

ния приводит к смерти бога, смерть бога – к абсурдности бытия и абсурдности вечного познания. Заявленная экзистенциалистами конечность бытия устанавливает пределы вечному познанию мира.

3.2. Градостроительство как жизнетворчество: образ города-сада у В. Маяковского и А. Довженко

Исследование творчества В. Маяковского в литературоведческой науке всегда было актуальным и достаточно многоаспектным. В советском литературоведении существовал огромный массив научных работ, освещавших целый спектр проблем, связанных с изучением творческой деятельности В. Маяковского. В процессе исследования творческого наследия поэта научные поиски велись, как правило, в направлениях «Маяковский и революция», «раннее творчество Маяковского и футуризм», «специфика сатиры Маяковского», «Маяковский-художник», «Маяковский-актер», «образный строй поэзии Маяковского» и т. д. Вопреки очевидной неоднозначности и многогранности как личности поэта, так и его творчества в целом, на облик Маяковского был «наведен хрестоматийный глянец», являющий миру поэта-певца революции. И только в последние два десятилетия подход к исследованию его поэтического наследия стал более глубоким и многогранным.

Абстрагируясь от традиционного образа «агитатора, горлана-главаря», ученые стали рассматривать творчество поэта в культурном контексте эпохи, что выдвинуло на первый план новый вектор литературоведческих работ, затрагивающий вопросы классической литературной традиции в творчестве поэта (В. Скуратовский, К. Петросов [32]), философские аспекты поэзии Маяковского (М. Полехина, П. Климов [33]), христианские традиции в художественном мире Маяковского (А. Коваленко, Н. Юрасова [34]), творческий лик поэта в интеллектуальном контексте эпохи (Л. Кацис [35]) и т. д.

Многообразие методологических подходов к изучению наследия Маяковского, акцентуация исследователями новых эстетических парадигм его художественного мира, тенденция

к анализу связей творчества поэта с русской и европейской литературно-культурной традицией, в том числе и классической, свидетельствует о многогранности его творческого метода, некоей амальгамности эстетики, отразившей ключевые моменты и противоречия европейской культуры конца XIX – первой трети XX века: распад ценностной картины мира на рубеже веков и, как следствие, – поиски новых эстетических констант, научно-технический прогресс и его неоднозначное, подчас болезненное восприятие человеческим сознанием, возникновение ряда урбанистических концепций, появление новых видов искусства, строительство социализма в СССР и т. д. В сложившейся культурно-исторической ситуации начала века рождался феномен В. Маяковского, явивший миру образ не столько человека новой формации, сколько человека городской культуры в своей целостности и завершенности.

О развитии городской темы в творчестве В. Маяковского писали многие исследователи [36]. «В. Маяковский, – отмечает В. Гайна, – горожанин не только по образу жизни, но и мыслям, чувствам, а главное – по поэтической приверженности урбанистической тематике. Начиная как футурист, Маяковский воспевал, прославлял городскую цивилизацию... В городской цивилизации он видел будущее России» [37, с. 1].

Среди множества произведений Маяковского, воплощающих образ города, наиболее знаковым нам представляется стихотворение «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» (1929), поскольку в нем нашли отражение как урбанистические концепты эпохи (город-сад), так и этапы становления человека городской культуры.

Образ города в стихотворении обнаруживает два смысловых уровня, реализованных в эйдемическом образе города-сада. Первый уровень является поэтической модификацией градостроительного проекта Эбенайзера Хоуарда, второй – заключает в себе образ утопии.

В основе проекта города-сада английского архитектора Э. Хоуарда лежала идея строительства окруженного садово-парковым поясом рабочего поселка, жителям которого обеспечивались бы удобства городской жизни и связь с природой [38]. Исследователи предполагают, что образ города-сада в стихотворении Маяковского «Рассказ о Кузнецкстрое», помимо раз-

говора с самим И.П. Хреновым [39], возник под влиянием очерка М. Булгакова «Рабочий город-сад» (1922), в котором городом-садом называется рабочий поселок на 1,5 тыс. человек с домиками по образцам английских, и очерка В. Зазубрина «Неезжеными дорогами» (1926), где о городе Кузнецке, который «стоит на золоте, угле и железе», говорится, что «городу этому суждено расцвести». Так формула «город-сад» стала частью мифа социалистического строительства [40, с. 397].

