

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

(слепота дает «физическое освобождение» от суетного и истинное ведение и видение вещей зримых и незримых): *И к небу незрящие взоры / Возвел он, и, духом могучим объят...* [7]. Визуальной доминантой становится иконичность как принцип познания мира: не собственное, свое видение, а видение человека и вселенной как иконы Божией, которое в Логосе и Образе находит целостное мироощущение. Для Толстого, как и для Достоевского например, вопреки восторжествовавшему в эпоху второй половины XIX в. духу рационализма и психологическому подходу в изображении действительности, характерен именно онтологический подход, в котором мерой всех вещей был не человек, а Бог.

Знаменателен и другой пример. Высшее понимание, постижение божественной истины князем Владимиром («Песня о походе Владимира на Корсунь») *свершают в могучей душе перелом и делают взор его мирен и кроток* [Там же, с. 285]. И наконец, преображение уверовавшего князя венчает открытие духовных очей:

*Владимир с княжнего седалища встал,
Прервалось весельщиков пенье,
И миг тишины и молчанья настал –
И князю, в сознании новых начал,
Открылось новое зренье*

[7, т. I, с. 286].

10-я строфа баллады Толстого необычайно иконографична: завершенность действия, его внутренний предел, переданный глаголами совершенного вида, создают статический образ неподвижной фигуры князя, и, конечно, духовное озарение в «миг тишины и молчанья» – эмблематический образ, за которым стоит общая смысловая направленность всего текста, его глубинная организация.

«Тишина», «покой», «безмолвие» – базовые смыслы в метафизическом стиле Толстого, в поэтическом языке отражающие и передающие духовный опыт. Они восходят к библейской традиции и занимают важнейшее место в христианской мистике, выражая невыразимость и глубину божественного. В обширной мистической традиции они употреблялись при описании свойств и состояний «внутреннего» / метафизического мира «внутреннего человека», источник которых – Божественное, не поддающееся никакому логическому определению [4].

В русской культуре понятия тишины (молчания) и покоя осваивались через святоотеческие сочинения, восточно-православную аскетику и исихазм, а также через обширный корпус средневековой и более поздней апофати-

ческой теологии и теософии. Ранняя восточно-православная мистика связывает «тишину» прежде всего с «покоем» субботы Господней, наделяя последнюю значением «бесстрастия», «свободы» «разумной души», соединения с Богом, в котором ум делается «совершенно неподвижным в Боге», а само «соединение» в *покое* знаменовало воскресение ветхого человека. Знаменательно поэтому, что за открытием духовного зрения следует метанойя, преображение ума и сердца: *Как сон, вся минувшая жизнь пронеслась, / Почуялась правда Господня...*

С катафатической точки зрения интуитивные созерцания (*почуялось, мнится*) — это переживание таинственной сущности горнего мира как выражение главного религиозного Таинства — «Славы Божией». В выражении «мира незримого» поэт с точностью следует христианской мистике, допускающей созерцание незримого, описание неопишемого, выявление в конечном бесконечного, сочетающих в итоге понятие единства противоположностей: «не имеющего образа с имеющим наружный образ» [1, с. 74].

Не случайно Толстой проявил повышенный интерес не только к самому историческому факту «иконоборчества», но и к главному представителю защитников иконы («художества огады») – Иоанну Дамаскину, который предложил следующую формулировку мистическому образу: «Всякий образ есть откровение и показание скрытого» [Там же]. Такое взаимопересечение «образа-иконы» и художественно-религиозного образа в поэзии реализует представление о мистической функции слова. Художественно-религиозный образ становится выражением сверхъестественной реальности, «призванный связать субъективное восприятие поэта с первообразом, вывести сознание в мир духовный» [9, с. 17].

