

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Диалог с камнем
от природы к культуре

МОСКВА 2016

УДК 008:549
ББК 71:26.303
Д440

*Издание осуществлено при поддержке Российского научного фонда,
проект «Живой камень: от минералогии к мифопоэтике»
(№ 14-18-02194)*

Рецензенты

Член-корреспондент РАН Н. П. Гринцер,
Доктор филологических наук И. А. Седакова

Редколлегия: М. В. Завьялова, Л. О. Зайонц, В. С. Полилова,
Т. В. Цивьян (отв. ред.), при участии С. Г. Болотова

Обложка Л. О. Зайонц

Оригинал-макет С. Г. Болотова

Диалог с камнем: от природы к культуре / Сост. М. В. Завьялова,
Д440 Т. В. Цивьян. — М.: Институт мировой культуры МГУ, 2016. — 336 с.

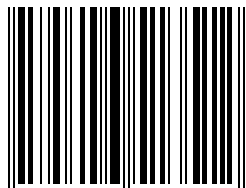
ISBN 978-5-4465-1351-2

Вторая книга по проекту «Живой камень: от минералогии к мифопоэтике» — новый поворот предпринятого нами изучения камня в рамках архетипической картины мира, когда камень выступает одновременно и как материальный объект, и как объект духовной культуры. Мифопоэтическое досье живого камня, выработанное на материале древних и современных традиций, — от отпечатков, изображений, надписей до фольклора, литературы, истории, искусства, архитектуры и т. д. — предстает здесь в виде «каменной книги». Читая и толкуя ее, двигаясь от природы к культуре, мы восстанавливаем речь живого камня, вступаем с ним в диалог, приближаясь тем самым к пониманию «роли камня в соотношении с человеком» (Вяч. Вс. Иванов).

Для специалистов в области семиотики, истории культуры, филологии, культурной антропологии, этнографии, для всех, интересующихся проблемами исследований на стыке гуманитарных и естественных наук.

На обложке — камешки из кавказской коллекции Андрея Белого,
Мемориальная квартира Андрея Белого
(филиал Государственного музея А. С. Пушкина, Москва)

ISBN 978-5-4465-1351-2



9 785446 513512 >

УДК 008:549
ББК 71:26.303

© Авторы статей, 2016
© Институт мировой культуры МГУ, 2016
© Оформление Л. О. Зайонц, 2016
© Оригинал-макет С. Г. Болотова, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Вяч. Вс. Иванов (Москва – Лос-Анджелес) Новалис в его диалоге с камнем	7
А. Г. Раппапорт (Рига) Мокрый камень	21
Л. О. Зайонц (Москва), Е. А. Погосян (Эдмонтон) Преображение камня. Абрамцевский проект В. Д. Поленова и В. М. Васнецова	33
Д. В. Вальков (Москва) Закладная плита Барджелло в контексте флорентийского Предренессанса	77
И. Видугирите (Вильнюс) Горы как <i>живой камень</i> в географическом пейзаже Н. В. Гоголя	96
Л. Пильд (Тарту) Звучащий камень в лирике А. А. Фета	104
Т. В. Цивьян (Москва) Камень в «Стереоскопе» Александра Иванова: персонаж или антураж?	113
М. Л. Спивак (Москва) «Каменной болезнью болею... не стыдно мне»: камни, «камушки» и вечные образы у Андрея Белого	127
О. Р. Темиршина (Москва) «Ритмы кристалла»: символика камня в теоретических работах Андрея Белого	144
Ж.-Ф. Жаккар (Женева) «Вода, твердая как камень...»: о Леониде Липавском и поэтической судьбе чинарей	154

