

ББК 83.3(2)

*Е.А. Худенко*

## **Ритмологические основания жизнетворческой концепции М.М. Пришвина**

*E.A. Khudenko*

## **Rhythmological Foundations of M.M. Prishvin's Life Creating Conception**

Исследуется ритм как онтологическая и философско-мировоззренческая категория, задающая такие параметры художественного мира писателя, как созерцание и наблюдение, интуиция и «родственное внимание», особенности художественной оптики М.М. Пришвина.

**Ключевые слова:** жизнетворчество, ритмология, интуиция, созерцание, наблюдение, артикуляция, поведенческие формы.

В начале 20-х гг. XX в. в поисках идеи, которая могла бы объединить пространство жизни и пространство искусства, М.М. Пришвин (1873–1954) вырабатывает понятие «творческое поведение». С одной стороны, это понятие реализовывало длительные жизнетворческие поиски писателя, с другой – стало отправной точкой для формирования будущей концепции «искусства как образа творческого поведения». Концепция так до конца и не была сформирована М.М. Пришвиным, но ее основные положения изложены на страницах Дневника писателя и в текстах его художественных произведений. Параллельно с «текстовыми» поисками концепция формировалась в философских, мировоззренческих размышлениях писателя над «творчеством жизни» как основой для «художественного творчества» человека.

Первоначально Пришвин пытается найти «алгоритм», формирующий настоящего художника и истинное искусство, но затем отказывается от идеи создания общего механизма «творческого поведения» художника, понимая, что такового не существует. Однако некие общие законы «перевода» творчества жизни в творчество культуры все-таки акцентируются в жизнетворческих поисках писателя. Рассуждения Пришвина-философа о ритмических основаниях своей концепции можно отнести к трансляциям такого рода.

Проблемы ритмического построения литературного произведения и ритма как основы текста с разных точек зрения исследованы учеными [1–3]. Ритм в контексте художественного произведения (прозаического) трактуется как его концептуальная сторона и сторона онтологическая, дающая основание всему тексту. В биографическом плане подобный процесс в ав-

The article researches rhythm as a category of ontological and philosophical outlook which corresponds to the inner world of a writer who uses contemplation and observation, intuition and «relative attention», peculiarities of Prishvin's art optics.

**Key words:** life creating, rhythmology, intuition, contemplation, observation, articulation, behavior forms.

торских метаописаниях может выражаться самым различным образом: или в виде «вышагивания» произведения (В. Маяковский в статье «Как делать стихи?» указывает, что для успешной работы поэту необходима «жилплощадь определенного количества шагов, которые нужно сделать для работы»), или в виде «вытаскивания» ритма (звука) из глубин памяти, «вслушивания» в тишину (А. Ахматова, цикл «Тайны ремесла»), или в виде обработки ритмов онейрических явлений (Ф. Кафка, А. Ремизов, Х. Борхес). Так, В. Брюсов, глубоко разрабатывая проблемы ритмологии с 1912 по 1918 г., создал учебник «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам». И. Бунин не раз подчеркивал ритмическую природу собственных произведений, стремился, говоря словами любимого им Флобера, «придать прозе ритм стиха (оставляя прозу прозой)» (цит. по: [4, с. 47]).

М.М. Пришвин вырабатывает особую ритмическую структуру своих произведений, обращаясь к малым жанрам – миниатюре, зарисовке, дневниковой записи, которые часто можно сопоставить со «стихотворениями в прозе» [5]. В жизнетворческой концепции писателя ритмологические поиски имеют две составляющих: ритм как явление космологическое и ритм как явление музыкально-творческое.

