

ЗНАКОВЫЙ КОД СОВРЕМЕННОГО “ХОЖДЕНИЯ” (“НАБЛЮДЕНИЕ СТАМБУЛА” А. БАЛДИН)

Мадлен ШУЛЬГУН

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

На підставі аналізу твору А. Балдіна “Споглядання Стамбулу” у статті робиться спроба установа та характеристики знакового коду подорожі у контексті розвитку та оновлення традицій “ходіння”. Визначається мета сучасної подорожі. Демонструються сучасні принципи інтерпретації давнього канону і створення нової метамови.

Ключові слова: подорож, дискурс, метажанр, жанр, символ, код семантизації, інтерпретація, рефлексія.

На основе анализа произведения А. Балдина “Наблюдение Стамбула” в статье делается попытка установления и характеристики знакового кода путешествия в контексте развития и обновления традиций “хождения”. Определяется цель современного путешествия. Демонстрируются современные принципы интерпретации древнего канона и создание нового метаязыка.

Ключевые слова: путешествие, дискурс, метажанр, жанр, символ, код семантизации, интерпретация, рефлексия.

Drawing upon analysis of A. Balдин's text “The Observation of Istanbul” the paper sets out to define and characterize symbolic code of travel in the context of developing and renovation of “journey” tradition. The aim of modern travel is specified. Contemporary principles of interpretation of old-established canon and creation of new metalanguage are demonstrated.

Keywords: travel, journey, discourse, metagenre, genre, symbol, code of semantization, interpretation, reflection.

Путешествие Андрея Балдина актуализирует давние (“архаичные”) установки религиозного хождения, и демонстрирует их органичный синтез с другими векторами художественного поиска. К ним мы относим синтез дискурсов и экспериментирование в области создания метаязыка сложной реальности.

Цель настоящей статьи – установление и характеристика знакового кода современного путешествия в контексте развития и обновления традиций хождения.

Собственно, о принципиальном обращении к установкам хождения автор заявляет уже на первой странице произведения, подчеркивая, однако, и своеобразие художественной цели. Она состоит в том, чтобы

пройти по всем местам маршрута “московского миссионера” Стефана Пермского (XIV в.), который двигался вглубь страны, просвещая еще оставшихся в ту пору язычников-зырян (нынешняя территория Коми). Повествователь идет по следам русского святого. В этом просвещивает важная установка национальной и культурной самоидентификации, тесно связанной именно с религиозным дискурсом. Однако различаются эмоциональные и оценочные аспекты современных текстов, очевидна опора писателей на различные архетипы, традиционные структуры. В “Наблюдении Стамбула” подчеркнута благая весть: ее нес христианский миссионер язычникам-зырянам, за что и был признан святым и прославлен в знаменитом житии, написанном Епифанием Премудрым.

Повторение маршрута Стефана Пермского должно иметь, на наш взгляд, ритуальный, символический подтексты. Их смысл в возвращении духовного, религиозного начала в жизнь современников, “язычников” XX века. Ритуальное прохождение пути должно восстановить нарушенный культурный космос, соединить времена, обнажить духовное ядро, корни народа.

Важное документирующее значение приобретает тот факт, что отдельные этапы повторения маршрута святого уже осуществлены в рамках проекта “По пути Стефана Пермского”, реализованного Национальным музеем республики Коми и исследовательской группой “Путевой журнал”. Первым этапом было путешествие в Ростов Великий.

Изменение вектора маршрута с российских территорий за их рубежи, к традиционному месту паломничества именно православных – в Константинополь, бывшую столицу Византийской империи – также обосновывается религиозно и исторически. Писатель ощущает необходимостью посетить исходную точку движения христианства на Русь, потребность побывать в тех местах, которые сформировали мировоззрение Стефана Пермского и его возможные проекты культурного религиозного развития родной страны. Гипотезы относительно этих возможных моделей развития изложены в предыдущем путешествии в Ростов Великий в произведении “Второй Третий”, опубликованном в 2007 г. в журнале “Октябрь” и построенном по иному, мифологическому принципу интерпретации. Кроме того, по этому же пути ходил и автор жития Стефана Пермского – гениальный средневековый писатель Епифаний Премудрый. Таким образом, решение проблем культурной идентификации, остро поставленных переходным временем, совершения большого путешествия в пространстве и времени родной земли

(“макропутешествия”) потребовало осуществления более локального похода – данного хождения. “Также стало ясно, что перед отправлением в эту макроэкспедицию необходимо совершить визит в Стамбул; точнее в Царьград. Из одних только общих соображений: любое исследование русской истории XIV века непременно должно включить Константинополь, тогдашнюю столицу мира. Царьград и был тот первый порт, от которого еще в IX веке отчалила русская лодка, – когда самой России еще в помине не было [2, с. 17].

Подобное обоснование странствия имеет как традиционные, так и новаторские черты, продиктованные рефлексией современного кризиса идентичности.

