im künstlerischen Raum eigentlich das Problem des Schlüsselelements des Bewusstseins ist, und zwar das Problem der Empfindungsperspektive des Autors sowie des Lesers, aus der die Text- sowie die Weltgestaltung erfolgt. Die ausgehenden Einstellungen des konvergenten Bewusstseinstypus ermöglichen die Flexibilität sowie die Vielheit der Perspektiven der Mitbeteiligten während des Schöpfungsprozesses und regeln den Verlauf des Kommunikationsaktes als harmonischen Austausch der gleichwertigen und einander komplementierenden Repliken in einem offenen endlosen Dialog.

Die Weltharmonie ist nach Tarkovskij die höchste Form der Gestaltung jeder Art. Die Zielsetzung der Kunst sowie des Lebensweges eines jeden Menschen besteht gemäß seiner poetologischen Konzeption in der Restitution der ursprünglichen Schöpfungseinheit und Weltharmonie durch die Aufdeckung des geistigen Potenzials des Menschen: *“Es war ein so namenloses Unglück, da der Menschheit die Welt entzweibrach“* (1969, S. 35). Die Wiederherstellung als geistige Intention ist dabei ein anderer Name für eine Neuschöpfung des Gewesenen, wobei das Erinnern an das alles Gewesene, also *die ewige Rückkehr*, auch als ein Versuch zu deuten ist, aus den Brüchen und Rissen des „irdischen“, materiellen, zersplitternden und vor allem leidenden Lebens heraus Identität wieder zusammenzusetzen. Denn dann könnte man nach Tarkovskijs Auffassung vielleicht das finden, was zu finden war, nämlich einen wahren Namen für sich.

Gerade eine solche Wiederherstellung der allumfassenden Einigkeit, die nur mittels der Erreichung der allgemeinen Einigung aller Lebenselemente

möglich ist, bildet den Weg zur Erlangung der Lebensunsterblichkeit im Ganzen und der persönlichen geistigen Unsterblichkeit im Einzelnen, wobei sich das Persönliche mit dem Kosmischen, das Kleine mit dem Großen, die Geschichte mit der Ewigkeit verbindet. Es erfolgt also eine Synthese all der weltlichen Antithesen. Dies ist jedoch nach der Logik Tarkovskijs nur durch die Vollbringung der Tat möglich, die als ein Werk, ein Wort, ein Gedanke oder ein Gefühl verstanden wird, für die das Ich eine volle Verantwortung vor dem Sein bzw. Gott trägt. Während des geistigen Aufstiegs des lyrischen Subjektes erlangt die Kategorie der *Tat* und damit auch die Kategorie der *Verantwortung*, die in der *Tat* impliziert ist, zentrale Bedeutung im Konzept des Werdens des Menschen. Von diesem Gesichtspunkt aus kann man verschiedene Formen der Ausprägung der Persönlichkeit in ihrer Kommunikation mit der Welt innerhalb des Werkes bestimmen:

– Aktive schöpferische Verwirklichung der Persönlichkeit: Der Mensch findet die notwendige dialogische Grundlage zur konvergenten Weltanschauung und realisiert sich durch die Tat, in der er die Kommunikation mit dem „Anderen" herstellt. Eine solche Position des konvergenten Bewusstseins bezeichnet V. Tjupa in Anlehnung an die Philosophie *des tätigen Bewusstseins* M. Bachtins als *„individuelle Verantwortung für seinen existenziellen, tätigen und nicht einfach fortschreitenden Weg"* (1998, S. 125).

– Die Persönlichkeit realisiert sich nicht in der Kommunikation mit dem „Anderen" und somit auch nicht mit der Welt: Sie bleibt im Rahmen des nicht überwundenen eingezogenen Bewusstseins. Dies wird durch die Statik, das absolute Ausbleiben des evolutionären geistigen Aufstiegs, durch den Individualismus sowie durch die weitere Zersplitterung des persönlichen Bewusstseins und der Welt ausgeprägt. Das ist der Weg, der zweifellos in die Tiefe des Chaos führt. Ein solcher Weg wird von Tarkovskij als ein Irrtum, als Existenz im Nichtsein, als ein *Anti-Weg* bezeichnet.

De facto findet in seiner Konzeption auf der neuen philosophisch-religiösen und künstlerischen Ebene die Idee der All-Einheit (*Sobornost´*) ihren Ausdruck, und zwar in der Form, dass behauptet wird, die Gewähr des ontologischen Seins des Menschen, seiner wahren Glückseligkeit bestehe in der „*Verwahrung des Anderen*" (Uchtomskij 1997, S. 26).

Tarkovskij sah die Wiederherstellung der Weltharmonie nicht nur als ästhetisches Symbol; er wollte sie mit und in seiner Poesie verwirklichen. Das Ringen um die Selbsterkenntnis ist das zentrale Motiv seiner poetischen Kunst.

Der Dichter glaubte an die schöpferische Kraft der Worte, für ihn verhielt sich „*das Wort der Prosa zum Wort in der Poesie wie das physikalische Experiment zum Wunder“* („Voprosy literatury“, Nr. 6, 1967). Daher strebte er nach Erlangung der Vollkommenheit des sprachlichen Ausdrucks, nach einer Vereinigung der in einem höheren Sinne zusammengehörenden Gegensätze und der sich gegenseitig ausschließenden Erscheinungen. Seine Gedichte – in ihrer Ganzheit erfasst - sind der Versuch ihrer Synthese: Kein Wort lässt sich streichen oder umstellen; sie sind lakonisch und maßvoll. Die Zucht der Form spiegelt die Zucht des Denkens.

Unsere Zeit ist einerseits die Zeit der Revolution im Informationsbereich und andererseits die Zeit des Kommunikationsabbruches. Das Bedürfnis nach einem Verständnis des konvergenten Verfahrens sowie der Eigenschaften und Perspektiven des konvergenten Denkens ist virulent. Dieses Bedürfnis zu befriedigen, ist Aufgabe von Untersuchungen und Analysen, die unterschiedlichen Aspekten des konvergenten Bewusstseins gewidmet sind. Die Untersuchung der Kunstliteratur spielt jedoch eine Schlüsselrolle, da die Kunstliteratur gerade einen Typus der Weltgestaltung repräsentiert, der praktisch alle Elemente der Weltdarstellung einschließt und sich dadurch als ein Kommunikationsmodell präsentiert, dessen Eigenschaften für alle Gestaltungsverfahren relevant sind.

Die vorliegende Untersuchung versteht sich als ein – hoffentlich gelungener – Versuch, einen Beitrag zur Lösung dieser ebenso komplexen wie komplizierten Aufgabe zu leisten.