

УДК: 821.133.1'19'.09

Павлюк Т. П.

к.фил.н., доцент,

Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского

АНТИТЕЗА САКРАЛЬНОГО И ПРОФАННОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ж. КОКТО «ОРФЕЙ» И А. ЖИДА «ТЕЗЕЙ»

В статье охарактеризованы диалогические интенции писателей-модернистов в освещении одной из основополагающих дихотомий античного времени – сакрального и профанного. Рассмотрены воплощения бинарных сфер человеческой экзистенции в произведениях французских авторов Ж. Кокто и А. Жид.

Ключевые слова: античный миф, экзистенция, сакральное, профанное.

В литературе модерна документально-исторический фон используется обычно как провокационная, иллюзорная материя. Мастера ищут способы наполнить традиционные сюжеты, мотивы, парадигмы новым актуальным содержанием, переосмыслить их в духе запросов своей эпохи. Отсюда берет начало основная особенность мифологизма, суть которого заключается в использовании не так фабул или символов, как основополагающих истин, облаченных в литературные формы.

Изучение творчества Ж. Кокто отражено в работах О. И. Зелениной, А. В. Клименок, С. Н. Дубровиной и др., в которых представлены основные идеи и образы, приемы автомифологизации и интертекстуальности в пьесах античного периода Ж. Кокто, а также эволюция его эстетики. К проблемам художественных произведений А. Жид обращались Т. Дынниченко, С. К. Криворучко, Е. Г. Баранова, Е. Б. Савельева, которые исследовали эволюцию личности и автора в его раннем творчестве, дейксис и анафору как элементы актуализации авторской позиции.

Тем не менее, один из краеугольных мифологических мотивов начала и конца (который посвящен двум величайшим загадкам бытия – секрету акта творения и его антиподу – десакрализации мира) не получил должного освещения в работах отечественных литературоведов, что и определяет актуальность данной статьи.

Цель работы – раскрыть антитезисный характер соотношения сакрального и профанного в произведениях Ж. Кокто «Орфей» и А. Жид «Тезей».

А. Федоровских отмечает, что сакральное связано с причастностью Богу и дает высшие смыслы человеку и социуму, а профанное понимается как утрата Божественного, ориентация на материальный, непостоянный мир, и в то же время соединяет единство трансцендентного и имманентного, божественного и человеческого [5].

Сакральное и профанное являются ценностными ориентирами социального бытия, воплощаясь в различных социокультурных и мировоззренческих формах: мифе – религии – идеологии, и имеют аксиологическую амбивалентность. Содержание и смысл понятий сакрального и профанного, как и их социальный статус, исторически изменяется и определяется обществом.

В архаическом мифе сакральное и профанное существуют в нерасчлененном, однако неравномерном единстве. Неравномерность связана со смысловым доминированием сакрального, выраженного в символах. Рационализация, каузализация, этизация мифа приводит к распаду его целостности и разрыва единого феномена на собственно сакральное и профанное.

Сакральное воплощено в религии, которая предполагает существование сверхъестественной, сокрытой сферы вечных ценностей, непостижимого, но «очевидного» Бога, Абсолюта, который способен проявляться. Религия профанируется из-за необходимости выразить абсолютное средствами материального, конечного, земного.

Профанированная религия переживает кризис и в результате заменяется философским мировоззрением, которое становится носителем сакрального как социальной ценности. При этом земное, явленное, профанное сакрализуется, объявляется единственно истинным.

Рассмотрим эти категории на примере произведений Ж.Кокто и А. Жида, которыми французские авторы полемизируют с античными и в мифологической модели воплощают свою сущность, «внутренний опыт», собственные основополагающие представления о сакральном и не сакральном.