К традиционным относим вектор, религиозный пафос, помещение отечественной истории (духовной) в общехристианский контекст, воспринимаемый в качестве общемирового (если Константинополь – центр мира). К традиционным моментам можно отнести и акцент на молодости русского христианства, она, однако, трактуется не как недостаток, а как гарантия перспектив и пассионарности. Именно в таком ключе и по образцу библейской притчи о молодом винограде, которое не наливают в старые меха, интерпретировал эту молодость митрополит Илларион в “Слове о законе и благодати”.

К специфическим чертам относим акцент на разности культур, которая сформировалась изначально. Ее нынешнее осознание связано с процессом самоидентификации, с отстаиванием культурного своеобразия после пережитых в XX веке потрясений.

В этом процессе “поисков лица” оказывается маркированной оппозиция “центра” и “периферии”, а также их переворачивание и устойчивость. Автор осуществляет это в историческом, географическом и религиозном дискурсах. При этом в подтексте формируются важные для современности и самоидентификации параллели и ассоциации. Историческое падение государства Византия не сняло статуса святого места с Константинополя; бывшая историческая “окраинность” России сменилась восхождением и преемственностью от Второго Рима Византии к Третьему Риму, а затем развалом империи, что также не погубило духовное развитие, более того, именно на него возложена миссия возрождения и нового понимания бытия и современности. В подтексте произведения осуществляется моделирование исторических и духовных рифм между судьбами Второго и Третьего Рима.

Как и в традиционных хождениях, сюжет и композиция произведения определяются маршрутом: дорогой к святыням, их поиском, подробным изображением храмов. К нему прибавляются интеллектуальные (разгадка знаков) маршруты и прозрения: важно не только найти в иной культуре, архитектуре, “карте” Стамбула затерявшиеся православные храмы, обнаружить в этом наложении, палимпсесте рисунок старого, былого Константинополя, но и всмотреться, добиться прозрения: и “Смотреть, наблюдать не отрываясь – вот закон этого места” [2, с. 19].

Решение этой “археологической” задачи потребовало создания нового языка описания. Он подчеркнуто субъективен и метафоричен. Фактически, автор предлагает собственный, глубоко своеобразный код описания “центра мира”, причем этот код основан на медитативном восприятии, мифологизации, прозрениях. Это существенно отличает произведение А. Балдина от других хождений, в которых традиционно даются документированные подробные описания локусов святых мест.

Собственно, автор дает понять, что именно язык описания является в произведении актуализированным. Писатель берет на себя миссию нового открытия и названия традиционных маршрутов. О такой задаче свидетельствует тот факт, что своеобразное “предисловие” к произведению начинается с метафор, базируется на них, акцентирует ассоциации и расшифровки смыслом образов, задает тон прочтения “Наблюдений Стамбула”. То есть, стиль этого произведения является принципиально усложненным, он резонирует с традициями литературы XIV века, вторым южнославянским влиянием (житиями того же Епифания Премудрого), максимально украшен современным “плетением словес”.

Каждая метафора воспринимается как обозначение тайны и ключ к ее прозрению. Метафоры же входят в дискурс путешествия, трактуемого очень широко, отражают традиционный код странствия (Выделено автором – М.Ш.), движения. Во-первых, история России, ее религиозного развития предстает в образе карты (Выделено автором – М.Ш.), составленной подвижниками веры, в данном случае большой ее сегмент создан Стефаном Пермским и его биографом Епифанием Премудрым. Предложенное путешествие может восприниматься как оживление этой карты. Во-вторых, подчеркивается размытость контуров такой карты, и эта зыбкость границ имеет подтексты новых географических и духовных открытий, прозрений. В-третьих, предлагается авторский символ России как сухопутного океана (Выделено автором – М.Ш.), имеющего сложную историю “плаванья”, смены течений, экспансии.

“Повторить маршрут Стефана, переместиться хотя бы мысленно в его обстоятельства означало в первую очередь шагнуть в неизвестность, за пределы карты. На этот момент внешний контур страны был разомкнут. Не было четко очерченного материка, а был океан суши, другой берег которого оставался неразличим. Так родилась метафора, которая впоследствии развивалась и усложнялась: а) Московия в своем развитии росла (развивалась) как сухопутный океан и б) Стефан и его последователи сыграли в истории Москвы роль лоцманов, которые за три века провели ее по “морю” евразийского материка до моря настоящего, Тихого.

«...» Многообещающий, занятный сюжет: если Россия есть “океан”, то ее история – это хроника плавания, со всеми кружениями, петляниями и переменах курса (в том же Петербурге, в порту на европейском берегу русского “океана”). На языке этой метафоры наша история стартовала из одной точки и затем разворачивалась во времени и пространстве до тех пор, пока один океан, сухопутный, не совпал своим берегом с другим, Тихим” [2, с. 17].

Обратим внимание на сложное переплетение кода путешествий (“карта”, “плавание”, “маршрут”; словесная игра, создающая ассоциации со светским “Хожением Афанасия Никитина за три моря” – “за три века плавания ее по морю”) с символами, имеющими глубинные религиозные, мистические смыслы: “море”, “океан”, “корабль” (а также в этом тексте “русская ладья”), “лоцман”. Этот синтез к тому же остранин оксюморон “сухопутный океан”.