Таким образом, эксплицитный уровень образа города-сада у Маяковского выстраивается по образцу модели индустриального города, обнаруживая признаки утопии. В этом смысле Маяковский, по мнению В. Скуратовского, «развивает до предела едва ли не самую приметную черту всех новоевропейских проектов по переустройству мира – интенсивнейшее присутствие в нем человека, вытесняющего оттуда «сырую», необработанную человеческой рукой природу» [41, с. 183]. Мотив наступления цивилизации, предвосхищающий рождение нового города, композиционно реализуется в организации в тексте стихотворения пространственных топосов, заключенных в метафорический ряд. Пространственный вектор движется по трем измерениям, как бы охватывая весь локус природы, – вглубь:

и взроет
недра
шахтою
стоугольный
«Гигант» [42, с. 610];

ввысь:

Здесь
встанут
стройки
стенами (I, 610);

за горизонт:

аж за Байкал
отброшенная
попялится тайга (I, 610).

Структура пространственных топосов реализует в тексте момент трансформации природы в цивилизацию, образуя новое

культурное пространство, в пределах которого происходит замещение ключевых мифологем города-сада как традиционно природно-культурного локуса образами городской цивилизации, что достигается на уровне метафоры: «сотня солнц марленов», «взрывы закудахтают в разгон медвежьих банд» (I, 610). Отметим, что в данном случае концептуальная подмена обуславливает эффект расширения смыслового контекста образа города-сада, акцентируя в нем момент рождения новой гармонии, связанной с преображением мира человеком.

Однако образ индустриального города-сада представляет собой наружный, видимый уровень в процессе осмыслиения основной идеи стихотворения. Этот образ имплицируется в художественную ткань произведения, помещаясь в центр его кольцевой композиции и обрамляясь в начале и в конце мотивом сумеречности. Нам представляется, что мотив сумеречности, закатности является имманентный, глубинный уровень осмыслиения идеи города-сада Маяковского в общем культурном контексте эпохи.

Отметим, что мотив сумеречности в «Рассказе о Кузнецкстрое» генетически связан с подобными мотивами у М. Волошина и Б. Пастернака. Сопоставляя стихотворения «Москва» (1917) М. Волошина, «Балладу» (1929) Б. Пастернака и «Рассказ о Кузнецкстрое...» В. Маяковского, Л.Ф. Кацис указывает на объединяющий их «семантический ореол «дождевого» ритмико-синтаксического клише». Ср. у М. Волошина:

По грязи ноги хлипают,
Идут, проходят, ждут,
На паперти слепцы поют
Про кровь, про казнь, про суд.

У Б. Пастернака:

Кому сегодня шутится?
Кого сегодня жалеть?
С платка текла распутица
И к ливню липла плеть...

Бряцал мундштук закушенный,
Врывалась в ночь лука,
Конь оглушил зашиной
Раскаты большака.

И у В. Маяковского:

По небу
 тучи бегают,
 дождями
 сумрак сжат,
 под старою
 телегою
 рабочие лежат...

Темно свинцовоночие,
 и дождик
 толст, как жгут,
 сидят
 в грязи
 рабочие,
 сидят,
 лучину жгут... [35, с. 399].

Семантическое сходство мотивов в данных стихотворениях не является случайным. Скорее – закономерным. Тотальный кризис культуры на рубеже веков поверг общество в состояние напряженного ожидания глобальных социальных катаклизмов, что обусловило актуализацию в искусстве темы Апокалипсиса, зловещих пророчеств, мотива ожидания вселенской катастрофы, поэтизацию гибели. Подобное состояние культуры, которое с легкой руки Шпенглера получило определение «сумеречности», «закатности» как мировоззренческой мифологемы, своеобразно преломилось в стихотворении «Рассказ о Кузнецкстрое...».

У В. Маяковского мотив сумеречности открывает и завершает стихотворение «Рассказ о Кузнецкстрое». Он семантически связан с мотивом холода и ненастя и реализуется метафорической экспрессией цвета, как бы символизируя хаос окружающего человека мира: «*дождями сумрак сжат*», «*темно свинцовоночие*», «*сливеют губы с холода*», «*сидят в потьмах рабочие*», «*над темью тучных стад*» и т. д. Окружающая рабочих «вода и под и над» (ср.: «*дождик толст, как жгут*», «*неважный мокр уют*», «*капель спад*» и т. д.) вызывает в воображении эсхатологическую картину мира как рефлексию образа всемирного потопа.

