

Иррациональное начало в человеке Маяковского проявляется в ситуации трагической любви. В концепции любви Достоевского и Маяковского можно выделить ряд общих моментов. Любовь, как правило, трагична. Это чувство, двойственное по своему характеру: соединяет любовь и ненависть, чистоту и возвышенность чувства и "плотскую чувственность". Любовь в творчестве каждого из писателей граничит с тенденцией к саморазрушению и самоубийству.

Таким образом, несмотря на различие концепций Достоевского, Андреева, Маяковского, человек в их творчестве воспринимается как существо трагическое, свободное, стоящее перед необходимостью решения "проклятых вопросов". Можно говорить о том, что опыт Достоевского прогнозирует экзистенциальную концепцию человека в творчестве Л. Андреева и раннего В. Маяковского.

И. В. Петров
Екатеринбург

ЖАНР БАЛЛАДЫ В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ ГУМИЛЕВА

Еще в 1915 году В. М. Жирмунский писал: "Для выражения своего настроения он (Гумилев - И. П.) создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический - балладную форму". Несомненно, баллада всегда оставалась излюбленным жанром Н. Гумилева, но жанр этот претерпевает в его творчестве значительные изменения, характер которых исследован явно недостаточно. Частично восполнить наметившийся пробел мы попытаемся с помощью анализа лирики "Костра" (1918) и "Огненного столпа" (1921).

В этих книгах Гумилев ломает субъектную организацию баллады. Он отказывается от позиции венаходимости, мотивирующей элемент чудесного в его сюжете. Явленность, открытость лирического "я" по-особому структурирует поэтический мир его стихотворений. Новая творческая доминанта определяется Гумилевым очень точно. Образ "знания", вернее - "узнавания", объединяет многие его произведения, становясь знаком, наиболее полно раскрывающим его миропереживание.

Предметом, к которому устремлено знание поэта, является не только культура, но и природа. Образ "знания" оказывается всеобъемлющим. Он присутствует в таких разных по своему настрою стихотворениях, как "Андрей Рублев" (1916), "Дерева" (1916),

"Детство" (1916), "Стокгольм" (1917), "Поэма Начала" (1921), "Заблудившийся трамвай" (1921).

По своей природе узнавание мира лирическим героем иррационально. Внутри этого образа-переживания актуализируются некоторые элементы древних обрядов и ритуалов. Лирический герой способен услышать голоса растений и камней, получить их волшебную помощь. А обрести свой подлинный облик герой может только пройдя через трехкратное превращение. Мистическую направленность акта познания манифестирует и образ круга. Все это показывает, что в образе "знания" лирический герой Гумилева не творит своего собственного мира, а пытается постичь законы, управляющие миром уже существующим,

Формально такая структура образа-переживания органично продолжает поиск, начатый поэтом еще в период создания "Колчана". И в "Костре", и в "Огненном столпе" Гумилев стремится к предельной реализации содержательных возможностей балладного жанра. Как свидетельствуют исследователи, сюжеты самых ранних шотландских баллад управлялись принципом "узнавания - заклатья" - особой формой общения с тайными земными силами, открываемыми в загадочном мире языческих игрищ" (См. исследования Л. Аринштейна и Р. Райт-Ковалевой). В этом плане попытка Гумилева вернуться к исходной семантике поэтической формы может быть истолкован как стремление к созданию такой модели мироздания, которая устанавливала бы равновесие между феноменальной и ноуменальной гранями бытия: "Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятностными догадками - вот принцип акмеизма" (Аполлон, 1913, №1, с. 44).

В творческой же практике подобное равновесие достигалось не всегда. Значение образа "знания" в лирике Гумилева состоит не только, и не столько в приобщении к извечной гармонии: "Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания - вот то, что нам дает неведомое". Человек в его лирике не в силах овладеть общим законом жизни, но человек относится к этому закону как к величайшей святыне (эпитет "сладкий" всегда употреблялся Гумилевым в сакральном смысле). Отсюда проистекает обнаружение и обнажение обрядовой основы балладной формы.

