

ВЕСТНИК
Литературного института
имени А.М. Горького

№ 1

2013

Москва
Издательство Литературного института
им. А. М. Горького
2013

Е.И.СЛАВУТИН, В.И.ПИМОНОВ

К ВОПРОСУ О ПРОФЕТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Важнейшей особенностью художественных текстов является присутствие в их сюжетной композиции профетической структуры, восходящей к оракулу. В структуре сюжета оракул — суть, скрытое предвестие узлового сюжетобразующего события, предстающего в форме загадки. Образно преломляя будущее в настоящем, оракул представляет собой конструкцию, циклически перевёрнутую (обратную) по отношению к обычной метафоре.

Ключевые слова: сюжет, структура, метафора, оракул, телеология.

Важнейшей особенностью многих художественных текстов является присутствие в их сюжетной композиции особого рода профетической структуры, восходящей к оракулу как архетипическому культурному образу.

На профетическую структуру как фундаментальную составляющую сюжета (на примере греческого романа) обратил внимание Виктор Шкловский: «Действие сопровождается повторными темными, невнятными предсказаниями и снами, которые в результате осуществляются, но не буквально, а с неожиданным переключением смысла, так сказать метафорически. Таким образом, следующие одно за другим приключения при помощи предсказаний затрудняются так, как сейчас затрудняют ложными разгадками детектив. В древнем «приключенческом романе» вместо современных различных толкований преступления происходили различные толкования предсказаний, а сами приключения становятся разгадками: читатель соображал — вот как надо было понимать предсказание» [Шкловский, 1966, с. 38].

В рамках предлагаемого нами подхода термин *оракул* в структуре сюжета можно определить как скрытое предвестие узлового сюжетобразующего события, предстающего в метафорической форме загадки, истинный смысл которой раскрывается лишь тогда, когда двусмысленное будущее становится однозначным настоящим. Метафорически преломляя будущее в настоящем, оракул, тем самым, представляет собой особого рода метафорическую конструкцию, циклически перевёрнутую по отношению к обычной метафоре. Назовем это сюжетное построение рабочим термином *обратная метафора*.

В отличие от обычной метафоры, осуществляющей переход от прямого смысла к переносному, обратная метафора осуществляет обратный переход от переносного смысла к прямому. Если сутью обычной метафоры является

воплощение реального события в его метафорическом образе, то сутью обратной метафоры является актуализация метафорического образа в реальном событии.

Рассмотрим предлагаемое утверждение на примере некоторых «основных текстов» европейской культуры (ср. «великие тексты» по терминологии В.Н. Топорова), которые, с одной стороны, являются смыслопорождающими в культуре, а с другой — несмотря на множество исследований, продолжают из-за своей структурно-семантической сложности служить основой для новых текстов-интерпретаций.

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА МИФА ОБ ЭДИПЕ

Неожиданным примером обратной метафоры служит сюжетная композиция мифа об Эдипе, где обратная метафора облечена в форму загадки, которую чудовище с головой женщины и туловищем львицы Сфинкса (др.-греч. Σφίγξ, Σφίγγος, собств. «душительница») загадывает Эдипу: «Кто из живых существ утром ходит на четырёх ногах, днём на двух, а вечером на трёх?» Загадка Сфинкса суть метафорический образ, который уподобляет детство человека утру, его зрелость — дню, а старость — вечеру. Секрет этой загадки заключается в том, что жизнь человека как целое уподобляется в ней одному дню — как части. Осуществляя обратный переход от части к целому, Эдип даёт, казалось бы, единственно правильный ответ на вопрос Сфинкса. «Человек, потому что он ползает на четвереньках в младенчестве, твёрдо стоит на ногах в молодости и опирается на палку в старости». Тем самым разгадка заключается в переходе от прямого значения слов «утро», «день» и «вечер» к их метафорическому прочтению как «начала», «середины» и «конца» жизни человека. Однако ответ Эдипа — всего лишь одно из двух возможных прочтений вопроса Сфинги, в котором заключено пророчество его собственной судьбы. Действительно, если соотнести возникший в ответе Эдипа образ судьбы человека с его собственной судьбой, то оказывается, что за образом младенца, который ползает на четырех конечностях, скрывается сам Эдип-младенец. Ведь он вынужден перемещаться подобным способом не только в силу возраста, но и из-за того, что после рождения ему были проколоты сухожилия на лодыжках. За образом взрослого человека, передвигающегося на двух ногах, тоже скрывается образ самого Эдипа, получившего такую возможность не столько потому, что он взрослый человек, сколько потому, что изуродованные ноги ему вылечила его приемная мать. И, наконец, за образом старца, который опирается на посох, также скрывается ослепивший себя Эдип. Посох старца оказывается тогда посохом слепца. В ответе Эдипа часть предстает в образе целого, когда один день оказывается метафорическим образом жизни человека. Однако и ответ Эдипа на вопрос Сфинкса скрывает в себе «новую загадку», разгадкой которой становится прячущаяся за судьбой человека вообще судьба самого Эдипа — в частности. Собственно профетический смысл имеет лишь последняя, третья часть загадки Сфинги, обращающаяся к будущему Эдипа, когда он сам себя ослепляет. Первые две части загадки относятся к его прошлому (когда после рождения ему прокалывают сухожилия) и к настоящему (когда после излечения он вновь обретает возможность ходить на двух ногах). Иными словами, трехчастная загадка Сфинкса на две трети соотносится с прошлым и настоящим Эдипа,