Однако именно из этой сумеречности у Маяковского рождается город-сад. Закат одного этапа культуры уже несет в себе начало нового возрождения, на чем акцентировал внимание и

сам идеолог европейской сумеречности – О. Шпенглер в своей статье «Пессимизм ли это?».

У Маяковского момент возрождения заявляет о себе образом урбанистической утопии. «Человек, раненный злом окружающего мира, – писал Н. Бердяев, – имеет потребность вообразить, вызвать образ совершенного, гармонического строя общественной жизни» [43, с. 329]. Такую гармоничную утопию как процесс преодоления хаоса Маяковский воплощает в образе рождающегося в мечтах города-сада. Мотив возрождения реализуется в семантике начала и конца, заключенном в кольцевой композиции стихотворения, где в начале и в последней части звучит мотив сумеречности, являя образ закатности, ночи, конца (ср.: «По небу тучи бегают, дождями сумрак сжат», «Рос шепоток рабочего над темью тучных стад»), сменяющегося уверенным оптимистическим утверждением «Я знаю – город будет, я знаю – саду цвесь». Таким образом, в архитектонике текста стихотворения начало и конец смыкаются, образуя круговую бесконечность, где конец (закат) перетекает в начало (возрождение) и – наоборот. Скрепляющим узлом композиции выступает рефрен «Здесь будет город-сад!». Образ светлой утопии будущего, таким образом, знаменует процесс возрождения из закатной сумеречности, реализуя «последовательную оптимистическую инверсию пессимистического манифеста» [41, с. 180] и осуществляя прорыв из эсхатологической тьмы к солнечной утопии.

Исследователи отмечают в творчестве В. Маяковского тенденцию к синтезу литературной и народной утопии. По мнению В. Скуратовского, «в художественной вселенной Маяковского происходит едва ли не наиболее впечатляющая встреча утопии, отшлифованной несколькими поколениями русской гуманистической интелигенции, и утопии народной – едва ли не во всех ее версиях и редакциях» [41, с. 180]. В этом смысле семантическое поле образа города-сада в «Рассказе о Кузнецк-строе» включает смысловые вариации данного образа, созданного в мировой культурной традиции (библейского города-сада в Откровении Иоанна Богослова*, града Китежа и т. п.), являющей город-сад как символ света, труда и возрождения.

* «Среди улицы его, и по ту, и по другую сторону реки, дерево жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой, и листья дерева для исцеления народов <...> И город сей не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо сама благодать Божия освещает его» (Библия, Откровение Иоанна Богослова, 22:1-5).

На этом смысловом уровне в образе утопии в стихотворении актуализируется образ сада, олицетворяющего, по мысли А. Гениса, выход из парадоксального мира в мир органичный, переход из состояния тревожного ожидания, кризисного существования – в вечный деятельный покой [44, с. 187]. В этой связи, как нам представляется, мифологема города-сада у Маяковского наследует уже не столько шпенглеровскую сумеречность, сколько сумеречность темных садовых аллей, которую Д. Лихачев определял как основную характерную черту русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [45, с. 419-421].

В смысловой глубине и многоаспектности образа города-сада в стихотворении «Рассказ о Кузнецстрое» выкристаллизовывается феномен этого образа в культуре, содержащий направленность на преобразование мира. У Маяковского идея города-сада выстраивается по принципу эйдетического художественного образа, заключающего в себе феномен, воплощенный в зримом образе. Эйдетический образ возникает в процессе чувственного познания характера пространства или образа пространства (города-сада, например). В данной ситуации процесс чувственного познания связан с тем, что Кевин Линч называет *вообразимостью* – «таким качеством материального объекта, которое может вызвать сильный образ в сознании произвольно избранного наблюдателя <...> Это качество можно назвать <...> видимостью в усиленном смысле, когда объекты не просто можно видеть, но они навязывают себя чувствам обостренно и интенсивно» [46, с. 21-22]. Образ города-сада в «Рассказе о Кузнецстрое» существует в воображении рабочих, но изображается так, будто этот город *видимый*, причем, не только автором, но и читателем.

