

УДК 82.0

Л. Ю. Фуксон

Кемерово, Россия

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ АРХЕТИПЫ

Статья основывается на тезисе об антропоморфной природе художественной реальности. Отсюда вытекает то, что художественное пространство – это не пустая внешняя ёмкость для изображаемых предметов, а протяжённость жизненной интенции персонажа и ценностные границы вымышленной реальности, определённые автором. В статье описываются две основные модификации топологического построения художественного образа человека – *дом* и *путь*. Все характеристики этих пространственных архетипов имплицитно содержат различные семантические и ценностные возможности, которые реализуются в конкретных произведениях. Два инварианта построения поэтического пространства порождают бесконечное множество вариаций. Рассматриваются семантические сдвиги пространственных архетипов, а также их возможный спор в рамках одного произведения. Автор статьи утверждает, что понимание этих основных пространственных форматов является одним из важных ключей к смыслу художественного образа человека.

Ключевые слова: пространственные архетипы, антропоморфизм, Дом, Путь, художественная реальность.

Достаточно очевидное на сегодняшний день эстетическое и герменевтическое значение пространственной формы художественного мира заставляет снова и снова обращаться к топологической проблематике. Мы вынуждены сразу сделать оговорку насчёт схематичности и отчасти «телеграфного» стиля излагаемых соображений, а также неизбежной иллюстративности примеров, что объясняется объёмом жанра статьи.

Человекообразный характер художественного мира определяет то, *как* он простирается. Художественное пространство никоим образом не пустая внешняя ёмкость для изображаемых предметов – это протяжённость жизненной озабоченности героя и «внежизненного», завершающего (эстетического) горизонта автора. Не удивительно поэтому, что «очеловеченная» и разноплановая художественная реальность представляет собой топологически неоднородную структуру. Изображаемый мир протяжён *здесь* и *там*, видится *открытым* либо *закрытым* герою, автору и читателю. Причём эта пространственная неоднородность вместе с тем оказывается и ценностной неоднородностью. Параметры художественного пространства никогда не предстают чем-то нейтральным, индифферентным, что по-

Фуксон Леонид Юделевич – доктор филологических наук, доцент, профессор Кемеровского государственного университета (ул. Красная, 6, Кемерово, 650000, Россия); 12fukson@gmail.com; +7 (384 2) 58 27 45)

Сюжетология и сюжетография. 2014. № 1. С. 9–15.

© Л. Ю. Фуксон, 2014

казывают многочисленные плодотворные изыскания в этом направлении. (Можно указать, например, на классическую работу М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике», основательную статью И. Б. Роднянской «Художественное время и художественное пространство» в «Краткой литературной энциклопедии», труды Ю. М. Лотмана по семиотике пространства и многие другие).

При учёте антропоморфности художественно изображённого мира особое значение приобретает то, что такие абстрактные и ценностно индифферентные характеристики пространства, как близость, даль, закрытость, открытость, вертикаль, горизонталь и так далее, не являются бытийно изначальными. М. Хайдеггер утверждал, что мир как феномен исходно открыт в горизонте человеческой заботы как опасный либо безопасный, *то есть в своей значимости* (см., например: [1, с. 267, 268]). Можно сказать, что мир для человека простирается изначально как *свой* или *чужой*. Эти исходные пространственные структуры, или топологические формы бытия человека в мире, суть не что иное, как *дом* и *путь*. Причём это ни в коем случае не «места», в которые как бы «вставлено» человеческое существо, – это то, как «простирается», пространственно осуществляется сам человек: движение либо покой его существования образует пространство пути либо дома.

В большинстве исследований художественного пространства дом и путь называются в числе прочих эмпирически наличных «топосов». Мы же усматриваем в них универсальные пространственные архетипы, основные варианты организации художественного пространства, к которым тяготеют все топологические детали произведения. Любой предмет художественного мира является элементом либо круга родного убежища, либо вектора распахивающегося горизонта странствия. Таким образом, именно человекоразмерность художественного мира определяет то, что центростремительное или центробежное устройство пространства произведения выявляет одновременно варианты установки существования героя в мире. Организация художественного пространства осуществляется каким-то одним из этих способов или же даётся *ценностный спор* дома и пути в мире произведения.

