DOI 10.24249/2309-9917-2026-78-4-121-130

Н.И. Симак (Калуга, Россия)

Концепт «камень» в лирике Ю.К. Балтрушайтиса

Аннотация: В статье рассматривается концепт «камень» в поэтике Ю.К. Балтрушайтиса. «Камень» входит в парадигму образов «камень – путь к трансцендентному – жизненный путь». В ходе анализа удалось выделить следующие основополагающие элементы структуры концепта: преодолеваемая протяженность, трансцендентная цель, движение из имманентного в трансцендентное, тщетность. «Камень» описан также как топос, выделены основные связанные с ним нарративы. Ядерно-периферийная иерархия концепта зависит от того, с какими мотивами он взаимодействует в рамках данного стихотворения. Носителем таких мотивов является лирический герой; основные мотивы, влияющие на дистрибуцию структурных элементов: движение-преодоление, движение-созерцание и желание-созерцание; они же являются и когнитивными признаками, составляющими потенциал структурного элемента «движение из имманентного в трансцендентное». Корни специфики концепта «камень» обнаружены в мегалитических культах и интертекстуальных связях с «Божественной комедией».

Ключевые слова: концепт, Ю.К. Балтрушайтис, камень, трансцендентное, имманентное, когнитивное литературоведение, парадигма образов, М. Элиаде

N.I. Simka (Kaluga, Russia)

The Concept of «Stone» in the Lyrics of Y.K. Baltrushaitis

Abstract: The article examines the concept of «stone» in the poetics of Y.K. Baltrushaitis. «Stone» is part of the paradigm of images «stone – the path to the transcendent – the path of life». The analysis revealed the following fundamental elements of the concept's structure: the overcoming of distance, the transcendent goal, the movement from the immanent to the transcendent, and the futility. «Stone» is also described as a topos, and the main narratives associated with it are identified. The nuclear-peripheral hierarchy of a concept depends on the motives it interacts with within a given poem. The lyrical hero is the bearer of these motives; the main motives that influence the distribution of structural elements are movement-overcoming, movement-contemplation, and desire-contemplation; they are also the cognitive features that constitute the potential of the structural element «movement from the immanent to the transcendent». The roots of the concept «stone» are found in megalithic cults and intertextual connections with the *Divine Comedy*.

Key words: concept, Yu.K. Baltrušaitis, stone, transcendent, immanent, cognitive literary studies, paradigm of images, M. Eliade

Методологической базой исследования являются теории концептуального интерната М. Тернера и Ж. Фоконье и лингвистического концепта З.Д. Поповой и И.А. Стернина. Обе теории рассматривают концепт: З.Д. Попова и И.А. Стернин в изоляции, М. Тернер и Ж. Фоконье во взаимодействии и интеграции с другими концептами. Под концептом будет подниматься расчлененный на элементарные смысловые единицы образ. Образ противопоставлен концепту как нечто целостное, неделимое и иррациональное.

Концепт обладает информационным содержанием – «минимум когнитивных признаков, определяющих основные, наиболее важные отличительные черты концептуализируемого предмета или явления» [Попова, Стернин 2010: 109]. В контексте концептуальной интеграции важной становится структура концепта, состоящая из структурных элементов. Элемент структуры концепта – это признаковый потенциал, совокупность противопоставленных и равноправных когнитивных признаков, входящих в концепт, т. е. структурный элемент – это своеобразный инвариант, тогда как когнитивный признак – вариант.

Концепт представляет собой ментальное пространство. Концептуальная интеграция – это проекция двух и более ментальных пространств друг на друга. В процесс концептуального интегрирования «вовлечены по меньшей мере четыре ментальных пространства: два исходных, одно родовое и одно интегрированное» [Лазинская 2007: 73], но возможно бесконечное наращение исходных пространств. Родовое отражает общие места в структуре интегрирующихся концептов-пространств, т. е. тождественные структурные элементы. Интегрированное пространство обладает эмергентной структурой, содержащей родовую и интегрированную, появившуюся в ходе интеграции.

Еще одной важной для нашего анализа теорией является теория парадигмы образов Н.В. Павлович. Она говорит о том, что образ представляет собой отождествление по формуле «х – у», а также что «всякий образ входит в группу сходных с ним образов и, следовательно, передает некий общий для них смысл – инвариант» [Павлович 1995: 13]. Дефиниция основных литературных тропов заимствована из статьи «Проблема вариантного функционирования поэтического языка» А.Ф. Лосева.

