

#### Анотація

Стаття присвячена відомій українській поетесі рубежу XIX–XX ст. – Лесі Українці, а саме її поезії найбільш яскравого й цікавого періоду творчості – кримського. Лірика поетеси розглядається з нових позицій прочитання поетичного тексту. Головна увага приділена поняттям “хронотоп”, “топос” як основним категоріям кристалізації художнього світу літературного твору, також розкриттю просторових панорам, інтерпретації антитетичних та еквівалентних топосів, наявних у художніх картинах означеного періоду творчості поетеси.

**Ключові слова:** текст, картина світу, символ, топос, хронотоп.

#### Аннотация

Статья посвящена известной украинской поэтессе рубежа XIX–XX веков – Лесе Украинке, а именно её поэзии наиболее яркого и интересного периода творчества – крымского. Лирика поэтессы рассматривается с новых позиций чтения поэтического текста. Главное внимание уделено понятиям “хронотоп”, “топос” как основным категориям кристаллизации художественного мира литературного произведения, также раскрытию пространственных панорам, интерпретации антитетических и эквивалентных топосов, наполняющих художественные картины означенного периода творчества поэтессы.

**Ключевые слова:** текст, картина мира, символ, топос, хронотоп.

#### Summary

The article is dedicated to the prominent Ukrainian poetess of the XIX–XX time fence – Lesya Ukrainka, namely to the most interesting and fascinating period of her oeuvre – the Crimean. The poetess's lyric poetry is analyzed from the position of a new poetic text reading. The main attention is paid to the terms “chronotopos”, “topos” as the main categories of imaginative world crystallization, to the revelation of the spatial panorama, the interpretation of the antithetic and equivalent toposes, which are used in the poetess's lyric poetry of that period.

**Keywords:** text, worldview, symbol, topos, chrinotopos.

УДК 821.161.1“19”09–1+929(А.Рязанов):80:13

**Штейнер И.Ф.,**

доктор филологических наук,

Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины

(Гомель, Беларусь)

### ИДЕНТИФИКАЦИЯ ГОРОДА В ПОЭЗИИ А. РЕМБО, А. РЯЗАНОВА И ГЕРМЕТИЧНОСТЬ ТЕКСТА Ф. НИЦШЕ

Город в философии и поэзии А. Рембо, Ф. Ницше и А. Рязанова – краеугольный камень бытийности: физической и духовной, а потому сопоставление его художественно осмысленного образа в творчестве французского, немецкого и белорусского поэтов позволяет выразительно оттенить специфику диалектического единства национального и общечеловеческого в менталитете нации в их взаимодействии с исключительным индивидуальным началом, временным и социальным континуумом, тем более, что каждый из них реализует заявленную проблему в специфических как для национальных, так и европейской литературы в целом, авторских формах.

Ф. Ницше заявил устами Заратустры, что из всего созданного его героем “Книги для всех и каждого” любит только то, что написано своей кровью, ибо если будешь писать кровью, то поймешь, что кровь – это дух. Нелегко понять чужую кровь, не случайно немецкий философ ненавидит тех, кто читает со скуки. Ведь процесс чтения не менее велик, но за века сам читатель изменился. Да и сам дух, бывший прежде Богом, через столетия стал человеком, а теперь становится чернью. Зря учат чтению, еще одно столетие читателей – и сам дух провоняет. Вот потому тот, кто знает читателя, уже не пишет для него.

Заратустра ищет новые формы для своей философии, именно поэтому он обращается к жанру притчи, по внутренней сути своей подобной горным вершинам. Возможно, это изменит существующую картину бытия – ведь тот, кто пишет кровью и притчами, алчет того, чтобы его не читали, а учили наизусть. Артур Рембо создал свои *Озарения*, в которых реальное познание заменяется ясновидением и интуицией, что кардинально меняет облик европейской классической традиции.