Нам представляется, что техника воплощения эйдетического образа в литературном произведении соприкасается с методологией создания художественного образа в кинематографе, особенно в сфере специфики его воздействия на аудиторию. Разрабатывая метод создания кинематографического образа и изучая эффект его воздействия на зрителя, С. Эйзенштейн подчеркивал, что полноценное воздействие художественного об-

тила его, и светильник его – Агнец. Ворота его не будут запираться днем, а ночи там не будет. И принесут ему славу и честь народов. И не войдет в него ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи, а только те, кто записаны у Агнца в книге жизни» [Откр. Иоанна, гл. 21: 22, 23, 25, 27].

раза возможно лишь при условии достижения эффекта вовлеченности зрителя в действие, происходящее на экране. С этой целью в процессе создания видимого образа, вызывающего чувство сопереживания у зрителя, кинематограф заимствовал основные средства гипнотической техники первобытных культовых экзцессов – ритм и повтор. В результате возникал тот же образ, что был задуман и создан автором, но этот образ одновременно был создан и собственным творческим актом зрителя [47].

Зная о близости В. Маяковского к миру киноискусства, можно предположить, что при создании своих произведений поэт использовал некоторые концепты методологии кинематографа, в том числе – ритм и повтор.

В художественной структуре стихотворения «Рассказ о Кузнецкстрое» именно ритм и повтор вызывают иллюзию видимости, подлинности существующего в воображении города-сада. На образном уровне ритм стихотворения задается чередованием топосов цвета и звука в их семантической оппозиции, где цвет сумеречности перебивается растущим, уверенным в осуществлении своей мечты шепотом рабочих («Здесь будет город-сад!»). В данном случае чередование цвета и звука реализуется либо в позиции противопоставления (конструкция с союзом *но*):

По небу
 тучи бегают,
дождями
 сумрак сжат...
Но слышит
 шепот гордый
вода
 и под
 и над... (I, 609);

Сливеют
 губы
 с холода,
но губы
 шепчут в лад... (I, 609);

Сидят
 в потьмах
 рабочие,

подмокший
хлеб
жуют.
Но шепот
громче голода... (I, 609);

либо в позиции доминирования звука (конструкция с предлогом *над*):

Рос
шепоток рабочего
над темью
тучных стад... (I, 610).

Ритмическая оппозиция цвета (сумеречность) и звука (шепот о городе-саде) проецируется на звучащий в семантике начала и конца мотив заката-возрождения, где момент возрождения через осуществление мечты реализуется в повторе – в четырехкратном введении в текст рефrena-заклинания:

«Через четыре
года
здесь
будет
город-сад!» (I, 609-610).

Зримый образ города-сада, возникающий в воображении, выходит за рамки его первоначального восприятия как образа индустриальной утопии. Город-сад предстает как созданное человеком гармоничное пространство, мыслится как дом (ср.: «Здесь дом дадут хороший нам и ситный без пайка»). Традиционно выступая как символ счастья, блаженства, рая на земле, город-сад у Маяковского представляет собой символ возрождения, смысл которого (и счастье) – в вечном претворении, преображении мира.

Процесс возрождения, таким образом, заключает в себе идею создания гармоничного городского пространства, выводящую город-сад на уровень идеологемы урбанистической культуры, обозначившей новые рубежи в осмыслиении мира. Этот процесс обусловил формирование новой эстетической парадигмы, трансформирующей структуру художественного произведения, расставляющей иные акценты в осмыслиении традиционных эстетических констант. В этой связи творчество В. Ма-

яковского открыло новый этап в развитии урбанистической культуры, вызвавший появление новых этических императивов, важнейшим из которых провозглашалась не созерцательность, а творческая активность, направленная на преобразование мира, создание новых культурных ценностей. Творческий феномен В. Маяковского обозначил явление человека городской культуры XX века как деятельного прагматика, творца истории, человека-артиста, который, по утверждению А. Блока, «только и способен жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» [48, с. 115]. Концепция жизнетворчества человека городской культуры направлена на обращение культуры в «сферу духовного преображения», на создание ситуации, когда «культура служит не просто посредником между «горним» и «дольним» мирами, но замещает реальность одного реальностью другого ради утверждения истины последнего» [49, с. 44].

В этом смысле Владимир Маяковский, выражаясь словами О. Шпенглера, «владел искусством, позволяющим распоряжаться силами жизни, потому что видна была возможность этих сил и предусматривалось их направление. Благодаря этому искусству люди сами становились судьбой» [50, с. 177].