В качестве примера такого спора можно привести то, как построено художественное пространство рассказа Исаака Бабеля «Начальник конзапаса». Ограничимся здесь рассмотрением начала произведения, где сразу намечаются топологические очертания изображаемого мира: «На деревне стон стоит. Конница травит хлеб и меняет лошадей. Взамен приставших кляч кавалеристы забирают рабочую скотину. Бранить тут некого. Без лошади нет армии».

Образ лошади в рассказе Бабеля репрезентирует саму жизнь, её исчерпываемый *запас*. Это либо измученная дорогой кавалерийского похода «кляча», либо домашняя «рабочая скотина». Трагическая сущность художественной ситуации произведения основана на равноценности альтернатив: «без лошади нет» не только армии, но и деревни. Лошадь (= жизнь) находится на границе войны и мира. Пространственно это безысходное положение оформлено именно как *пересечение* дома и пути. Поэтому «клячи» названы «приставшими». Деревня – это пристань, остановка для военного марша, смысл которой – отдых, пополнение израсходованного жизненного запаса армии, но – за счёт самой стонущей деревни.

Дом, по мнению Г. Башляра, является прибежищем для грёз и воспоминаний, превращающих идеально «точку» покоя в «круг» преемственности предшествующего и грядущего состояний. Без дома «человек был бы рассеянным существом» [2, с. 4]. Дом, таким образом, связывает прошлое с будущим и является местом единения поколений, которое и придаёт дому не только физическую, родовую, но и духовную, метафизическую ценность. Путь же образуется «страстью к разрывам» (Пастернак). Тронуться в путь – в определённом смысле выйти

из себя, так как дом – это «я» в состоянии покоя и единства с «мы»). Тут коренится одно из значений слова «тронуться» – сойти с ума. Аналогичная «домашняя» метафора сумасшествия – «крыша поехала». Так – как сумасшествие – видится странствие с устойчивой территории дома (из «здесь»). И наоборот, ценность и смысл пространству пути придаёт нечто предстоящее, искомое, то, ради чего дом покидается.

Названные пространственные архетипы являются важным художественным средством истолкования и оценки. Можно здесь лишь схематично указать на некоторые возможности такой художественно-топологической интерпретации и оценки реальности.

Если образ дома призван показывать ошибочность пути, то возникает тип героя-бродяги – блудного сына, ушедшего от истинных ценностей ради ложных, а затем – понявшего их и раскаявшегося. На «домашнем» горизонте автора такого типа произведения выявляется авантюризм персонажа: «Мальчишки» Чехова, «Возвращение» А. Платонова и т. п.

Если образ пути, напротив, выявляет ложность домоседства, то возникает картина жизни как застоя. Например, гоголевские помещики, по поводу которых Ю. М. Лотман писал об эквивалентности ненаправленности пространства и бесцельности существования в «Мёртвых душах». Здесь домосед-персонаж появляется на «далевом» горизонте автора. Или рассказ Чехова «Учитель словесности» и др.

«Предельные» типы персонажей пути и дома – Мельмот Скиталец, Чацкий (комические варианты – Чичиков, Остап Бендер) и, с другой стороны, Илья Ильич Обломов.

