

13. Tolstaya S.M. Zerkalo // Slavyanskije drevnosti. Etnolingvističeskij slovar / pod obsch. red. N.I. Tolstogo. M. : Mezhdunar. otnošeniya, 1999. T. 2. S. 321–324.

14. Chulkov M.D. Slovar russkih sueveriy. SPb., 1782.



Folklore personage in the Russian literature of the end of the XVIII – beginning of the XIX centuries: a brownie

There is considered the functioning of the folklore personage in the Russian literature of the end of the XVIII – beginning of the XIX centuries. There are described two tendencies in the image of a brownie: careful attitude to the tradition and mockery of superstitious beliefs. There is logically developed the idea that very often the image of a brownie in the text allows penetration of the traditional culture as a whole, which becomes the object of the artistic reflection.

Key words: brownie, folklore, literature, Radishchev, Timofeev, Maikov, Delvig.

(Статья поступила в редакцию 27.06.2014)

Л.В.ЖАРАВИНА
(Волгоград)

ВИЗУАЛЬНО-ОБРАЗНАЯ ДОМИНАНТА В ПОЭТИЧЕСКОЙ АКСИОЛОГИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Выявляется своеобразие поэзии М.Ю. Лермонтова в аспекте визуализации ментальных понятий и представлений, их трансформации в зримые мислеобразы предметно-чувственного содержания. Символическая природа поэтической эйдологии анализируется в свете христианской аксиологии и метафизики, в соотношении с православной иконописной традицией.



Ключевые слова: вербальное, визуальное, иконопись, ментальная реальность, христианская аксиология и онтология, поэтический образ.

В настоящее время обострился вопрос о необходимости исследовательских стратегий, углубляющих существующие воззрения на природу художественного творчества и, следовательно, обновляющих как содержа-

ние историко-литературной мысли, так и ее понятийно-аналитическую парадигму. В данном аспекте обращение к классическому наследию, обладающему практически неисчерпаемым смыслопорождающим потенциалом, представляется в высшей степени перспективным.

О трансцендентально-философской, точнее метафизической, основе художественного метода М. Ю. Лермонтова (особенно раннего), его обостренной интуиции чаще всего говорят в связи с романтизмом, что согласуется с общими представлениями об эволюции поэта от абстрактного идеала к социально-историческим обобщениям. Данный подход вполне закономерен, но недостаточен, ибо лермонтовская поэзия ни на каком этапе не укладывается в абстрактно-умозрительный канон «безобразной всеобщности» [3, с. 195]. Известный философ истории и одновременно теоретик искусства Р. Дж. Коллингвуд выделял два типа истины: «истину интеллекта» и «истину сознания». Только последняя, способная разрешить сложнейшие жизненные коллизии путем их образной визуализации, может быть истиной искусства. «Разыскиваемая истина – это не истина отношений, а истина индивидуального факта, да и сами истины, открываемые искусством, – единственные и законченные индивидуальности» [6, с. 63]. Художественно-образная вербализация (даже если речь идет о воспроизведении невещественной реальности) открыто или латентно, но непременно содержит визуальную эмпирику. Уникальность Лермонтова в том, что этот общий закон творчества поддерживался им не только как поэтом, но и как живописцем, причем на профессиональном уровне. Употребляемое чаще всего как метафорическое, определение художник слова имеет в данном случае буквальный, далеко не метафорический смысл, который, к сожалению, не всегда учитывается исследователями. По мнению С.Н. Дурылина, занимавшегося изучением творческой лаборатории поэта, ранние стихи Лермонтова «хорошо з в у ч а т», но «не дают ничего в и д е т ь» [4, с. 29]. Оппозиционность вербального и визуального, слышимого и зримого в подобного рода утверждениях очевидна.

Но так ли это на самом деле? Обратимся к стихотворению именно раннего, романтического, периода «Русская мелодия» (1829), разделенному автором на три части. Первое шестистишие в силу своей крайней отвлеченно-

сти действительно не поддается визуализации: насыщенное хрупкими созданными «в уме» мыслеобразами, оно символизирует некий «мир иной», который настолько далек от земных реалий, что поэт, по собственному признанию, «цепью» (опять же абстрактно-ментальной) связав образные фрагменты, «дал им вид, но не дал им названья» [7, т. I, с. 63], т.е. вывел за пределы чувственно-зримого. Однако дальнейшим развитием темы Лермонтов неожиданно сводит сложные абстракции к простейшей ситуации (в формате уличной жанровой сценки), прибегнув к уподоблению как наиболее доступному способу аргументации: «Так, перед праздною толпой / И с балалайкою народной / Сидит в тени певец простой / И бескорыстный и свободный! // Он громкий звук внезапно раздает <...>» [Там же, с. 64].