Парадигма «камень – путь к трансцендентному» является символом («образная конструкция, которая может указывать на любые области инобытия» [Лосев 1982: 443]), где бытием является инвариант «камень», а инобытием – «путь к трансцендентному». Данный символ – основополагающий для устройства художественной действительности Балтрушайтиса, так как через его посредство, с его участием происходит контакт лирического героя с трансцендентным или трансцендентного с имманентным (строгая же бинарная оппозиция на трансцендентное и имманентное – это ключевая характеристика мироустройства в лирике Балтрушайтиса).

Такая ценность вытекает уже из названий первых двух сборников поэта: «Земные ступени» (1911) и «Горная тропа» (1912). В первом случае вариантом камня являются ступени, во втором – гора. При этом данные названия вскрывают аллегорию, дополняющую парадигму «камень – путь к трансцендентному», – «камень – жизненный путь». Данная парадигма является параболой – «понимание одного нарратива в терминах другого, или иначе – проекция исходного нарратива на целевой» [Лазинская 2007: 65]. Ее необходимо считать именно аллегорией, так как

ее члены содержат «тождество структурное, но отнюдь не субстанциальное» [Лосев 1982: 429]: имеет место когнитивная метафора «ЖИЗНЬ – ДОРОГА»: жизнь так же, как гора, протяженна, неровна (запутана), путь по ней так же сложен, затруднителен, тщетен и т. д. Бытие и инобытие здесь разъединены в отличие от символа «камень – путь к трансцендентному». Если переносить такое понимание в когнитивно-литературоведческое русло, то можно провести такие дефиниции: символ – это концепт, в структуре которого преобладают признаки, входящие в эмергентную структуру концепта из данного ментального пространства без наличия эквивалента в других ментальных пространствах, участвующих в процессе интеграции; аллегория – это концепт, структура которого по большей части основана на структурном тождестве данных ментальных пространств, она вытекает из сопоставления, схождения и выделения имеющихся в обоих пространствах признаков. Например, в ментальном пространстве «путь к трансцендентному» есть когнитивный признак «движение из имманентного в трансцендентное», отсутствующий у «камня», но в эмергентную структуру он все же входит и становится в один ряд с образными признаками «камня», уравновешивается с ними; тогда как в эмергентную структуру концепта «камень – жизненный путь» попадают только признаки, присутствующие в обоих ментальных пространствах «камень» («гора») и «жизнь» («жизненный путь»): «неровность», «продолжительность», «затруднительность преодоления» и т. д. Таким образом, изначальная парадигма обнаруживает стилистическую и идейную разноплановость, она представляет собой цепочку, соединенную разными видами связи, символическим и аллегорическим: «камень – путь к трансцендентному – жизненный путь».

Камень имеет следующие частотные варианты: камень, скала, гора, алтарь, ступень, стена, перевал, замок и т. д. Наиболее популярный – гора.

Самый репрезентативный пример камня как аллегории представлен в стихотворении «Аллея». В нем лирический герой спускается с горы вниз. Важным приемом здесь является психологический параллелизм. Начало его пути атрибутируется всеобщим цветением и сиянием – начало жизни, полное молодости и сил. Конец же пути ознаменован увяданием и хмуростью. Кульминацией пути является смерть, выраженная образами плакучей ивы и чернеющего кипариса.

Камень сакрализируется на основании его связи с трансцендентным. Он имеет двойную природу: одной стороной пребывает в имманентном, другой – в трансцендентном. Трансцендентное достигается посредством преодоления «камня-горы» – это ключевой символ сборника «Горная тропа» (1912), заложенный уже в названии и в одноименном стихотворении. В нем осваивается особенная, общая ситуация. Нарратив разграничивает художественную действительность на самые общие и наиболее важные составляющие: земля, гора, небо. Удаляются все метафизически менее значимые образы, обусловливается это мотивом восхождения: по мере подъема и отдаления от земли вещи становятся мельче, а «пестрый мир уже неразличим, как все, что я считал в пути большим»; остаются только фундаментальные образы, вездесущие и оттого не имеющие возможности «мельчать». Гора, таким образом, становится вертикалью, соединяющей трансцендентное и имманентное. Эта модель составляет всю художественную действительность. Единственное, что может делать и делает лирический герой – карабкаться по этой горе, что обуславливает аллегорическое отождествление с жизненным путем. Образ пути необходимо содержит начало и конец, где конец – это трансцендентное. Основным когнитивным признаком структуры образа-символа камня здесь явля-