Путь существует в основных своих четырёх модусах (с различными ценностными акцентами). Во-первых, это направление *вперёд*, примером чего могут быть «Хожение за три моря» Афанасия Никитина или роман о капитане Гаттерасе Жюль Верна. Вектор *назад* порождает сюжеты возвращения. Можно вспомнить новеллу «Возвращение» Мопассана, в которой топологический переход от «там» к «тут» разработан психологически как преодоление чуждости забвения. Два противоположных направления пути демонстрирует гомеровский эпос: из дома и домой. Само название «Илиады» определяет имя города, куда плывут греческие корабли. Направление же пути Одиссея задаёт ценность дома и страдание от пути. Все приключения носят здесь вынужденный характер. М. Маклюэн цитирует Ван Гронингена: «Одиссей нигде не предстаёт искателем приключений... Совсем наоборот. Он хочет всего лишь вернуться назад... Бесконечное странствие означает для него бедствие и злоключение; возвращение домой – счастье и покой» [3, с. 116]. Путь может вести *вверх* или *вниз*. Например, в вертикально устроенном мире «Божественной комедии» спуск в Ад сменяется восхождением на гору Чистилища, а затем – вознесением на небо. Гибнет, летя к солнцу, Икар, герой «Метаморфоз» Овидия. Возвышение может означать строительство (в том числе – карьеры) и т. п. Направление пути *вниз* может быть падением, спуском, погружением – с различными ценностными вариантами. Особый, «оксюморонный», трагический, вариант – повесть Платонова «Котлован». Названные четыре модуса пути, можно сказать, являются пространственными координатами множества различных сюжетов. Правда, возможен ещё образ некоего блуждания как «дорога никуда», потеря пути, сбивание с пути. При этом как раз человек ощущает свою потерянность, растворённость в мире. Так что нечто третье (вне дома либо пути) для построения художественного образа человека невозможно. Такая ситуация ставит человека на границу самого человеческого. «Бесь» Пушкина – образ бездорожья, напоминающий о дороге. Есть и бездомность, напоминающая о доме

(Оливер Твист). Пример подобного рода «отрицательного пространства» будет рассмотрен далее.

Дом – *пребывающий* в покое мир, космос, отграниченный от хаоса. Он не открывается, так как является уже совершенно открытым для обитателя *целым, всем* миром и, одновременно, совершенно закрытым для всего неупорядоченного (= чуждого). Дом – это пространственная человекоразмерная форма покоя освоенного существования «в себе», в своём мире; Путь – это пространственная человекоразмерная форма открытия чуждого (= странного) – это странничество, т. е. движение «в сторону», «выход из себя». (Выражение же «родная сторонка» как раз схватывает удалённость от дома, вынужденную отстранённость).

В образе пути пространство сближается с линейным временем с акцентом на будущее, откуда «светит» смысл, но за счёт настоящего, которое постоянно преодолевается. В образе дома, напротив, пространство как бы «примиряет» различные аспекты времени. Дом учреждает устойчивость бытия. Поэтому домашняя жизнь идёт по кругу циклического времени.

Сами по себе дом и путь ни позитивны, ни отрицательны, однако они несут в себе все ценностные возможности, и реализация того или иного варианта мира, в котором видит себя человеческое существо, есть вместе с тем всегда ценностный горизонт. Отношение героя к миру всегда топологически конкретно и оценочно, как и положение его в мире, определённое автором. Следует специально заметить, что изначально пространственные архетипы именно не «сами по себе», таковыми они могут быть даны лишь теоретической рефлексии.

Думается, что, *абсолютный* отказ от одного из таких пространственных архетипов ведёт к нарушению топологического равновесия человеческого существования. Как полное отрицание открытости мира ведёт к своего рода замурованности бытия, порождающей художественные образы Скупого рыцаря, Кощея Бессмертного и т. п. (бытие как владение, имущество), так и абсолютное отвержение интимного, сокровенного аспекта бытия ведёт к эрозии жизни, к фигурам типа Летучего Голландца, которому дьявол послал попутный ветер, превратившийся в вечную невозможность пристать к берегу, либо «вечного жида» Агасфера, вынужденного скитаться до второго пришествия.

Мир человека и открывается, и закрывается одновременно. Мир ограждается как *родной* и обживается, сохраняя святость той территории, единственной точки в пространстве, где тебя всегда ждут. Но мир вместе с тем и открывается, когда человек отправляется *на свой страх и риск* на поиск смысла именно своей жизни; когда он хочет стать самим собой, а не просто представителем рода, семьи. Это момент отрыва *я от мы*: «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...».