Казалось бы, подобное включение визуальной конкретики, да еще в простонародном обличье («певец простой» с «балалайкою народной»), противоречит трансцендентальным установкам романтизма и дискредитирует иноприродность высокого идеала. Однако никакой дискредитации нет, ибо речь идет, во-первых, о будущем авторе «Бородино» и «Песни <...> про купца Калашникова», для которого фольклорные ассоциации естественны, а, во-вторых, об эстетической метафизике, которая (особенно в религиозном аспекте) включает элементы зримой заземленности. Достаточно обратиться к традиции классической иконописи, придававшей сакральное значение визуализированным феноменам не только сверхопытного и сверхфизического, но и сугубо земного происхождения. В частности, мы имеем в виду иконы Богородичного цикла, посвященные явлению Богородицы как святым подвижникам и мученикам, так и не особо отличившимся на религиозном поприще мирянам и церковнослужителям, что изображает, например, Беседная икона, где Богородица со святителем-чудотворцем Николаем предстает перед пономарем Георгием (Юрьшем). Но, пожалуй, наиболее близка к композиционно-логической структуре лермонтовского текста знаменитая «Нечаянная Радость», которую часто называют *двойной* иконой, или *иконой в иконе*. Отражая реальный факт – покаяние отчаявшегося грешника перед образом Приснодевы Марии, она, как и любое иконописное создание, метафизически онтологична. Богородица-Одигитрия, стимулирующая духовное воскрешение человека, – не просто иконописное изображение, но реально снизошедшая в мир и присутствующая в нем энер-

гетическая Сущность в конкретно-визуальном выражении. Более того, «вторжение» в священное поле мирянина-простолюдина с еще видимыми следами прежней греховности не нарушает иконописного канона. Другими словами, перед нами абсолютный по совершенству пример *неслиянности и нераздельности* сакрального и мирского. «Искусство зрит мыслеобраз или идею, которая просвечивает в вещи и составляет ее идеальное содержание или основание», – писал об иконописи С.Н. Булгаков [2, с. 143].

Данный тезис, конечно, целиком основывается на понимании природы христианства как религии нового типа. Ср.: «<...> лице Мое не будет видимо [тебе]», – говорил Всевышний Моисею (Исх. 33: 23). Новозаветный же опыт богопознания немислим без лицемерия Спасителя в Его телесности: не случайно Он позволил апостолу Фоме вложить персты в раны, являя в качестве аргумента Воскресения (подчеркнем: именно опытного, эмпирического аргумента) Свою плоть. Сам Христос не только был открыт для активнейшего общения, но и подчеркивал: «И видящий Меня видит Пославшего Меня» (Ин. 12: 45). И эта установка на визуализацию Высшего начала принципиальна: было бы странным, если бы на плечи неграмотных или малограмотных рыбаков, ставших апостолами, был взвален груз абстракций. Хотя и в этом случае далеко не всем визуальная сенсорика несла Откровение. Вот хорошо знакомая ситуация в изложении П.А. Флоренского. «“Что есть истина?” – вопрошал Пилат у Истины. Он не получил ответа – потому не получил, что вопрос его был всеу. Живой Ответ стоял перед ним, но Пилат не видел в Истине ее истинности» [13, с. 28]. Именно не видел, а не просто не уразумел. В Новом Завете мы сталкиваемся с визуализацией и персонификацией метафизических ценностей – *путь, истина, жизнь*, а также *красота и любовь* – как в их бесконечности, так и конечном (земном) преломлении.

Но вернемся к лермонтовскому стихотворению: именно последним была посвящена песнь безвестного певца: «Он громкий звук внезапно раздает, / В честь девы, милой сердцу и прекрасной <...>». Однако внезапный обрыв струны не позволяет продолжить начатое: дать цельное звуковое выражение девичьего облика, а лирическому герою узреть его. «И слышится начало песни! – но напрасно! – / Никто конца ее не допоет!...» [7, т. I, с. 64].

Своей песни не «допел» и Лермонтов, но сила интуитивного прозрения, направленного и на мир видимый («тварный»), и на мир

невидимый, давала адекватное представление о целостности бытия. Так, наделенный «шестьмым» чувством Мцыри говорит о своей исключительной способности угадывать думы скал («Мне было свыше то дано!»), «прилежным взором» следить за полетом ангела на чистом небесном своде, ощущать, что темнота ночи глядит на него «миллионами черных глаз» [7, т. II, с. 386, 390 – 391] и т.п. «И было сердцу моему / Легко, не знаю почему», – резюмирует герой, по существу alter ego автора, познавший «тайны неба и земли» [Там же, с. 387].

