

*Донецкий государственный университет*

*Литературоведческий  
сборник*

*Выпуск 1*

*Донецк 1999*

ББК Ш4я43  
Л 642

Литературоведческий сборник. – Вып. 1. – Донецк: ДонГУ, 1999.  
194 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам теории и истории литературы, вопросам поэтики и рецепции литературных произведений.

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филолог. наук, профессор –  
ответственный редактор;  
Галич А.А., доктор филолог. наук, профессор;  
Соболь В.А., доктор филолог. наук, доцент;  
Чирков А.С., доктор филолог. наук, профессор;  
Федоров В.В., доктор филолог. наук, профессор;  
Фризман Л.Г., доктор филолог. наук, профессор;  
Наривская В.Д., доктор филолог. наук, профессор;  
Кораблев А.А., кандидат филолог. наук, доцент;  
Мироненко Л.А., кандидат филолог. наук, доцент;  
Шестакова Э.Г., кандидат филолог. наук.

Сборник печатается по решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 29.10.1999 (протокол №8).

Рецензенты:

Стебун И.И., доктор филолог. наук, профессор;  
Звинячковский В.Я., доктор филолог. наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г.Донецк-55, ул. Университетская, 24,  
Донецкий государственный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий государственный университет, 1999  
© Коллектив авторов

## ОТ РЕДАКЦИИ

- ◆ *«Литературоведческий сборник» – издание Донецкого государственного университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:*
  - теории литературы и художественной культуры,*
  - русской литературы,*
  - мировой литературы и классической филологии,*
  - украинской литературы и фольклористики,*
  - филологии (Донецкого гуманитарного института),**а также литературоведов других вузов.*
- ◆ *Сборник наследует структуру и продолжает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов, представлявших теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*
- ◆ *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключаящее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- ◆ *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

## РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

М.М.Гиршман

### К ПРОБЛЕМЕ СПЕЦИФИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ББК Ш40

**В** современной теоретической ситуации можно считать общепринятым утверждение о том, что специфика литературы (здесь и в дальнейшем имеется в виду именно и только художественная литература) не раскрывается через какое-либо единственное, статическое, раз навсегда данное определение; границы, содержание и объём этого понятия исторически изменяются, а одни и те же признаки не обладают раз навсегда данной эстетической спецификой, но обретают различные значения на разных этапах развития культуры [1]. Предельным развитием этой общей идеи можно считать утверждение Ц.Тодорова о том, что не существует единого понятия литературы, а есть лишь множество литературных дискурсов, выполняющих эстетические функции в различных историко-культурных контекстах [2, с.355-369].

Этот тезис Ц.Тодорова едва ли можно считать бесспорным. При несомненном множестве исторических проявлений словесного искусства все более дискуссионным становится вопрос о том, есть ли у этой множественности специфический центр и можно ли множество дискурсных единств осмыслять как единство многообразия художественной литературы? Некоторые аргументы для положительного ответа на этот вопрос я бы хотел привести в этом кратком сообщении.

В историческом развитии художественной литературы переплетаются два взаимосвязанных друг с другом процесса: 1) прояснение специфики искусства слова на фоне других видов искусства и 2) прояснение специфики искусства слова на фоне других видов и форм речевой деятельности. Для поисков того специфического центра словесно-художественного многообразия, о котором только что шла речь, очень важно выявить внутреннюю взаимосвязь, своего рода сферу пересечения двух исторических процессов.

Одна из возможностей на этом пути – обращение к истоку, где эти два процесса оказываются в первоначальном единстве, предшествующем их последующему неизбежному разделению. Пожалуй, одной из самых замечательных трактовок этого события начала поэзии является следующий фрагмент из «Эстетики» Гегеля: «Поэзия началась, когда человек стал выражать себя; сказанное для неё существует только затем, чтобы быть высказанным. Примером ... послужит нам дистих, сохраненный Геродотом, где сообщается о смерти греков, павших у Фермопил. Содержание оставлено во всей своей простоте: скупое известие – с тремястами тысяч персов

сражались четыре тысячи спартанцев. Но интерес тут в том, чтобы создать надпись, сказать об этом деянии современникам и потомкам, сказать только ради самого высказывания, – и вот так выражение становится поэтическим, то есть, оно хочет проявить себя как *ποιησις*, оставляющее содержание в его простоте, но преднамеренно оставляющее само высказывание. Слово, содержащее эти представления, столь высокого достоинства, что оно стремится отличить себя от всякой прочей речи и превращается в дистих» [3, т.3, с.357].

Создаваемая «надпись»: поэтическое высказывание-созидание-действие – не сообщает о событиях, а стремится сохранить, запечатлеть их в слове, которое не информирует, не передает представления, а, по точному слову Гегеля, **содержит** их в себе, содержит не как заранее готовый смысл, а как внутренний смыслообразующий процесс, живущий и воспроизводимый в словесно-художественной реальности: в ней действительность становится осмысленной, а смысл – действительно осуществляемым.

Рассказ о событии не есть само событие, слово о поступке не есть сам поступок. Но, становясь взаимодействующими сторонами художественного высказывания, они выявляют себя не иначе как через собственную противоположность. Поступок, воплощаясь в слове, именно в словесно-художественной реальности обнаруживает свой внутренний смыслообразующий потенциал. Слово же, вовлекая в себя внешнюю по отношению к нему реальность, само становится своеобразным действием, поступком, событием порождения смысла.

Таким образом, в поэтическом произведении перед нами внутренний мир, воплощенный в словесном построении. В нем всё внесловесное оказывается внутренним, а всё внутренне-смысловое выводимым во вне, внешне выстраиваемым, реализуемым в высказывании. «Образ мира, в слове явленный» – это **целостность** внешнего и внутреннего, т.е. их первоначальное единство, неизбежное разделение и взаимообращенность, общение друг с другом.

Именно здесь можно увидеть сферу пересечения тех двух исторических процессов, о которых говорилось выше, – центр обращенности искусства к слову и слова к искусству. Это проявилось в первых наиболее принципиальных определениях специфики поэзии на фоне других искусств. Лессинг, говоря о способности поэзии «изображать также и тела, но лишь опосредованно при помощи действий», тут же раскрывает эти действия как взаимодействия тела и «чувственного представления» о нём: «...поэзия, где всё дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбрать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно» [4, с.189].