Г. М. Утгоф (Таллин) <i>Вода и камень</i> в «Приглашении на казнь»	166
И. З. Белобровцева (Таллин) «До свидания, камень, И да будет волна!» Давида Самойлова — всё ли так однозначно?	174
Е. М. Коницкая (Вильнюс) Камень в литовской поэзии XX века	183
С. Валянтас (Шяуляй) Сила морфологии: <i>актиб</i> ‘камень’ (опыт литовской поэзии)	197
В. С. Полилова (Москва) <i>Живые камни</i> латиноамериканской лирики и <i>каменная книга</i> Пабло Неруды	207
Н. В. Злыднева (Москва) Вода и камень в балканской модели мира	223
Т. В. Володина (Минск), В. А. Лобач (Полоцк) Камни и клады в фольклорной традиции белорусов	240
Я. Курсите (Рига) Путешествие каменных баб во времени и пространстве	252
М. В. Завьялова (Москва) <i>Живой камень</i> в латышских дайнах	267
Б. Стунджене (Вильнюс) Восприятие камня в литовской духовной культуре	280
В. Даугирдайте (Вильнюс) Современная мифологизация камня (на примере литовской традиции)	296
В. Л. Кляус (Москва) Moving Stone аборигенов Аурукуна (Квинсленд, Австралия)	307

О. Р. ТЕМИРШИНА (Москва)

«Ритмы кристалла»: символика камня в теоретических работах Андрея Белого

Камень в теоретических работах Белого связывается с сюжетом *перехода от мертвого к живому*. В соответствии с этим в работе будет идти речь не столько о живом камне, сколько об *оживающем*, ибо именно оживающий камень содержит в себе энантиосемию «мертвое–живое», которая является движущей силой искомого сюжета.

Предметом статьи является «семантическая аура» камня в теоретических работах Белого и механизмы связи предметных образов с их символическими функциями. Объектом исследования стало семантическое поле камня, которое представляет собой некий фрейм или категорию, определенным образом структурированную. В ней выделяются:

— базовые компоненты, когда камень выступает как объект (собственно *камень* как прототипический образ, *гранит, глыба, кристалл, драгоценные камни*);

— периферийные компоненты, связанные с атрибутивными (*каменный*) и предикативными значениями (*камень, окаменение*).

Образы, входящие в «каменное» семантическое поле, можно считать контекстуальными синонимами в силу их сходной дистрибуции. Так, встречаясь в творчестве Белого в одних и тех же позициях, они соотносятся с определенным набором мотивов и идей. Между камнем и этим довольно обширным кругом мотивов и идей существуют три типа семантических связей: *сопоставительные, оппозитивные, метафорические*. Эти связи, указывающие на разные этапы развития сюжета оживающего камня, будут рассмотрены в статье в соответствующем порядке.

Сопоставления. Мертвый камень. На уровне сопоставительных связей камень в теоретических работах Белого в первую очередь соотносится с мотивом *смерти*. Однако это довольно традиционное соотношение модифицируется: камень для Белого является не просто знаком неживой при-

роды, он маркирует *мертвую* природу — природу, которая *когда-то была живой*. Именно поэтому в камне совершается «процесс преобразования когда-то живой и уже теперь мертвой жизни» [Белый 2010: 330].

В некоторых случаях эта энантиосемия становится более явной: камень может обозначать образ *мертвого живого тела* (биологического организма без души), которое является результатом превращения «живого» в «животное» [Белый 2012: 116].

Эта идея персонифицируется в образах «каменного Сфинкса», который является символом «звериного прошлого» и представляет собой «торжество смерти» [Белый 2012: 116]; «каменного болвана», который оказывается «биологическим блондином» [Белый 2000: 227]; и каменной пирамиды, которая связана с мотивами плоти и смерти (ср.: «Душа возлежит в саркофаге из тела, <...> взлетели массивы камней миллионнопудовую грудой: то — пирамида; она — наше тело» [Белый 1922: 31]).

Главным свойством мертвого каменного тела-плоти оказывается его *неподвижность*. Сочетание семантики *смерти*, *плоти* и *неподвижности* обнаруживается в образах людей или героев, которые, по мнению Белого, застыли, «окаменели» в своем развитии. Так, автор волен обездвигить своих персонажей «окаменив», их «своим “электрическим потрясением”» [Белый 2013: 24]; личность может застыть и превратиться в «каменную большую болезнь» («Так и Кантова личность: вне Кантова метода, повисая над методом, личность эта является у Эмилия Метнера каменной большой болезнью» [Белый 2000: 119]). Примечательно, что окаменению всегда сопутствует мотив остановки движения («Крылья испуганной птицы перестанут биться, и Андреев с окаменелым лицом мастито усядется в курьельные кресла официальных знаменитостей» [Белый 2012: 367]).