Понятие сакрального в трагедии Ж. Кокто охватывает следующие уровни: уровень искусства, мистический и трансцендентный. Идентификация их усложняется полиморфностью образа главного героя, в котором автор мастерски соединяет «заземленность» и «возвышенность» над другими героями. Этот синкретизм завуалирован и нелегко выявляется при исследовании таких, якобы очевидных, антагонистических отношений Орфея и Эвридики. Прежде всего, следует отметить, что речь пойдет о понимании Орфеем, а не автором, понятий сакрального и профанного, поскольку их позиции четко разведены через прием иронии, с которым изображает мировоззренческие поиски своего героя Ж. Кокто.

Итак, кто такой Орфей и что для него является абсолютным и относительным в его жизни?

Из слов Эвридики становится известным, что Орфей – верховный жрец солнца, известный, успешный поэт, который внезапно меняет свою жизнь, ничем свой поступок не мотивируя. Позже, он признается жене, что сделал это через осознание исчерпанности своей экзистенции на тот момент, который побуждает его бросить не только социальные функции, но и перечеркнуть прежние религиозные убеждения: «В моей жизни появился сомнительный душок, она дошла до предела, от нее стало пованивать успехом и смертью. И я плюю на солнце и луну» [2].

Этой фразой Орфей будто возвышается над Эвридикой, которой не понять его претензий к мировому укладу. Он стремится уменьшить силу воздействия на него профанного (в его понимании) мира и освободить место в своей жизни для «непознанного». Впоследствии становится понятным, все его речи – только внешняя оппозиция Эвридике: он сам, как и она, озабочен своей социализацией, только его методы достижения цели отличаются от ее.

Вопреки традиционным представлениям, искусство для него не является трансцендентным, не цель само по себе, оно подчинено не духу, а букве, социуму. Оно является для Орфея звеном для достижения новых социальных ролей, всеобщего поклонения и обожания: «Я пойду дальше. Надеюсь, когда-нибудь я смогу укрощать настоящих диких зверей [...] Ты видишь, что этот постамент пустой. На него я поставлю свой бюст, но только такой, который будет достоин меня» [2]. С помощью слова он хочет шокировать массы, тем самым получить признание себя как прогрессивного, нонконформистского поэта.

Итак, Орфей – это нарциссическая личность, которая абсолютно уверена в собственной гениальности; его «благородные» намерения изменить основы поэзии («Нужно бросить бомбу. Нужно, чтобы был скандал. Нужна гроза, такая гроза, которая очищает воздух. Мы испытываем удушье. Нечем дышать») является ничем иным как желанием завоевать себе больше «места под солнцем», где его будут сопровождать не только «пяток юных бессердечных скотов... да десятков болванов», а настоящие «обузданные дикие звери».

Ж. Кокто иронизирует и по поводу сакральности профетической функции искусства. Он изображает Орфея вестником «сверхъестественного», «самой бездны смерти» и вкладывает в его уста фразу «женщина Орфея преодолет Аид». Точнее, не собственно в его уста, а Коня, диктующего ему. Таким образом, в пьесе имеется еще один мотив – мотив плагиата.

Интересными являются два момента: восприятие поэтической фразы Орфеем и обществом. Герой отмечает: «Да я променял бы все, что написал, на одну – единственную из

этих коротеньких фраз, *в которых я слышу себя*, как в раковине слышно море [...] Услышь тайну. Не кто-то там преодолет, а именно жена, причем Орфея» [2] (курсив наш – Т.П.). Показательно, что мысль главного героя вращается вокруг себя и социальных ролей, и лишь на мгновение останавливается на мистическом, сверхъестественном («Мы играем в прятки с богами»), и этот момент носит игровой характер.

Пророчество исполняется, Орфей и Эвридика возвращаются из царства теней, но их ожидает неприятная новость: жюри поэтического конкурса, на который Орфей посылал свой «стих», прочитал его несколько иным образом, чем сам главный герой: «Агланика обнаружила, что начальные буквы слов вышей фразы «Жена Орфея преодолет Аид» составляют бранное выражение, оскорбляющее жюри конкурса» [2]. Общество, от которого ранее Орфей принимал почести, становится причиной его смерти.