Мир *версэтай, вершаказаў, зномаў, квантэмаў* (оригинальных авторских философско-поэтических форм) ведущего белорусского поэта современности Алеся Рязанова в определенной степени близок поэтике *Книге всем и никому*. Причем не только внешне, ибо весьма не трудно найти определенное сходство и даже переключку некоторой образности, например, в восприятии наиболее значимых предметов реальности, в частности дерева на горе, взметнувшемся и над человеком, и над делами его рук, и над зверем. Главное, что в его экзистенции и судьбе видится закон человеческого бытия – чем сильнее человек стремится ввысь, к свету, тем сильнее его корни устремлены в глубины земли, во мрак, во зло. Это якобы физическое, а на самом деле нравственно-этическое восхождение, есть виртуально-зримый процесс становления личности. И он отнюдь не плавный, гармоничный, а разорванный, дискретный, скачкоподобный. Не случайно не соблюдается очередность преодоления виртуальных ступеней, которые никогда не простят подобного святотатства, а поводырями становятся совсем не люди и даже не животные: рязановское *Я з вужакаю і савой* весьма близко ницшеанскому: *Ты должен видеть и моих зверей – моего орла и мою змею; таких теперь не найдешь на целой земле*.

Объединяет философов-поэтов (по образованию оба филологи) парадоксальность мышления (*пока самые умные не нарадуются своей глупостью, а бедные – богатством; из яда готовится бальзам; из коровы скорби пьешь молоко; любите мир как средство к войне*), и, самое существенное, поиски территории, свободной для возвышенных душ. Не случайно образы дороги, гор, города, самого процесса восхождения и их постижения, зрительно доминируют в их поэтическом мире, а некоторые персонажи и объекты действительности воспринимаются как новые реалии, с которыми в новых пространственно-временных континуумах встречается Заратустра. И речь в данном случае идет отнюдь не о банальном заимствовании, ведь молодой белорусский поэт в 70-ые годы практически не мог не то чтобы изучить, но даже познакомиться с путями

поиска Сверхчеловека: книги немецкого философа, считавшегося идеологом нацизма и фашизма, были запрещены, как даже и его имя. Тем более удивительно, что кроме некоторого совпадения в основах восприятия мира, А. Рязанов словно знал высказывание Заратустры о том, что с *горбатыми и нужно говорит горбато*.

Так, вступление к *“Першай паэме шляху”* (1977):

*Канчаўся горад  
Я хацеў паспець...  
Што каму казаць –  
я з горада яшчэ не выйшаў...  
А я хацеў паспець... [3, 46].*

чрезвычайно адекватно ницшеанскому (перевод В. Семухи): *І вось, без спеху, мінаючы многія гарады і многія народы, абочнымі дарогамі вяртаўся Заратустра ў свае горы, у сваю пячору. І вось – нечакана ён апынуўся каля брамы вялікага горада... [1, 192].*

Неведомая, но ощутимо-реальная, и от того более страшная и могущественная сила у А. Рязанова и безумный шут-урод, прозванный *Обезьяной Заратустры*, у Ф. Ницше, распростертыми руками или при помощи непостижимых сил пытается им прервать, преградить дорогу в город или выйти из него или его власти, что равновелико в данном случае. Атмосферу безысходности у белорусского поэта значительно усиливают колокольни, упирающиеся в небеса, сторожевые башни, сумрачно держащие свою тяжесть и неизвестно кого стерегущие, *панурья муры, прыцяты брук, глухія камяніцы*, в которых гибнут все слова и не слышно эхо. Из города нельзя выйти, ибо нет ни одной прямой улицы, все с каким-то намеком, каком-то поворотом, которыми владеет *безвыйсны час*. Город полностью подчиняет себе героя: будучи в полусознательном состоянии, он сначала утомляет последнего, а затем начинает овладевать им, заставляя бесцельно плестись между камней и тем самым каменеть. Но это не сказочное место, а некая страшная, непонятная, невосприимчивая сила, что практически не оставляет надежды.

*Обезьяна Заратустры* умоляет героя Ф. Ницше не входить в город, плюнуть на его врата и вернуться назад, пожалеть свои ноги, не месить грязь места: ему здесь нечего искать, а потерять можно все.