Ритм понимается Пришвиным как начало мира – его первое движение, выход («толчок») из небытия. В этом контексте с ритмом непосредственно связана категория Вечного. Вечность, по мысли писателя, есть чувство не своего человеческого, а иного – планетарного времени. Сама способность посредством внутреннего ритма соприкоснуться с иными временами, с иными строками и называется, по Пришвину,

«творчеством». Проникновение в ритмы космоса с помощью силы разума или интуиции – эта идея писателя, несомненно, соприкасалась с поисками своего времени – с трудами В. Вернадского, А. Ухтомского, Н. Федорова, А. Чижевского, объединенных в течение *русского космизма* [6]. В основе создания особой ноосферы («разумного космоса») лежит первоначальное действие – «вслушивание» (проникновение) и изучение ритмов Вселенной. Для Пришвина как художника-философа это «проникновение» всегда имело еще и музыкальный смысл, обращая его к размышлениям над «музыкой небесных сфер» Платона и в этом контексте – к поискам *символистов*, особенно А. Белого, который считал ритм первой онтологической составляющей мира и даже лекции читал, как известно, «пританцовывая» [7, с. 33].

Музыкально-творческая природа ритма открывает Пришвину еще в юности на основании прочитанной им книги немецкого экономиста Карла Бюхера «Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение и экономическое значение»\* (1896). Ритм, по Бюхеру, «вытекает из внутреннего строения тела и из технических условий исполнения работы, то есть следует сам собою из применения экономического принципа к человеческой деятельности» (цит. по: [8]). Корни музыкального и поэтического ритма лежат всецело в рабочем ритме. Вместе с этим Бюхер дает картину зарождения музыкального звука из соприкосновения орудий труда с предметом обработки и поэзии – из элементарной рабочей песни. Он доказывает, что для установления облегчающего работу ритмического контакта человек прибегает к рабочему крику, постепенно переходящему в рабочую песню. Ритм этой поэтической речи не заимствован извне, он исходит из рабочих движений, при которых сокращение и растяжение мускулов соответствуют «арсису» и «тезису» в стопе стиха (античного). Но взаимоотношение между рабочим и поэтическим ритмами опосредствовано и осложнено рабочими ударами и шумами, происходящими при соприкосновении ног, рук или искусственных орудий труда с предметом обработки. Так, ямб и хорей – размеры топтания; спондей – метр удара обеими руками в такт; дактиль и анапест – метры удара кузнечным молотом и т.д. Таким образом, как это ни парадоксально, «марксистская» и «символистская» (вагнеровско-ницшеанская) интерпретации теории ритма лежат в основании ритмологических поисков М.М. Пришвина.

На страницах дневников писателя [9]\*\* появляются многочисленные рассуждения, связанные с творче-

\* Книга Бюхера в русском переводе появилась в 1899 г. в Санкт-Петербурге, а затем – в 1923 г. в Москве. Пришвин знакомился с нею в оригинале.

\*\* Мы пользуемся именно этим источником, так как он был составлен еще при жизни писателя и под руководством его главного «издателя» – В.Д. Пришвиной.

ством как процессом «высвечивания» планетарных, музыкальных и природных ритмов:

«Самый рост органической жизни на земле сопровождается тайной музыкой, поэты и писатели, очевидно, и передают этот ритм» [9, с. 136];

«Источник поэзии – чувство ритма жизни, который воспринимается как смысл ее, как то, из-за чего стоит жить, трудиться и достигать» [9, с. 136];

«... ритм жизни – радость зачатия будущего» [9, с. 135] и т.д.

Именно через ритм творчество как *труд* превращается в творчество как *наслаждение*, что порождает особую «эстетизацию» творчества жизни и игровые моменты жизнестроительной концепции Пришвина в целом.

Художник способен ощутить влияние «планетарных ритмов» через интуицию и созерцание. В пришвинской терминологии литературного труда **интуиция** изначально не принадлежит человеку, интуицией человек может быть *одарен*, она значит «почти то же самое, что талант (милостью Божией)». В этимологическом значении интуиция («*проникновение*») непосредственно связана с такой поведенческой формой художника, как **созерцание**. Истоки принципиальной философской установки Пришвина на созерцание обнаруживаются в традициях западно-европейской и восточной мысли. Увлечение восточной философией и способом созерцательного постижения ритмов природы складывается у Пришвина в многочисленных путешествиях по стране, в том числе на Дальний Восток и в Среднюю Азию. Философия «дао» как философия Пути становится органичной для всего творчества Пришвина. Его «родственное внимание» к миру сопоставимо с буддистскими представлениями обо всем сущем и неприкосновенности всего живого.