Разумеется, подобным самохарактеристикам нетрудно найти рациональное объяснение: поэма писалась по канонам романтизма, и было бы нелепо отрицать этот факт. Но еще более нецелесообразно опровергать наличие антирационалистической каузальности в стихах, традиционно относимых к реализму. «Но я люблю – за что, не знаю сам <...>» [7, т. I, с. 323], – сказано уже от своего Я о России. Это общеизвестно. Однако хотелось бы напомнить, что давнее жизнь термину *реализм* латинское определение *realis* восходит к слову *res* – вещь, т.е. материально-чувственная данность. Отсюда легко выделяемые в стихотворении «Родина» оппозиции: не «слава, купленная кровью», но «дрожащие огни печальных деревень»; не «полный гордого доверия покой», но «чета белеющих берез» и т.п. Однако отсюда же и венчающее описание детализированных реалий среднерусского пейзажа воспоминание о пляске «с топаньем и свистом / Под говор пьяных мужичков» [7, т. I, с. 324]. И такой зримый «жест» в сторону жанрового живописания, как и в стихотворении «Русская мелодия», не сужает, но, напротив, раздвигает земные координаты народной Руси.

«Нелюбовь к отвлеченной мысли, которая остается *только* отвлеченной, не переходит в жизненное действие, – черта национальная, характерная для Лермонтова как мыслителя и писателя именно *русского*» [1, с. 362]. Добавим: именно *христианского*. Разумеется, ощущение трагизма, личного и вселенского, сопровождало поэта на всем протяжении жизненного пути. Однако, по словам И.А. Ильина, «лично-одиноким человек» (каким и был Лермонтов) осуществляет свое земное предназначение в единстве скорбей и духовных прозрений, страданий и радости [5, с. 43], поэтому горестное вопрошание «Что же мне так больно и так трудно?» вполне согласуется с не менее выстраданной уверенностью: «И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу Бога...» [7, т. I, с. 342, 272].

Никакого противоречия в сопряжении противоположных высказываний нет. Более того, познание Бога путем погружения в визуальную конкретику материально-вещественной реальности согласуется с догматической христианской установкой: «<...> невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы <...>» (Рим. 1: 20). Так и у Лермонтова: тварное бытие наполнено дарованной свыше благодатью: «волнуется желтеющая нива»; «малиновая слива» прячется под «тенью сладостной зеленого листка»; «ландыш серебристый / Приветливо качает головой» и т.д. [7, т. I, с. 271]. Однако примечательно, что именно эти образы возмутили Глеба Успенского, хорошо знакомого с тонкостями крестьянского быта. Он отметил несообразное смещение годовых сезонов, которое побудило задать принципиальный вопрос: увидел бы поэт Бога в небесах, если бы ему «предстояло созерцать, например, корявый крыжовник, бруснику, ежевику, горькую ягоду калину, рябину и прочую неблагоприятную тварь Божию?» [12, с. 36]. На наш взгляд, позитивный ответ очевиден. Создатель в разной степени, но всегда имманентен Своему созданию, да и акцентированные писателем природные реалии вовсе не столь неблагоприятны, как ему казалось. В христианской парадигме *благо, жизнь, свобода, милосердие*, тем более *истина и любовь* – ценности, которые существуют не только в идеально-понятийной оболочке, но и «в вещах (in rebus)» [11, с. 34 – 36]. В этом смысле реализм метафизичен, и эта метафизика в своей чувственной и даже грубо осязаемой эмпирике, помимо прочего, имеет религиозную основу. Вспомним, что Христос исцелил слепого земной грязью: «<...>Он плюнул на землю, сделал брение из плюновения и помазал брением глаза слепому <...>» (Ин. 9 : 6).

Метафизический и одновременно визуализированный тип образности по-разному сопряжен в произведениях Лермонтова. Авторы «Лермонтовской энциклопедии» правы, подчеркивая, например, «онтологическую загадочность» стихотворения «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана <...>») как уникального художественного феномена [8, с. 522]. Если о православной иконе «Нечаянная Радость» говорят, что это *икона в иконе*, или *двойная икона*; то лермонтовский шедевр – *сон во сне*, или *двойной сон*.