Символы несут сакральные смыслы, придающие особое значение и древним упомянутым странствиям Стефана Пермского, Епифания Премудрого, и нынешней “экспедиции”.

Так, “море” является символом превращения и возрождения. Оно также знак бесконечности познания, а в психологии – подсознания” [10, с. 227–228], что также важно, учитывая авторскую стратегию прозрения, иррационального постижения сложной реальности. В обобщенном знаке “вода” актуализированы смыслы “спасения”, “омолаживания”, “рождения” как “плетения вод” [5, с. 76–78]. Последнее значение актуализируется в “Наблюдении Стамбула” упоминанием о кружении, петлянии, переменах курса в жизни Океана – России и отражает веру в духовное возрождение.

Интеграция названных смыслов дает новую семантику и творит оптимистический модус повествования – это возрождение, фактически, обращение к пасхальному архетипу. Повторная “экспедиция”, собственно,

является ритуальным шагом на этом пути. При этом манифестируется своеобразие языка интерпретации. Поскольку вода, по Юнгу, символизирует подсознание, автор намекает на то. Что описание странствия будет осуществляться не столько аналитически, с ориентацией на реалистичность, сколько в символистском, метафорическом ключе, и оно призвано затрагивать сложные сферы, привлекать механизмы чувствования, прозрения.

Символ корабля прибавляет к данному семантическому полю новые смыслы и дублирует уже заявленные – “обновления”, “воскресения” и др. По замечанию М. Маковского, в индоевропейских языках реализуется следующая цепочка значений данного символа: “двигаться, передвигаться”, “река”, “вода” (символ спасения, второго рождения) “душа”, “человек”, “новый, свежий” (“воскресший к жизни к жизни из смерти” или “перешедший к смерти из жизни”) [5, с.194]. “Приращением к общему семантическому полю является также такой смысл символа, как “поиск” и “переход на другие уровни существования” [10, с. 159–160].

В общем контексте произведения все эти смыслы подчеркивают качественные сдвиги, новое осознание исторического и духовного пути страны. Отметим, что символ корабля именно в таком значении – радикального поворота к новой, духовной, судьбе использовался в русской религиозной литературе, в частности, в “Житии протопопа Аввакума”.

Подобные прочтения традиционных символов и их синтез с пространственным кодом уже в предисловии задают читателю ориентиры понимания авторской концепции: путешествие в Стамбул повествователя обретает философскую, историческую перспективу, связуя прошлую историю Океана – России с современностью, обнажая точки символического “пути”, “дао” страны и задавая перспективу обновления.

Обратим внимание также на переплетение пространственных и временных кодов, а также взаимный обмен их семантики. Так, традиционно символы, связанные с водной стихией (река, море и т.д.) обозначают временную динамику. Такова, например, символическая карта “Реки времен” Ф. Страсса, вдохновлявшая Державина. На ней изливающаяся с небес река разделяется на земные русла, знаменующие судьбы государств, повороты в науке и искусстве, показательно и традиционно в этом плане использование в “Наблюдении Стамбула” символа карты в значении жизни державы, а также использование

символа “*лоцман*”. Семантика даних символів саме як часових отримана вченими. Так, І. Сухих підкреслює: “*Метафора час-вода – одна з найбільш поширених в літературі*”. О. Мандельштам назвав свою книгу “Шум часу” (1928). В ній поет закликав “*слідити за часом, за шумом і проростанням часу, прислухатися до “наростаючого шуму століття*”. Час тут косвенно порівнюється з водою: Мандельштаму представляється *рів, провал, заповнений шумлячим часом*.

В пушкінській трагедії “Борис Годунов” цей образ виявляє іншу грань. В монологі летописця Пимена річка перетворюється в казочне “*море-океан*”:

*“Минуле проходить передо мною –
Давно ль воно несло, подій повно,
Волнуєся, як море-океан? <...>”*

Об історическому морі згадав і Лев Толстой в фіналі “Войни і миру” [9, с. 116]. (Виділено автором – М.Ш.).

Не виключено, що ці підтексти включені в метафори А. Балдіна, як і семантика “*петербургського*” міфу, задаюча “*західний*” вектор (“*європейський берег російського океана*”), актуалізуюча на другому рівні історіософські питання про вірність і напрямки культурної орієнтації. Однак звернемо увагу на інше: охарактеризована символіка і метафори набувають в творі просторові значення (країна як рухома, розширююча географічно “*сухопутний океан*”), але не втрачає і часових значень (океан-країна кружить, змінює вектори і ритм руху). Синтезом цих просторових і часових значень стає зображення точок перетинання сухопутного і часового океану. До таких і належить Константинополь, “*<...> той перший порт, з якого ще в IX столітті відплила російська лодка, коли в Росії в перше не було*” [2, с. 17].

Як вважаємо, на подібне співпадіння просторового і часового символічних кодів впливали жанрові установки подорожі (актуалізуючі простір) і, одночасно, загострення історіософських питань: перегляд “*шляхів*” країни, виділення історически закріплених орієнтирів культурної самоідентифікації.