Спустя десятилетие оптимизм Маяковского пойдет на спад, и в образе города-сада явственно обозначится момент закатности. Наиболее ярко образ сумеречного города-сада предстанет в эстетике А. Довженко.

Исследователями неоднократно подчеркивалось, что в философии и эстетике Довженко одним из основных выступал момент органичного единения человека и природы. С. Мащенко отмечает, что, согласно концепции Довженко, «близость человека к природе, их тесное, органичное сосуществование делали человека счастливым, ибо он ощущал себя частицей великого мира» [51, с. 98]. В этой связи укажем, что сквозным образом поэтики многих произведений писателя является образ сада, или города-сада, часто выступающий в функции модели бытия (например, в киноповестях «Земля», «Зачарованная Десна», «Щорс», «Мичурин»). В первых трех названных киноповестях образ сада воплощает традиции украинской и мировой культуры и ключевые концепты мировосприятия самого Довженко, на что неоднократно указывали исследователи (см. В. Лесик [52], В. Святовец [53], Г. Пасисниченко [54] и др.).

Нам же представляется целесообразным обратиться к исследованию этого образа, обозначенного в одном из наиболее противоречивых, на наш взгляд, произведений писателя – киноповести «Мичурин», в котором образ сада несет наиболее глубокую символико-смысловую нагрузку, являющую суть завершающего этапа концепции жизнетворчества автора.

Отметим, что киноповесть «Мичурин», в первоначальном варианте вышедшая под заглавием «Жизнь в цвету» в 1946 г., не получила высокой оценки критики как во времена советской власти, так и сейчас. В 1948 г. Довженко указали на слабость проявления партийной линии и отсутствие образа вождя, вследствие чего, как известно, в киносценарий были вписаны сцены с предполагаемой встречей с Лениным и некоторые эпизоды светлого коммунистического будущего. После выхода в свет фильма «Мичурин» в 1949 г. Ж. Садуль в своей «Всеобщей истории кино» напишет об упадке позднего Довженко, объясняя его творческим бессилием [55, с. 98]. Сегодня, говоря о «Мичурине» как о творческой неудаче автора, исследователи видят ее причину в давлении властей на художника, обеспечившем киноповести и фильму чрезмерный коммунистический уклон. С. Плачинда отмечает, что после 1945 г. Довженко был вынужден работать над теми темами, которые не входили в его творческие планы (в том числе и «Мичурин») [56, с. 82]. В этой связи А. Шарварок, обращаясь к «Дневнику» Довженко, акцентирует внимание на записи, сделанной в октябре 1954 г.: «Мышление образами стало покидать меня. Из крыльев моих будто вырвало ветрами перья. Я стал мыслить идеями, заданиями, тематическими планами...» [57, с. 157].

Нам представляется, что причина подобной неудачи, вызвавшая неприятие многими и киноповести и фильма, лежит все-таки не в идеологической, а в творческой плоскости. Киноповесть «Мичурин» явила ощущение краха жизнестроительной идеи Довженко, заката жизнетворчества. Теория «жизни в цвету» оказалась ошибочной и противоестественной, поскольку, возможно, помимо воли автора, явила момент десакрализации в киноповести мифологемы сада. В этой связи представляется актуальным исследовать причины подобных процессов в русле философско-эстетических исканий Довженко и его концепции жизнетворчества.

Многолетней мечтой Довженко было превратить землю в цветущий сад, создать «жизнь в цвету». Эта мечта была обозна-

чена еще в киносценарии «Щорс», где бойцы грезили о том, чтобы вся земля «зацвела яблоневым цветом». На заседании секции теории, критики и режиссуры Московского Дома кино в 1949 г. Довженко говорил: «Я мечтал о садах, преображении земли еще вместе со Щорсом, строил проекты, убеждал и доказывал и, выбрав Мичурина, вложил ему в уста свои лучшие мечты о преобразовании земледелия, о садоводстве, о реконструкции природы» [58, с. 343]. Попытка создания «жизни в цвету» в жизнетворчестве Довженко была предпринята дважды – в бытии (закладка садов на киностудиях Киева и Москвы) и в искусстве – написание киноповести «Жизнь в цвету».