Таким образом, на уровне связей-корреляций камень соотнесен со смертью, плотью и статикой. Любопытно, что эти сопоставительные пары не являются простым «набором элементов», между ними устанавливается семантическая связь, позволяющая развернуть данную парадигму в определенную синтагматико-сюжетную последовательность, которую можно обозначить следующим образом: *материальное начало мира соотносится со смертью, которая трактуется как остановка движения*. Этот мини-сюжет является устойчивым, он довольно часто встречается в работах Белого и реализуется в разных вариантах. Камень же оказывается тем связующим звеном, «соединительным символом», который объединяет элементы этого сюжета в единое семантическое целое, ибо камень напрямую связан со всеми его мотивами.

Кажется, что этот сюжет раскрывает образ мертвого камня. Однако связь камня и плоти указывает на то, что камень — это образ погранич-

ный, он не совсем мертв (ибо он *тело*), но и не в полном смысле жив (ибо у него нет *души*). Он оказывается странной «гибридной сущностью»¹, которая при определенных условиях, видимо, может стать живой. Огромную семантическую роль в деле «оживления» камня играют те образы, которым он противопоставлен.

Оппозиции. Мертвый камень? Камень противопоставлен огню, воздуху, органическим формам. Пара «камень – огонь» появляется в статьях «Кризис сознания и Генрик Ибсен» и «Феникс», где Ибсен противопоставлен Ницше как начало каменное — началу огненному [Белый 2012: 126-162], а Феникс противопоставлен Сфинксу как символ огня — символу камня [Белый 2012: 115-116].

Антитеза «камень – органика» реализуется в оппозиции *кристалла* и *организма*. Ср. из «Магии слов»: «Слово-термин — прекрасный и мертвый кристалл... Живое слово (слово-плоть) — цветущий организм» [Белый 2010: 320].

На оппозиции «камень – воздух» следует остановиться подробнее, так как она шире представлена и связана с другими семантическими антитезами. В первую очередь «камень – воздух» соотносится с оппозицией «небо – земля»: камень или образы, связанные с камнем, маркируют земное начало и противопоставляются атмосферным образам (кометам, облакам, закатам и др.). Ср.: «Вы — кометы, безумно радостные, безумно рвущие искони ткани черного мрака. Само бытие за плечами каменеющей истории» [Белый 2012: 121]; «Легкое облако риз, когда обернется мудрец на свое прошлое, слагается для него в застывший образ Сфинкса. Облачное начертание, пушисто взвешанное в небе, окаменевают» [Белый 2012: 122].

Также «камень – воздух» парадигматически связывается с оппозицией «ритм – метр». Метр Белый часто описывает как некую *кристаллизующуюся* субстанцию, а ритм — как водно-воздушную текучую и подвижную стихию (ср. многочисленные примеры в [Белый 2010: 192, 194, 411], [Белый 1981a: 144–145], [Белый 1981: 120]).

Третья антитеза, соотношенная с исходной предметной оппозицией, — «смысл – форма». Смысл, по Белому, это духовный и неуловимый ритм, форма же статична, она обречена «каменеть в камне». Ср. из статьи «Театр и современная драма»: «Но когда драма осознается и как собирательное начало форм искусства, живой смысл ее падает. <...> Пирамида из идолов задавит драму» [Белый 2012: 24].

Как видим, одна и та же предметно-образная антитеза (в данном случае «камень – воздух») может обозначать противопоставление самых разных

¹ О пограничности образа камня в связи с энантиосемией «мертвое – живое» см. [Цивьян 2015: 100-111].

концепций. Эта способность символической пары служить «моделью мысли» ставит вопрос о принципах связи предмета с его символическими функциями. Какие процессы происходят на нейтральной территории между словом и предметом и как конкретная оппозиция «камень – воздух» может обозначать взаимодействие столь абстрактных категорий, как «метр – ритм», «форма – содержание» и проч.?

Переход между «камнем – воздухом» и остальными парами представляет собой своеобразный семантический сдвиг, шифтинг. Он осуществляется следующим образом: каждый раз на исходное предметное противопоставление накладывается определенный смысловой фильтр, который *актуализирует нужные в данном контексте предметные качества камня и воздуха.*

Так, если этот фильтр онтологический, то оппозиция «камень – воздух» моделирует отношения между небом и землей (здесь реализуются такие предметные свойства камня и воздуха, как *тяжесть – легкость*), с эстетической точки зрения пара «камень – воздух» выражает отношения между метром и ритмом, формой и содержанием (здесь работают другие предметные качества пары *подвижность – неподвижность*).

В результате выстраивается система эквивалентных противопоставлений, правые и левые части которых образуют парадигмы, связанные общим «комплексным» значением: *камень – земля – метр – форма vs воздух – небо – ритм – смысл*. При этом *любой элемент одной парадигмы может быть сопоставлен с любым другим элементом этой же системы и противопоставлен любому другому элементу системы противоположной.*

В качестве примера можно привести следующий насыщенный метафорами фрагмент, где речь идет о формах искусства:

Не суть ли **формы эти** <формы искусства – *О.Т.*> далекое прошлое творчества? Следует ли и ныне **творческому потоку** низвергаться в жизнь по тем **окаменелым уступам**, высшая точка которых — музыка, низшая — зодчество; <...> Музыкальный **ритм** — **ветер**, пересекавший **небо души**; пробегаая по этому небу, жарко томившемуся в ожидании творения, музыкальный ритм — *«глас хлада тонка»* — сгустил облака поэтических мифов; и миф занавесил небо души, засверкал тысячами красок, **окаменел в камне**; **творческий поток** создал живой облачный миф; но миф застыл и распался на краски и камни [Белый 2010: 330].

Актуализация в камне разных предметных признаков (часто, заметим, вовсе не отраженных в словарных дефинициях) приводит к «идиолектности» камня: в данном отрывке он соотносится с застывшей формой (зодчеством), с отжившим прошлым, противопоставлен музыкальному ритму, воздуху, ветру, душе, живому творчеству.

На *когнитивном* уровне такая «перетасовка» образов и мотивов может трактоваться как реализация логики бриколажа, которая предполагает комбинацию мифологических элементов на основе некоего общего содержания [Леви-Стросс 1994: 140].

В *общезыковом* аспекте такая признаковая логика связана, возможно, с работой поэтической функции языка, которая «проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» [Якобсон 1975: 204], или, говоря иначе, обуславливает соположение разных парадигматических признаков, объединенных общим содержанием, в синтагме.

И наконец, в *семантическом* плане такое «перераспределение» образов может объясняться асимметричным дуализмом языкового знака, когда «один и тот же знак имеет несколько функций, одно и то же значение выражается разными знаками» [Карцевский 2004: 239]. Так, камень, как мы видели выше, может обладать следующими значениями — статика, смерть, неподвижность — но *эти же* значения могут выражаться *другими* предметно-образными символами (телом, Сфинксом и др.). В результате такого «перекрестного означивания» возникает сложная семантическая сеть, продуцирующая новые смыслы. Возможно, что в образах-символах эта семантическая асимметрия выражена особенно ярко, именно поэтому они обладают повышенной способностью к смыслопорождению. И эта смыслопорождающая функция связывается с третьим типом семантических отношений — отношениями метафорической трансформации.

Метафорические трансформации. Живой камень. Весь пафос творчества Белого связан с идеей снятия противоположностей. Эта идея реализуется в символистском теургическом сюжете воплощения, который предполагает одухотворение материи и нейтрализацию оппозиции между материальным и духовным. В творчестве Белого эта нейтрализация осуществляется двумя путями: через мотивы трансформации камня и через ряд метафор, выражающих идею метаморфоза камня.