ется признак тщетности: проделываемый лирическим героем путь бесконечен, а его цель недостижима, трансцендентное – непознаваемо, он преодолевает «за кругом круг, вскрывает мир бездонный, куда нельзя проникнуть светом в тьму тоске людской, гаданью моему», и оказывается в начале пути. Итак, в данном архитипичном стихотворении концептуальная структура камня обнаруживает следующие структурные элементы: преодолеваемая протяженность, трансцендентная цель, движение из имманентного в трансцендентное, тщетность.

На основании двух рассмотренных стихотворений можно видеть, каким образом аллегорическая и символическая связи парадигмы «камень – путь к трансцендентному – жизненный путь» накладываются друг на друга. Выстраивается следующий нарратив: лирический субъект идет по горе-жизни, сначала его путь идет вверх, чем выше он пробирается, тем сложнее становится путь; продвижение вверх достигает своего предела, когда человек максимально для своих сил и возможностей приближается к трансцендентному; после покорения своего предела он спускается вниз к своей смерти.

В стихотворении «В горах» признак «трансцендентная цель» выводится на первый план. Лирический герой здесь уже не взаимодействует с горами, т. е. не карабкается по ним к трансцендентному. Его удовлетворяет созерцание связи гор с трансцендентным. Горы, таким образом, констатируют наличие трансцендентного, желаемого, а его отчужденность от лирического героя отходит на второй план. Горы здесь противопоставляются имманентному, выраженному вариантами «область томления и пени», «порог тревоги людской», «долинный трепет и гул». Причем пограничность гор по отношению к традиционному показана через реализацию имманентного именно в варианте «порог»: горами имманентная плоскость мира заканчивается, и начинается переход в трансцендентное. Связь с трансцендентным выражена путем непосредственного контакта варианта трансцендентного («туч») и гор:

Лишь плавно, цепляясь за кручи,
Где строит свой храм тишина,
Плывут, чередуются тучи,
Как звенья их белого сна…

При этом сохраняется признак «тщетности». Ментальное пространство «гора» входит в интеграцию с ментальным пространством «страж»: камни сравниваются с оружием и элементами доспехов, статичность гор обуславливает ментальное пространство именно «стража», а не, например, «рыцаря»:

Спят вечные горы… И немы
Их выси… И строен их ряд…
Лишь ярко их снежные шлемы,
Забрала и копья горят…

Трансцендентное надежно охраняемо, лирический герой не в силах преодолеть охраняющих его гор-стражей, но для него это уже не столь важно. Он видит успокоение в самом пути, который ведет к недостижимому. При этом сам лирический субъект остается статичным.

Важным является также вариант «ступень», занявший центральное место в сборнике «Земные ступени» (1911). Свое отражение в «Горной тропе» этот образ нашел в стихотворении «Видение», где ступени-камни ведут к храму-трансцендентному. Ракурс на камень здесь снова переходит из пассивного в активное состояние. Во взаимодействии с горами герой сталкивается со сложностями пере-

мещения, «тревогой, слезами и потерями», поэтому и в интерпретационном поле камня появляется негативная коннотация, мотивирующая эпитет «горькие»:

И вечность горьких ступеней,
Сквозь пыль, сквозь тьму,
Из мира скорби и теней
Ведет к Нему.

Образом «вечности» подчеркивается тщетность. Вариант «ступени» также связан с когнитивной метафорой «МИР – ЭТО ДОМ», где «ИММАНЕНТНОЕ – ЭТО НИЖНИЙ ЭТАЖ», а «ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ – ЭТО ВЕРХНИЙ ЭТАЖ», что обуславливает образ порога и образ двери в последней строфе:

И лишь ценою всех тревог,
Всех слез, потерь,
Увидит мир Его порог,
Откроет дверь…

Ступени возникают и в «Возврате». Здесь, как и в «Аллее», поднимается тема смерти в связи с трансцендентным. Описывается ситуация спуска с горы-жизни, когда предел приближения к трансцендентному уже достигнут. Опыт подъема компонуется в ясные, рациональные, суммирующие фигуры, узоры:

Как новый сон, воскресла явь в былом,
Сплетая жизнь, ее покой и спор
В таинственный, таинственным жезлом
Начертанный, узор…

Поднимается тема реинкарнации: достигший духовного предела лирический субъект чувствует в себе неудовлетворенное духовное желание, мотивирующее дальнейшее движение, повторение цикла, чувствует, что его дух жив, несмотря на близость физической смерти (скользит мой дух живой). В связи с реинкарнацией возникает образ зерна, символизирующий цикличность жизни и ее самовоспроизведение (но дремлет быль в бессмертии веков, / как новый цвет в зерне). Таким образом, герой приходит к выводу, что «гроба в мире нет», а «призрак смерти – ложь», и его тщетное стремление к трансцендентному зациклено и обречено на вечность, поэтому остается только «беспомощно качать головой».

Тщетность выходит на первый план и в «Вечернем вине». Стихотворение реализует оппозицию актуального и неактуального, сущего и былого. Оно построено на синтаксической конструкции «глагол первого лица единственного числа + дополнение». Первый член этой конструкции может быть выражен двумя глаголами: знаю и помню. Знает лирический герой сущее и актуальное, а помнит былое, неактуальное. В роли дополнений также выступают две противопоставленные группы образов, условно – позитивные и негативные. Позитивные образы – образы, связанные с позитивным влиянием на эффективное преодоление пространств на пути к трансцендентному, или образы-символы, отражающие тенденцию все более успешного приближения к трансцендентному; негативные, соответственно, – наоборот. Позитивные образы сочетаются только с «помню», негативные с «знаю». Таким образом, позитивные всегда неактуальны, уже пройдены, а негативные – напротив. Тщетность по большей части выражена негативным образом кульминационной строфы «гаснущие очи». Они выражают актуальное для лирического «я» увядание воли к преодолению. Связано это увядание с «великими ступенями в беспредельность звездной ночи». Ситуация «Вечернего вина» представляет собой рефлексию по поводу пройденного лирическим субъектом пути

к пределу, предвкушение тщетного предела и предстоящего спуска; осмысление этого происходит вечером за вином, что отражено в названии. Указателем на то, что лирический субъект все еще находится в процессе подъема, на то, что он идет в гору, является синтагма последней строфы «знаю великие ступени в беспредельность звездной ночи». Из нее следует, что его дорога ведет в трансцендентное. На то же указывает образ солнца из той же строфы. Солнце является двойником лирического субъекта на небе, обобщающим и метонимически суммирующим его путь, отражающим его модусы во взаимоотношении с трансцендентным в чистом, инвариантном виде. И это солнце находится «в пене», т. е. имеет место образ «солнце – загнанная лошадь». Солнце-двойник тоже доведено до предела своих сил и своего пути к трансцендентному и скоро пойдет на спуск.

Особый интерес представляет топос гор в стихотворении «Альпийский пастух». Коннотация гор схожа с таковой в «В горах». Связано это с отсутствием мотива движения-преодоления горной вертикали. Пассивное созерцание, таким образом, всегда сопровождается позитивной коннотацией. Горы показаны местом предвкушения трансцендентного. Волнующая душу атмосфера гор обусловлена модификацией мотива движения-преодоления: лирический герой движется уже не по вертикали, а по горизонтали, «с межи на межу», не преодолевая, но созерцая. Движение-созерцание, но не преодоление, обуславливает также драматическая субъектно-объектная организация текста: в качестве лирического субъекта выступает альпийский пастух, его цель, соответственно, – пасти стада, а не добираться к трансцендентному, для чего больше подходит движение по горизонтали. Таким образом, деятельность ролевого субъекта также связана с горами и перемещением по ним, но теперь она достижима, цель реализуема, тогда как у лирического героя – нет. Меняется отношение к трансцендентному, выпадает признак «тщетности». Оно все еще не достигнуто, но этот факт не угнетает, а, напротив, воодушевляет. Средство достижения трансцендентного, горы ассоциируются не с болью, приносимой ими, а с результатом их преодоления; они воспринимаются не конкретно, но потенциально, т. е. гипотетически трансцендентное посредством их уже достигнуто. Поэтому сакральные черты приобретают уже сами горы. Храм возникает в стихотворении два раза, в первой и второй строфах, но в рамках двух разных образов: в первой – «храм – трансцендентное», в последней – «храм – горы». Таким образом трансцендентное и горы сближаются, их косвенное отождествление посредством варианта «храм» становится кульминацией произведения, в которую вложен основной эстетический аффект. Трансцендентное «спускается» все ниже, выражается это интериоризацией: взор драматического субъекта сначала «блуждает по высям снегами увенчанных гор, как в храме», т. е. направлен на трансцендентное; в следующей строфе он спускается на «вечные склоны», где пастух «водит свое стадо»; в следующей – взгляд с откосов перемещается во внутренний мир субъекта («на светлых откосах / все глубже мой хмель»). В конце концов субъект приобщается трансцендентному, но не он поднимается к нему вверх – оно внизу («он тайною вечной / мой разум зажег»). Он становится проводником трансцендентности вне трансцендентного измерения, трансцендентное манифестируется через него посредством искусства, музыки («от Бога – о Боге – / и песня моя…»). О потенциальности, гипотетичности и, следовательно, также «тщетности» этого стяжания трансцендентного говорит только отождествление музыки с плачем, но, несмотря на это, эта музыка остается «святой», трансцендентной («и свят над горами / звон плача его»). Итак, обнаруживается признак «потенциаль-