Однако в процессе чтения киноповести и просмотра фильма становится ясно: в искусстве «жизнь в цвету» воплотить не удалось. Жизнестроительная идея Довженко оказалась несостоятельной. И в этой связи возникает вопрос: знал ли Довженко, приступая к написанию киноповести, что его жизнетворческая концепция потерпела крах, или пришел к такому выводу уже в процессе создания произведения? Думается, что мысль об ошибочности и в определенном смысле невозможности своей идеи все же посещала писателя. В окончательном варианте киноповесть появилась под названием «Мичурин». Переименование заглавия киноповести «Жизнь в цвету» на «Мичурин» было требованием «сверху». Но Довженко, обычно отстаивающий свои творческие позиции перед критикой, на этот раз согласился на условия цензуры. Представляется, что переименование произведения предполагало иные смысловые установки – отказ от начального заглавия киноповести являл символический отказ Довженко от самой идеи «жизни в цвету» и смещение акцента на образ Мичурина – человека-творца.

На наш взгляд, два заглавия киноповести – «Жизнь в цвету» и «Мичурин» представляют собой философско-эстетическую антиномию, являющую ключевой момент в осмыслиении краха концепции жизнетворчества А. Довженко.

Важно отметить, что «жизнь в цвету» как идея вселенской гармонии и органичного единения человека с природой является одним из слагаемых такого культурного феномена, как города-сад. И в смысле идеи создания «жизни в цвету» Довженко не был новатором, скорее – последователем. Как уже говорилось, идея города-сада появилась в конце XIX в. в работах английского социолога и теоретика градостроительства Эбнайзера Хо-

уарда. В свою очередь социальный проект восходил к духовно-культурному феномену города-сада, образ которого был намечен еще в библейском Откровении Иоанна Богослова. Момент праведности жителей города-сада, указанный в Библии, проецировал витальное пространство города на пространство души, что впоследствии нашло отражение в философской барочной трактовке сада как символа добродетели, мудрости, высокой духовности, морального совершенства и души праведника, трактующейся как цветущий сад [59, с. 78]. Город-сад, таким образом, был призван воплотить «жизнь в цвету» не только как гармонию единения человека и природы, но и как вытекающую из нее внутреннюю, духовную гармонию бытия человека.

Изображенный в киноповести Довженко образ провинциального Козлова (затем – Мичуринска) потенциально мог бы явить модель города-сада. Это был маленький городок на лоне природы, где «проростали трави у вологій нічній тиши. Насіння бобів, збіжжя, овочів, цибулини, лілій бубнявіли від весняної життєдайної сили, й стебла витикалися з землі назустріч сонцю» [60, с. 378], где отчетливо ощущаешь, что «природа прекрасна. Несмак не притаманий їй ні в сполученні кольорів, ні в формах. Нема в ній ні місця, ні часу, коли б земля не гармонувала з небом чи водою з землею. Нема негарного дерева й квітів негарних: нема й не буде» (416).

Однако образ Козлова у Довженко не вырастает в образ города-сада. Сад в киноповести ограничивается пространством вокруг дома Мичурина, которое из пространства духовной гармонии превращается в пространство для эксперимента.

Мечтая в своих опытах «плодоносный мир продвинуть на север», Мичурин вынашивает идею превратить весь мир в цветущий сад: «Ми перетворимо всю землю в рай. Нашу верболозу та березову Росію ми перетворимо в сад, такий прекрасний, що ніколи й не снivся людству» (377); «Потрібен весь світ, щоб збагнути до кінця цей мій сад отут» (353). Намерения Мичурина простираются далеко за пределы города, – в своем ученом энтузиазме он стремится переделать весь мир: «Верби, вільшину, березу, хліб – все к бісу! Годі! Скрізь роститимуть лимони, горіхи, липи, мед» (384). Таким образом, в киноповести возникает идея мира-сада, являющего модификацию образа города-сада.

Актуализация в произведении идеи «мир как сад» выводит на первый план два концептуальных вектора в осмыслиении жиз-

нетворческой позиции Довженко – утопичность, неосуществимость и, следовательно, несостоятельность устремлений Мичурина; и акцентуация в киноповести образа ученого-демиурга, в чьих руках, казалось, «була жива модель земної кулі й він роздивлявся крізь лупу всі її недоладності» (418).