Е.Н. Трубецкой, рассматривая особенности древнерусской иконописи, объяснял феномен передачи духовной жизни «одними глазами совершенно неподвижного облика» символическим выражением необычайной силы и власти духа над телом. Вставший с княжеского седалища Владимир замирает в ожидании высшего откровения, к которому он прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв «да молчит всякая плоть человеческая»: *Прервалось весельщиков пенье, / И миг тишины и молчанья настал*. «И только когда этот призыв доходит до нашего слуха — человеческий облик одухотворяется: *отверзаются очи*. Они не только открыты для другого мира, но отверзают его другим: именно это сочетание со-

вершенной неподвижности тела и духовного смысла очей, часто повторяющееся в высших созданиях нашей иконописи, производит потрясающее впечатление» [8, с. 351]. Сказанное выше справедливо и по отношению к художественному образу князя Владимира в балладе Толстого. Деятельный, гордый, воинственный образ в первой части, во второй — статичен, выражая тем самым ситуацию «порога», которая помогает понять, уловить то, что рассеяно по всему пространству текста. Порог — как свершившийся переход от человека плотного к человеку духовному, как сгущение смысла духовного возрождения; как один из ключей к онтологической подкладке поэтического целого. Князь Владимир неподвижен, когда преисполняется сверхчеловеческим, Божественным содержанием, когда он вводится в покой Божественной жизни, сближаясь в поэтическом изображении с древнерусскими образами иконописи, особенно новгородской, так любимой А.К. Толстым.

В итоге можно говорить о том, что происходит намеренное смещение идейно-смыслового центра с явлений видимых в сторону «невидимых», которые открыты с точки зрения позднего религиозно-философского романтизма истинной поэзии.

Идею духовного созерцания явлений инобытия поэт черпает в православной мистике. Первое «описание» христианского мистического опыта находим у ап. Павла (одного из самых читаемых и почитаемых самим А.К. Толстым библейских авторов): «Знаю человека во Христе, который назад тому четырнадцать лет, (в теле ли — не знаю, вне тела ли — не знаю: Бог знает) восхищен был до третьего неба. И знаю о таком человеке (только не знаю — в теле, или вне тела: Бог знает), что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать» (2 Кор. 12: 2–4). Свидетельству ап. Павла вполне соответствуют и изречения Св. Отцов: «Как глаза видят предметы чувственные, так вера *духовными очами* взирает на сокровенное» [6, с. 346]. Более того, появление в русской литературе самого образа-символа «духовное око» обязано именно христианскому богословию и иконописи.

Отметим также, что функционирование религиозно-мистических понятий «духовные очи», «око души» или «духовное созерцание» в творениях религиозных подвижников является устойчивым и достаточно частотным. Что еще важнее, эти понятия имеют единое смысловое наполнение и употребляются в едином ценностно-смысловом контексте. Устойчивость значения и употребления позволила пе-

ренести их в сферу эстетического как готовые, уже сложившиеся категории в православной метафизике.

Немаловажно и то, что Толстой творил в эпоху зрелого религиозно-философского романтизма. Он наследник не эстетизированной (в религиозном смысле весьма «расплывчатой») метафоричности, когда «делаешься плаксою и элегиком» [7, т. IV, с. 286], а религиозно-философского «понятийного» языка русских Любомудров и языка религиозно-учительной литературы, в основании которых лежит христианское мировоззрение [5, с. 127].

Суть иконичного художественного образа заключается в отражении двуединства Божественного и человеческого, небесного и земного, в восхождении к первообразу. И выражение трансцендентного содержания через поэтическую религиозно и/или философски оформленную мысль возможно только путем отбора специфического языкового материала, который при этом всегда имеет субъективную сторону своего воплощения: индивидуальность писателя, его личность, мировоззрение, его историческое и национальное положение. Такая мысль поэтическая есть место встречи Божественного и человеческого. При этом необходимость отбора языковых средств обусловлена самим содержанием. Лишь трансцендентное может свидетельствовать о трансцендентности. Искусство, и в частности поэзия, обладая собственным логосом, трансцендирует себя в истории. Вследствие этого служение искусству не метафора, не способ творческого самоопределения и деятельности, но живая действительность, способ *действия* в мире и способ *видения* мира и человека, понимаемые в границах христианской мистики: *Его молитвенные звуки, / Как голос неба на земли* [7, т. I, с. 532]. И как в любом акте трансцендентности, основанном на свободном самоопределении, в искусстве, опирающемся на свободную сопричастность прекрасному как божественной энергии, также возможно литургическое служение, восхождение к всечеловеческому искусству, сохраняющему высшие ценности, выработанные христианским периодом развития человечества. Возможно, следовательно, единение художников в духе, верности и любви к прекрасному, понимаемое не только и не столько как эстетически значимое, но прежде всего сущностно значимое для всего человечества (гармония, достигнутый консонанс между человеком и Богом, между бытийственностью и трансцендентностью).