а на одну треть — с его будущим. Знание, с помощью которого Эдип разгадывает загадку Сфинкса, мешает ему постигнуть тайну своей собственной судьбы. Образ «третьей ноги», означающий в судьбе абстрактного человека старческий посох, в судьбе самого Эдипа приобретает пророческий смысл посоха слепца. Сфинкс загадывает Эдипу его собственную судьбу, разгадать которую — значит «познать самого себя» [Пимонов, Славутин, 2011, с. 103].

В сюжетной композиции произведения обратная метафора представляет собой как бы свёрнутый сюжет, в то время как сам сюжет представляет собой развернутую в событийный ряд обратную метафору. В этом ряду обратная метафора выступает обычно в роли скрытого предвестия, когда событие сначала предстает в образно-метафорической форме, а затем актуализуется в форме реального эпизода, как бы создавая тем самым эффект дежавю.

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА «ГАМЛЕТА»

В трагедии Шекспира «Гамлет» в роли предвестия будущего выступает сцена «Мышеловки» — знаменитая пьеса в пьесе, которую принц Гамлет с помощью приезжей театральной труппы разыгрывает перед своим дядей Клавдием с целью установления его виновности в смерти своего отца. Старая пьеса с многозначительным названием «Убийство Гонзаго» должна напомнить Клавдию о его преступлении. На первый взгляд, Гамлет намерен поставить следственный эксперимент, используя театральное представление как своеобразную машину времени, позволяющую провести очную ставку настоящего с прошлым. Однако само представление пьесы в пьесе показывает, что это не совсем так, и спектакль оказывается лишь частью замысла Гамлета. Действительно, по ходу разыгрываемой пьесы Гамлет называет будущую жертву убийства герцогом Гонзаго, а при появлении убийцы говорит, что «это некий Луциан, племянник короля». Именно так представляет его своим зрителям племянник короля Клавдия — принц Гамлет, несмотря на то, что по пьесе «Убийство Гонзаго» жертва убийцы не король, а герцог!

Гамлету мало очной ставки с прошлым. Ему нужна очная ставка и с прошлым, и с будущим. И он прямо указывает Клавдию, что речь идёт не о каком-то герцоге, а о нём самом, то есть о короле, которого намерен убить его же племянник. Показанная Клавдию пьеса в пьесе становится для него символической чёрной меткой, которую сын посылает убийце своего отца, следуя негласным законам мести и её неписанным ритуалам. Клавдий видит в пьесе, поставленной Гамлетом, предвестие своей смерти от руки своего племянника [Пимонов, Славутин, 2001, с. 45]. Король приходит в ужас и прозревает. Очная ставка с будущим оказывается страшнее встречи с прошлым. В сюжетной конструкции «Гамлета» пьеса в пьесе становится обратной метафорой финального события трагедии — мести сына убийце отца.