Во многом возражая Лессингу, Гердер ещё более усиливает акцент на взаимообращенности друг к другу пространственных и временных, предметных и мыслительных характеристик в особой духовной силе искусства слова. Говоря о том, что сила, которая присуща словам, действует и как чувственное представление в пространстве, и как энергия во времени, Гердер подчеркивает, что «ни одна из этих сторон, взятая в отдельности, не составляет всей её сущности. Ни энергия, её музыкальное начало, ибо оно не может проявиться, если не будет иметь предпосылок в чувственном характере представлений, которые она живописует в нашей душе. Но и не живописное её начало, ибо, действуя энергетически, оно именно через последовательность создает в душе понятие чувственно совершенного целого; только взяв обе эти стороны в совокупности, я могу сказать, что сущность поэзии – это сила, которая, исходя из пространства (из предметов, которые она чувственным образом воспроизводит), действует во времени (последовательностью многих отдельных частей, создающих единое поэтическое целое)...» [5, с.160].

Всеобщий принцип искусства – воссоздание целостности бытия, бесконечного и человечески незавершенного, в художественном мире, конечном и человечески завершенном. Художественная литература оказывается способной наиболее полно выразить динамику этой бытийной целостности, драматическое движение человеческой жизни, ибо именно этому виду искусства наиболее доступен самый момент встречи, взаимосвязи и перехода внешнего во внутреннее, пространства во время, действительности, которая осваивается мыслящим человеком, в энергию его активно действующего сознания.

Такая способность литературы связана в первую очередь с природой языка, который существует между человеком и миром, человеком и человеком, осуществляя их встречу, взаимосвязь и объединяющее взаимодействие. Его характер очень выразительно формулируют, опираясь при этом на разные философские традиции, А.Ф.Лосев и Г.Гадамер: «Тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми... Слово – это орудие общения с предметами и арена интимной и социальной встречи с их внутренней жизнью» [6, с.47-49]. «Язык – это центральная точка, где я и мир встречаются или скорее обнаруживают исходное единство... Лишь среда языка, соотношенная с целостностью сущего, опосредует сущность человека с самим собою и с миром» [7, с.529].

Язык является питающей основой поэтического творчества, поскольку художественная литература проясняет творческую первооснову языка. Очень глубоко и точно выразил эту взаимосвязь Ф.И.Буслаев: «Язык, пока живет народ, никогда не утратит своей жизненной силы, и всякое значительное в литературе явление есть и как бы новая попытка творчества в

## Раздел 1. Проблемы теории литературы

языке, есть возрождение той же самой силы, которая первоначально двинула язык к образованию» [8, с.8]. Творчество в языке движимо энергией первоначального единства человека с миром, человека с человеком – энергией, которая реализуется как общение саморазвивающихся и в глубине своей полностью неотделимых друг от друга народов и личностей.

Таким образом, центром специфики художественной литературы прежде всего, на мой взгляд, является событие смыслообразующего общения действительности и сознания в слове, впервые называющем то, что до этого адекватного имени не имело.

Понятно, что словесное построение, в котором создается и осуществляется художественный мир, не может быть сведено на раз навсегда «деланные», «натуральные» художественные особенности, приемы, свойства и т.п. Как художественный мир – это отношение-общение идеальной полноты бытия и реальной действительности человеческого существования, так и словесный строй – отношение-общение полноты языка («только поэту нужен весь язык» М.М.Бахтин), словотворчества, именованья впервые и реального существования множества языков с готовыми лексическими и грамматическими формами и их функционированием. Потому единый принцип: поэтический мир в словесном строе – может осуществляться только через множественные отношения разных языков: поэтического – жизненно-практического, «того, что пелось» – «того, что сказывалось» [9, с.296], наконец, наиболее отчетливо: стиха-прозы.

В историческом разворачивании этого последнего отношения особенно ясен переход вроде бы внешнего противостояния стиха как универсально-художественной речи, формы поэзии и нехудожественной прозы ко всё более и более внутреннему отношению: художественная проза – нехудожественная проза, художественный стих (форма поэзии) – нехудожественный стих (форма публицистики, дидактики, рекламы и т.п.). И внутри самого что ни на есть поэтического стиха действует его основной структурный принцип: двойное членение – синтаксическое и собственно ритмическое, – так что отношение-общение стиха – не стиха становится внутренней характеристикой стихового построения. И это одно из локальных проявлений специфического центра художественной литературы: смыслообразующего отношения-общения осознаваемого мира и мыслящего человека.

### **Цитированная литература**

1. См., например, Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные труды. – Т.1. – Таллинн, 1992.
2. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. – М., 1983.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М., 1971.
4. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М., 1957.

5. Гердер И.Г. Избранные сочинения. – М.-Л., 1969.
6. Лосев А.Ф. Философия имени. – М., 1990.
7. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
8. Буслаев Ф.И. О влиянии христианства на славянский язык. – М., 1848.
9. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.

#### **Анотація**

У статті обґрунтовується висновок про те, що центром специфіки художньої літератури насамперед є подія «смыслотворючого» спілкування дійсності та свідомості в слові, яке вперше називає те, що до того не мало адекватного ім'я.

#### **Annotation**

The article argues the thesis that the center of the specific character of the literary work is the event of the meaning forming communication of reality and consciousness in word, which for the first time names something that until then didn't have an adequate name.

**В.В.Федоров**

#### **ПОЭЗИЯ И ЖИЗНЬ**

ББК Ш 40

**Н**есмотря на несколько патетическое звучание названия статьи, суть излагаемой в ней мысли проста, хотя и не тривиальна.

Поэтический (вообще – эстетический) тип бытия, в сущности, антагонистичен жизненному. Автор вступает в онтологическое противоречие с самим собой, когда создаёт «поэтическое произведение». Потребность человека в создании и восприятии «произведений искусства» есть ничто иное, как проявление потребности в формах бытия, «восполняющих» (термин М.М.Бахтина) жизненные формы человеческого существования. Можно согласиться с этим, если признать, что соединение «жизненного» и «поэтического» – некоторое желательное состояние для человека, удовлетворяющее его потребность. Однако «эклетицизм» подобного «единства» очевидна. И если перед нами не «поэтическая игрушка» (выражение В.Белинского), а то, что называют «высокой поэзией», то – тем самым – перед нами трагическая ситуация. Трагичность этой ситуации заключается в том, что автор (поэтического высказывания) убеждается в «адекватности» поэтического типа бытия его человеческой сущности. А убеждение – следствие овладения автором высшей человеческой ценности, потребной



ему, но отсутствующей в жизненной (телесной, пространственно – временной) сфере. Чтобы овладеть этой ценностью, нужно превзойти жизненный уровень бытия. Превзойти его нельзя «частично»: он должен быть превышен «тотально». Жизненно актуальный человек, естественно, сопротивляется своему «превышению», поскольку для него оно есть отрицание, т.е. смерть. Если поэт как субъект эстетического бытия окажется настолько сильным, что победит субъекта жизненного существования в самой сильной его позиции, он тем самым завершит поэтическое высказывание и станет субъектом правильного совершающегося поэтического бытия.