Верность прекрасному, Красоте не только не устраняет свободы и творчества художника, певца, державшего стяг во имя красоты [7, т. I, с. 207], но даже предполагает их. Необходимость искать в искусстве себя самого вытекает из необходимости притекать и припадать к источнику прекрасного, к источнику художественного типа сознания. А творческий тип сознания есть не что иное, как манифестация сознания Бога-Творца. Поэзия есть внешняя, феноменальная манифестация внутреннего, ноуменального единства Истины, Добра и Красоты: *Блажен, кто жизнью умел / Хоть раз коснуться правды вечной* [Там же, 517]. Не менее знаменательно в этом смысле обращение А.Н. Майкова к поэту, который только и зрит подлинную «Книгу Жизни» в стихотворении «Куда б ни шел шумящий мир...» [3, с. 174]:

*Святые тайны Книги сей
Раскрыты вещему лишь оку...*

*.....
Им только видимость – потреба,
Тебе же – сущность, тайный смысл;
Им – только ряд бездушных числ,
Тебе же – бесконечность неба,
Задача смерти, жизни цель –
Неразрешимые досель...*

Конечно, слово поэтическое есть слово человеческое, хотя и посредственные, и выдающиеся поэты настаивают на его божественном происхождении. Несомненно, было бы непростительной ошибкой оставить эти свидетельства собственно творящих субъектов в полном небрежении и относиться к ним исключительно как к метафорическим, субъективно эмоциональным. «Поэзия есть скоропись духа», – скажет Пастернак. «Восстань, пророк, и виждь и внемли! Исполнишь волею моей...» – еще раньше возвестит Пушкин. Упомянутый нами выше глубокий лирик-метафизик А.Н. Майков, современник А.К. Толстого и Ф.М. Достоевского, в юбилейном стихотворении, посвященном В.А. Жуковскому [3, с. 357], описал свое видение – посвящение в Поэты – в стиле русской метафизической поэзии второй половины XIX в.:

*...и чую в страхе,
Что прозреваю мир, тогда впервые
Открывшийся очам моим духовным...
Он говорит о Вере, о Надежде,
И о Любви, и о загробной жизни,
И сам как бы на рубеже земного
Стоит, вперяя взор открытый в Вечность...*

Назвав Жуковского *великим старцем*, Майков подчеркнул, что главное в поэтическом служении: *...Господь благословил на деле / Осуществить во благо миллионов / Учителя высокие заветы...*

В самой организации личностей упомянутых поэтов ощутима необходимость постоянного обращения к Божественному [5, с. 129]. Об их принадлежности к христианским духовным ценностям наилучшим образом свидетельствует не только биография, но и сам тип мышления, обращающий на себя внимание даже в метафорах, сравнениях – небесной «подкладке» мысли. Сознание истинного поэта как бы балансирует на границе «иноного» и «здешнего», «как бы на рубеже земного»; неслучайно в поэтической системе Жуковского, Толстого и Майкова важнейшими метафизическими концептами выступают «там», «иной», «небесный» и, соответственно, «духовное око». Религиозно-философские медитации поэтов – их способ приближения к Божественному: *Отверзи веющие уста, / Твои окончены гоненья! / Во имя Господа Христа, / Певец, святые вдохновенья / Из сердца звучно-го излей* [7, т. I, с. 533].

Конечно, язык сохраняет всю свою историческую обусловленность, связанную с личностью художника, эпохой и характером его эстетических устремлений, художественным методом его творчества, и именно эта, человеческая, форма языка в наибольшей мере подвергается осмыслению и научному изучению. А между тем этот язык не теряет трансцендентной стороны своей природы, человеческое не устраняет божественной силы, которая и может явиться этому миру не иначе как через трансцендентную сторону личности, через человеческий дух, выраженный естественным языком в художественной форме как в результате осознанных усилий автора, так и благодаря процессам не вполне или вовсе им не осознаваемым.

Таким образом, в основе глубинной организации художественного стиля метафизической лирики А.К. Толстого лежит иконичность (стремление стать образом Первообраза), воспринятая им и понятая как принцип иконы. Метафизическое же содержание поэзии возникает из самого факта «семантической связности» отдельных смысловых элементов текста. При этом уровень, отвечающий за эту связность, оказывается уровнем знаковых для поэтической системы словоформ, в которых присутствует общая религиозно-философская направленность: «духовное зрение» / «духовное око»; «зримое» / «незримое»; «свет», «тиши-

на», «покой», «безмолвие» и др. Все это в целом позволяет определить важнейшие черты стиля русской метафизической поэзии второй половины XIX в.