Подчеркнем (несмотря на банальность очевидного): независимо от сложнейшей психофизиологической природы снов, мы их *видим*. Тем не менее тот «мертвый сон», который

сковал члены лежащего «с свинцом в груди» лирического героя [7, т. I, с. 333 – 334], принципиально не аналогичен другим распространенным сновидческим образам у Лермонтова (не говоря о традиционной поэтической сонологии в целом): ни *сну-воспоминанию*, ни *сну-видению*, ни *сну-мечте*, ни *сну-грезе* или *сну-желанию*. Истоки загадочности анализируемого текста состоят, на наш взгляд, в создании особого типа реальности, которая, подобно природе в поэме «Мцыри», наделяет лирического героя сверхъестественной транзитивной аудиовизуальностью. Он видит свое неподвижное тело со стороны («<...> лежал недвижим я;/ Глубокая еще дымилась рана, / По капле кровь точилась моя <...>»); слышит «веселый разговор» о себе «в родимой стороне» («Меж юных жен, увенчанных цветами, шел разговор веселый обо мне»); ведает, почему и о чем задумчиво молчит одна из них: «И в грустный сон душа ее младая / Бог знает чем была погружена; // И снилась ей долина Дагестана <...>» [7, т. I, с. 334].

Конечно, с позиций здравого смысла персонаж всего лишь ранен: и в таком случае буквальный смысл предложения «спал я мертвым сном» прозаически редуцируется, сводится к обыденному словоупотреблению: *спал, как убитый; спал, как мертвый* и пр. Но неужели в этом суть «онтологической загадочности» произведения?

На наш взгляд, речь действительно идет о «холодном сне могилы» и Лермонтов воспроизвел внетелесные, но визуально очерченные проявления сверхментальности. Авторитетно в этой связи звучит тезис крупнейшего ученого XX в. трансперсоналиста В.В. Налимова: «Хотим мы этого или нет, но наше почти очевидное представление о телесной капсулизации личности как некой изолированной и целостной сущности оказывается недостаточно адекватным» [10, с. 53]. В этом случае репрезентируется онтология иного типа, опирающаяся на высшую метафизику, которая поднимает небытие на уровень бытия. Заметим: чаемое «Символом веры» воскрешение мертвых – часть этого великого вселенского действа.

Думается, что лермонтовское стихотворение – подтверждение аксиомы религиозного опыта на всех уровнях, в том числе на уровне поэтики. Лежащая в основе композиции зеркально-осевая симметрия (*он* видит (не просто воображает) сон *о ней* / *она* видит (не просто вспоминает или думает) сон *о нем*) – структурное подтверждение той биоэнергетики любви, которая в процессе трансперсонального общения создает «одно сердце и одну душу» (Деян. 4: 32). Придание онтологическо-

го статуса такому евхаристическому общению лирических героев не позволяет свести его к психологическим параметрам.

Обратим внимание еще на один момент. В.И. Моисеев, выдвинувший на основе интегративной методологии теорию «проективно-модальной онтологии», напрямую связал ее с так называемым экранным сознанием, воспроизводящим события как внешнего, так и внутреннего мира личности [9, с. 398]. Можно сказать, что в творчестве Лермонтова духовные прозрения лирических героев даны в проекции на «экран» авторского сознания, что придает образно-поэтической аксиологии трансрациональный характер на основе визуальной доминанты.

Литература

1. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики: сб. ст. М., 1968.
2. Булгаков С.Н. Икона, ее содержание и границы // Православная икона. Канон и стиль. М., 1998.
3. Гегель Г.В.Ф. Сочинения М., 1958. Т. 14.
4. Дурылин С.Н. Как работал Лермонтов. М., 1934.
5. Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. М., 1993.
6. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. М., 1999.
7. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1969.
8. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
9. Моисеев В.И. Человек и общество: образы синтеза. М., 2012. Кн. 2.
10. Налимов В.В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М., 2011.
11. Тайнов Э.А. Трансцендентальное. Очерк православной метафизики. М., 2002.
12. Успенский Г.И. Крестьянин и крестьянский труд // Собрание сочинений: в 9 т. М., 1956. Т. 5.
13. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М., 1990. Т. 1 (1).

* * *

1. Asmus V.F. Voprosy teorii i istorii estetiki: sb. st. M., 1968.
2. Bulgakov S.N. Ikona, ee sodержanie i granitsyi // Pravoslavnaya ikona. Kanon i stil. M., 1998.
3. Gegel G.V.F. Sochineniya M., 1958. T. 14.
4. Duryilin S.N. Kak rabotal Lermontov. M., 1934.
5. Ilin I.A. Aksiomy religioznogo opyita. M., 1993.
6. Kollingvud R. Dzh. Printsipy iskusstva. M., 1999.
7. Lermontov M.Yu. Sbranie sochineniy: v 4 t. M., 1969.
8. Lermontovskaya entsiklopediya. M., 1981.
9. Moiseev V.I. Chelovek i obschestvo: obrazyi sinteza. M., 2012. Kn. 2.