Пьеса в пьесе — это своеобразная театральная машина времени. Перенося действие в прошлое, она одновременно направляет действие в будущее, заставляя его развиваться в двух противоположных направлениях. Такова структура времени сюжетной композиции любого художественного произведения. Эта структура представляет собой циклический механизм инверсии прошлого и будущего, причины и следствия. В основных чертах работа этого механизма повторяет работу сновидения, протекающего в двух противоположных временных направлениях.

ТЕЛЕОЛОГИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ В СТРУКТУРЕ СНОВИДЕНИЯ

Глубокий анализ феноменальной особенности обратного течения времени во сне сделал выдающийся богослов и философ Павел Флоренский (1882—1937) в работе «Иконостас». Сопоставляя последовательность событий сновидения, вызванного какой-либо внешней причиной, с реальной последовательностью их «сочинения», вызванного этой внешней причиной, Флоренский обратил внимание на их взаимную временную противонаправленность. Это удивительное открытие он иллюстрирует на примере «облежавшего все учебники психологии» сновидения, когда «спящий пережил чуть ли не год или более французской революции, присутствовал при самом её зарождении и, кажется, участвовал в ней, а затем, после долгих и сложных приключений, с преследованиями и погонями, террора, казни Короля и т. д. был, наконец, вместе с жирондистами, схвачен, брошен в тюрьму, допрашиваем, предстал революционному трибуналу, был им осуждён и приговорён к смертной казни, затем привезён на телеге к месту казни, возведён на эшафот, голова его была уложена на плаху и холодное острие гильотины уже ударило его по шее, причём он в ужасе проснулся... от того, что спинка железной кровати, откинувшись, с силой ударила его по обнаженной шее» [Флоренский, 1993, С.12-13].

Совершенно очевидно, что внешняя причина сновидения (удар железной спинки кровати) преобразуется бессознательной творческой фантазией сновидца в финальное событие сновидения (удар холодного острия гильотины) и становится завязкой сновидческой драмы, а начальное событие сна (начало революции) — её развязкой. Всё развитие действия сновидения — от самой весны революции до возведения на эшафот сплошным потоком событий устремляется именно к этому завершающему сон холодному прикосновению к шее ножа гильотины. В свою очередь, падение ножа гильотины, являясь одновременно финальным следствием и телеологической причиной всей последовательности событий сновидения, представляет собой не что иное, как обратную метафору его внешней причины — реального события падения железной спинки кровати. Отношение сновидения к вызвавшей его внешней причине становится подобным отношению оракула к событию, им предсказанному. Явь снится в каком-то изменённом и странном виде. Знакомое во сне ведёт себя как незнакомое, незнакомое — как знакомое. В этом смысле сон подобен загадке, которую предстоит разгадать наяву, и воспринимается как предвестие того, что должно случиться в будущем, а потому всегда представляется нам вещим. Очевидно, существует какая-то глубинная внутренняя связь между психическим феноменом сновидения, культовым феноменом оракула и циклической структурой сюжета художественного произведения.

В своей основе сюжет художественного произведения, точно так же, как вызванное внешней причиной сновидение, представляет собой циклическое преобразование причинно-следственной последовательности событий одной фабулы в обратную телеологическую последовательность событий другой фабулы, в результате которого причина и следствие меняются местами. Анализ «сновидений, вызванных какой-нибудь внешнею причиной», приводит Флоренского к выводу, что «как это вообще бывает в крепко сделанной драме, мы имеем полное право утверждать телеологичность **всей** композиции сновидения» [Там же, с. 10].

ТЕЛЕОЛОГИЧНОСТЬ СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ БИБЛИИ

Образ книги в Библии (греч. βιβλία — мн. ч. от βιβλίον — книга) не только определил её название как собрания книг Священного писания, но и стал основным композиционным принципом всего её построения, как книги в книге. Присутствие в тексте Библии текста скрижалей Завета, начертанных её главным действующим лицом — самим Богом, даёт ключ к пониманию общей сюжетной композиции собрания текстов Священного писания в целом. Слова Божии, полученные Моисеем от Бога на Синае, начертанные им самим скрижали Завета играют в библейских книгах сюжетообразующую роль пророческого сценария развития событий, когда нарушение божественной заповеди влечёт за собой predetermined божественную кару. В силу этого особое место в сюжетной композиции Библии занимают пророческие книги и сами пророки, осуществляющие, говоря в наших терминах, циклическое преобразование фабулы реальных исторических событий в подчинённый божественному промыслу провиденциальный сюжет, в котором пророк играет роль прорицателя, а полученное им от Бога откровение выступает в роли оракула.