Новаторство Гумилева в осмыслении конструктивных принципов баллады заключается в том, что эта жанровая форма в его лирике оказалась своеобразной и очень удобной моделью, позволяющей художественно претворить отношения человека с темными,

запредельными силами. Отношение героя Гумилева к хаосу - это, в противоположность традиции, не страх и ужас, а мужественное заклание. Это отношение определяется даже не гармонизацией поэтической формы ("изгнанием хаоса", по выражению В. М. Жирмунского), а созданием такой диалогической структуры, опираясь на которую герой его прозревает устойчивые, стабильные константы внутри пространства темных хаотических сил, постигаемых балладой.

Примером подобной трансформации балладной формы в лирике Гумилева можно считать его произведение "Звездный ужас" (1921), в котором воссоздается образ хаотически распадающегося мира. Важно, однако, что Гумилев в речи своего героя воскрешает некоторые элементы библейского кода, создающие напряженный диалог между его балладой и сакральным текстом. Это диалогическое наполнение слова героя, передающее, с одной стороны, чувство заброшенности, богооставленности человека в мире, а с другой - вовлекающее его в систему истинных, подлинно бытийных координат, выразителем которых служит библейский канон, в корне меняет содержание балладной ситуации. Она становится одновременно и нарушением табу, и своеобразным ритуальным действием, воспроизводящим ту порубежную ситуацию, когда из хаоса возникает космос. В сюжетном движении особое значение приобретает момент стадильности: исходное событие повторяется в "Звездном ужасе" трижды и практически полностью идентично архитектонике древних обрядов.

А. С. Печёркина
Екатеринбург

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В СИМВОЛИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА ФЁДОРА СОЛОГУБА "МЕЛКИЙ БЕС"

Характерной чертой развития отечественной гуманитарной мысли на рубеже XIX-XX веков стал осуществленный в мышлении русского символизма поворот к языку как таковому, как особой смыслопорождающей сфере бытия. В рамках русского символизма проблема "символ и мышление" преобразуется в проблему "символ и язык". Одной из основных задач символистской практики становится выяснение символотворческих возможностей естественного языка.

Роман Фёдора Сологуба "Мелкий бес" является, на наш взгляд, уникальным текстом, в построении символического пространства которого наиболее ярко воплощается символотворческая энергия языка.

Понимая язык как стихию, формирующую и определяющую мышление, Сологуб пытается выявить те смыслы, которые привносит в духовное пространство человека слово обыденной речи.

Основным приемом “высвечивания” внутренних механизмов языка является языковая игра. Языковые игры используются Сологубом как модели, которые, устанавливая самые неожиданные связи между словами, открывают человеческому мышлению возможные глубинные связи между явлениями реального мира.

С одной стороны, в языковой игре происходит опустошение слова, выхолащивание формы, когда от слова остается только “мертвое звучание”. Но с другой стороны, отвлечение формы от содержания, разрыв связи между ними приводят к тому, что форма слова начинает самостоятельно воздействовать на сознание. Тем самым языковая игра создает условия для того, чтобы слово не обозначало предмет, но свободно выбирало его. Таким образом, слово оказывается способным порождать смыслы из самого себя и тем самым формировать свою реальность.

Эта новая реальность открывается в романе учителю словесности Ардальону Борисычу Передонову, именно его сознание становится полем столкновения предметной, объективной реальности и реальности, формируемой языком. Окружающий человека “плоский” мир в сознании Передонова приобретает многомерность.

Мир постепенно превращается в поле игры, в которой с сознанием человека играют его собственные слова, трансформируя реальность по своим законам. В этой игре нет заранее установленных и четких правил - каждое движение, каждый жест игрока изобретает и устанавливает свои собственные правила, тут же вступающие в силу и задающие новый виток развития игры. Каждое произнесенное и услышанное Передоновым слово объективирует новый смысловой “пучок”, каждая составляющая которого становится основанием для новых разветвлений. В этой игре уже невозможно отличить реальность от “нереальности”. В этом мире всё двойится: через вещную оболочку “просвечивает” потустороннее; глубинное выбирается на поверхность и становится реальным и самостоятельным “действующим лицом”.

Человеческое сознание становится своеобразным “окном”, через которое в предметную, объективную познаваемую реальность вторгается трансцендентное. Но оно становится и той точкой, в которой сходятся все смыслы сразу: прошлое сливается с настоящим и будущим, “я” растворяется в “не-я”.