Заратустра колеблется, в десятилетии одиночества он разучился мечтать; герой А. Рязанова, не зная, кто он есть на самом деле (*Simus non sumus*), не чувствуя, куда он идет, слышит:

<i>Я голас чуў. Не бачыў я сябе. Мне голас гаварыў. Яго не бачыў. Быў у сутонні і з сутоння чуў...</i>	<i>Пытайся голас: хто ты?!.. Я адказаў і сам сябе пачуў – да слыху дакранулася маўленне, – што ведаў і не ведаў: гэта я... Так, гэта я... [3, 47].</i>
--	--

И Ф. Ницше, и А. Рязанов постигли сущность древнейших герметических текстов: они полны таинства, загадки, темноты, в которой блещет мерцание непознанного смысла. Но белорусский поэт считает, что деятельность человека все же происходит в пространственно-временных атрибутах нового закона и

порядка. В силу этого он мечтает преодолеть мир, враждебный ему, но, как чувствует он душой, все же подчиненный.

Город в подобной герметической замкнутости, сила и мощь непреодолимая, несоизмеримая человеческой. Поэт постигает себя через город (позднее он будет, восходя на башню, познавать башней, что особенно в стиле Заратустры), но город не откликнулся в этом условном диалоге. Но, не отвечая, он владеет магической силой, не позволяющей выйти из его заколдованного круга, гравитация места доминирует над особью. Он подспудно, телепатически может отдавать приказания, исполнять которые – закон. Но до определенной поры, границы, после которой исчезала идентификация. Сам предмет, сама сущность предмета, не говоря уже о душе, равновелики имени, названию (вспомним проблемы с идентификацией Иеговы). Заратустру никто не может остановить – ни Огневая Собака, ни хрюкающая свинья. В поэме А. Рязанова всеусущий голос требует от героя, гибнущего в смертельной воде, признать, – что он – свинья, а затем – что собака. *Человек воспринимал себя Богом, и был прав, ибо Бог есть в нем. Воспринимал свиньей и был прав, потому что свинья есть в нем. Но глубоко заблуждается, когда свою свинью воспринимает Богом.*

Заратустра пошел в будущее со свиньей и собакой. А. Рязанов нашел свой путь. Ирреальный голос, просящий назваться героя, услышал совершенно иное: сорванный с места падал океан, мелькали отблески и всхлипы, но

<i>Растурзаны:</i>	<i>я быў</i>
<i>... я той, хто не свіння...</i>	<i>сабака і свіння яны сцвярджалі</i>
<i>Блукалі сны:</i>	<i>яшчэ трываў</i>
<i>... я той, хто не сабака...</i>	<i>яшчэ ступі далей</i>
<i>Вада і жахі тьцкаліся ў тварах</i>	<i>па-за табой сустрэча немагчыма</i>
<i>я ў многіх тварах</i>	<i>я быццам плеўку голас выдзіраў</i>
<i>гіну не сказаўшы</i>	<i>і адштурляў а голас варушыўся</i>
<i>трапляю ў горад</i>	<i>ён гэта я</i>
<i>з горада іду</i>	<i>мяне ўжо не было</i>
<i>іду не я</i>	<i>а слова гаварыліся пачута:</i>
<i>пытаюся я хто ты</i>	<i>я той хто шлях і хто на ім ідзе... [3, 54].</i>
<i>за шыю абдымаў ланцуг</i>	

Герой А. Рязанова услышал звон города, хотя и далекого, но своего, очнулся и пошел к нему:

*Гэта быў мой горад,  
далёкі горад...  
Ён нібыта плыў,  
ён азваўся –  
я пайшоў яму насустрач [3, 54].*

Заратустра же сказал дураку, там, где нельзя больше любить, необходимо *пройти мимо*. И он прошел мимо шута и мимо большого города, ибо *не только этот дурак ему противен*, но и весь город. Ни с тем, ни с другим ничего не поделаешь: их нельзя ни улучшить, ни ухудшить. Заратустра желает горя этому городу. Он мечтает увидеть тот огненный столп, в котором тот испепелится: ибо

столпы пламени должны предшествовать Большому Полдню. Новое имеет свое время и свою судьбу.

С этой поры не только дорога стала символом всей поэзии А. Рязанова, но и сам поэт стал дорогой, как он сказал в поэме и последующих версетах.