В Новом Завете Слово Божие находит новое воплощение в образе Иисуса Христа, как осуществление предсказанного в пророческих книгах Ветхого Завета. Замечательно описывает эту историю самый значительный греческий апологет II века святой Иустин: «В этих-то книгах пророков находим мы предсказание о том, что Иисус, наш Христос, придет, родится от Девы и возрастет, будет исцелять всякую болезнь и всякую немощь и воскрешать мертвых, подвергнется зависти, и будет не узан, и распят, умрет и воскреснет, и наречется Сыном Божиим; также, что некоторые будут Им посланы проповедать это во весь род человеческий, и более из язычников уверуют в Него. Это было предсказано до явления Его сперва за пять тысяч лет, то за три тысячи лет, то за две, то за тысячу, а то за восемьсот; потому что сообразно с преемством родов существовали то те, то другие пророки» [Иустин, 1998, с.301].

По Иустину, Ветхий Завет в целом представляет собой пророческий сценарий рождения, жизни, смерти и воскрешения главного действующего лица Нового Завета — Иисуса Христа.

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА «ДОН КИХОТА»

Композиция Библии как книги о жизни героя, как бы сошедшего со страниц книги в книгу, становится конструктивной основой профетического сюжета романа Сервантеса «Дон Кихот». В самом начале романа обедневший идальго предстаёт перед нами в роли сошедшего с ума читателя рыцарских романов, кроме которых «для него в целом мире не было уже ничего более достоверного» [Сервантес, 1955, с. 35]. Дон Кихот верит всему, что написано в рыцарских романах. Отправляясь в свой первый рыцарский поход, он размышляет о том, как будущий автор начнёт свою «правдивую повесть» о его «славных деяниях»: «Когда-нибудь увидит свет правдивая повесть о моих славных деяниях». [Там же, с. 40].

Собственно весь замысел старого идальго и состоит в том, чтобы, воз-

ложив на себя роль странствующего рыцаря, претворить в жизнь подвиги, о которых он с увлечением читал в рыцарских романах, в надежде на то, что и о его приключениях непременно будет написан новый рыцарский роман. Опережая события, будущий литературный герой уже сам сочиняет начало ещё не написанного «романа в романе» о «славных подвигах», которые ему еще только предстоит совершить. Иначе говоря, подвиги, описанные в рыцарских романах, оказываются в определенном смысле прообразом, предсказанием или предвестием тех событий, участником которых намерен стать Дон Кихот.

Но и сам Сервантес появляется на страницах своего собственного романа «Дон Кихот» в роли автора еще ненаписанного романа «Галатея». В библиотеке Дон Кихота священник, цирюльник, ключница и племянница, помимо других «рыцарских книжек», которые они намереваются предать огню, случайно находят первую часть романа Сервантеса «Галатея». Прозорливая племянница предлагает немедленно сжечь этот незаконченный роман Сервантеса. Но осторожный священник советует ей не спешить: «Кое-что в его книге придумано удачно, кое-что он замыслил, но ничего не довёл до конца. Подождём обещанной второй части: может статься, он исправится и заслужит, наконец, снисхождение, в коем мы отказываем ему ныне. А до тех пор держите её у себя в заточении» [Там же, с. 71-72].

«Галатея» — раннее произведение Сервантеса, в котором дисгармонии «века нынешнего» противостоит пастушеская идиллия «золотого века». Известна лишь первая часть этого романа, упоминание о которой мы и находим в «Дон Кихоте». Вероятно, его вторая часть, обещанная автором в конце первой, так и осталась ненаписанной.

В самом конце романа неутомимый идальго после всех своих неудач на рыцарском поприще вновь загорается безумной идеей воплотить в жизнь очередную литературную утопию — на сей раз в жанре пастушеской пасторали.