Поэтическое бытие есть «продвинутая» форма языкового бытия. Высказываясь, человек воображает себя в героя своего высказывания – того, о ком (или о чём) он говорит, и определяется по отношению к нему как «воображающий». Герой, однако, существует в некоторой онтологической сфере, приспособленной для существования определённого типа. «Предмет», в который воображает себя высказывающийся, является субъектом телесного существования. Поскольку это бытие имманентно бытию воображаемого (высказываемого), оно должно быть более высоким по своему онтологистическому статусу, нежели телесное бытие, в том числе и высшей формы телесного бытия – жизни.

Это бытие мы определяем как «языковое», поскольку оно имеет типологическое сходство с языком – народом – субъектом, бытие которого осуществляются законами языка.

Это бытие осуществляется превращённым образом: совокупность субъектов телесного существования суть совокупность форм превращённого бытия языка – народа. Среди субъектов телесного существования человек занимает «привилегированное» положение. Поскольку язык – народ не превращает себя в совокупность телесных существ необратимым образом, как бы заранее снимая возможность восстановления должной формы своего бытия, то подобная возможность «структурно» присутствует во всех субъектах телесного существования. Тот, кто превращает себя в телесное существо, присутствует в том, в кого (или во что) он превращает себя – внутренним образом, т.е. как внутренняя форма бытия. Под внутренним мы понимаем не местопребывание субъекта внутреннего бытия, а его качество: внутреннее бытие «сверхвнешнее» («вневнешнее»). Человек – единственное телесное существо, способное овладеть своей внутренней формой, становится субъектом внутреннего бытия. Высказываясь, человек воображает себя (аналогично языку – народу) в субъекта телесного существования – в героя высказывания.

Поскольку автор продолжает оставаться формой превращённого бытия языка – народа, его существование (причина его существования) совершается формами, в каких осуществляется бытие первичного субъекта языка – народа. Но, в отличие от тех форм, в каких осуществляется суще-

ствование телесного человека, бытие внутреннего человека осуществляют не превращенные, а превращающиеся формы.

Итак, бытие внутреннего человека осуществляют законы языка, однако по причине их активности в превращенной (телесной, жизненной) форме, субъект внутреннего бытия осуществляется превращенно – посредством совокупности телесных героев. Поскольку автор высказывания превращается не только в телесное существо, но и его «жизненное пространство» – сферу, в которой совершается его телесное бытие, то бытие внутреннего человека должно разворачиваться как сфера, превышающая жизненную, т.е. как мир.

Когда мы говорим о «внутреннем мире» человека, мы приходим к истине на весьма близкое расстояние. Однако по причине «образности» этого выражения, его некоторой безответственности, возникает определенная смысловая смутность, вследствие чего «внутренний мир» получает значение «принадлежности» бытию человека, мыслимого в онтологическом плане весьма неопределенно.

Между тем «внутренний мир» – субъект бытия, относительно суверенный, не входящий в состав жизненно актуального человека. Более того, тот конфликт, о котором мы сказали в начале статьи, и есть конфликт между телесным и внутренним человеком.

Проявляется он, однако, не прямо – как противоречие между телесным человеком с одной стороны и внутренним с другой. Его проявлением становится противоречие между автором (воображающимся) и героем. Тот, в кого вообразил себя внутренний человек, будучи превращенной формой бытия внутреннего человека в пределах бытия внутреннего человека, есть самостоятельное существо в пределах жизненной сферы. Он – жизненно «вменяемое» существо, для которого жизнь – последняя и самая высокая ценность. Можно, конечно, сказать, что указанное противоречие – противоречие человека с самим собой. Это утверждение, будучи безусловно правильным, все же недостаточно определено, недостаточно конкретно. Если его конкретизировать, то рассматриваемая ситуация получает следующий вид: противостояние человека и языка – народа как превращенной и превращающейся форм бытия языка – народа актуализируется как противостояние внутреннего человека превращенной форме своего бытия – герою (совокупности героев). «За» героем, противящемся преодолению жизненной формы своего существования, стоит автор как жизненно (телесно, биологически) актуальное существо. Именно он находит наиболее сильные аргументы для отстаивания «жизненной позиции». Герой не может уступить свою жизненную позицию, не получив в той или иной форме «санкцию» автора как телесного существа – превращенной формы бытия языка – народа.

Так как язык – народ есть, в свою очередь, превращенная форма бы-

## *Раздел 1 Проблемы теории литературы*

тия Слова – человечества то активность внутреннего человека в его языковой форме не может повлиять на сложившуюся ситуацию. Языковое бытие внутреннего человека делает причастным его к языковому бытию как типу, весьма отличному от жизненного существования. Он становится причастным не только «другому» по своему типу бытию, но и его проблемам, конфликтам и способам их решения.

Иное дело – поэтическое высказывание. Внутренней формой бытия поэта является Слово – человечество, а язык – народ – внутренняя форма повествователя (исполнителя, лирического героя). В жизни прозаической «фабульной» действительности могут встретиться такие ситуации, для разрешения которых наличные законы языка должны существенно изменяться, что невозможно без изменения Слова – человечества как внутренней формы законов языка. Это изменение может быть «последним», снимающим (разрешающим) конфликт Слова. Поэтическое высказывание завершается, автор становится субъектом правильно совершающегося поэтического бытия. Поскольку это бытие сверхтелесно, оно является, таким образом, сверхжизненным. Правильно совершаемое сверхжизненное бытие не предполагает существования жизненного человека, функция которого – быть онтологическим посредником. Жизненный уровень бытия преодолевается, автор не испытывает потребности в жизненной форме существования, необходимость в ней отпадает. И тогда приходят Сальери и Дантес.