ной трансцендентности», связанный с ролевой субъектно-объектной организацией текста и мотивом движения-созерцания.

Демонстрация камней-гор как среднего мира, мира взаимопроникновения имманентного и трансцендентного, присутствует в «Вечере в горах», где горы вступают в связь с луной. Луна – вестник трансцендентного, выделяющийся из его общего потока к имманентному, поэтому она входит в параллель с точно так же выделяющимися из имманентного горами. «Луна же воспринимается как ключевая и неотъемлемая составляющая ночи, как “мост” между земным и небесным. Приобщение земного небесному реализуется через образ “лунного праха”, а небесного земному именно через превращение и одушевление гор посредством магического влияния лунного света» [Симак, Похаленков 2025: 64]. В образно-парадигматическом отношении «Вечер в горах» носит компилятивный характер: снова имеют место образы «гора – страж» (у ворот их, строясь в ряд, / стражи белые стоят), «гора – храм» (дремлют башни и зубцы… / глухи храмы и дворцы); появляются новые образы «гора – замок», «гора – дворец», «гора – город» и т. д. Последние четыре образа объединяются в парадигму «камень – здание». Отождествление с нежилыми (недействующими) древними постройками (руинами) определенно имеет романтические корни. Недействующими они являются в силу противопоставления гор «суете людских дорог», имманентному и развевающейся на его плоскости суетной жизни. В горах-храмах нет прихожан, в горах-замках нет жильцов. Их лишь охраняют такие же неживые, из того же материала стражи, непричастные земному теплу, имманентной жизни и исполненные «неземного холода», сверхжизни. Их уподобление луне (эпитет «белые», сияние «лунного огня» на их броне) указывает на их причастность лунно-трансцендентной природе. Отличает горные города от земных их запустение, неактуальность. Нынешняя неактуальность указывает на прошлую актуальность, которая была преодолена в пользу на данный момент уже актуального горнего. Сейчас горные здания населяют лунные лучи – эхо, след трансцендентной жизни. «Вечер в горах» определенно имеет типологические схождения с «В горах». Горы здесь показаны так же самоценно. Но лирический субъект из «В горах» в «Вечере в горах» стирается совсем: «Вечер в горах» – это уже целиком пейзажная лирика.

В стихотворении «За круг земной» признак тщетности настолько редуцирует топос гор, что они приравниваются к имманентному, например к топосу моря:

В тиши ли гор пространство озираю,
  Иль глухо слит с волной,
В земную даль я руки простираю,
  В простор земной…

Трансцендентное недостижимо с гор так же, как с любой другой точки имманентного пространства, поэтому топос моря, противопоставленный по ряду признаков горам (вышина / глубина, тишина / шум и т. д.), по отношению к горам становится равноудаленным от трансцендентного; «вечность» ступеней нейтрализует особое положение гор, их оппозицию имманентному, путь к трансцендентному с моря так же вечен. Мироустройство делится на трансцендентное и нетрансцендентное, камень и имманентное обнаруживают общий знаменатель, поэтому и могут употребляться в качестве однородных членов – исчезает средний, переходный мир.

Но при этом после такого сближения не горы наследуют свойство имманентного, а наоборот. Теперь трансцендентное «спускается» еще ниже, «до уровня моря

и глубже». Здесь следует говорить об особой «имманентной трансцендентности», репрезентативным примером которой является тот же лунный прах из «Вечера в горах», где предельно имманентное срастается с предельно трансцендентным, или руины горного замка из того же произведения, где трансцендентное пребывает в своей неполноценной, приглушенной, признанной форме, в качестве отдельного своего признака – лунного света. Но имманентная трансцендентность отличается от чистой трансцендентности, что декларируется в последней строфе, где вариантом имманентной трансцендентности является «вечный пир дневной», который, несмотря на положительную коннотацию, противопоставляется идеалу «за земным кругом»:

Я все же с тайной грустью разделяю
Их вечный пир дневной
И алчный взор все чаще устремляю
За круг земной…

Но это не та же ситуация, что в «Альпийском пастухе»: мотив движения-созерцания сменяется желанием-созерцанием. Лирический герой стиховторения «За круг земной» стремится к трансцендентному пассивно, но не активно, он хочет, но не делает – имеет место чистая бесплотная интенция. Таким образом, «За круг земной» обнаруживает типологическое схождение с «В горах», в котором мотив желания-созерцания выражен молитвой, и с «Вечером в горах», где созерцательная пассивность вытесняет лирического субъекта. Но в «За круг земной» этот мотив интенсифицирован слиянием имманентного и среднего миров.

Итак, можно установить градацию мотивов: движение-преодоление по вертикали – движение-созерцание по горизонтали в – пассивное желание-созерцание. Градация эта основана не только на понижении степени существенности, материальности и активности действия, но и на параллельном возрастании степени приближенности трансцендентного к имманентному, ведь если в «Альпийском пастухе» спуск трансцендентного в горы открывает некий третий, пограничный мир искусства, то в стихотворении «За круг земной» имманентная трансцендентность заполняет все пространство от неба до земли. Отметим, что взаимодействие с трансцендентным в «Альпийском пастухе» осуществляется посредством песни, а в стихотворениях с желанием-созерцанием – молитвы или чистого созерцания, что также разграничивает эти члены градации по признаку активности, интенсивности стремления к трансцендентному: движение-преодоление стремится физически, движение-созерцание – творчески, желание-созерцание – смиренно, безвольно и безынициативно.

Движение-преодоление, движение-созерцание и желание-созерцание – это когнитивные признаки, в разных стихотворениях наполняющие структурный элемент «движение из имманентного в трансцендентное». Структурный элемент «преодолеваемая протяженность» же в разных случаях наполняют признаки «движение по вертикали», «движение по горизонтали» и «статика».

В случае, когда камень смежен с движением-преодолением, в ядро структуры концепта «камень – путь к транспортному – жизненный путь» смещаются элементы «тщетность» и «преодолеваемая протяженность» (с когнитивным признаком «движение по вертикали»). При движении-созерцании в ядре оказываются «трансцендентная цель» и «преодолеваемая протяженность» (с признаком «движение по горизонтали»). При желании-созерцании – только «трансцендентная

цель»; «преодолеваемая протяженность» отводится в периферию и наполняется «статикой».

Ближе всего имманентное оказывается с трансцендентным в связи с камнем в стихотворении «Deo ignoto». Здесь камень сакрализируется и фетишизируется. Его черты приобретают инфернальный характер. Признак «инфернальность» появляется из присутствия в рамках одного и того же концепта антонимичных признаков, т. е. «на основе возникшего между ними противоречия» [Лазинская 2007: 72]. Роль камня как связующей между трансцендентным и имманентным подразумевает проникновение в процесс интеграции ментальных пространств «трансцендентного» и «имманентного». Образные признаки концепта «камень» полностью заимствуются у ментального пространства «камень» (за исключением «освещенности огнем», наследуемой по большей части из трансцендентного), тогда как сущностные характеристики сконструированы из трансцендентного и имманентного. От трансцендентного идет «непознаваемость» (собственно, «ignoto») и «могущество» (сила, мощь); от имманентного – «материальность» (физическая оболочка), «потребность» (голод, желание). Когда потребность соседствует со слабостью в концепте «имманентное», оснований для возникновения инфернальность нет, так как шкурные поползновения беспомощного не способны ужаснуть. Но когда в «камне» потребность встречается с могуществом, такое основание появляется. В фундаменте инфернальности здесь также лежит сакральность, пришедшая в ходе интеграции от трансцендентного, и смертность – от имманентного. Из такого противоречия конечного и бесконечного возникает инферно. Спустившееся с гор трансцендентное на земле заразилось земными болезнями. Изначально бездушный камень со списком трансцендентного одухотворяется, обретает жизнь, но это одухотворение невысоко поднимает его над мертвой материей; обретенная жизнь окрашена низменным и тварным инстинктом, направленным на собственное поддержание, – отсюда мотив жертвоприношения. Синтез двух противоположных природ отражает амбивалентность образа-символа огня: он одновременно и классический атрибут небесного, противного и опасного для несовершенных земных форм, мира, и источник адской, безумной «красной улыбки». Также можно сказать, что непознаваемость под воздействием инфернальности (присутствием ее в ядре концепта) перерастает в «безумие».