Город на этом пути становится главным ориентиром, а не всегда местом реализации замысла. Это символ Времени: ведь есть время тянуть волоком челн и плыть по Днепру; время пить чару с вином и испытывать жажду Тантала; время плыть в Будущее до Киева и самого Царь-града (поэма *Розволод*). Город под влиянием колдовского начала, а может, скорее, от собственной любви и уважения может действовать подобно человеку. Так, *Полотеск* грустил по плененному князю и ходил по улицам Киева, в порубе которого сидел Всеслав. Город содействует князю, они вместе в состоянии напрячь пространство, словно тетиву, и направить время, подобно стреле, по самой короткой дороге, что позволяет ему из еще непрошедшей ночи очутиться во дню, и то, что сбудется завтра, распознать сегодня (поэма *Всеслав Чародей*).

Город у А. Рязанова, особенно его стены, чаще всего разрушенные, словно в Библии, заставляют героя задуматься о смысле своих устремлений. Только у стен Новогрудка, Новгорода, Смоленска, у сожженного Менеска он по-настоящему воспринимает зарево великой трагедии, увенчанной костями русских сыновей. Разрушенные города, убитые мужчины и воины, подневольные жены и дети колоколом звенят в памяти князя. Он не в силах воскресить мертвых, но ему с его волховским началом вполне под силу воскресить и вновь ввести в рассвет нового дня умолкшую битву и былые города, дабы сочетание разрушенного и виртуально восстановленного создало новую реальность. Никто до А. Рязанова не говорил о страдании великого князя, который, как считали наследники, забыл о человеческой сущности ради славы.

В поэзии А. Рембо все страдание искупается познанием. Став истинным поэтом, человек не может больше быть медиумом, *ибо я – это некто другой. Если медь запоет горном, она в этом не виновата. Я видел душою то, что люди только мечтали видеть.*

В европейской традиции *Озарения* А. Рембо считаются исключительным экспериментом, доказывающим возможность существования словесных произведений, в которых, как в инструментальной музыке, смысл порождается в не меньшей степени звучанием, чем определенные разумом значения входящих в произведения языковых семантических единиц – слов, фраз; не столько их связью, сколько их соположением. Аполлинер считал, что Рембо основоположник эстетического принципа *слов на воле*. *Озарения* А. Рембо написаны музыкальной ритмической прозой, лишь два из них могут без особой уверенности рассматриваться как стихотворение, ритмическая проза которых образует свободные стихи и разделено самим поэтом соответствующим образом. Но это иная форма, нежели у А. Рязанова. Да и сама форма, по словам французского поэта, *дидактичнее и лиричнее*. Так, в *Озарении XV* под названием *Город*

А. Рембо рисует портрет *неотесанно-современной столицы*, потому что все разновидности вкуса были устранены из обстановки и внешнего вида домов, а также из планировки улиц. Лирический герой произведения – *эфемерный и не слишком недовольный гражданин* буржуазной столицы, не нуждается в памятниках суеверью, для него важнее тот факт, что наконец-то мораль и язык сведены к их простейшему выражению. А в густом, вечном, угольном дыме он видит новые призраки, в которых явно просматриваются новые Эринии – Смерть с сухими глазами, отчаявшаяся Любовь и смазливое Преступление, что пищит, распростершись в грязи [2, 124]. В этом французский поэт чрезвычайно близок Ф. Ницше, город в восприятии которого – это зловонная клоака, в которой все мысли варятся живьем, а потом мельчают; души подобны мятым грязным тряпкам, из которых потом делают газеты; зловоние убитого духа возносится над городом. Это место завистливых глаз и липких пальцев, наглецов, блудодеев, писак, крикунов, и в нем собрано вместе все испорченное, смрадное, порочное, темное, преступное. Если долго жить в болоте, – считает философ, – то сам станешь жабой. И тот, кто не ушел в лес, не стал пахать землю или искать зеленый морской остров, превращается в лягушку, в некое подобие человека, в жилах которого бурлит гнилая и бледная кровь. Именно поэтому и французский поэт и немецкий философ отторгают город.

Экспериментируя на стыке прозы и поэзии, А. Рембо вводит в сердце лирики реально-обыденное, что значительно усилило смысловую насыщенность и изменило структурную направленность, позволив сочетать индивидуальное начало конкретного существования с афористичностью мудрости бытия. Данная установка перевернула философию лирики Франции и, естественно, всей Европы. Отныне поэзия становится свободной от внешних и, главное, внутренних препонов, каждый творец свободен в выборе формы и структуры, позволяющей наиболее совершенно воплотить замысел.