### **Анотація**

У статті розглядається автор як суб'єкт естетичного буття, протилежного життєвому існуванню, а також ті умови, за яких конфлікт між ними може бути розв'язаний.

### **Annotation**

The article deals with the author as the subject of the aesthetic being in contrast to the real life and the condition under which the conflict between them can be solved.

**А.А.Кораблев**

### **О СТРУКТУРЕ ТАИНСТВЕННОГО: ТАЙНА – ЗАГАДКА – СЕКРЕТ**

ББК Ш40\*01

**У**ченый, который ставит цель постичь тайну как тайну, должен быть готов к тому, что любая попытка ее постижения окажется неадекватной. Адекватным отношением к тайне может быть признано раз-

ве что полное отречение от какого-либо познания, но это противоречило бы первоначальным намерениям исследователя, избравшего тайну предметом именно познания. Попытки удержать тайну как предмет, не превращая ее в тайну чего-либо, вынуждают искать особые, «охранительные» методы познания, потому что методы, нацеленные на раскрытие чего-либо, здесь непригодны. Наконец, если и удастся не декларативно, а реально осмыслить тайну как действительное, онтологически влиятельное поле, предопределяющее все акты познания, то тем труднее избежать профанации таинственного, поскольку тайна иноприродна всему явному и не сводима ни к каким дефинициям. Она может быть лишь запредельной тенью, инобытием, но не частью и не атрибутом целого.

О тайне, иначе говоря, приличествует молчать – и как о предмете размышлений, и как о методе, и как о факторе познания. Таково «благородное молчание» Будды; таков ответ Христа на вопрос: «Что есть истина?» Но столь же очевидно, что молчание может происходить не только от избытка, но и от недостатка знания. Так же, как мрак – это не только отсутствие света, но и, напротив, это свет такой интенсивности, который превосходит возможности человеческого восприятия, – «незнающее» и «знающее» молчания внешне неразличимы, но внутренне представляют противоположные пределы осознаваемого знания.

Если молчание – форма адекватности, пригодная для изъяснения тайны, тогда всякое словесное ее выражение должно восприниматься как неизбежно ложное. Но почему-то поэтическая строка «Мысль изреченная есть ложь» не воспринимается как ложная, как вариация логического парадокса «Я лгу». Чтобы не жертвовать в угоду логике непосредственным, интуитивным чувством истинности, приходится допустить возможность такого словесного изъяснения, когда его основным, определяющим и непосредственно воспринимаемым содержанием является тайна.

Допуская возможность слова, которое имеет содержанием молчание, превосходящее содержательность этого слова, мы допускаем возможность существования поэзии – искусства выражать невыразимое. Филология, изучающая язык поэзии, оказывается в особых отношениях с тайной: она изучает форму, оказавшуюся адекватной для изъяснения тайны; она, иначе говоря, изучает не просто следы, отпечатки, впечатления, оставляемые тайной, – ими полон мир, и каждая наука, с чем бы она ни имела дело, имеет дело с тайной, – она, филология, изучает самоизъяснение тайны, законы и закономерности ее словесного существования в мире явлений. В отличие от философии, которая непосредственно обращается к последним вопросам бытия, филология – это опосредованное обращение, через слово, которое содержит неизреченный ответ на эти вопросы. Граница между философией и филологией сохраняется и в тех случаях, когда философ (например, М.Хайдеггер) пытается

## *Раздел 1. Проблемы теории литературы*

---

филологически «вслушиваться» в слово или когда филолог (например, М.М.Бахтин) выходит за границы словесности: отношение к слову оказывается в прямой зависимости от отношения к тайне.

Разумеется, есть области в филологической науке, где различия между художественным (поэтическим) и нехудожественным (непоэтическим) высказываниями не принципиальны: это области, где уместны строгие научные методы, где правомерны определенность, доказательность, системность. Но все же «высшая филология» – это область «поэзии», где ее присутствие или отсутствие означает не что иное, как наличие или отсутствие предмета размышлений.

Даже если исследователь удерживает тайну в границах предметности, условно полагая ее чем-то за-предметным – поэзией, сверхсловесностью, воплощенной бесплотностью, – даже в этом случае вероятность профанации останется весьма высокой, если в статусе тайны не будет удержан и субъект исследования – человек, который тоже, как и все окружающее его, есть «тайна».

Тайна – обобщающее обозначение сущностного, основного, главного в человеке, в его жизни. Мы не знаем, что движет нами, дух или инстинкт, любовь или либидо, фортуна или фатум, как не знаем и того, что скрывается за этими словами, но признание и осознание таинственности этой первопричины формирует, как кажется, более адекватное отношение к процессу познания, чем если бы мы полагались на «всесилие» человеческого разума.

Человек оказывается как бы в интеллектуальном вакууме, где нет ни верха, ни низа, где нет никакой опоры ни телу, ни чувствам, ни мысли, когда он осознает, что все вокруг него и внутри него, и он сам – тайна, и нет в мире ничего, кроме тайны, и сам мир – проявление или, как еще говорят, видимость тайны – абсолютная условность. Тайна не только, как тень, сопровождает каждое познаваемое явление – она окутывает, обволакивает всю совокупность познанного, делая неразличимым все, что находится за пределами этой совокупности.

Непознанное, неразличимое, пребывающее как бы во тьме неведения Нечто воспринимается как нечто Единое, превосходящее во всех отношениях человеческое, т.е. человечески фиксируемое, создаваемое, осознаваемое бытие. Это предзнание таинственного вселенского единства, обретаемое с рождения, с первых опытов мироощущения, продолжает оставаться обрамляющим фоном дальнейшего познания в течение всей человеческой жизни, обретает значение мировоззренческого основания.

Мы не знаем и не можем знать, едино или не едино все, что мы можем помыслить и вообразить как некое Всё. Но мысль о единстве всего сущего была и продолжает оставаться осевой в течение обозримой истории человечества, и уже этот целокупный мыслительный опыт позволяет предположить, что идея всеединства – небезосновательна.

Другим самоочевидным основанием, и тоже сопровождающим всю сознательную жизнь человека, предстает противопоставленность «тайного» и «явного» – двуединство непознанного и познанного, неизвестного и известного, т.е. того, что определяется понятиями «мир», «космос», «вселенная», и того, что превосходит всякую определенность и обозначается понятием «тайна».