И каждый раз в момент огораживания либо, наоборот, распаивания мира осуществляется акт ценностного предпочтения. (Причём художественное произведение обнаруживает два таких акта, принадлежащих герою и автору.) Это может быть, скажем, успокоением на найденном счастье. По сути дом – это искусственное продолжение любовного объятия, огораживание интимной территории, и, одновременно, крепость по отношению ко всему чуждому; само огораживание, постройка дома есть возведение границы между своим и чужим. Внутри этого построенного, возведённого объятия находится всё любимое, снаружи – всё безразличное или даже враждебное. В размыкании же мира осуществляется выход на простор поиска, где можно надеяться лишь на себя самого, но именно поэтому такое размыкание даёт возможность обретения себя, становления собой (в отрицательном варианте, наоборот, потери себя).

Если дом акцентирует модальность *действительности*, то путь – *возможности*. Это сказывается на различной степени отчётливости либо, наоборот, размытости простирающегося мира. Как справедливо отмечал Х. Ортега-и-Гассет,

«...когда предмет из ближнего видения переходит в область дальнего, он дематериализуется» [4, с. 190].

Ещё раз следует напомнить, что подразумеваются, конечно, не эмпирические дом и путь («конкретные топосы»), но лишь способы простираения мира для человека как своего либо чужого; как родного дома, заслуживающего полного доверия, либо как опасного пути, требующего неусыпной настороженности. Поэтому в роли дома и пути может оказаться одно и то же. Например, *лес* осознаётся либо как дом, либо как путь разными героями книги В. К. Арсеньева «Дерсу Узала» (или фильма А. Куросавы).

Фактически дом и дорога могут изображаться как утрачивающие свои «кодовые», изначальные характеристики. Таков, например, потерявший все перечисленные «домашние» атрибуты дом-корабль из пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Или, наоборот, мир поэмы «Василий Тёркин» простирается как путь, военный поход, но при посредничестве «домашнего» сознания героя, что приводит зачастую к оттеснению обычных признаков пути. Такие *сдвиги* кодовых топологических форматов, конечно, не менее семантически значимы, чем сами эти исходные пространственные архетипы. Как дом, потерявший свою изначальную способность сохранять устойчивость территории любви, закономерно становится «домом, где разбиваются сердца», так и вынужденный, *противоестественный* характер военного похода объясняет непреодоленно домашний и, что очень важно, более исконный для поэмы Твардовского, *естественный* горизонт её героя.

Таким образом, можно говорить о своего рода *мутациях* исходных пространственных форматов художественного изображения, потере ими своих «врождённых» архетипических свойств, что, разумеется, так же красноречиво, как и сами эти первичные топологические варианты. Вероятно, такие мутации, сдвиги оформляют построение особого образа человека, в той или иной степени утратившего свои изначальные («нормальные») отношения с миром. Рассмотрим в качестве примера такой особенной топологической организации стихотворение Заболоцкого «Где-то в поле возле Магадана...».

«Где-то в поле...», указывающее на пространственную потерянность, неопределённость, соединяется с географически точным «Магадан». При этом Магадан со всей своей конкретностью не противоречит сказанному, а как раз продолжает тему *потерянности* человека, так как вызывает не столько географические, сколько социально-исторические ассоциации (один из главных городов ГУЛАГа). Но начало и конец стиха называют два различных вида потерянности человека – натуральную (поле – полое, пустое, открытое пространство) и социальную. Образ начинает строиться как вытесняемый из мира – в «нигде», теряющийся. Это поддерживается рифмующейся третьей строкой: «...В испареньях мёрзлого тумана...».

Противоестественность ситуации в мире стихотворения (ситуации несвободы) выражается в том, что нормальные пространственные отношения переворачиваются:

Вот они и шли в своих бушлатах –
Два несчастных русских старика,
Вспоминая о родимых хатах
И томясь о них издалека.