Смешная акцент с образа сада, с «жизни в цвету» на образ Мичурина – ученого-творца, Довженко затрагивает вопрос о сущности жизнетворчества, как бы пересматривая свои эстетические императивы.

Подчеркнем, что в литературоведении осмысление и оценка образа Мичурина обнаруживает две, на первый взгляд, противоположные тенденции, являющие его трактовку либо как «творческого человека, захваченного любимым делом» [54, с. 179], «гения, канонически возвышающегося над толпой» [61, с. 91], либо как холодного экспериментатора, стремящегося к господству над природой [62, с. 7].

В этой связи представляется важным определить, в какой ипостаси явлен в киноповести образ Мичурина – великого ученого, сеющего разумное, доброе, вечное, или фанатика, насилиующего природу во имя создания идеального жизненного пространства? Думается, что Довженко выстраивает образ ученого на внутреннем конфликте этих сущностей, обнажая в характере главного героя борьбу донкихотствующего и аполлонического начал.

Несомненно, поначалу Мичуриным движет высокая цель – превратить землю в цветущий сад во благо народа: «Нове життя прорвалось до сонця, до світла, до перемоги! Я бачу його. Бачу наші міста і села в садах. Коли там, де, крім горобини, нічого не цвіло, зацвітуть яблуні, груші, абрикоси, персики... Яка буде країна!» (397-398); «Подумайте, скільки мільйонів дітей не бачили там (на півночі) цвіту плодових. Прикиньте кілометри, тонни століття, радість мільйонів» (416). И это испокон века присущее человеческой натуре стремление изменить мир к лучшему и самоотверженность, с которой ученый движется к достижению цели, дает повод усматривать в образе Мичурина донкихотовское начало. Как отмечает Н. Иванова, в Мичурине видятся классические донкихотовские черты (энтузиазм, рыцарь идеала, «святое безумие», «мятежный и противоречивый ум») и героическая сущность ученого-подвижника, представителя техногенной цивилизации XX ст. (тем самым образ Мичурина соотносится с героями Булгакова и Уэллса) [63, с. 74].

Однако эта же самоотверженность, с которой Мичурин отдается своим опытам, вскоре заставляет его забыть о мечтах и идеалах. Светлое будущее остается далекой перспективой, и на первый план выдвигается жестокая борьба с природой, ради которой Мичурин способен пожертвовать своим садом: «*Природа байдужа до життя <...> Холод і смерть проти тепла і розуму <...> Природа проти нас. Підемо і ми проти неї у відкриту <...> Наказую – віддати сад морозу!*» (408). Нарастающие в тексте произведения мотивы борьбы и власти над природой являются подлинную цель, которая движет Мичурином, – мир как сад строится не во благо человека, а ради эксперимента, олицетворяя извечный конфликт природы и цивилизации: «*Я творитиму нові дерева <...> Абсолютно нові! Годі! Природа <...> Досить мені її подачок. Я людина! І не хочу курити перед нею фіміам. Людина повинна створити нові рослини, кращі за природу*» (374); «*Я хотів би в цьому столітті посягнути на світовий порядок... Я повстану і створю мінливість у природі за своїм бажанням*» (371); «*Я не аматор канонів природи. Я творець!*» (414) и т. д. Самоотверженность Мичурина, его подвижничество, таким образом, вызваны не идеей блага человеческого, а жаждой вечного познания, которое и становится самоцелью, обнаруживая в образе ученого черты фаустовского человека: «*Я пізно прочитав Дарвіна і Тімірязєва й допустився тисячі помилок і збочень в шуканні істини*» (392).

В этом смысле герой киноповести Довженко соотносится с образом булгаковского профессора Преображенского. Однако в повести Булгакова изначально доминирует сатирический пафос, что несколько смягчает и суть притязаний профессора, и ответную «месть» природы, разрешая, тем самым, борьбу дон-кихотствующего и аполлонического в образе ученого и снимая конфликт между природой и цивилизацией – профессор признает свою ошибку: «Зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно!..» [64 с. 195].

В отличие от Булгакова эстетика Довженко базировалась, как представляется, на символистской концепции жизнетворчества и на героическом. Однако героический пафос в «Мичурине» является, скорее, свою исчерпанность, что позволяет говорить о пересмотре Довженко своих эстетических концепций, – как концепции героического, так и концепции жизнетворчества в целом.