10. Nalimov V.V. Spontannost soznaniya. Veroyatnostnaya teoriya smyslov i smyslovaya arhitektonika lichnosti. M., 2011.

11. Taynov E.A. Transsendentalnoe. Ocherk pravoslavnoy metafiziki. M., 2002.

12. Uspenskiy G.I. Krestyanin i krestyanskiy trud // Sobranie sochineniy: v 9 t. M., 1956. T. 5.

13. Florenskiy P.A. Stolp i utverzhenie Istinyi. M., 1990. T. 1 (1).

Visual and figurative dominant in the poetic axiology of M.Y. Lermontov

There is revealed the originality of the poetry of M.Y. Lermontov in the aspect of visualization of mental notions and ideas, their transformation into visualization of subjective and sensitive contents. The symbolic nature of the poetic ideology is analyzed in the light of the Christian axiology and metaphysics in correlation with the Orthodox icon painting tradition.

Key words: *verbal, visual, icon painting, mental reality, Christian axiology and ontology, poetic image.*

(Статья поступила в редакцию 5.06.2014)

С.В. СОЛОДКОВА
(Волгоград)

К ВОПРОСУ О СТИЛЕ РУССКОЙ МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в. : ПРИНЦИП ИКОНИЧНОСТИ В ЛИРИКЕ А.К. ТОЛСТОГО

Рассматриваются характерные черты стиля русской метафизической поэзии второй половины XIX в., в частности поэзии А.К. Толстого. В поэтической системе исследуется принцип иконочности, определяющий метафизическое содержание лирики.

Ключевые слова: *религиозно-философский романтизм, метафизическая поэзия, мотив «духовного ока», онтологический подход.*

Иконопись, как известно, имеет особое значение для понимания русской культуры и русской ментальности, для осмысления художественной словесности, включающей в себя сакральные смыслы христианской метафизики. В системе религиозно-философских образов и мотивов толстовской лирики истоки мотива *духовного ока* восходят к христианской

святоотеческой традиции, к иконичности как «представлению о наличии у видимого земного предмета и образа невидимого Божественного первообраза» [2, с. 163]. При этом иконичность выступает как принцип такой связи между образом и первообразом, когда первообраз духовно *присутствует* в образе и связан с ним синергично. Знаменательно, что уже в самом раннем стихотворении А.К. Толстого «Поэт» обращает на себя внимание нагнетание однокоренных слов: *незримый зрит*. На первый взгляд, такое сочетание может показаться тавтологией. Однако если учесть взыскательность и скрупулезность художника в выборе слова, о чем свидетельствует и переписка Толстого с Каролиной Павловой, и тщательное редактирование собственного текста, и высказанные им замечания по поводу словаря В.И. Даля, то несостоятельность данного предположения становится очевидной. Определенно, семантический повтор не случаен.

По нашему мнению, соединение взаимотрицающих значений (видеть то, что невидимо) подчеркивает прежде всего *невещественность* «зримого». Подобный контекст позволяет создать такой образ, главный признак которого состоит в том, что некие сверхреальности можно «увидеть» только духовным, а не физическим зрением (ср., например, в другом стихотворении: *В беспредельное влекома, душа незримый чует мир* [7, т. I, с. 190]. Эта же мысль выражена, например, в стихотворении «Меня во мраке и в пыли...». В нем религиозно-мистическому преображению, составляющему ведущую тему, ее смысловой стержень, сопутствуют образы «света», «лучезарности», обретенные свыше, а вместе с ними и образ «духовного зрения»:

*И с горней выси я сошел,
Проникнут весь ее лучами,
И на волнующийся дол
Взираю новыми очами...*

[7, т. I, с. 86].

Наконец, в балладе «Слепой» о главном герое-певце, истинном слуге всего, что *прекрасно и чисто*, поющем *все мира явления вблизи и вдали*, говорится: *Все видит духовным он оком* [Там же, с. 368 – 369]. Физическая слепота певца и обращенность его к миру горнему предельно актуализирует любимую идею Толстого – мысль о поэзии как «пророческом слове», освобождающем от всего мирского, возносящем поэта-пророка над дольным