Мотивы трансформации. Эти мотивы соотносятся со снятием исходных предметно-образных противопоставлений, рассмотренных выше. Так нейтрализация противопоставления между камнем и огнем, камнем и воздухом, камнем и организмом порождает соответствующие мотивы плавления камня, полета камня и мотив оживания статуи.

Все эти мотивы связаны с темой *оживающего, живого камня*. Однако трансформация в этих парах возможна в *обе стороны*. Не только камень может превратиться в огонь, но и огонь может окаменеть, плоть может стать каменной, а эфир или воздух могут стугиться в гранит. И тогда система приобретает следующий вид (стрелками указано «направление» трансформации):

Камень → **плоть** = **оживание статуи**

Камень ← **плоть** = **омертвление живого тела**

Камень → **огонь** = **мотив плавления камня**

Камень ← **огонь** = **мотив остывания лавы**

Камень → воздух = полет

Камень ← воздух = сгущение, кристаллизация

«**Камень – плоть**». Противопоставление камня и плоти снимается через два аксиологически противоположных мотива: мотив оживления камня (статуи) и мотив омертвения-окаменения плоти.

Мотив оживления камня возникает уже в книге «Арабески», где Белый обращается не просто к образу камню, а к образу глыбы. Это связано с тем, что глыба содержит в себе мощный теургический потенциал, из нее можно *нечто изваять*. Эта скульптурная семантика тянет за собой тему оживающей статуи, которая растет и учится ходить. Ср.:

Мы сами те мраморные глыбы, которые мы же должны изваять в скульптурные статуи. Не статуя Аполлона, Диониса и Венеры суть символы: а мы — мы символы Аполлона и Венеры. <...> До известных пределов искусство приподымает нас, учит ходить в красоте неверными шагами. Но мы растем, походка становится все увереннее [Белый 2012: 33]².

В статье «Луг зеленый» появляется другой образ живого камня, связанный с вегетативным кодом. Камень становится подобным не телу, а растению. Ср.: «Белый камень, мне данный, прорастет благоухающими лилиями и розами» [Белый 2012: 382]. Отождествление камня, плоти и растения по парадигматической логике предполагает отождествление тела и растения. И здесь выстраивается интересная семантическая пропорция: если камень — это тело и если камень может стать растением, то человеческое тело тоже может стать растением. Это предугадываемое соположение обнаруживается здесь же: «Я стану сам, как лилия полевая, тихо зыблемая на зеленом лугу» [Белый 2012: 382].

Такая «игра отскоком» объясняет и другие метафоры Белого, связанные с камнем. Если мы вспомним, что камень в системе значения Белого может обозначать образ («...из нее иссекает нам свои кристальные образы» [Белый 1922: 17]), а из камня может расти трава (см. выше), то и из образа *тоже может расти трава*. Такой пример метафорического соположения обнаруживается в «Глоссолалии»: «Образ — процесс разрушения звука; и смыслы обычного слова — трава! — начинают расти из него» [Белый 1922a: 11].

Мотив окаменения плоти всегда сопровождается сопутствующим мотивом постепенной остановки движения. Если в первом случае статуя обучалась движению, то здесь окаменевающие герои застывают. Примеры такой телесности в большом количестве находим в «Мастерстве Гоголя». Так, герои Гоголя показываются Белым как застывающие-окаменевающие, при этом их жесты — единое кинетическое действие — распадаются на атомы-операции. Ср. только один характерный пример из множества

² Ср. также этот мотив в [Белый 2012: 146], [Белый 1922: 54].

подобных: «Оба были притиснуты: окаменеть; и все — замерли (от потрясения). Целое жеста — сложение: *тих — падение — оттих — тих — замирание*; а между моментами — паузы» [Белый 2013: 175].

Эта механистичность движения заставляет вспомнить об образе куклы, который парадигматически противопоставлен образу оживающей каменной статуи. Однако парадокс состоит в том, что за этим внешним противопоставлением скрывается нейтрализация одной оппозиции — «камень — плоть».

«Камень — воздух». Антитеза *камень — воздух* (или эфир) снимается через мотив полета камня и мотив сгущения воздуха (эфира) в камень.

Полет камня связан с мотивами оживления и победы жизни над смертью. Летящий камень — это живой камень. Ср.: «Жизнь — равнодействующая этих двух направлений, в ней борьба двух стремлений: извять полет в камне и обратно: заставить камень лететь. <...> Жизненный вывод из первого стремления: личная смерть. Из второго: вознесение камней земли и всего, что стало землей, то есть восстание из мертвых» [Белый 2012: 167].

Семантика такого подвижного камня, всегда положительна, он легкий, при этом живой камень может не только лететь, но и танцевать. Ср.: «Он был тут Орфеем, заставляющим плясать камни нашей окаменелости» [Белый 2000: 464].

Мотивы сгущения воздуха или эфира в камень — немногочисленны, но при этом довольно интересны. Характерный пример сгущения находим в статье «Радужный город», где говорится о том, что «песок, глина, гранит — только сгущенный эфир» [Белый 2012: 288].

«Камень — огонь». Это оппозиция снимается через мотивы плавления камня и остывания лавы, которая превращается в камень³.

Расплав камня на идейном уровне метафорически репрезентирует просветление материи-плоти. Явно этот мотив появляется в «Радужном городе»: «Посмотрите: плавится гранит, как легкий лед, как яркий воск. И души — свечи тихим огнем простирают друг другу свои легкие крылья» [Белый 2012: 288].

Отношения противопоставления между огнем и камнем, рассмотренные во временной перспективе, становятся отношениями трансформации камня. При этом огненное духовное начало для Белого первично, а каменное, животное — вторично: огонь в некую «огненную эпоху» порождает камень, а камень — это то, что хранит на себе отпечаток лавы, камень — это застывший огонь: «Геолог не может сказать: “Да, я видел бульжники перворожденными вспышкой огней; да, я видел летучие танцы тончайшей материи, понял все ритмы кристалла...”» [Белый 1922а: 21].

³ Примечательно, что оппозиция «камень — пламень» в снятом виде присутствует и в поэзии А. Белого, сопоставляясь с «пограничным» образом *тьмы* [Злыднева 2015: 220].

И здесь мы подходим к противоположному мотиву, *застыванию огня в камне*. Этот мотив обладает повышенной метафорической силой, он моделирует многие другие процессы с помощью рассмотренного механизма смыслового сдвига.

В эстетическом смысле застывание огня в камне — это *окаменение творческой изначально огненной энергии* («...формы, остывшей из тяжких расплавов (и зодчий Иванов ваяет лазурные глыбы земель, ограняя кристаллами небо...)» [Белый 1922: 61]) или же *окаменение ритма в метре* («Можно ли в материале формального звукоряда исследовать пучины темного родового ритма, вызвавшего к жизни данную метрическую форму? Этот вопрос адекватен вопросу, поставленному геологу: можно ли в так-то и так-то расположенных каменных пластах прочесть знаки огненно-расплавленного течения жидких масс?» [Белый 2014: 25]).

В онтологическом смысле остывание огня в камне соотносится с мотивом творения мира, который представляет собой *остывание духовного начала в материи*. И именно этот онтологический ракурс мы находим в «Глоссолалии», сюжетом которой становится остывание огненного духа, приводящее к творению мира. Движение этой огненной энергии — центробежное, дух движется от центра к периферии, где и окаменеет: «Силы, брошенные к периферии от центра, рост твердости <...> море “н” отделяет нам видимо миры “т” от скал “к”; и мир минеральный отчетливо отмежеван от злаков» [Белый 1922а: 109-110].

Любопытно, что звук К — в онтологическом алфавите «Глоссолалии» — это камень и кристалл, и этот же звук связывается ровно с теми мотивами, с какими соотносится камень в других работах Белого:

К — удушье, смерть, стылость, холод, непроницаемость массы, инертность; и “к” — бессознательность; насильственность в прерывании воздушного тока — убийство; и оттого “к” — убийца; “к” — камень, кристалл, кремль, кварц и скелет [Белый 1922а: 113].

В некоторых случаях разнонаправленные мотивы *расплава* и *остывания* присутствуют одновременно, и тогда, как в статье «Феникс», возникает циклический сюжет. Статья начинается с противопоставления Сфинкса (камень) Фениксу (огню), затем это противопоставление снимается. Белый утверждает, что данная антитеза — иллюзорна, так как «Сфинкс — это непонятый Феникс» [Белый 2012: 116] (камень же в таком случае может мыслиться как непонятый огонь).

Фактически Сфинкс и Феникс для Белого — это *единый символ*, в рамках которого возможны трансформации-переходы в обе стороны: Сфинкс превращается в Феникса, камень через плавление становится пламенем, а затем происходит обратный процесс, «возврат» (в терминологии самого Белого)

и — окаменение (однако лишь для того чтобы цикл повторился вновь). Ср.: «Феникс воскресающего бессмертия уже опалял нам сердца огнем надгробным, сметал прах окаменения, плавил сфинксов лик нашей жизни. И вот мы — фениксы — тихо отделились от земли. <...> Сотворенный мир ценностей снова и снова преодолевается. Он окаменеет у нас за плечами в формах видимого бытия с историей государств и народов» [Белый 2012: 120].

Этот циклический сюжет Белый осмысляет в философско-физическом смысле. Образы камня и огня не самостоятельны, они представляют собой *две* формы воплощения *одной* энергии: кинетической подвижной энергии духа и потенциальной статичной энергии материи. Эти энергии в рамках замкнутого контура могут переходить друг в друга. Именно поэтому в философском плане огонь является *энтелехией* камня, ибо последний представляет собой материю как чистую потенциальность, которая может актуализироваться в огненном духе. Таким образом, камень оказывается феноменом пограничным, он репрезентирует мертвую материю-плоть, но «помнит» о своих прошлых инкарнациях, о той самой пламенной эпохе, когда он был огнем. И именно эта память дает ему возможность оживления через метаморфозу, которая на семантическом уровне выражается в метафоре.

Метафора. В теоретических работах Белого присутствует ряд метафор, связанных с живым камнем. В эту парадигму входят следующие образы: камень-растение, живой летящий камень, расплавленный камень, ожившая скульптура, танцующий кристалл, танцующий камень, гранит-эфир и т.д.

В перспективе сюжета трансформации эти образы являются не столько метафорами, сколько метаморфозами, которые пробуждают изначальный мифологический смысл метафоры. Они выражают идею слияния материального мира (выраженного камнем) и духовной реальности (выраженной огнем и воздухом).

Примечательно, что эти метафоры *не описывают* эту идею, она *заложена в их структуре*. Так, все они построены с помощью одного семантического механизма: в этих «образах-кентаврах» перекрещиваются предметные признаки противоположных парадигм, когда камню приписываются свойства огня (легкость), воздуха (подвижность), живой природы. Фактически данные метафоры выполняют ту же функцию соединения, которую выполняют и медиальные мотивы. Но мотивы выражают предикативный аспект идеи соединения, а метафоры — предметный.

Однако самое важное заключается в том, что метафоры такого рода имеют прямое отношение к идее Белого о том, что дух и материя должны слиться в символе. *И живой камень является одной из ярчайших репрезентаций такого символа*. В этой онтологической перспективе живой камень

сопрягается с иной системой смыслов. Он соотносится с образами-символами, которые также выражают теургическую идею соединения *двух противоположных начал в третьем* — это образы *воплотившегося Слова, Христа, Адама Кадмона* и геометрический символ *треугольника*, маркирующий всякую троичность. В данном ракурсе живой камень оказывается своеобразным семантическим «синонимом» этих образов, указывающих на высшее символическое измерение бытия.