Известно, что Довженко, уделяя пристальное внимание художественной форме произведения, настаивал на том, что «должна быть видна сделанность вещи». В своей жажде вечного познания Мичурин следует дорогой Фауста, преображая пространство ради создания идеальной формы жизни, вступая в борьбу с природой и нарушая установленный порядок. «Жизнь в цвету», предложенная Мичурином и реализованная как искусственная форма, предполагала вытеснение «жизни в цвету» как формы естественной, что явилось основным условием мичуринского эксперимента: «Місто буде знищено. Буде нове місто, і воно пишатиметься мною» (384); «Отак от глянеш навкруги – верба, осика або якась фруктова копійчана дичка. Уявити тільки! Ганьба і непорозуміння», а вместо них – «двісті мільйонів фруктових дерев» (419); «Я штучно і тактично підставив природі сприятливі умови для створення нового сорту» (402) и т. д. Фаустовская тема, звучащая в киноповести, является образом Мичурина как антагониста Бога, с которым, ученый, по словам автора, «пребывал все время в состоянии непримиримой войны», что придает его облику нечто дьявольское. Об этом говорит и Терентий – слуга Мичурина: «Я не Терентій! Я слуга диявола <...> От ти диявол і є!» (385).

В своей символистской концепции жизнетворчества А. Белый утверждал, что знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую): вот где соединяется с жизнью корень искусства. Такая жизнь является творчеством [65, с. 242-243]. В произведении Довженко сохранить жизнь не удается, поскольку одна жизнь (мира как сада) выстраивается за счет жизни другой (природной), что знаменует и закат жизнетворчества.

Создание любой искусственной формы жизни зачастую влечет за собой состояние декаданса, заката культуры. Утопия прекрасна, пока она – утопия. Жизнь в прежнем смысле перестает быть жизнью, – отмечает А. Белый, – когда искусственные формы сменяют прежние [65, с. 243]. Форма, которую предложил А. Довженко, оказалась слишком искусственной и потому – не жизнеспособной. Моментом истины для Мичурина становится момент ответственности за эксперимент: в желании создать совершенную форму (мир-сад), ученый разрушает как гармонию природы, так и гармонию своего внутреннего бытия, становится равнодушным к миру, обрекает себя на одиночество, обосо-

бленностю от общества. В заключительном эпизоде киноповести Довженко обозначает закат деятельности своего героя: «*Він був несправедливий до людей і жорстокий. Він втрачав здатність відрізняти головне от неістотного, був причіпливим, дріб'язковим і різким, і, втомивши за день відданіх своїх співробітників, змучений і знесилений, тікав рятуватись на самотині до своєї улюбленої супротивниці – природи. Але приходив до неї вже не як узурпатор і воїн, який вимагає покори, а як немічний блудний син її і слуга, як мізерно дрібна її частка, скороминуща, майже миттєва в безупинному русі життя» (428).*

Ответственность за эксперимент повлекла за собой крах жизнетворчества.

3.3. Образ города-пещеры в одноименном романе Марка Алданова

В модернистской литературе образ города-пещеры, или города-лабиринта является наиболее распространенной трансформацией античных символов, наряду с образами города-сада и города-солнца (как города-лабиринты предстают образы Дублина в «Улиссе» Д. Джойса, Нью-Йорка в «Манхэттене» Д. Дос Пассоса, образ города-пещеры отражен в одноименных произведениях Е. Замятиня и М. Алданова, в романе В. Сержа «Завоеванный город»). Отмеченная исследователями тенденция ремифологизации и демифологизации культурных образов-символов [1], одновременно отражает и момент смены «мифологической доминанты»: в литературе 1920–1930-х гг. город-сад уступает место городу-пещере. Думается, причина этих процессов заключена в том, что М. Хайдеггер определил как «подмену существа истины» [66, с. 262].

Представляется, что переход от города-сада к городу-пещере, столь актуальный в модернистской литературе, связан с «изменением существа истины» города и отношения к познанию. Город видится как сад – гармоничное пространство, «способное развить из себя совершенную форму мира», прасимвол фаустовской души [67, с. 345], – когда фаустовское стремление к преображению мира явлено в образе мечты о светлом будущем. В этом смысле известный рефрен в стихотворении Маяковского «Через четыре года здесь будет город-сад» можно рассма-