Античный миф о конфликте сильной личности и общности в творчестве модернистов воспринимается в новом ракурсе, приобретая субъективно-авторскую оценку. Орфей Ж. Кокто не столько противопоставляется обществу и конфликтует с ним, сколько просто не видит его, ослепленный собственным тщеславием. Они (Орфей и общество) оказываются достойными друг друга: ограниченными интеллектуально и готовы быть обманутыми при малейшем намеке на мистичность других лиц. Так, Орфей обманывается Конем, которого подслала Агланика, а общество обманывается солнечным затмением, считая его знаком гнева солнца за издевательство над старшим из его жрецов.

Вопрос религии спрофанирован в произведении до уровня философских поисков Орфея. Главный герой мало чем напоминает жреца – человека, посвященного Богу. Его отношение к Абсолюту не является смыслом и критерием его жизни, и проявляется лишь в восхищении этим Непостижимым, Роком и добровольном согласии повиноваться ему: «Эртебиз, жизнь ваяет меня! Она творит из меня шедевр. И я должен вынести все удары, даже если не понимаю их. Должен держаться. Должен спокойно принимать все, помогать ей, сотрудничать с нею, чтобы она смогла завершит свое дело» [2]. Несколько раз Орфей раздражается при упоминании Эвридикой месяца, и это вызвано не пуританскими соображениями, а чувством уязвимости перед личным врагом.

Мировоззренческая позиция Эвридики в начале конфликта представляется оппозиционной к Орфеевой. Она видит только инфантильность мужа и пытается вернуть его на проторенный, но заброшенный путь. Она не вуалирует свои профанные ценности за завесой глубинных экзистенциальных поисков и проявляет рациональную проницательность в попытке уравновесить самооценку Орфея: «Признайся, что после той фразы ты получаешь все время одно и то же слово, в котором нет ничего поэтического»; «Только не надо о своих почитателях. Пяток юных бессердечных скотов, которые считают тебя анархистом, да десяток болванов, готовых на все, лишь бы на них обратили внимание»; «Они побьют тебя камнями» [2]. Все, что нужно этой женщине – это внимание к ней ее мужа, ради которого она готова терпеть и добровольное изгнание, и лишение общества (которое, кстати, считает поэтически одаренным и достойным соревнований с ее мужем). Эвридика признает только сакральный смысл любви, все остальное для нее подчиненное прагматичности, материалистичности мира.

Для Орфея любовь не играет важной роли. Его отношения с Эвридикой являются привычкой, а не пылкой влюбленностью, которая помогает античному Орфею спасти жену из потустороннего мира. Орфею нужен слушатель в одиноком заточении, кем и является для него Эвридика. Герой уделяет больше внимания и нежности Коню, которого ласкает, к которому прислушивается, и игнорирует потребности жены. Она является «бытием-для-него» и воспринимается поэтом как должное. Таким образом, возникает вопрос: что побуждает Орфея Ж. Кокто возвращать Эвридику из Аида? Любовь? Так автор заставляет думать своего героя и убеждает в этом Эртебиза. Но понятно, что Орфей чувствует себя растерянным и смущенным, узнав о смерти Эвридики, его наполняет чувство вины: «Я хочу увидеть Эвридику! Хочу, чтобы она простила меня за то, что я пренебрегал ею, не понимал

ее» [2]. Как окажется позже, Орфей не станет понимать и уважать ее больше после возвращения из Аида, все, что ему было нужно – это право последнего свидания с ней, которое избавило бы его от угрызений совести. Его решимость пойти искать ее в царстве смерти объясняется состоянием аффекта, в котором он находился. Ж. Кокто изображает его полную беспомощность: если бы не Эртебиз, ангел-хранитель супругов, Орфей не смог бы ничего поделать.