Недаром в начале романа племянница странствующего рыцаря, пророчески предвидя его трагический конец, предлагает также отправить в печь не только рыцарские романы, но стихотворные пастушеские идиллии: «Ведь если у моего дядюшки и пройдёт помешательство на рыцарских романах, так он, чего доброго, примется за чтение стихов, и тут ему вспадёт на ум сделаться пастушком: станет бродить по рощам и лугам, петь, играть на свирели, или, ещё того хуже, сам станет поэтом, а я слыхала, что болезнь эта прилипчива и неизлечима» [Там же, с. 70]. Эти слова, сказанные в начале романа племянницей, выступающей здесь, образно говоря, в роли вещи Кассандры, заключают в себе профетическую структуру всего романа, то есть, по существу, предсказание того, что произойдет с героем в самом конце его жизни. И действительно, в финале романа, вернувшись домой «после поражения», Дон Кихот «собирается... стать пастухом» и, как он говорит, «будет называться пастухом *Кихотисом*».

Однако, как и вторая часть пасторального романа Сервантеса «Галатея», пастушеская утопия Дон Кихота, предсказанная его племянницей, так и осталась неосуществленной.

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»

В 1954 г. в журнале «Знамя» сам автор во вступительной заметке к публикации своих «стихов из романа в прозе «Доктор Живаго» так описывает свой замысел: «Герой — Юрий Андреевич Живаго, врач, мыслящий, с поисками, творческой и художественной складки, умирает в 1929 году. После него остаются записки и среди других бумаг написанные в молодые годы отдельные стихи, часть которых здесь предлагается и которые во всей совокупности составляют последнюю, заключительную главу романа. Автор» [Пастернак, 1989, с.10]. В девятой части романа, как это и было обещано, он помещает девять дневниковых записей своего главного героя. Из записок доктора Живаго: «Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего они говорят присутствием содержащегося в них искусства». Эти слова главного героя неожиданно раскрывают внутренний смысл всего произведения в целом. Роман завершается книгой стихов Юрия Живаго, составленной его сводным братом Евграфом (от греч. «хорошо пишущий»), и тем самым вся предыдущая прозаическая часть оказывается всего лишь принявшим обличье романа предисловием и прологом к пророческой книге стихов его главного действующего лица. В «Докторе Живаго» Пастернак продолжает начатую Данте в его «Новой жизни» традицию включения книги стихов в прозаическую книгу жизни их автора. Оба, произведения подобно Библии, завершаются пророческим предвестием будущего. «Новую жизнь» завершает пророческий рассказ о замысле будущей «Божественной комедии», к осуществлению которого Данте приступил лишь через двадцать с лишним лет, а в конце прозаической части своего романа Пастернак прямо говорит о завершающей его пророческой книге стихов Юрия Живаго, которая «как бы знала» о *предвестии* (курсив наш) свободы, «которое все послевоенные годы носилось в воздухе, составляя их единственное историческое содержание» [Там же, с. 387]. Да и сама книга стихов Юрия Живаго заканчивается стихотворением «Гефсиманский сад», в котором вновь торжественно звучит библейская тема пророческой «книги жизни»:

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святых.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пусть же сбудется оно. Аминь!

Оракул, предвестие и обратная метафора в сюжетной композиции художественного произведения воплощают в себе то магическое, вещее, пророческое Слово, которое должно стать и становится Делом подобно библейской формуле божественного акта творения. Каждый творческий акт, воплощаясь в сюжетное целое художественного произведения, как бы вновь и вновь воспроизводит библейскую формулу божественного акта творения в начале первой книги Ветхого Завета «Бытие»: «И сказал Бог: да будет» — «И стало так».

Сказано — сделано.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Иустин*// Ранние Отцы Церкви. Антология. Брюссель, 1998.
2. *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. М., 1989.
3. *Пимонов В.И., Славутин Е.И.* Загадка Гамлета. М., 2001.
4. *Пимонов В.И., Славутин Е.И.* Загадка мифа об Эдипе//Всемирная литература в контексте культуры. Сборник научных трудов по итогам XXIII Пуришевских чтений. М., 2011.
5. *Сервантес М.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 1955. Т. 1.
6. *Флоренский П.А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993.
7. *Шкловский В.Б.* Повести о прозе. М., 1966. Т. 1.

Поступила в редакцию 30.09.2012