Корни такого понимания камня обнаруживаются в мегалитических культах народов Западной и Северной Европы. «Сложность символики и религиозная значимость камней и скал хорошо известны. Скала, столп, гранитный блок живут вечно, демонстрируют постоянство и нерушимость – в конечном счете, это вид существования, не подверженный времени» [Элиаде 2002, 1: 110]. Идея бессмертия отразилась в представлении о том, что камень является заместителем тела для души предка. Мегалитические памятниками становились сакральными местами, где осуществлялись жертвоприношения и акты единения с предками. В «Deo ignoto» сакральность камня также смежна с его одушевлением, поэтическая метафоризация которого привела к приданию характерных для живых существ черт (рот, улыбка). Специфична лишь авторская интерпретация такого мегалитического культа: ему предаются инфернальные черты, вытекающие из мироустройства художественной действительности и представлений о трансцендентном и имманентном.

Истоком аллегорического отождествления «камень – жизненный путь» является образ Чистилища из «Божественной комедии» Данте. Чистилище, как и гора

Балтрушайтиса, есть место страдания и преодоления. Типологическое расхождение обнаруживается в критерии возмездности: души, страдающие в Чистилище, искупив грехи, в конце концов попадают в рай, лирический герой Балтрушайтиса же остается ни с чем.

Более насущным и близким влиянием из литературной традиции можно считать романтический образ горы, которому присуще важное мистическое значение и который маркирует романтическую контрастность, явственно присутствующую у Балтрушайтиса в плане дихотомии имманентного и трансцендентного как основополагающего принципа иерархизации художественной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

Лазинская Е.В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков: Аналитический обзор. М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманит. научн.-информ. исслед. отд. литературоведения, 2007. 160 с.

Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.

Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 1995. 491 с.

Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика М.: АСТ: Восток-Запад, 2010. 314 с.

Симак Н.И., Похаленков О.Е. Концепт «Луна» в поэтике Ю.К. Балтрушайтиса // Мировая литература в контексте культуры. 2025. № 21(27). С. 61–72.

Элиаде М. История веры и религиозных идей. Т. 1. М.: Критерион, 2002. 464 с.

REFERENCES

Lazinskaya E.V. (2007) Literature as Thinking: Cognitive literary studies at the turn of the XX–XXI centuries: An analytical review. Moscow. RAN. INION. The Center of the Humanitarian Scientific and Information Research Department of Literary Studies. 160 p.

Losev A.F. (1982) The Sign. Symbol. Myth. Moscow. Moscow University Publishing House. 480 p.

Pavlovich N.V. (1995) The Language of Images. Paradigms of Images in the Russian Poetic Language. Moscow. 491 p.

Popova Z.D., Sternin I.A. (2010) Cognitive Linguistics. Moscow. ACT: East-West. 314 p.

Simak N.I., Pokhalenkov O.E. The Concept of "Moon" in the Poetics of Y.K. Baltrushaitis. *World Literature in the Context of Culture*. 2025. No 21(27). pp. 61–72.

Eliade M. (2002) History of Faith and Religious Ideas. Vol. 1. Moscow. Kriterion Publ. 464 p.

Сведения об авторе:

Назарий Игоревич Симак,
студент
Институт филологии и массмедиа
Калужского государственного университета
им. К.Э. Циолковского.

Nazariy I. Simak,
Student
Institute of Philology and Mass Media
at Kaluga State University
named after K.E. Tsiolkovsky.
p0plaw0k@yandex.ru