Родное в произведении Заболоцкого уравнивается с далёким. Один из следующих стихов («... вдалеке от близких и родных...») вообще представляет собой оксюморон. Но путь («шли») здесь не имеет смысла возвращения. Он так же вы-

нужден, как и насильственная оторванность героев от дома. Бездомность дополняется отсутствием какого-то направления пути. Поэтому сам мир, который простирается не как дом, не как путь, изображается совершенно бесчеловечным:

Жизнь над ними в образах природы
Чередою двигалась своей.
Только звёзды, символы свободы,
Не смотрели больше на людей.

«Звёзды» могут пониматься здесь как минимум двояко. Первое значение определяется ближайшим контекстом: «образы природы». Это перекликается с финалом стихотворения, где речь идёт о «созвездьях Магадана». Другая (не натуральная, а социальная) семантика – «звёзд» – вытекает из парафраза «символы свободы». Имеется в виду, конечно, революционная, социалистическая символика. Это выражение содержит горькую иронию. Однако для нас в данном случае важно, что печальная ситуация стихотворения оформляется топологически – как пространственный оксюморон «созвездья Магадана»: символы свободы (в образе открытого неба, «дивной мистерии вселенной») соединяются с символом несвободы; глобальное, космическое – с локальным, земным (сюда относится вообще весь ряд бытовых подробностей).

Событие смерти в стихотворении дано с различных точек зрения. Изнутри, с позиции самих героев, это «сладкая дремота», которая «в дальний край, рыдая, повела». «Дальний край» здесь, конечно, ассоциируется с «родимыми хатами». Этот «путь» простирается как идеальный. В реальности же смерть дана извне:

Вкруг людей посвистывала вьюга,
Заметая мёрзлые пеньки.
И на них, не глядя друг на друга,
Замерзая, сели старики.

Здесь налицо художественное уравнение: мёрзлые пеньки – замерзающие старики. Человек сравнивается с обрубок дерева, заметаемым снегом. И тем самым его смерть не просто замерзание. Это как бы «расчеловеченная» смерть, исчезновение в безмолвной и безответной, беспамятной анонимности «равнодушной природы». Поэтому пространство происходящего в мире стихотворения – это «где-то», которое тяготеет к «нигде», если понимать его сугубо с антропологической точки зрения. Но в разговоре о художественном пространстве как раз невозможно обойти его антропоморфный характер, что и является основным пафосом предложенной статьи. Поэтому понимание того, что происходит с основными пространственными форматами художественного мира, является ключом к смыслу образа человека.

Список литературы

1. *Хайдеггер М.* Прологомены к истории понятия времени. Томск, 1998.
2. *Башиляр Г.* Дом от погребя до чердака. Смысл жилища // Логос. 2002. № 3 (34).
3. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. М., 2013.
4. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

L. Yu. Fukson

Kemerovo, Russian Federation

SPATIAL ARCHETYPES

This article is based on the idea of the artistic reality anthropomorphism. From this thesis it follows that a fictional artistic space is not an empty capacity for different imaged objects. This is a dimension of a fictional character intention and an axiological frame of a fictional reality which is determined by an author. The article describes two basic spatial forms of an artistic image of a human. They are Home and Wander. All aspects both of these spatial archetypes implicitly contain different semantic and axiological possibilities that are realized in particular literary works. Two invariants of poetic formations derive countless variations. The article touches on semantic shifts of these spatial archetypes and their possible conflict in a scope of one literary work. The author of the article considers having a clear idea about these basic spatial formats to be one of the significant keys to a meaning of an artistic image of a human.

Keywords: spatial archetypes, anthropomorphism, Home, Wander, fiction reality.

Fukson Leonid Yu. – professor of philology, docent, State University of Kemerovo (6 Krasnaya Str., Kemerovo, 650000, Russian Federation; 12fukson@gmail.com; +7 (384 2) 58 27 45)