Принципом создания этой системы образов, поэтически реализующих саму идею символа, является принцип «инварианта и трансформаций» [Иванов, Топоров 1975]. В качестве инварианта выступает геометрический символ *треугольника*, который выражает идею нейтрализации любых оппозиций наиболее абстрактно, а вариантами являются остальные образы, через которые эта идея «просвечивает». Так в рамках разветвленной символической системы (которую А.Ф. Лосев назвал «единораздельной целостностью») живой камень прорастает новыми смыслами.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Белый 1922 — А. Белый. Поэзия слова. Петербург, 1922.
- Белый 1922а — А. Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин, 1922.
- Белый 1981 — А. Белый. К будущему учебнику ритма // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам, вып. XII. Тарту, 1981.
- Белый 1981а — А. Белый. Ритм и смысл // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам, вып. XII. Тарту, 1981.
- Белый 2000 — А. Белый. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности // Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. Москва, 2000.
- Белый 2010 — А. Белый. Символизм. Москва, 2010.
- Белый 2012 — А. Белый. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. Москва, 2012.
- Белый 2013 — А. Белый. Мастерство Гоголя. Исследование. Москва, 2013.
- Белый 2014 — А. Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. Москва, 2014.
- Злыднева 2015 — Н. В. Злыднева. Текст камня в поэзии русских символистов (анализ на базе НКРЯ). Хроника // Живой камень: от природы к культуре. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Иванов, Топоров 1975 — Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). Москва, 2015.
- Карцевский 2004 — С. И. Карцевский. Об асимметричном дуализме языкового знака // Из лингвистического наследия. Т. II. Москва, 2004.
- Леви-Стросс 1994 — К. Леви-Стросс. Неприрученная мысль // Первобытное мышление. Москва, 1994.
- Цивьян 2015 — Т. В. Цивьян. Об энантиосемии камня: *неподвижность versus движение* // Живой камень: От природы к культуре / Отв. ред. и сост. Л. О. Зайонц. Москва, 2015. — http://istina.msu.ru/media/publications/book/c70/94f/19194393/МАКЕТ_zhivoj_kamen_2.12.15.pdf.
- Якобсон 1975 — Р. О. Якобсон. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Москва, 1975.

Ж.-Ф. ЖАККАР (Женева)

«Вода, твердая как камень...»: о Леониде Липавском и поэтической судьбе чинарей¹

В «Исследовании ужаса» Леонида Липавского возникает образ воды, ставшей «твердой как камень» [Липавский 2005: 22], плотной жидкости, смыкающейся над человеком. Эти строки были написаны в первой половине 1930-х годов. Что к этому привело? Ответить на этот вопрос позволяет довольно четкое описание эволюции Серебряного века. В этом смысле творческий путь Липавского служит прекрасным примером того, во что некоторые инварианты Серебряного века превратились в контексте тридцатых годов. Среди них особенно интересно проследить повторяющийся мотив воды и, точнее, *текучести* — метафора, которая неизменно связана с проблематикой *времени*² и слова (*речь / река*).

Чуть более, чем за десять лет до «Исследования ужаса», в 1921-м году, совсем молодой Липавский опубликовал в альманахе Цеха поэтов «Диалогическую поэму». Через год за этой публикацией последовала другая — в третьем томе того же альманаха. Тот факт, что Липавский оказался в кругу Цеха поэтов, немаловажен: это предполагало общение с яркими лицами писательской среды той эпохи, в частности в петроградском Доме Искусств, который в то время объединял все направления Серебряного века и фактически представлял собой сильное связующее звено между прежним поколением и тем поколением, которое должно было стать активным в двадцатые и тридцатые годы.

Человек, «выплеснут<ый> временным прибоем» на «случайный берег», наблюдает, как на океане поднимаются волны, и ведет диалог с хором, — вот обстановка этой поэмы. Развитие мотива воды происходит во взаимосвязи с другими темами — тема постоянного рождения мира (*Бесконечно*

¹ Данная статья является сокращенным и обновленным вариантом главы из моей книги «Литература как таковая» [Жаккар 2011: 120–140].

² Ср. в «Трактате о воде»: «Заметьте, по преданиям, мертвецов перевозили через темную воду. Они все забывают. Конечно, мы бы сказали теперь: время; а тогда говорили: вода» [Липавский 2005: 16].