В контексте увлечения восточной философией Пришвин четко разграничивает два способа постижения ритмов Вселенной – **созерцание** и **наблюдение**. По замечанию исследователя Н.С. Николаевой, важно не просто наблюдение-«смотрение», но именно созерцание как «попытка духовного общения с миром и духовного проникновения в его смысл, иррационального его постижения. Созерцание подразумевает утверждение другой цели, чем при наблюдении. Внешняя оболочка предмета, его «явление» всегда второстепенны перед скрытой сутью, недоступной простому зрению, но требующей для постижения ее еще и «умо-зрения» [10, с. 67]. Когда объектом созерцания выступает природа (ощущаемая писателем как часть собственного внутреннего мира), то человек, по законам восточного мира, награждается особой естественностью поведения и образа жизни.

Кроме того, к концепциям ритма, которые переводят «предтекстовые» поиски в текстовые находки, возможно применить поведенчески-биологический

подход, которым по отношению к тексту, в частности, пользуется польский исследователь Е. Фарыно. Ритм в этой концепции есть не «изобретение, а манифестация внутренних потребностей человека» [11, с. 236]. Заметим, что к поиску ритмических оснований мира склонны, как правило, художники одного и того же типа – это лирики, осмысляющие мир в философских категориях: «понятие» и «образ» для них сплавлены воедино, что находит отражение и в идентичных жанровых формах – лирическая проза, философское стихотворение, стихотворение в прозе, миниатюра.

На невербальном поведенческом уровне ритм отражает «внутренние жесты и стоящие за ними биологические ритмы», на вербальном – являет собой «первоначальную, базисную **артикуляцию** (расчленение) недискретных ощущений, на которую постоянно надстраивается артикуляция (расчленение) иных порядков вплоть до семантического (осознаваемого)» [12, с. 440]. Таким образом, ритмологическое чувство жизни, данное художнику, в той или иной мере выражает его способность к переходу от подсознательных, симультанных поведенческих уровней к осознанным и дискретным (словесным). Само поведение творческой личности есть в таком случае не что иное, как *ритмическое образование*, аутентично перерабатывающее *информацию жизни в информацию искусства*.

В отношении Пришвина это прежде всего процессы **вслушивания** и **вглядывания**, связанные с таким понятием его эстетики, как «живая тишина» – главное условие созерцания. Тишина или молчание при этом осознаются как потенциально заполненные звуками, которые необходимо «проартикулировать». В контексте поисков своего времени такая писательская практика соплагается с житнетворческими поисками как акмеистов (в частности, Осипа Мандельштама, которого всегда волновали проблемы вербализации «немного слова» и отказа от нее), так и футуристов, когда «заумь» Велимира Хлебникова транслировала трансцендентные ритмы Вселенной. Кроме того, процесс пристального «вглядывания» в природный мир порождает у Пришвина разного рода телесные метаморфозы. Так, возникают явления «первого» и «третьего» глаза, когда «первый» глаз как первый взгляд на мир дает лишь внешнее (поверхностное) представление о предмете, а «третий глаз» (по восточной традиции он помещается в центре лба) производит «фокусировку» первого впечатления, позволяя узнать предмет в его внутренней – духовной – сути. Таким образом, эти два впечатления дополняют друг друга, давая истинное постижение мира.