На всьому протязі твору конфлікт інтерпретацій Стамбула моделюється зазвичай саме зіткненням позицій гйда і оповідача. Перший не дає побачити справжнє обличчя Царьграда,

заветне і приховане за сучасною повсякденністю, за наслоєннями часу і другої культури “*О другому Римі вона принципово замовчує*” [2, с. 21]. Оповідальник же, навпаки, шукає приховані знаки присутності Царьграда і намагається їх розшифрувати.

Тщательно описано і узагальнено контрастний тип: вдумчивого паломника, “*боліючого за Візантію*” [2, с. 21], йдущого по слідах своїх культурних предків до релігійних джерел своєї країни. Подібний тип втілює, в першу чергу, сам оповідач, а в другіх, образи єдинодумців, в багатьох дублюючі оповідача. Про те, що автор прагне до узагальнення, створенню подібного типу духовного странника-шукача культурних джерел говорить і пошук назв для себе і єдинодумців. Так, серед самоопределень з’являється “*мирний паломник*” [2, с. 30] по емоційному контрасту з рішучими будівельниками болгарської церкви, захопившими землю під храм “*по-партизанськи*”. Називаються і колективні “*скитальці*” [2, с. 25]. Ця тенденція суттєво посилена в іншому творі, опублікованому А. Балдіним в тому ж 2007 році – “Второй Третий”. В ньому з’являється колективний образ учасників експедиції, шукачів культурних джерел, і він втілюється в оповідачній інстанції “*ми*”.

Характерною особливістю є широке семантичне поле поняття “*тайна*” і відповідно, її розгадування оповідачем і його союзником – вдумчивим читачем. Це пов’язано з зображенням самого процесу нового відкриття Царьграда, а з ним і занурення до джерел національної духовної культури. Ця особливість породжена переживанням культурного кризису і метою знайти орієнтири культурної ідентичності, опираючись на старі зразки (ходження) і на вічне початок (віру, релігійні, ірраціональні прозріння). Семантичне поле включає мотиви з широким спектром значень і модусів. Так, в якості самої низької оціночної точки в системі координат можна позначити мотив “*маски*”. Він описує враження від Стамбула, в першу чергу, від “*закритих*” жіночих обличчів, неминучості метаморфоз від динамічної юності до солідної неподвижності зрілості в “*формулу*” Стамбула входять важливі “*обличчя-планети*”, обличчя “*як під замком*” у зрілих жінок [2, с. 21]. Мотив “*маски*” набуває екзотичні значення заборони і покрову (фантазії західноєвропейських письменників і митців на тему гарема) і, в свою чергу, об’являються сакральними значеннями, які вже вираховують

вертикаль высоких символических значений. Так, гаремная спрятанность закрытость связаны в произведении женским началом – охраной покоя, неким скрытым и сакральным “материнским лоном” этой земли, а также со связанными друг с другом рождением и смертью. “Сам принцип пряток в Стамбуле является общим. Здесь все суть тайна и покров, в столице, “покой которой охраняют женщины”. Ткань города движется – незаметно и постоянно, и нет другого способа остановить этот бег, как умереть и приковать ее пером над могилой. Или родиться? Так или иначе пройти по вертикали, пронизав [степи и море] материнское лоно” [2, с. 22]. Самой же высокой точкой семантического поля “тайны” становится идея господнего покрова над православными святынями. Раскрытие “тайны” является интеллектуальной пружиной хождения. Сам этот процесс выписан подробно и с использованием характерных именно для путешествия пространственных метафор.

В семантическом поле концепта “поиск” доминируют символы “спирали” (“воронки”, “клубка”, “раковины”), а также мотивы “кружения”, “отражения”, движения в обратную сторону (против часовой стрелки). Как и в предыдущем семантическом поле, здесь также обозначены самая низкая и верхняя точка на шкале пространственных координат. К самой низкой относим описание дороги как “путевой спирали” [2, с.18]. То есть акцентируется пространственная запутанность. Однако этот смысл вскоре приобретает метафорические и куда более широкие истолкования. К таковым относим, во-первых, движение в кругу собственных ошибок, иллюзий, миражей, порожденных воображением, то есть личный поиск. Примером многочисленных реализаций этого значения может быть эпизод, когда повествователь, наблюдая из окна автобуса город и страстно желая увидеть купол Софии, перепутал его с Голубой Мечетью. Во-вторых, спираль оказывается связанной с процессом переворачивания центра и периферии, то есть, с переосмыслением, поиском истины, с переоценкой исторических событий, с очерчиванием истинных и ложных векторов движения мысли, интерпретации. В нижеприведенном отрывке Стамбул выступает сакральным центром, а периферией становятся западные столицы – Лондон и Париж, что являет собой очевидный контраст интерпретации данных локусов пассажирами “Восточного экспресса”, так и не проникнувшими в тайну данного места, и это отличает “туристов”, от паломников, добравшихся к центру – к Софии. “<...> дорога, свиваясь клубком, привела нас в самый центр города, на площадь между Софией

и [повторяющей, отражающей ее как в зеркале] Голубой мечетью. Кстати, так же по спирали, только двигаясь в обратную сторону, выбирается из центра Стамбула знаменитый “Восточный экспресс”. По самому берегу моря он проходит, постепенно разгоняясь, как космический аппарат, чтобы уйти в глухие дали Европы, туда, где, как Юпитер и Сатурн, маячат Париж и Лондон – далеко на окраине ойкумены. Эта скрытая, постоянно действующая “часовая” спираль разворачивает город наподобие раковины. Это еще одна константа Стамбула” [2, с. 18].

Метафора “город–раковина” содержит в себе сакральные смыслы Доброго Предзнаменования, а в мусульманских культурах символизирует “внимание к слову Аллаха” [10, с. 302]. Кроме того, имеет семантику заворачивающейся во времени воронки, средоточия культуры.

Пространственный символ приобретает смыслы времени: кружения времени, выхода его, с одной стороны, к глубинным архаическим слоям, а с другой – в вечность и культурный космос.

Кроме того, сам знак спирали с маркированным центром и описание кружения, поиска рождают ассоциации с лабиринтом, тем более что они подкреплены вектором движения – к святым местам и традицией. Как известно, во многих храмах Европы полы были выстланы мозаикой с рисунком лабиринта. Прохождение к его центру считалось неким замещением паломничества верующего к святым местам. Такое построение храма послужило образцом для моделирования композиции известного нелинейного романа Петера Корнеля “Пути к раю”. Возможно, в подтексте метафоры святого и вечного города как раковины (“это еще одна константа Стамбула”) лежит и эта ассоциация. Но в любом случае данный образ укрепляет сакральные смыслы, а в нижеприведенном фрагменте в соединении с символом ключей подпитывает смысловое поле концептов центра и тайны. “Морская раковина – символ Царьграда такой же, каким для Рима были ключи апостола Петра. Паломники, посетившие город, уносили на своих шляпах раковины. (Побывавшие в Риме уносили ключи)” [2, с. 19].

С мотивом кружения в тесной семантической связи находится мотив отражения, зеркальности, который не столько фиксирует ошибку, склонность наблюдателя перепутать, обознаться, сколько возможный диалог религий, культур, исторических эпох. В вышеприведенном отрывке, например, это были противопоставления и “рифмы” символов Первого и Второго Римов – ключ и раковина. “В произведении таким часто

повторяющимся “сюжетом” является отражение друг другом Софии и Голубой мечети, они “смотрят друг на друга” [2, с. 20], их можно перепутать, что и происходит с повествователем, издали вглядывающимся в купола. Голубая мечеть повторяет и отражает Софию, как в зеркале [2, с. 18]. Они порождают диалог интерпретаций, полный тайных смыслов, намеков. Например, между гидом и повествователем разгорается спор о том, какой из храмов красивее, дискуссия полна культурологических и религиозных подтекстов, хотя спор из общекультурного плана деликатно переводится повествователем в более узкий – архитектурный. “Спросили и меня, не угадав архитектора, что лучше? – Смотря как смотреть, – отвечаю я путано, зато дипломатично. – Если к ним приближаться, то мечеть, конечно, выигрывает; она отделана, ухожена, сияет, как игрушка. Но если от них удаляться, то София как будто растет, а мечеть, напротив, оседает, так, некоторым облаком. – Почему это? – спрашивает экскурсовод <...> – Потому что лучше соотношение масс. – Ну знаете...” [2, с. 20]. (Выделено автором – М.Ш.).

Картина мира, созданная автором, вписана в систему координат, где особое значение играет символика горизонтали и вертикали. Как и в вышеописанных семантических полях, здесь также вектор обобщения идет от повседневного, от поверхностного взгляда – к духовному, сакральным смыслам. Горизонталь или плоскость появляются впервые в пейзаже и ассоциируются с обыденностью. А случающиеся на фоне плоскости возвышенности сигнализируют о возможности существования другой оси. “<...> все плоско, – пейзаж лежит ровно, тонким платком. Там и сям кто-то подпирает платок пальцем: изредка встают вертикально – острая скала, подобие холма, здание или (пальцы пролезли сквозь дырявую ткань) – группа зданий <...> Справа синим пунктиром обозначено море. Ничего особенного – сине, лежит в черноморской позе. Степь, не останавливая бега, подкатывает к нему вплотную.

Вот впереди тонкая материя поднялась горбом – под нее просунули кулаки и колени. Суша показала мускулы; на них поместился город, Стамбул” [2, с. 18]. В подтексте формируется представление о том, что этот город, Стамбул, пока “плоскостной”, он лежит, лишь “обозначив локти и колени” (как и море в “черноморской” позе), а другой, скрытый город – Константинополь – должен показать вертикаль и высоту. К семантике плоскости как обыденности присоединились контрастные смыслы неподвижности/стремительности, которые создают особую

энергию описания, а также смыслы тайны, скрытости. Степь покрывает, как платок, ткань (а далее часто используется и образ ковра), нечто, что может оказаться неожиданным, противоречащим первому впечатлению, в данном случае это вертикаль – кулаки и колени антропоморфного образа города. Создается впечатление палимпсеста: под плоскостным ликом Стамбула скрывается вертикаль Царьграда. “От Царьграда в нем осталось немного <...> степь раскатывается сама собой: но от этого еще заметнее усилие, с каким на плоскости появляется (прободает ткань земли) любая вертикаль. Тем более город” [2, с. 18].

Плоскость знаменует земное, дольное; вертикаль – духовное, сакральное, горнее. Поэтому в описании вертикали доминантами становятся купола церквей. К ним как бы стягивается остальное плоское пространство. Повествователю кажется, что он ощущает почти мышечное усилие от такого “собирания” пространства, города. Возникает как бы два плана: “плоский” Стамбул и сквозящее в его воздухе видение устремленного ввысь Царьграда, собравшегося из осколков прошлой рассеянности и забвения. “Это усилие, это напряженное собирание городской плоти (хочется надеяться) не изменилось со времен Царьграда” [2, с. 18]. И плоскость, и вертикаль в произведении А. Балдина остраиваются, моделируются и их игровое переворачивание, всякий раз обнажающее главный смысл – духовного роста и проникновения в тайну. “Переулки сбегают вниз, к морю; посередине каждого висит синий прямоугольник моря, словно простыня на веревке. Душа, улегшись на чистую простыню, успокаивается” [2, с. 20]. Море здесь – гладкая “горизонтальная” вертикаль. Его вертикальность обеспечена необычной точкой обзора и сакральными смыслами символа моря, обеспечивающими такое гармоничное взаимодействие воды, как воплощения жизни, обновления, крещения, смерти и бессмертной души.

Путешествие физическое и духовное, разгадывание тайн имеет конечную цель – создания “формулы” [2, с. 21] города, то есть обобщения, сгущенного до символа. В этих обобщениях также доминируют пространственные метафоры. Все они содержат смыслы центра и вертикали. Именно такой подход превалирует в картинах Константинополя, скрытого под обликом нынешнего Стамбула. Для повседневного же Стамбула используются иные “формулы”, часто построенные по принципу парадокса. Например, по контрасту и замещению мужского и женского начал. Вместо соотношения горизонтали и вертикали в описаниях выступают “отношения масс” и “знаки движения и покоя” [2, с. 21].

В “формуле” Константинополя системообразующим становится концепт “центра”. Это сакральный центр. К этому смыслу добавляется семантика сжатости и концентрации. “Стамбул-Царьград помещается в кулаке земли: между пальцев сжато море. Контраст города с лениво разлегшейся степью заряжает наблюдателя странной энергией, уверенностью в том, что не случайно так крепко сжались эти пальцы” [2, с. 18]. В смысловое поле добавляется семантика пассионарности, скрытой энергии. Акцентирование горизонтали и вертикали (двойное обозначение Стамбул-Царьград) создает особый драматизм, конфликтность, заряженность на действие, которое вылилось в “хождение” в поиске истинного города, в усилиях разгадки тайны, создания “формулы”. Мотив центра удваивается: рассматривая Царьград как центр православного мира, повествователь и в нем ищет глубинный центр, “сердце города”, его главнейшая точка. В данном случае географическое также перетекает в сакральное. Центральная географическая точка ассоциируется со сценой, на которую взирает “театр”, его “партер” и “зрительные ряды города” [2, с. 19]. Географический центр города видится в море, в месте схождения трех берегов, и он же несет глубинные исторические смыслы, это пролив Босфор, бухта Золотой Рог, за которые разыгрывались тяжелейшие битвы, это сцена сражений.

А центром сакральным становится совсем иное место – это София, она тоже на “сцене”, но принципиально иной. Рядом с ней даже “запретный город” мусульман Сарайбурну воспринимается как “партер морского (царского) театра” [2, с. 19], то есть вновь моделируется контраст духовной вертикали и исторической “суеты”, что выдает приоритеты автора и обнажает религиозный пафос “хождения”.

Символы с семантикой центра подкрепляют друг друга, усиливая путем амплификации это значение. К таким символам относим “кулак” (Константинополь как кулак среди расслабленной горизонтали степи), “ракшину”, “сцену”, середину “воронки” вокруг которой вращаются все остальные виды, здания города. “Начинаются чудеса – пульс, рост и убывание предметов: их размеры не так видны как место, где они расположены, еще важнее расстояние до моря, от его воронки – вокруг нее они вращаются, поворачиваясь каждый на своей спири” [2, с. 19]. Однако главной точкой, в соответствии с религиозной картиной мира, остается храм.

В последней XIII главе путешествия автор сводит воедино основные мотивы, формулируя концепцию произведения. Идейным фокусом, композиционным центром вновь становится пространственный

и сакральный локус Софии. К ней, как к Риму, ведут все дороги, в том числе и ментальные, то есть идейный поиск. Причем последний проходит трудно, замещая средневековые тяготы и опасности хождения, демонстрируются испытания, кружения мысли, ошибки, ложные предположения, уводящие от цели. Но волей провидения чудесным образом все поиски успешно завершаются. “Рано или поздно, совершая по городу броуновы зигзаги и запятые, пересекая его слои наперченной лепешки, вы непременно выйдете к Софии. Ее магнит работает бесперебойно” [2, с. 33]. Но при этом географический центр становится и центром временным, отменяющим пропасти между эпохами, дистанцию столетий, традицию и современную культуру, находящуюся в кризисе: “Разрыв с эпохой Стефана в ее присутствии отменяется. Прогнбая ткань времени, она расставляет нас по периметру [истории, полиса], по краю кратера, сама же растет из его центра безмятежной горой” [2, с. 33].

Подобная “отмена” времени, нахождение точки географической и темпоральной вечности сигнализирует о том, что автор меняет стратегии: от характерного для хождений описания святых мест и маршрута, обращению к общеизвестным библейским эпизодам, связанным с конкретными локусами переходит к созданию собственного мифа. В авторском мифе главной позицией является центр мироздания, именно он представлен Софией. Подчеркнем, А. Балдин художественно интерпретирует основные позиции мифа о центре мира, накладывает собственные впечатления, идеи на традиционную модель. Это подтверждается созданием мифологических оппозиций. Если в традиционной модели в качестве таковых выступают “центр”/“периферия”, “верх”/“низ”, “правый”/“левый”, а “в космогоническом плане (небо–земля, юг–север, день–ночь)” [5, с. 263], то в путешествии Балдина им соответствуют многозначная оппозиция “горизонталь”/“вертикаль”, имеющая символические смыслы. Происходят и модификации значений традиционных оппозиций. Так, противопоставлены “выжженная земля”/“море”, однако, обе части оппозиции имеют позитивные и негативные смыслы, например море символизирует и хаос, и обновление, причем его катастрофические потенции (воспоминания о потопе и рифмующихся с ним катаклизмах) сдерживаются именно сакральным локусом суши, а мифологизированная Россия вообще соединяет противоположные значения, получая качество пассионарности, она превращается в “сухопутный океан”.

Модифіцированы также “*центр*” и “*периферия*”. В качестве точки отсчета культуры избирается далекий от европейских столиц вечный и вневременной Константинополь, в то время как сама Европа видится “*периферией*” особенной в контексте культурного кризиса наших дней. В соответствии с мифологической картиной мира, центром является Мировая гора, Мировое древо, храм, священный город, представляющие собой “*ось, соединяющую землю и потусторонний мир*” [5, с. 263]. Как показано в работе, этот параметр полностью соблюден и акцентирован.

В авторском мифе происходят важные превращения традиционной модели. Так, в ряде случаев координаты “*горизонталь*” и “*вертикаль*” заменяются мифологическими знаками другого уровня – “*хаос*”, “*космос*” (“*гармония*”). В картине мира путешествия хаосогенные потенции хранит в себе море, о чем свидетельствуют неоднократные упоминания всемирного потопа и размышление о других катастрофических геологических сдвигах, в результате которых появился пролив Босфор. София же вбирает смыслы противостояния хаосу, Божьего прощения, последнего духовного оплота, сберегающего человечество от гибели. “*Босфор остается проспектом всех времен – послепотопных. Общим фронтом он движется в сторону Софии: храм стоит точно в створе Босфора, на его оси*” [2, с. 33]. Кроме того, Босфор и воды вообще начинают символизировать время, а София обозначает его остановку, вечность, “*босфорскую плотину*” [2, с. 35], “*ось*”, ее противоборство с хаосом названо “*осевым жестом*”, осевую природу и функцию храма подтверждает также описание того, как весь город и круг мироздания вращается вокруг Софии. Сила космоса, таким образом, собрана в одной сакральной пространственной точке. Противоборство хаотичного, временного (преходящего) и вечного (здесь выраженного пространственным кодом) создает особый драматизм “*осевого сюжета этого места*” [2, с. 39], то есть отражает напряженность и драматизм авторского мифа.

Знаменательно, что в последних фразах географическое путешествие приобретает не только сакральные смыслы (что характерно для хождения), но и культурологические, историософские, тем доказывая универсальность художественного языка этого жанра и его актуализацию переходной эпохой.

Выводы.

1. Автор “Наблюдения Стамбула” в качестве художественного ориентира избирает русское средневековое хождение, равняется на исторические фигуры Стефана Пермского и Епифания Премудрого,

совершавших странствия как по Руси с мессианскими целями, так и к святым местам. Формируется диалог с установками хождений и взглядами названных церковных деятелей. Его отправной точкой является восстановление духовных ориентиров (подобно Стефану, просвещавшему язычников, повествователь “*проповедует*” в условиях современного культурного кризиса), а целью – обсуждение проблемы национальной идентичности.

2. Путешествие А. Балдина вбирает в себя религиозный, культурологический, историософский дискурсы. Автор стремится установить духовные истоки нации, а также обсудить векторы ее исторической динамики в переходную эпоху.

3. Названная цель достигается художественными средствами. Она соотносится с актуальной задачей создания адекватного языка описания сложной реальности. Именно создание этого языка является принципиальной новаторской чертой, отличающей произведение А. Балдина как от средневековых ориентиров, так и от современных “хождений”. Исследование позволяет выделить следующие системообразующие особенности этого художественного языка.

а) Доминантами художественной системы становятся: создание сложных метафор и символов, “*формул*” и “*чертежей*” локусов, явлений, идей.

б) Проявляется интенция к созданию метафор, основанных на пространственной образности. Все описания включены в систему координат “*горизонталь*”/“*вертикаль*” с рядом символических смыслов этих параметров.

в) Пространственные и временные ориентиры проникают друг в друга, символические коды пространства и времени пересекаются и взаимозамещаются, обогащаясь новыми смыслами и символическими значениями. Акцентируется мифологическое время – вечность, мифологическое пространство – центр мира. Ярko проявляются такие контрастные координаты времени и пространства, как сакральный и инфернальный смыслы. К первым относится вертикаль, движение к центру и вглубь; к последним же – кружение (спираль), движение против часовой стрелки, плоскость, окраинность, всевозможные формы закрытости (маски, гаремы, символические покровы – ковры, платки, скрывающие внутреннюю энергию земли и людей).

4. Писатель акцентирует внимание на диалоге культур и времен. Моделируются соответствующие “*рифмы*”, остранивающие авторский миф о хаосе и космосе, судьбе цивилизации в целом и России в частности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балдин А. Второй Третий. О замысле одной трансокеанской экспедиции // Октябрь. – 2007. – №2. Режим электронного доступа: www.magazines.russ.ru/october/2007/2/ba6-pr.html
2. Балдин А. Наблюдение Стамбула // Октябрь. – 2007. – №12. – С. 15–37.
3. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. Монография / Иван Андреевич Есаулов – М.: Круг, 2004. – 560 с.
4. Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания, концептосфера, типология. Монография / Нина Ильинична Ильинская. – Херсон: Айлант, 2005. – 468 с.
5. Маковский М. М. Вода // Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М.: Гуманитарный издательский центр “Владос”, 1998. – С. 76–78.
6. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография / Анна Юрьевна Мережинская. – К.: ИПЦ “Киевский университет”, 2001. – 433 с.
7. Новикова М. Национальное и всечеловеческое: диалог с Г. Гачевым // Новикова М. Міфи та місія. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – С. 125–132.
8. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ / Отв. редактор Д. С. Лихачев: Монография / Александр Михайлович Панченко. – Л.: “Наука”, Ленинградское отделение, 1984. – 205 с.
9. Сухих И. Классное чтение: от Горюхи до Гоголя // Нева. – 2012. – №1. – С. 115–129.
10. Тресиддер Джек // Тресиддер Джек. Словарь символов. – М.: Гнанд, 1998. – С. 227–228.
11. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Монография / Хренов Николай Андреевич. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
12. Щербаков В. Иерусалим: Три дня без гида. / Виктор Захарович Щербаков. – К.: Лыбидь, 2012. – 344 с.: цв. вкл.

АНТРОПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Олена ЮРЧУК

Київський національний лінгвістичний університет

В статті розглянуто “антропологічний поворот” в теорії літератури. Дискурс антропологізації літератури представлено в культурологічному і літературознавчому

аспектах. Йдеться про спробу окреслити для літератури новий дослідницький простір. В цьому сенсі література стає культурним продуктом свого часу. Особливу увагу звернено на міждисциплінарний характер, історичну традицію і виховну функцію антропології літератури.

Ключові слова: антропологічна парадигма, міждисциплінарність, культурний продукт, філософська рефлексія, читацька практика.

В статье рассмотрен “антропологический поворот” в теории литературы. Дискурс антропологизации литературы представлен в культурологическом и литературоведческом аспектах. Речь идет о попытке очертить для литературы новое исследовательское пространство. В этом смысле литература становится культурным продуктом своего времени. Особенное внимание уделяется междисциплинарному характеру, исторической традиции и воспитательной функции антропологии литературы.

Ключевые слова: антропологическая парадигма, междисциплинарность, культурный продукт, философская рефлексия, читательская практика.

The article describes the “anthropological turn” in literary theory. The discourse of the anthropologization of literature is represented in the cultural and literary aspect. This is an attempt to outline a new research area in literature. In this sense, literature becomes a cultural product of its time. Particular attention is given to the interdisciplinary nature, the historical tradition, and the educational function of anthropological studies of literature.

Keywords: anthropological paradigm, interdisciplinarity, cultural product, philosophical reflection, readers' practice.

Перед антропологією літератури на сьогоднішній день стоїть першорядна проблема самоствердження в колі інших міждисциплінарних наук. Вирішення її прямо залежить від соціального і культурного кодів теперішнього кризового часу, від загального стану гуманітарної науки, яка в сучасних умовах продовжує залишатися виробником культурних цінностей нового світу. Перебуваючи в умовах фактичної метафоризації понять “цінність” і “виробництво”, сучасна теорія літератури балансує між замовленням соціуму на нові цінності політичного, морального й естетичного типів й вірністю засадам гуманістичного світобачення.

Літературна антропология має також виховну мету. В наш час, коли сучасне виховання фактично зіпсувало канон минулого і цілий ряд академічних дисциплін, які вивчали літературу з позиції класичної естетики, частково втратили авторитет, антропологічний підхід до вивчення літератури прагне мети переконати суспільство у важливості виховання.