Разделение на единое и многое имеет очевидные основания считаться первичной, онтологической границей, поскольку все другие разделения и границы суть проявления многого. На языке наиболее известных традиций это первичное разделение называется «эманацией» или «творением», в зависимости от того, мыслится ли этот акт как безличный или как личностный.

Наконец, сам человек, являющийся для себя и «тайной», и «миром», и соединяющим их «словом», служит для себя же, для своего самоосуществления триединым мировоззренческим основанием – точкой, в которую сфокусирован весь познаваемый мир и в которой непостижимым образом сосредоточена тайна бытия.

«Единство», «двуединство», «триединство» – это максимально отвлеченные, ошущенческие характеристики человеческой бытийности, первоосновные определенности («единица», «двоица», «троица»), из которых развертывается все многообразие исчисляемого мира. Единое – непознаваемо, двуединство – начало познания, триединство – единение познаваемого и непознаваемого.

«Единство», «двуединство», «триединство», иначе говоря, это принципиально различные области таинственного, которые можно разграничить и определить как *тайна*, *загадка* и *секрет*.

Тайна – это форма запредельного (трансцендентного) незнания. Запредельное (трансцендентное) незнание – это то, что неизвестно и остается неизвестным, если прилагать только интеллектуальные усилия. Запредельное – значит находящееся за пределами всякой предельности и определенности, ограниченности и разграниченности, в области недифференцируемого единого. Тайна – это единое, непостижимое для неединого сознания.

Загадка – это форма сопредельного (имманентного) незнания. Сопредельное незнание, в отличие от запредельного, существует в формах, позволяющих чувствовать и осознавать его присутствие: это незнание уже воплощено, но остается непознанным. Загадка – двуединство тайного и явленного, единого и многого.

Загадочность выражается в том, что некоторое целое, которое необходимо «разгадать», явлено частями, фрагментарно, в виде разрозненных признаков. Например, знаменитая загадка Сфинкса: «Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?», разгаданная царем Эдипом, подтверждением чего явилось самоубийство

Сфинкса. Сопоставляя загадку и разгадку, нетрудно проанализировать стратегию Эдиповых рассуждений: чтобы сообразить, что загаданное существо – человек, он должен смотреть в суть указанных признаков, не обманываясь их метафоричностью. Смерть Сфинкса ограничивает эту загадку единственной и однозначной разгадкой, не позволяя ей развиваться в символ или концепцию. Если бы на месте Эдипа оказался, скажем, Гегель, то, возможно, он предположил бы, что здесь имеется в виду не просто человек, но человечество в его историческом развитии, которое вначале основывается на четырех природных началах (стихиях, сторонах света и т.п.), затем определяется в системе бинарных оппозиций (небесное/земное, высокое/низкое и т.п.) и, наконец, приходит к триадическому мышлению.

Фрагментарность человеческих представлений о мире (которые в большей или меньшей степени являются метафорами, причем не всегда легко определить, что метафоричнее – художественное или научное произведение) превращает мир в подобие загадки: по разрозненным признакам человек вынуждается разгадывать, что есть что в мире и что есть мир.

Разгадывание, таким образом, это тоже движение к единству, собирание всех разрозненных впечатлений в связанное целое, но путь мысли разгадывающего направлен от явлений к сущности, тогда как при постижении тайны мысль стремится осознать не столько сущностные, сколько бытийные связи. Тайна и загадка, условно говоря, соотносятся как преимущественно бытийный и преимущественно сущностный аспекты незнания.

Секрет – это форма предельного (определенного, определяемого) незнания. Предельное незнание – это то, что неизвестно, но может стать известным при определенных интеллектуальных усилиях, что можно выразить рационально, словами и понятиями, и что, благодаря этому, можно передать и усвоить. Секрет – это триединство тайного, явленного и скрываемого.

Ощущение беспредельности и безграничности, удостоверяющее, что человек поистине есть «тайна», неотделимо от ощущения, по разным поводам испытываемое, предельности и ограниченности человеческого существования. Ограниченность человека, обусловленная его природным бытием, закрывает от него часть мира, притом несопоставимо большую часть, находящуюся за горизонтом его видения и ведения. Мир превращается, таким образом, в сплошной «секрет», состоящий из множества больших и малых секретов, заключенных в закономерное и, по-видимому, системное целое.

Поскольку перемещение границ познаваемого связано с изменениями в природе человека и с переменной его местоположения в духовном мире, то в отношении направленностей познавательных усилий существуют разного рода запрещения, ограничения и предостережения.

Сокрытие – действие, обратное явленности, имитация таинственного; это как бы возвращение тайны к себе через вовлечение в этот процесс тех,

кто оказался ей причастен. Создавая секреты, человек оказывается не только объектом, но и субъектом таинственного. В этих случаях человек проявляется не только как «тайна» и «загадка», но и как «секрет». Социализация личности имеет некоторые внутренние пределы, которые выражаются в потребности человека не раскрывать те или иные стороны своей жизни.

Структура таинственного («тайна – загадка – секрет») воспроизводится всякий раз, когда произносится какая-либо фраза, поскольку язык, являясь посредником между тайным и явным, являет тем самым и формы соотносительности тайного и явного. Иначе говоря, язык незнания – это тот же язык, на котором высказывается знание. Высказываемое знание воспроизводит путь перехода знания из незнания. Соотнесенные как «свет» и «тьма», знание и незнание проявляются в языковом мышлении как единая структура:

область неизреченного, «тайны», которая предполагается в основании и языка, и речи;

область смысловых соответствий и связей, в которых выражается мировое целое, т.е. область *языка*, представляющего множественный эквивалент целого – «загадку» и одновременно «разгадку» его структуры;

область смысловых различий, т.е. область *речи*, звучащей или письменной, порождающей варианты языковых единств, «языков», каждый из которых воспроизводит «секрет» своего единства.

Таким образом, каждый из языков, являя соотношение «тайны» и «загадки», т.е. того, что невыразимо и что выражается в законах языка, являет – по отношению к другим языкам – и форму «секретности», «герметичности». Различие существующих языков, причем не только национальных, но и конфессиональных, и профессиональных, и даже индивидуально-личностных, представляет грандиозную, многообразно разветвленную систему взаимных сокровений, разделяющих человечество на многочисленные более или менее обособленные общества, объединения, корпорации и т.д.

Например, данная работа излагается на донецком диалекте филологического языка с сильным онтологически-мистическим акцентом. Как и всякий иной язык и диалект, он представляет один из бесчисленных языковых вариантов единого, угадываемого языка. На донецком филологическом диалекте «единое» – это не что иное, как «целостность», которая проявляется динамически и системно – как двуединство «поэзии» и «поэтики» и как триединство «идеи», «образа» и «знака».

Возвращаясь к началу наших рассуждений, остается повторить, уже в который раз, с чувством безмерной усталости, что претензии научного, философского (а также и любого иного) дискурса на полноту знания – это вавилонская затея.



## Раздел 1 Проблемы теории литературы

Полнота знания, или целостность мировоззрения, о необходимости которого так много говорили русские философы в начале уходящего века, это триединство – «науки», «искусства» и «жизни»: научной определенности, инаучного (символологического) угадывания и смиренного, исполненного глубокого смысла и высокого достоинства молчания.

### **Анотація**

Співвідношення мовлення і мовчання виявляє структуру таємничого («таємниця – загадка – секрет»), що розглядається як онтологічна підстава філологічного знання.

### **Annotation**

The correlation of speech and silence shows the structure of mysterious («mystery – enigma – secret»), which is considered as the ontological base of philological knowledge.

Л.П.Квашина

## **О СОДЕРЖАНИИ ЭПИЧЕСКОЙ ОБЪЕКТИВНОСТИ**

ББК Ш40\*41

Одной из устойчивых характеристик эпоса как литературного рода является его объективность. Понятия «эпический» и «объективный» настолько сблизились, что нередко употребляются как синонимы или в сращенном варианте: «эпически-объективный». Тем важнее прояснить содержательное наполнение этой ключевой для понимания общей структуры отношений и ценностных ориентаций в эпическом мире категории.

Определяя эпос «в его объективности», В.Г.Белинский в работе «Разделение поэзии на роды и виды» сосредоточивает внимание прежде всего на отношении художника к объекту творчества. «Преобладание эпического элемента» понимается как «преобладание внешнего предметного проявления». «Эпос, – пишет Белинский, – передает предмет в его *внешней* видимости» [1, с.317]. Поскольку в данном случае оппозиция «внешнее-внутреннее» – основополагающий критерий разграничения и спецификации родов, постольку для нас она представляет специальный интерес.

Изначальная посылка в трактовке Белинским «внешней видимости» вполне диалектична: «все внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее, и обе стороны – внутренняя и внешняя – не видны отдельно одна от другой», ибо «всякое внешнее явление есть результат действия внутренних сокровенных сил» [1, с.217-218]. Можно предположить, что «внешняя види-

мость» у Белинского глубоко выразительна, поскольку пронизана внутренним, а само понятие «внешнее», по крайней мере в эпическом контексте, синкретично по сути («обе стороны – внутренняя и внешняя – не видны отдельно одна от другой»). Однако такое содержательное наполнение этой важной категории последующим развитием мысли не поддерживается. В конкретном анализе «внешнее изображение», как бы утрачивая специфически «эпическое наполнение», значит «извне», «от объекта», то есть употребляется в близком к обыденному словоупотреблению. Соответственно, объективность как «внешнее проявление» отождествляется с объектностью, предметностью. Впрочем, в данной концепции устранение субъекта, предстает вполне самоценным, и даже более того, обеспечивает эпическому изображению независимость от случайного и относительного, определяя его онтологическую значимость. «Жизнь в эпосе является как нечто сущее по себе, то есть так, как она есть, независимая от человека» [1, с.226]. Основу эпически объективного взгляда на мир, по Белинскому, составляет «отсутствие внутреннего субъективного начала» [1, с.331].

Такое понимание эпической объективности закрепилось в теоретической мысли и стало традиционным. В работе А.Ф.Лосева, посвященной античному эпосу, встречаем близкую традиционной трактовку этого понятия: «Всякий эпос вообще создает жизнь по преимуществу как вне-личную и чисто объективную данность, т.е. более или менее извне» [2, с.115]. В данном определении сохраняется те же критерии эпического изображения: внешленность и внеположность субъекту.

Трудно сказать, инерция или пиетет по отношению к традиции позволяют сохранять категорию объективности в таком смысловом наполнении в качестве ключевой родовой характеристики, поскольку, не охватывая опыта «эпоса нового времени», она явно не может претендовать на универсальность, и более того, способна продуцировать ошибочные, на наш взгляд, выводы.

Так, логическим следствием предложенного понимания объективности является признание «примата общего над индивидуальным» в качестве общэпического закона, а «неизменными свойствами эпического мира» – соподчиненность и причинно-следственную зависимость явлений [3, с.10]\*\*.

---

\* Специальное внимание процессам внутренней жизни в эпическом произведении долгое время воспринималось как инородное эпосу, как моменты лирические. Не случайно самоценная значимость внутреннего мира героев Л.Н.Толстого современной ему критикой рассматривалась как новаторство, яркое, индивидуальное выражение новой тенденции. См. напр.: Писарев Д.И. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1965. – Т.1. – С.36.

\*\* Конкретизируя эту мысль, Е.Г.Мущенко пишет, что эпос «моделирует по сути один единственный сюжет, в основе которого – *зависимость человека от ...* [Там же].

## Раздел 1. Проблемы теории литературы

Поскольку источник, откуда традиция берет начало, известен – это эстетика Гегеля, – есть смысл вернуться к нему и уточнить содержание, которое вкладывал в понятия объективности и субъективности сам Гегель. Стройность и логическая выверенность гегелевской системы позволяет соотносить категории, находящиеся в разных смысловых кругах, поэтому мы позволим себе расширить контекст и проанализировать применение философом интересующих нас понятий для характеристик других видов искусства.

В первом томе «Лекций по эстетике», в разделе, посвященном общей классификации искусств и систематике отдельных его видов, Гегель выделяет три основные формы искусства: это архитектура как «внешнее искусство», скульптура как «объективное искусство» и «романтические искусства» – музыка, живопись, поэзия – как «субъективные искусства» [4, т.1, с.94-95].

Обратим сразу же внимание на то, что «объективное искусство» (скульптура) у Гегеля изначально разведено с «внешним искусством» (архитектура). Если «внешнее искусство» характеризуется «абстрактностью нераскрытого тождества с собою», то «объективное искусство» – это явленное единство противоположных начал [4, т.1, с.94-95]. Художественная объективность, по Гегелю, несет в себе не «часть» (изображение «извне» или «изнутри», «от человека» или «от мира»), а «единство», так же, впрочем, как и «внешнее» у него – не чистая предметность и пространственность образа, а диалектическое тождество смыслового и явленного. Содержанием «объективной» классической формы служит «единство человеческой и божественной природы, единство, которое именно потому, что оно существует непосредственно и в себе, достигает адекватного проявления также непосредственным и чувственным образом» [4, т.1, с.85].

Объективность действительно теснейшим образом связана с предметным, зримым, но это та самая пластика, которая насквозь просвечена идеальным содержанием. Основой такого наглядного равновесия является духовная общность, которая еще не распалась на множество внутренних жизней. И именно в скульптуре, как искусстве «объективном», «впервые внутреннее и духовное начало обнаруживается в его вечном покое и существенной для него самостоятельности» [4, т.1, с.91]. Объективность, таким образом, понимается прежде всего как *объективация единства*, а не его рефлексия.

Как видно, закрепившееся в литературоведческой мысли понимание объективности далеко ушло от первоначального смысла, который вкладывал в это понятие Гегель. Впрочем, недостаточность и неполнота сложившейся трактовки объективности отчетливо ощущались исследователями, которые занимались эпосом.

А.Н.Веселовский писал: «Эпос – объект, лирика – субъект. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы *субъективизм эпоса*» [5, с.213] [курсив мой – Л.К.].

Пренебрежение индивидуальным началом в произведениях эпического рода считал недостатком и Ф.Шиллер. Менее эпичной представлялась ему позиция, когда рассудок «гораздо больше объемлет вокруг себя, чем в себе» [6, с.342].

Прояснение содержания категории объективности существенно и для решения другого вопроса теории литературных родов. Исследователи, занимавшиеся этой проблематикой, не раз отмечали внутреннюю противоречивость гегелевской системы: несовпадение между заявленной в разделе «Различия родов поэзии» общей схемой родовой классификации и последующими характеристиками конкретных родов. В частности, эпос, представленный как объективный род, при ближайшем рассмотрении оказывается родом «синтетическим», то есть основанным на неразрывном единстве объективного и субъективного [см.: 7, с.39-49].

Нам кажется, что это противоречие может быть снято, если попытаться подойти к проблеме не «извне», а «изнутри» гегелевской философии. Как известно, несущей конструкцией гегелевской системы в целом является духовный абсолют. И разные формы искусства соотносятся с разными степенями самопознания абсолютного духа. Чтобы понять принципы деления форм искусства (видовые и родовые), следует принять во внимание смысл, который Гегель вкладывал в эту ключевую категорию.

По Гегелю, абсолютный дух есть субстанциальное первоначало, лежащее в основе всего сущего. Но в то же время «дух есть бесконечная субъективность» [4, т.1, с.85]. Учитывать это исходное единство чрезвычайно важно для понимания как философской системы Гегеля в целом, так и конкретных его логических построений. В статье, посвященной анализу этой базовой категории, А.В.Кричевский пишет: «На уровне абсолютного духа в собственном смысле слова субстанциальность и субъективность нельзя развести даже в абстракции, не разрушив при этом смысла анализируемого явления... Абсолютный дух есть для Гегеля бесконечная субстанциальная субъективность. Не будучи мыслим как абсолютный субъект, гегелевский абсолют не может быть постигнут и как абсолютная субстанция. [8, с.38]. Иными словами, именно сознающий себя абсолют (что, как известно, выступает как результат) только и может быть подлинным субстанциальным первоначалом. В «Науке логики» Гегель поясняет этот момент: абсолютный дух как результат есть то, во что движение возвращается как в свое основание. Движение вперед, таким образом, – это, по существу, «возвращение назад, к первоначальному и истинному, от которого зависит то, с чего начинается и которое на деле порождает начало» [9, с.127]. Диалектика такова, что исходный тезис парадоксально тождествен конечному синтезу, то есть содержит в свернутом виде результат усилий, итог духовного движения.

Поскольку самодвижение абсолютного духа является у Гегеля идеальной логической схемой всякого смыслового движения, эта модель приложима и к системе литературных родов, образующих стройную триаду. И тогда категория объективности обретает смысловую емкость, которую и полагал в ней Гегель.

В понятии эпическая объективность закрепляется несомненная реальность равновесия и равнодостоинства объекта и субъекта, гармония их первоначальной взаимосвязи. Эпос включает «всю целостность того, что только можно причислить к поэзии человеческого существования» [4, т.3, с.460]. Это изначально положенное единство явленного и идеального, особенно и всеобщего, субъективного и объективного. И поэтому оно выступает не только в качестве исторической отправной точки, истока последующего смыслового развития, но одновременно является идеальной целью, перспективой движения. Направление движения таково, что, пройдя фазу субъективного отпадения (лирика), равновесие между субъектом и объектом вновь восстанавливается в драме. Причем, «единство чувства и действия» в драме – это не просто достижение чего-то, безусловно, нового, но своего рода возвращение к тому, что было первоначально заложено в эпосе. Завершая цикл, драма включает в себя в преобразованном виде и лирику, и эпос.

Эпос и драма у Гегеля предстают, на первый взгляд, как явления различные исторически. Однако не стоит забывать, что в системе Гегеля мировой процесс есть не *временное* «мгновение», но *логический* «момент» вечной жизни абсолютного самосознания» [8, с.40], поэтому историческую стадиальность родовых характеристик вряд ли можно абсолютизировать. Прежде всего, эпическое состояние нельзя рассматривать просто как «нераздельную изначальность» индивида и мира. Разделенность Гегель мыслит в качестве основы и условия художественного творчества вообще. И подлинная эпопея есть плод уже окрепшего духа, который творит в мире определенно очерченных границ. «Подобно тому, – пишет Гегель, – как человек является субъективной целостностью внутри себя самого и благодаря этому обособляется от внешнего мира, так и внешний мир представляет собой последовательно связанное в себе и завершенное целое. Несмотря на это взаимное исключение, оба мира находятся в существенном отношении друг с другом и лишь в своей связи образуют конкретное действие, художественное изображение которого составляет содержание идеала» [4, т.1, с.255]. И первым видом гармонии Гегель называет «непосредственную гармонию между субъективной и объективной стороной» [4, т.3, с.264] (курсив мой – Л.К.) как существенное соответствие между индивидом и внешней средой, личными стремлениями и общими закономерностями. Выражением этой гармонии и является эпический образ.