Человек у Пришвина предстает как сложный оптический организм – в этом сказывается прежде всего влияние традиции И.В. Гете [13], творчеством которого писатель увлеклся в годы обучения в Лейпцигском университете на философском факультете. Кроме того, Пришвин страстно в 30-е гг. занимался

фотографией и приобрел «лейку» последнего образца, все время экспериментируя с ракурсами. В дневниках Пришвина появляется мифологический образ полудиклопа-получеловека, у которого есть только один глаз – «первый» – но на месте «третьего». Такое «наложение» взглядов на мир становится у писателя метафорой человеческого (и художнического) заблуждения – подмены истинной сути вещей на ложную: «...два глаза его просто были проткнуты, а третий наверху глядит выше цели житейского своего счастья» [14, с. 201]. «Третий глаз» дается творящему, по Пришвину, не только для интуитивного провидения будущего, но и для того, чтобы в реальной жизни обратить элементы будущего в настоящее, мечту – в действительность – в этом и состоит житнетворчество настоящего художника.

Текстовые проявления ритмологического чувства жизни реализуются у Пришвина прежде всего в двух аспектах: это своеобразные композиционные «границы» художественного произведения и его хромотопическая организация. Ритм во всевозможных его проявлениях часто диктует Пришвину все произведение. В функции композиционного средства «вхождения» в текст ритм представлен практически во всех ведущих произведениях писателя. Так, ритмическая «настройка» пишущего и читающего под дальнейшее повествование осуществляется через особую организацию прологов и эпилогов (романы «Кашеева цепь», «Осударева дорога»), через наличие прелюдий к тексту (прелюдия о свете и тени в повести «Корабельная чаша»). Одним из значимых приемов является прием ритмизации прозы, часто используемый Пришвиным в самом начале повествования (например, в повести «Жень-шень»: «Звери третичной эпохи земли не изменили своей родине, когда она оледенела, и если бы сразу, то какой бы это ужас был тигру увидеть свой след на снегу!» [15, с. 432]). Прием точного обозначения жанра произведения также способствует определенной организации текста в соответствующих ритмико-жанровых и стилистических образованиях: ритмах эпоса, сказки, сказа, исповеди и т.д.

В контексте проблемы хромотопа пришивинских произведений ритм отражает как временные, так и пространственные доминанты его эстетики. О временных ритмических отношениях в поэтике Пришвина мы уже упоминали: это ритмы Космоса, Вечности, Вселенной (это «внешние ритмы») и ритмы человека («внутренние ритмы»); биологические ритмы, связанные с природными (смена времен года); возрастные ритмы (молодость – старость) и т.д. Ритм здесь характеризуется тем же свойством, что и время – внешней линейной последовательностью и соположением явлений. С другой стороны, ритм реализуется только в повторе, он цикличен и содержит идею круга, четко выраженную в эстетике Пришвина. Пространственная организация ритма выражается именно фигурой круга,

который, как известно, с одной стороны, символизирует гармонию и целостность мира, идею Всеобщего [16], с другой – может выражать идею бесконечного («дурного», по А. Блоку) повторения жизни.

У Пришвина круг выражает глубинное пространственное понимание Космоса и природы. Природные круги как бы транслируют идею Вечного/Временного: это круг (*диск*) Солнца, круги наростов на дереве («круги жизни»), круги, замыкающие стихии в единое целое (*капля* воды, *земной шар*). Позднее через образ круга писатель осмыслит тайну и природу литературного творчества: «И если мне теперь приходится писать рассказ, повесть и роман, то всегда начинаю работу с поиска *фокуса* (здесь и далее выделено нами. – Е.Х.) и затем графически располагаю вокруг него все почему-то непременно *кругами*. В пространстве я представляю себе работу всегда кристаллом со светящимся внутри фокусом» [17, с. 344].