А. Рембо за его ясновидения считали едва не пророком, а его творчество – не художественный, а философский метод познания бытия; его цель – *охватить объект, совершенно внешний по отношению к нему, обладание которым, однако, важнее ему, чем сама жизнь*.

Подобный постулат требует нового – в области идей и форм. Если ранее поэзию можно было и интерпретировать, и рассудочно понимать, и более-менее адекватно объяснять, то теперь оставалось только ее интерпретация, т.е., говоря деловой прозой, объяснять без уверенности в адекватности объяснения. В *вершаказе* А. Рязанова *Горад* – это детище человечества, свидетельствующее о его великом творческом потенциале, пассионарном начале и эстетической значимости, что позволяет городу быть гордым и благородным. Стены и башни, которыми он ограждается от окружающей среды, не изолируют его от последней, а позволяют выделиться из нее. Это благородство подобно рыцарскому, ибо выделение происходит согласно ратным заслугам:

Горад горды і высакародны: ён стаіць на высокім месцы – на ўзгорку, на грудзе, і, адгароджваючыся ад навакольнага асяродка вежамі і сцяною, не адлучаецца ад яго, а вылучаецца з яго – як яго цэнтр, сярдзіна, сарцавіна.

Ён – бесперапыннае пераўтварэнне дольняга ў “горнае”, мінулага ў “градучае”, ён – іхнія народзіны, і таму ўсе позіркі скіроўваюцца да яго, і таму ўсе дарогі сыходзяцца ў ім, і таму ўсім крывічам і радзімічам ён, нібы ўзнагарода, родны і дарагі.

Горад загартаваны ў горне розных нягод і прыгод, ён перагараджае ордэну і ардзе дарогу да валадарства, і калі на ўсё горла ворагі прадракаюць: “Гора – гораду!” і абрушваюць на яго град камянёў і стрэлаў, горад адказвае ім пагардай [4, 16].

Нельзя паняць прычыну отторжения города, можно только ее принять. Белорусский поэт впоследствии меняет отношение к городу Город – пассионарий, он связной между физическим и духовным, земным и небесным, он катализатор всех процессов в обществе:

Да горада горнуцца вёскі, лясы, пасады, І нават калі горад знішчаецца да-палі, агароды, і ён з’ядноўвае іх у радзіму, а разнаісную грамаду – смердаў, рамеснікаў, гандляроў – гуртуе ў народ. шчэнту, згарае да гарадзішча, народ і радзіма становяцца тым радовішчам, з якога ён адраджаецца зноўку [4, 16].

В свое время Алесь Рязанов сравнил дорогу, без которой невозможен Город, с Торой, палимпсестом человеческой истории: что на ней печатают одни, стирают, выбивая свое, другие. Город вполне соответствует данной метафоре, ведь даже исчезнув, он возродится – если не для жизни, то для археологии, для истории, а, стало быть, для культуры человечества, и, как пергамент письменами, он будет говорить руинами башен и стен.

А потому в *Горадзе*, даже не существующем, *валадарыць Рагвалод, горад радуецца Рагнедзе*.

Город владеет исключительной магией воздействия на своих, казалось бы, властителей. Так, Святая София, символ Полоцка, воздвигнутая над отвесным берегом Двины, будет объяснять векам сон Всеслава об опоясанной молнией тучей над славным городом (поэма А. Рязанова *Всеслав Чародей*), в которой князь увидел девушку-воина с копьем в левой руке и с крестом в правой. Всем своим существом он запомнит превращение тучи в чудесный дворец (а может, он увидел внучку свою, святую Ефросинью Полоцкую, заступницу земли Белорусской, которая и начала путь отсюда, ибо Всеслав Чародей вложил в город и Софию всю свою душу: колокола родного города слышны везде:

*Тому в ПолотскыІ позвониша заутренею рано у Съвятая Софеи в колоколы, а он в КиєвЫ слыша.*

Со стен города и Софии сходят к полочанам апостолы и учат их правде. Князь и город, словно магнит, притягивали, собирали и творили народ; в них объединились *вышыня і глыбіня, Зямля і нябёсы, Святло і цемра, Дзейсніца, тоячыся ад паверху, нязнаны Бог*. Всеслав Чародей оставил бессмертное:

