



СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА: ЦЕНТР

Мы успели познакомиться со многими влиятельнейшими группами символов, пришедшими в художественную литературу из недр мифологии, ритуала, религии, фольклора. Это и символы "своего" — "чужого" пространства, и символика иномирия, и символика границы и контакта.

Пришло время поговорить о самой "сильной", значительной и властительной из символических групп — о символике центра.

Зададим себе для начала вопрос: что общего между дубом в чистом поле (из былин и народных песен) и сказочной избушкой Бабы Яги? Между очагом в родовых жилищах славян (и даже предшественников славян, людей трипольской культуры) и "тесной печуркой", в которой "бьется огонь" (из знаменитой песни военных лет "Землянка" А. Суркова)? Между "камнем алатырем" языческих заговоров, обиталищем хозяев болезней и напастей (но также и счастья-доли, и любовной удачи), и престолом в алтаре христианской церкви, и евангельской горой Голгофой в Иерусалиме? Между Кощеем Бессмертным в своем дворце и Сталиным в своем кабинете, всевидящим, всезнающим, всемогущим, согласно неомифологии тех лет?

Общее то, что все это — символы центра.

Сформировавшись в глубинах первобытного мифосознания (даже на "заре мифа"), символика центра прошла сквозь эпоху язычества. В новом качестве претворилась в последующих мировых религиях (для Европы — в христианстве, для других регионов — в исламе или буддизме). Пережила рационалистический век Просвещения. Не погибла под прессом прагматичного и "антисимволического" позитивизма XIX века. И, словно мстя за себя, неожиданно яростно вспыхнула в XX веке: в неомифах и неосимволах революций, гражданских и мировых войн, тоталитарных режимов, но и освободительных движений. Бесплотный и хрупкий, казалось бы, символ оказался (почти по Горацию) прочнее медных монументов и каменных пирамид, долговечней политических режимов и экономических формаций.

С чего же начиналась эта могучая символика центра?

Как доказали ученые-археологи и палеоантропологи (специалисты по древней истории человека), была в этой истории "бесцентровая" эпоха. Время, когда люди не умели ни определять, ни изображать — в пещерных росписях, в "бесконечных" цепочечных, т. н. кумулятивных заговорах, колыбельных, сказках (типа "Репки", "Теремка", "Колобка") — центральное событие или центральный персонаж. И вызревала символика центра еще не в литературе (каковой не было), не в фольклоре, даже не в "специализированной мифологии и религии. Все это — формы сознания, куда более поздние. Вызревала она в символизации самой окружающей среды, "живой жизни".

Есть гипотеза о том, что таким "протосимволом", протосимволом центра могла быть нора зверя или гнездо птицы. Они размещаются приблизительно посредине "своей" природной зоны, а значит, одинаково отстоят от границ, от "чужого" пространства и потому наиболее безопасны. Однако и это зачаток символики середины, а середина — еще не центр. Чтобы стать центром, средоточием магических свойств и священных полномочий, середина должна была вместить в себя какой-то необыкновенно важный, особо "отмеченный" объект.

Вероятнее всего, им стал огонь: тот, священный, который человек выучился сперва поддерживать, а затем и разжигать. Огонь "собрал" вокруг себя обрядовые действия, сделался подателем хсизни, но и смерти (жертвоприношения), а его хранители приобщились через него к важнейшему для древних качеству — магической силе.

Второй из вероятных первообразов центра — дерево: символ роста и универсальной связи всего сущего (неба — земли — подземного мира), кормилец и опора "своего" пространства, от жилища (опорный столб) до всей "земли людей" (Мировое Дерево в мифах разных народов). Вокруг дерева также группируются обряды, на нем или под ним приносятся жертвы.

Соответственно центр стал местом вождей и князей, королей и царей. Местом старейшин — мудрецов рода, волхвов и вещунов, шаманов и жрецов. А параллельно шел и обратный символический процесс. Всякая вещь, всякий зверь, птица, человек, всякое растение или светило, почитаемые как самые старшие, самые могущественные, плодovитые, максимально ценные и влиятельные, должны были оказаться в центре. Там было их законное место, ибо оно было в пору только для них.

Постигнув эту символическую логику, нетрудно перевести символику центра, к примеру, на язык астральной символики. Небесным центром мифов, легенд, сказаний станет солнце, месяц или Полярная звезда. Переведем символику центра на земной пейзаж и получим (кроме "главного" дерева) "главную" гору или реку данного народа, если же мы передвинемся в "прирученное", "очеловеченное" пространство, верховные функции возьмет на себя печь в доме (первоначально — очаг) и заместивший ее затем стол. Центральный жертвенник и алтарь, вокруг которого выстраивалось сперва языческое капище, потом — храм. А вокруг него — центральная площадь селения (позже — города), с ее статуей божества, эволюционировавшей в статую царя, императора, полководца, еще позднее — политического деятеля.

И достаточно было красному или золотому цвету вобрать в себя символику жизненной мощи, света, красоты, чтобы эти цвета — в соответствии с неуклонными законами мифологического и символического мышления — сразу переместились в центр. Стали золотым рогом "князя"-месяца в заговорах, золотыми молодильными яблоками в сказках, золотыми волосами Перуна, но и золотым нимбом христианских святых, царским венцом и золотыми куполами церквей (вспомним "златоглавую" Москву), золотым шпилем Адмиралтейской иглы Петербурга.

А красными сделаются тоги римских императоров, сапожки византийских правителей, но и одеяние и обувь "небесной Царицы", Богоматери. Красные — праздничные рубахи, сарафаны, алая вышитая лента — "красная красота" невесты в русском фольклоре — и Красная площадь той же Москвы, где "земля всего круглей" (О. Мандельштам), т. е. где находится как бы центр и вершина всей "своей" Вселенной. Оттого же красным и золотым цветами окрашены стяги, знамена, хоругви, штандарты, гербы.

Так что исторически, социологически громадная разница пролегает между Павлом Власовым с красным знаменем на демонстрации ("Мать" М. Горького), молодогвардейцами, водружающими такое же знамя над оккупированным Краснодоном (роман А. Фадеева) и младшей дочерью купеческой из народной сказки (обработанной С. Аксаковым) : той, что ищет и оберегает аленький цветочек. Но в глубях символической логики поведения непроходимой пропасти между этими персонажами нет. Все они ищут и утверждают свой священный центр.

Перемена центра для любой культуры была событием огромной, всю дальнейшую жизнь определявшей важности. Она, эта перемена, означала появление новых народов, смену государственного устройства, рождение новой религии, выдвижение нового сословия на роль господствующего, кардинальный сдвиг духовных, нравственных, мировоззренческих установок.

Литературные произведения как часть культуры тоже выстраивают свое сюжетное и философское пространство в отсчете от центра (или центров). Центр может быть обозначен явно или скрыто. Он может быть задан сразу или обнаружиться постепенно. Но во всяком художественном тексте центр обязательно есть и непременно связан с высшими ценностями и глубочайшими смыслами этого произведения как модели мира. Если же его нет, отсутствие центра тоже всегда значимо (см. ниже).

Поэтому ответить на вопрос: каков "мир" того или иного произведения, какие силы, ценности, императивы, авторитеты этим миром управляют? — нельзя, пока мы не определим, как выстроено его пространство относительно центра.

Вариантов тут может быть несколько. Моноцентрическое пространство: в тексте присутствует один общезначимый символический центр. Тогда перед нами мир нерушимых духовных, этнических, политических, национальных устоев. Этот мир можно атаковать извне — его нельзя разрушить изнутри. Центр в нем всегда будет "своим" центром: святыней, которую защищают "свои" герои, герои-протагонисты. "Чужой" же мир будет осознаваться и изображаться как бесцентрие: хаос, будь то хаос природный,

социальный или духовный.

Таков мир героических саг или былин Киевской Руси, где Киев не просто столица, но центр мира, а князь Владимир ("владеющий миром") — "красно солнышко" этого земного космоса. С другой стороны, таковы и жития святых, где в центре Бог и его "земные обители": храм, монастырь, скит — форпосты духа, просветляющие и упорядочивающие хаос злобы, соблазнов и страстей.

Однако "свой" центр не есть нечто легкодоступное. Поскольку он — место, в высшей степени "святое", запросто в него не попадешь. Допуск в него требует — даже для — огромных усилий: подвига героя, посвящения правителя, аскезы мудреца. Для христианства же слияние с таким центром по сю сторону жизни вообще достижимо лишь "в духе". Так зарождается и в сотнях сюжетов мировой литературы варьируется единый сверхсюжет: поиск центра.

Искать его могут как герои-протагонисты ("хорошие" персонажи), так и герои-антагонисты ("плохие" персонажи), последние — ради того, чтобы центр этот насильственно захватить, присвоить, уничтожить. Достижение центра героями-протагонистами приносит им приобщение к тайне или мудрости, обретение заслуженной власти, успех в любви и счастливый брак, вообще физическое и духовное взросление и преображение. Поэтому оно означает счастливую и окончательную развязку сюжета.

Но оно же в случае, если центра достигают герои-антагонисты, значит нечто прямо противоположное. Во-первых, это событие максимально драматическое и кощунственное: в центр проникают профаны, чужаки, осквернители, враги. Во-вторых, подобное подобное событие принципиально не может стать окончательной развязкой, иначе мир произведения провалился бы в хаос. Поэтому прорыв антагонистов в центр — ложная развязка, за которой следует развязка истинная: их изгнание (бегство и т. п.) из священного Центра или, по крайней мере, намек на неизбежность этого в будущем.

Поразительно тонко и сложно построены в этом плане кульминация и финал "Медного всадника" Пушкина. Хозяин кульминационного пространства, "площади Петровой", как будто один — Медный Всадник. Именно здесь, перед ним, Евгений разгадывает тайну своей трагедии и трагедии затопленного города: именно здесь он, живой человек, терпит поражение от медного кумира. Но ведь этим сюжет не исчерпывается. Последнее пространство поэмы — "остров малый", где нет никаких кумиров, а есть только вековые земля и море; последний приют Евгения — порог дома любимой и возвращение в вечность, когда героя "похоронили ради Бога" (заключительные слова поэмы)...

Дуалистическое пространство: в тексте обнаруживаются не один, а два влиятельных центра. Это могут быть центры двух волшебных сил, божественной и демонической, центры человеческого и нечеловеческого (чудесного, природного) миров, центры добра и, наоборот, зла, центры двух разных народов, государств, сословий, центр-город и центр-деревня и т. п. Существенно одно: что они противостоят друг другу как центр

центру, а не как центричное, организованное пространство "дикому" хаосу.

Если центры взаимно дополняют друг друга (т.е. различны качественно, но не оценочно), то перемещение персонажа от центра к центру приносит благие результаты. Герой открывает "другой" мир, приносит оттуда ценные знания, свойства, дары, привозит невесту. Так случается с Садко у морского царя, с Афанасием Никитиным 'за тремя морями', с героями Ф. Купера в мире индейцев, с царевичем-мужем сказочной Василисы Премудрой или с обитателями двух земных цивилизаций будущего в романе А. Кларка "Город и звезды».

Однако если центры осмысляются как антагонистические, путешествие героев к антицентру всегда будет смертельно опасным (физически или духовно) и чаще всего выкраденным. Героев-протагонистов похищают, или дают им поручение, или им приходится найти, освободить и вернуть персонажа из "своего" мира, попавшего в плен к миру "чужому". По этой модели строятся многие жанры массовой литературы: детективы, "шпионские" романы, романы ужасов и т. д. Однако и в "Братьях Карамазовых" Достоевского келья старца Зосимы и дом Карамазова-отца станут двумя эпицентрами духовного противоборства (да и фабульной схватки).

Бесцентровое пространство: центра ни в каком пространстве внутри произведения нет. Тогда следует проверить: отсутствует ли центр временно или постоянно?

Временное отсутствие центра создает особое "карнавальное" пространство: территорию, куда — снова-таки временно — вторгся хаос, где отменены нормы и формы "правильного" бытия. Обычно таково пространство порубежных "времен и сроков", когда "старое" существование, его иерархия сил и ценностей кончились, а новое еще не утвердилось. В этой щели бытия и воцаряется бесцентровый вненормативный мир. Сюжет таких произведений — стабилизация миропорядка, отыскание нового или воскрешение старого центра, чем и завершается успешная борьба с хаосом и злом.

Именно такое пространство и символизировали новогодние и масленичные ряженья, купальские игрища (перелом лета), западноевропейский канун Дня всех святых (перелом осени). Вообще здесь лежат ритуальные истоки комедии: всякая комедия — имитация хаоса и смеховая победа над ним.

Однако отсутствие центра, бесцентричность мироздания могут приниматься за привычное положение вещей. Тогда мы попадаем в "безумный, безумный, безумный мир". Он может принять вид мира безумного в прямом смысле: пространства болезни, бреда, кошмара, сумасшествия. Он может стать миром 'тихого безумия': бессмысленной службы, повседневной рутины, самопоглощенного потребительства.

Поскольку же в тысячелетних культурных традициях человек выучился совмещать понятие высших ценностей и целей (и даже не отвлеченное понятие, а страстное их переживание) с символикой центра, то подобный, устойчиво бесцентровый мир становится художественным воплощением жизни, в которой жить — в подлинном, высшем смысле — нельзя.

В этой мнимой жизни протагонисты и антагонисты теряют свои определенные Функции. Добро и зло перепутываются или 'отменяются'. Пропорционально слабеет, "рассыпается" конфликт. Сюжет сводится к попыткам персонажей вырваться из этого аморфного пространства, что невозможно. Композиция строится по модели "дурной бесконечности": как бессмысленные, бесцельные метания и скитания или апатичное пребывание на месте. Ослабевает или полностью исчезает кульминация, а события превращаются в вязкие обстоятельства, тормозящие всякий путь героев, внутренний или внешний.

Образцы бесцентрового пространства — драмы и проза модернизма и постмодернизма ("театр абсурда", "романы абсурда"): С. Беккет, Э. Ионеско и др. Но пространство это возникало и задолго до модернизма. "Бесцентрично" одно из самых грозных стихотворений Пушкина — "Бесы". "Бесцентрично" пространство помещиков и чиновников гоголевских "Мертвых душ": недаром бричка Чичикова "до Москвы не доедет" доступа в священный центр ни ему, ни другим 'мертвецам' нет; губернский же город — центр фиктивный, призрачный, ничьи судьбы в нем не решаются. "Бесцентричны" многие пьесы Чехова. "Тургеневская" дворянская усадьба, этот бесспорный символ, духовный центр для русской литературы первой трети XIX века, здесь ничего уже не объединяет и не спасает ("Вишневый сад").

Разница в том, что в творчестве Пушкина и Гоголя утрата центра — признак мира демонического или "мертвого", что у всех трех писателей она вызывает тоску и боль, "надрывает сердце". В мире же абсурда бесцентрие — уже не аномалия, а норма.

Но при любых вариантах символической организации пространства неизменным остается одно. Философия художественного произведения всегда точно и честно выявляется в том, есть ли у его пространства символический центр и каков он.

Марина НОВИКОВА