Круг включается Пришвиным в рассуждения философского и мировоззренческого характера, он видится как путь, предначертанный ему как художнику и человеку: «Когда я был юнцом, мне представлялось, что сознание человека движется вперед по прямой линии, как вагон на рельсах. Но с некоторого времени я стал понимать рост сознания, как в дереве из года в год нарастает древесина *концентрическими кругами*» [18, с. 317]. Круговые движения совершаются художником с целью добраться до сути собственного таланта как основы «творческого поведения»: «Надо *размотать* весь клубок поведения своего, намотанного на талант, как клубок ниток на щепочку» [18, с. 527]. Нельзя не принять во внимание мнение второй жены

писателя, единомышленника и друга В.Д. Пришвиной, которая утверждает, что весь жизненный путь писателя представляется ей определенным «кругом жизни», где «конец жизни смыкается с ее началом», а старость понимается как «мудрое детство» [19, с. 27].

Весь художественный мир Пришвина можно представить в виде условной *спиралевидной структуры*, где ритм движения составляющих ее «кругов» задается ступенями философского и художнического роста писателя и ведущими лейтмотивами (музыкальная природа термина, которым оперируют исследователи, говоря о творчестве Пришвина, еще раз подтверждает ритмическую основу его жизнетворчества). Лейтмотивная структура произведений отражает пришвинское мировидение жизни в виде повторяющихся ритмов-кругов, которые, в свою очередь, образуют еще больший круг – метапоэтику писателя, его «поэтический репертуар» прозы. Ритм может рассматриваться как «располагаемый на временной оси интегрирующий круг: каждый очередной повтор, сохраняя дискретность предыдущего, это же предыдущее преобразует в более крупное целое (в новую крупную единицу)» [11, с. 451].

Таким образом, ритм у Пришвина моделирует пространственно-временные отношения действительности и искусства как «второй действительности», задавая каркас архитектонике произведений и их интонацию – лирико-философскую. В концепции Пришвина ритм, как и круг, являет **образ мира**, а необходимое для художника чувство «ритма жизни» становится одним из главных условий для формирования жизнетворческой концепции писателя.

### Библиографический список

1. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982.
2. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. науч. ст. – Л., 1974.
3. Стеценко Е.А. Ритмическая композиция художественного произведения // Контекст. – М., 1989.
4. Михайлов О.Н. Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества. – М., 1967.
5. Пантелеев В.Д. «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева и «Фацелия» М.М.Пришвина // Научные труды Курского пединститута. – Т. 59 (152). – Курск, 1976.
6. Апанович Ф. Эволюция образа Всечеловека в творчестве Михаила Пришвина // Философия космизма и русская культура : матер. междуна. науч. конф. «Космизм и русская культура. К 100-летию со дня смерти Николая Федорова», 23–25 октября 2003 г. – Белград, 2004.
7. Валентинов Н. Два года жизни с символистами. – Нью-Йорк, 1965.
8. Гоффеншефер В. Бюхер // Литературная энциклопедия. – М., 1929. – Т. 2.
9. Пришвин М.М. Из дневников последних лет // Пришвин М.М. Собрание сочинений : в 6 т. – Т. 6. – М., 1957.
10. Николаева Н.С. Японские сады. – М., 1975.
11. Фарыно Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004.
12. Bruss E. Autobiographical Acts The Changing Situation of Literary Genre. – Baltimore, 1976.
13. Шольц У. М.М. Пришвин и И.В. Гете (К вопросу о реминисценциях из произведений Гете в цикле миниатюр Пришвина «Фацелия») // Вестник МГУ. Серия: История. Язык. Литература. – 1985. – №3.
14. Пришвин М.М. Дневники. – М., 1990.
15. Пришвин М.М. Природа и охота // Пришвин М.М. Собрание сочинений : в 6 т. – Т. 3. – М., 1956.
16. Круг // Керлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994.
17. Пришвин М.М. Мои тетрадки // Пришвин М.М. Собрание сочинений : в 6 т. – Т. 4. – М., 1957.
18. Пришвин М.М. Кашеева цепь // Пришвин М.М. Собрание сочинений : в 6 т. – Т. 1. – М., 1956.
19. Пришвина В.Д. Круг жизни. – М., 1981.