В связи с сошествием героя в подземный мир, О. Коляда прослеживает дополнительный характер основного образа, а именно: сближение образа Орфея с раннехристианским изображением Мессии, сошествие, в ад которого является частью апокрифического христианского вероучения [3]. Поэтому, наряду с мифологическим началом, можно говорить и о библейской основе этой мифемы. Взяв последнюю за точку отсчета, Ж. Кокто разворачивает известную мифооснову совсем в другом ракурсе. Искусство, свобода и культура навечно слились в классическом образе Орфея, но его мессианское предназначение как поэта спасения и покоя, утверждение нового бытия через искупительную жертву парадоксальным образом отменяется Ж. Кокто и замещается современной прозой жизни, хаосом межличностных отношений и непоколебимостью сизифова труда в перестройке бытия. Сошествие в ад, что само по себе уже предполагает наличие богоборческого мотива в данной мифеме в силу бунта против конечного времени человека и желания вернуть стрелки вечности назад, переосмысливается в своей крайней точке, в триумфе абсурда [3]. Абсурдность демифологизации образа Орфея заключается в том, что из героя-архетипа Орфей Ж. Кокто теряет элементарную этическую валентность, превращаясь в стихийную силу, которая действует произвольно и хаотично, непредсказуемо, и что не менее важно, всегда пагубно.

Одним из главных образов творчества Ж. Кокто, по утверждению А. Моруа, является смерть [4]. В трагедии она представлена и действующим лицом, и сквозным мотивом, который появляется еще в первом действии для обозначения духовной смерти общества: «Мы были мертвы и даже не замечали этого» [2]. Смерть выходит в своем значении за рамки, установленные человеческим сознанием; она больше чем просто конец жизни, поэтому, несмотря на частое сочетание с мотивом старости, тема смерти не равна ему и имеет дуалистический характер (как тема сна). Смерть присутствует в тексте в одном ряду с бытовыми деталями, а потому снимается ее сакральная значимость, зато предоставляется бытовой характер события. Как действующее лицо, Смерть появляется в виде красивой, молодой, современно одетой женщины, что является своеобразной конспирацией, по Ж. Кокто, поскольку «если бы я была...скелетом в саване и с косой, какой меня представляют люди, они бы видели меня. А я...должна приходит незримо» [2].

Ж. Кокто изображает в произведении и сакральное пространство, причем осмысливает его на трех уровнях. Первый уровень – исторической насыщенности – представлен в нем в виде Аида, подземным миром античной мифологии. Кроме главных персонажей и Смерти, которые оказываются там, не упоминаются никакие другие мифологические существа – автор выборочно, по собственному желанию, моделирует мир. Второй уровень – иррациональность сакрального пространства – ярко представлен советом Эртебиза относительно поисков жены в Аиде: «Там...как бы это вам объяснить...Там уже нет направлений. Неважно уже, куда идешь. Поначалу это трудно» [2]. Неслучайно Аид Ж. Кокто находится за зеркалом – магическим предметом, способным, по мифологическим представлениям, удерживать душу или жизненную энергию отраженной в нем человека. Третий уровень – это сочетаемость с человеческим психологическим миром. Ж. Кокто изображает рай, куда попали Орфей и Эвридика, в виде их собственного дома: «Из зеркала выходят вedomые Эртебизом, Орфей и Эвридика. Они глядят на свой дом, словно видят его впервые. Садятся за стол. Они улыбаются и излучают спокойствие» [5].

Итак, границы сакрального и профанного пространства оказываются подвижными, легко доступными для пересечения, что также свидетельствует о десакрализации

потустороннего пространства, снятии качества совершенства, что является определяющим для мифологического мировоззрения.

Если в случае с трагедией Ж. Кокто сакральное профанируется, то в произведении А. Жид наоборот – профанное сакрализуется, что подтверждается следующим.

Автор наделяет своего героя значительно большей свободой, чем Орфея Ж. Кокто, дает ему право распоряжаться ею, и Тезей использует его для того, чтобы познать себя и развивать свою личность. С самого начала самопознание и чувство свободы заложены в герое на уровне инстинкта и естественно приобретают окраску священности и абсолютности. Они являются теми критериям, которые разделяют мир вещей, окружающих Тезея, на сакральное и профанное. Так, переменчивый нрав и чувственная «наслаждаемость» возводятся им в ранг богооткровенности, поскольку первый «имеет божественные истоки», а вторая позволяет Тезею «познать себя не в меньшей степени, чем чудовища, с которыми расправился» [1].

Стремление к земной славе приходит к главному герою после осознания сакральности власти. Власть приобретает сверхъестественный статус, поскольку является приоритетом богов, слава которых отличается от славы простых людей.

Тезей скептически относится к богам: Посейдону, с которым слухи связывают его рождение, и к Палладе, которой посвятил город Афины. Последнее было политической акцией, укрепляющей его позицию царя. Скрытый конфликт между человеком и богом местами в повести приобретает горькое и трагическое звучание. В беседе с Эдипом Тезей замечает: «Не стану оспаривать важность этого вечного мира, который ты открыл благодаря своей слепоте, но, что я не могу постигнуть, это почему ты восстаешь против внешнего мира, в котором мы живем и действуем...Я остаюсь отпрыском этой земли, и верю, что человек, как бы он ни был порочен, должен играть свою игру» [1].

Сфере сакрального в повести подчинены понятия пророчества, предназначения, судьбы. Они вызывают у Тезея благоговейное отношение: ради них, а не ради любви или отцовских чувств, он готов жертвовать всем. Приведем для иллюстрации следующие его слова: «Я состоялся. За собой я оставляю город Афины. Я ценю его больше, чем свою жену и своего сына. Я сотворил свой огород. Верно, я приближаюсь к смерти одиноким» [1].

Примечательная духовная трансформация произошла с Тезеем во время его разговора с Дедалом. Уважение к ученому заставляет героя прислушиваться к нему и, наконец, услышать то, что изменило его жизнь. Дедал предсказывает, что Тезей станет основателем Афин, где настанет «господство духа». Ученый предупреждает, что он не избежит Судьбы, которая формирует его. Эти слова перекликаются со словами Орфея о жизни (судьбе), которая лепит его. Однако, если слова поэта звучат патетично и фальшиво, то учение Дедала авторитетно укладывается в разум и сердце Тезея и становится ориентиром его жизни. Он отказывается от определенной степени свободы, ограничивая ее гражданской ответственностью, поскольку осознает теперь, что «каждый из нас, чья душа во время последнего взвешивания, не будет оценена слишком легкой, живет не вполне своей жизнью» [1].

Тезей осознал, кто он есть такой. Сначала он ощутил свою национальную принадлежность (эллин), затем – социальную (наследник трона). Наивысшую ценность своего властвования он видит в создании из афинян народа: «В этом моя слава, далеко превосходящая мои былые подвиги, слава, которой не созрели Геракл, Ясон, Беллерофонт и Персей» [1].

В образе Тезея сакральное (сакрализованное профанное) доминирует над профанным. Он размышляет над тем, как научить людей видеть свою цель не в мелком благополучии, как лишить их страха, сделать свободными – свободными для настоящего переживания жизни, провести их тем путем, которым шел сам.

А. Жид, в отличие от Ж. Кокто, без иронии противопоставляет своего героя обществу. Проведя его через этап инициации (на соискание степени героичности), он переводит Тезея

на другой уровень, наделяет его полномочиями «бога». Духовное развитие заводит Тезея намного дальше всех его друзей и учителей, где он становится обреченным на одиночество и непонимание. Впрочем, герой не жалуется на это, поскольку, по его словам, «есть точка, после которой можно продвигаться только в одиночку» [1]. Он считает мудрость и знание высшим благом и наделяет их сакральным значением.

Не обходится в повести и тема искусства, которая представлена поэтическим даром Ариадны, спасительницы Тезея. Здесь имеем почти аналогичную картину, как с Орфеем Ж. Кокто, разве что Ариадна не жрица солнца. Поэтическое слово лишено своего священного, метафизического значения, оно не является вестью богов и не представляет собой эстетической, художественной ценности. Аналогично предыдущему произведению, поэзия становится сферой амбициозных притязаний тщеславной женщины, развлекательным элементом и средством шантажа. Автор в лице Тезея иронично относится к такой практике стихотворного слова Ариадной. Вот образцы поэзии, которые поражают Тезея своей бездарностью: «Ты одолеешь его, совершенно уверена я, взглядом одним на тебя можно рассеять сомненья (Красивый стих, ты не находишь? Ты чувствуешь?)» [1].

Таким образом, поэзия в повести – явление профанного мира, она не имеет никакого намека на контакт с Абсолютом, переживания сверхъестественных импульсов и не является, вопреки античным образцам, каналом божественных истин и откровений для смертных людей, лишенная иррационального фактора.

Творчество, которое по-настоящему преподносит Тезей и перед которым преклоняется, есть Творчество Духа, культивирующее в человеке лучшее, героическое и утверждает «превосходство человека над всеми ипостасями божеств» [1]. Достойными подражания для него в этом плане оказались Дедал и Эдип. В лице первого он находит непревзойденного в своем мастерстве ученого-инженера и пророка, который пробуждает в нем желание самоидентифицироваться и воплотить свое назначение на земле. Второй становится для него носителем иррационального мира, того Непостижимого, что манит и пугает человека одновременно. Испытания Эдипа – поединок с богами, роком – возвеличивают его в глазах Тезея и представляют тайну бытия, которую царь (на ту пору) пытается постичь: «...рядом с Эдипом я казался обыкновенным человеком и как будто даже уступал ему. Как тогда, почему он принял свое поражение? Слепив себя, не принес ли он уже достаточную жертву? Было в этом ужасном поступке что-то, чего я так и не смог понять» [1].

Другим мотивом, созвучным с произведением Ж. Кокто, является лишение любви его сакральной значимости. Любовь для Тезея – исключительно земное чувство, практически синоним телесности. Женщины являются средством самопознания и наслаждения, «бытием-для-другого», а следовательно теряется смысл жертвенности ради них. Тезей не утруждает себя морально-философскими размышлениями по этому поводу. Антиопа, Ариадна, Федра – неполный донжуановский список афинского царя. Характерно то, что одиночество для Тезея наполнено более священным, высшим смыслом, чем любовь.

Таким образом, исследовав воплощения бинарных сфер человеческой экзистенции в произведениях французских писателей, мы пришли к следующим выводам.

В трагедии Ж. Кокто «Орфей» антитеза сакрального и профанного выражена нечетко, понятие земного и небесного, относительного и абсолютного взаимно заменяются и существуют синкретично. Для главного героя священным оказывается служение / поклонение самому себе, обретение земной славы. Вопрос религиозной принадлежности, искусства, любви, жертвенности профанируются.

В произведении А. Жида «Тезей» антитеза сакрального и профанного является более очевидной, понятия четко разведены. Эволюция героя постепенно происходит по восходящей линии, от бытового, земного к священному, абсолютному.

Литература

1. Жид А. Тезей : [Электронный ресурс]. URL : http://www.e-reading.club/bookreader.php/101995/Zhid_-_Teseii.html. (Дата обращения: 20.01.2017).
2. Кокто Ж. Орфей : [Электронный ресурс]. URL : <http://lib.ru/PXESY/KOKTO/orfej.txt>. (Дата обращения: 20.01.2017).
3. Коляда О. В. Міфопоетика образу Орфея в однойменній п'єсі Ж.Кокто [Электронный ресурс]. URL : <http://studentam.net.ua/content/view/8476/>. (Дата обращения: 20.01.2017).
4. Моруа А. От Монтеня до Арагона. Жан Кокто : [Электронный ресурс]. URL : <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/morua-franciya/zhan-kokto.htm>. (Дата обращения: 20.01.2017).
5. Федоровских А. А. Трансформация сакрального и профанного в обществе: миф – религия – идеология : автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Екатеринбург, 2000. – 20 с. [Электронный ресурс]. URL : <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/624/1/urgu0013s.pdf>. (Дата обращения: 20.01.2017).