Литература

1. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. М.: Республика, 1994.
2. Лепяхин В. Иконология и иконичность // Икона и образ, иконичность и словесность: сб. ст. М.: Паломник, 2007. С. 129–164.
3. Майков А.Н. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1984.
4. Семикина Ю.Г. Особенности неомифологической картины мира в романе И. Полянской «Прожождение тени» // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филол. науки. 2008. № 7. С. 115–119.
5. Солодкова С.В. К вопросу о метафизических началах в мировоззрении А.К. Толстого // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филол. науки. 2012. № 8 (72). С. 126–130.
6. Творения иже во святых отца нашего Аввы Исаака Сириянина, подвижника и отшельника, бывшего епископа христоролюбивого града Ниневии. Слова подвижнические. Сергиев Посад, 1893.
7. Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Худож. лит., 1963.
8. Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. Ростов н/Д.: Феникс, 1998.
9. Успенский Б.А. Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры: в 2 т. М.: Гнозис, 1994. Т. 1.

* * *

1. Vyisheslavtsev B.P. Etika preobrazhennogo erosa. M.: Respublika, 1994.
2. Lepahin V. Ikonologiya i ikonichnost // Ikona i obraz, ikonichnost i slovesnost: sb. st. M.: Palomnik, 2007. S. 129-164.
3. Maykov A.N. Sochineniya: v 2 t. M.: Pravda, 1984.
4. Semikina Yu.G. Osobennosti neomifologicheskoy kartiny mira v romane I. Polyanskoj «Prohozhdenie teni» // Izv. Volgogr. gos. ped. un-ta. Ser.: Filol. nauki. 2008. № 7. S. 115-119.
5. Solodkova S.V. K voprosu o metafizicheskikh nachalah v mirovozzrenii A.K. Tolstogo // Izv. Volgogr. gos. ped. un-ta. Ser.: Filol. nauki. 2012. № 8 (72). S. 126-130.
6. Tvorenija izhe vo svyatyih ottsa nashego Avvyi Isaaka Siryjanina, podvizhnika i otshelnika, byivshego episkopa hristolyubivogo grada Ninevii. Slova podvizhnicheckie. Sergiev Posad, 1893.
7. Tolstoj A.K. Sbranie sochinenij: v 4 t. M.: Hudozh. lit., 1963.
8. Trubetskoy E.N. Izbrannye proizvedeniya. Rostov n/D.: Feniks, 1998.

9. Uspenskiy B.A. Izbrannyye trudyi. Semiotika istorii. Semiotika kul'turyi: v 2 t. M.: Gnozis, 1994. T. 1.

Considering the issue of the style of the Russian metaphysic poetry in the second half of the XIX century: the principle of iconic character in the lyrics by A.K. Tolstoy

There are considered the characteristic features of the Russian metaphysic poetry in the second half of the XIX century, in particular, the poetry by A.K. Tolstoy. In the poetic system there is researched the principle of iconic character that determine the metaphysic content of the lyrics.

Key words: religious and philosophic romanticism, metaphysic poetry, motive of "spiritual eye", ontological approach.

(Статья поступила в редакцию 18.07.2014)

В.В. КОНДРАТЬЕВА
(Таганрог)

М.Ч. ЛАРИОНОВА
(Ростов-на-Дону)

ПАРАДОКСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «В РОДНОМ УГЛУ»*

Пространственные образы рассказа «В родном углу» рассматриваются в фольклорно-мифологическом аспекте. Амбивалентные значения «степи» и «родного угла» вступают в неожиданные отношения, формируя не только художественное пространство рассказа, но и его композицию и смысл. Героиня рассказа поглощена степью и загнана в угол. Ее надежды на лучшую жизнь не сбываются. Происходит драматичное примирение с реальностью.

Ключевые слова: Чехов, художественное пространство, степь, дом, родной угол, мифопоэтика.

Героиня рассказа «В родном углу» Вера Кардина едет домой через степь и мечтает слиться с этой степью и ее обитателями в правильной осмысленной жизни. Но ее планам

*Работа выполнена при поддержке РФГФ (проект № 14-04-00237).