Гегелевская теория литературных родов, как известно, была широко подхвачена последователями и во многом определила дальнейшее развитие теоретической мысли. Но опосредованный подход к его работам, с одной стороны, и попытки освоить его концепцию не целиком, а выборочно, для подкрепления собственных мыслей, с другой, приводят к разного рода неточностям, а порой и неверному толкованию ряда его положений. Приведем пример.

Одно из крылатых гегелевских высказываний, которое часто используется в качестве своеобразной «формулы» рода, – это выражение «в эпосе царит судьба» [4, т.3, с.452]. Сопоставим его с высказыванием И.Гете на ту же тему: «В трагедии может и должна господствовать и повелевать судьба или, что то же, нечто, определяющее сущность природы человека, – сила, которая слепо ведет его в том или ином направлении. В эпосе как раз обратное: только рассудок, как в «Одиссее», или какая-нибудь целеустремленная страсть, как в «Илиаде», представляют собой движущие силы эпоса» [6, с.344-345].

Создается впечатление, что позиции Гете и Гегеля в отношении эпоса не просто расходятся в деталях, но предстают как прямо противоположными, и первое желание – определиться, кто из них прав, где истина? Однако на самом деле контраст этот – лишь видимость. Причина полярности оценок не столько в расхождении позиций Гете и Гегеля, сколько в нашем избирательном подходе к текстам. Гегелевское выражение о господстве в эпосе судьбы фиксирует не окончательный, а промежуточный вывод, мысль этапную, а не завершающую. Будучи извлеченным из контекста, это высказывание абсолютизируется и часто привлекается исследователями для подтверждения тезиса о примате общего над частным в эпосе.

Гегель действительно имел в виду глубочайшую пронизанность происходящих событий необходимостью. И в то же время в эпосе внешние силы не противостоят индивидуальному деянию и не ограничивают личного простора. С одной стороны, «господствующие силы представляются индивидуализированными, самостоятельными», с другой, «это внешнее человеку оказывается тем, что имманентно его духу и характеру». «Боги, – отмечает Гегель, – как будто совершают то, что чуждо человеку, и, однако, они, собственно говоря, делают лишь то, что составляет субстанцию его внутренних переживаний» [10, с.231]. В таком контексте категория «внешнее» понимается качественно иначе. Она пронизана «внутренним» и является не просто формой, но и содержанием. Таким образом, силы всеобщие воплощают то, что властвует во внутренней жизни человека. Душевная жизнь человека открывается в действиях судьбы, которая утрачивает дов-

## *Раздел 1. Проблемы теории литературы*

леющий характер по отношению к «независимой индивидуальности»<sup>\*</sup>. Поэтому в гегелевской логике приведенный афоризм можно дополнить: судьба царит только в той мере, в какой в эпосе правит свобода.

Говоря об объективности целого, Гегель настойчиво подчеркивает свободное проявление всеобщего, особенного и индивидуального и их взаимосвязь в эпической гармонии. Преобладание любого из составляющих разрушает эпическое целое. Закономерность эпического мира – не подавляющая человека родовая зависимость и не освобождение от рода, а внутренняя свобода его осуществления в личности.

«Изначально поэтическое состояние» как творческое состояние всего сущего помогает раскрыть специфику эпического события. Событие является срединным звеном между состоянием мира, в котором еще дремлют могучие силы раздвоения, и «раскрывшимся для акции и реакции» конкретным действием. Внутреннее единство эпического события во многом определяет единство эпического мира. Эпос, как нераздельность самостояния и предстояния, не устанавливает границ между особенным поступком и всеобщим смыслом. Феноменологическая явленность и глубина бытийного смысла, перетекая друг в друга, обеспечивают эпосу всепроницаемость и всеохватность. Здесь, на наш взгляд, можно увидеть одно из оснований единства эпического рода, объединяющее его различные историко-типологические формы.

### Цитированная литература

1. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1978. – Т.3.
2. Лосев А.Ф. Гомер. – М., 1960.
3. Мущенко В.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX-XX веков. – Воронеж, 1986.
4. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. – М., 1968.
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
6. Гете И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. – М., 1988.
7. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М., 1964.
8. Кричевский А.В. Понятие абсолютного духа в философии Гегеля // Историко-философский ежегодник – 1991. – М., 1991.
9. Гегель Г. Наука логики: В 3 т. – М., 1970. – Т.1: Учение о бытии.
10. Гегель Г. Сочинения. – М., 1938. – Т. XII.

---

<sup>\*</sup> В I томе «Эстетики» об этом говорится так: «В том-то вообще и состоит ясность, радостная легкость гомеровских богов..., что их самостоятельность и их серьезность вместе с тем исчезают, поскольку они оказываются собственными силами человеческой души, и благодаря этому человек не теряет в них своей самостоятельности» [4, т. I, с.237].

**Анотація**

Змістовне наповнення найважливішої для епосу категорії об'єктивності розглядається в системі гегелівських понять як гармонія первісної рівноваги об'єкта та суб'єкта.

**Annotation**

The sapid fill of the main epic category of objectivness is examined in the system of Hehel's ideas as a garmony of object's and subject's primary balance.

**Н.В.Кноблех**

**ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ И ХРОНОТОП В СОБЫТИИ  
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ М.М.БАХТИНА**

ББК Ш40\*011.6

**В**нутренне единство эстетики М.М.Бахтина позволяет предположить, что бахтинские эстетический объект и хронотоп – различные проявления одного целого, события литературного произведения.

«С «объективной» точки зрения, – говорит М.М.Бахтин, – существует человек, личность и т.п., но различие между я и другим относительно: все и каждый является я, все и каждый является другим (...). И, тем не менее, чувствует себя исключением, единственным я в мире (...) и живет этим противостоянием» [1, с.73].

Это высказывание М.М.Бахтина содержит в себе два предела, между которыми развивается человеческое самосознание и соответственно событие литературного произведения.

Ясное понимание человеком отсутствия каких бы то ни было границ не делает его существование абсолютным блаженством, внутри которого нет оппозиций, иерархии, границ между я и другим. Реализация идеи глубинного единства трудна, неоднозначна и омрачена чувством собственной исключительности.

Бахтинская эстетика, принимающая всего человека, «во грехе», говорит сразу и о различии я и другого, и об относительности этого различия (ничто не может быть завершено и смерть тоже не является завершением).

В событии литературного произведения взаимодействует в равной степени необходимые энергии тела (формы) – и связанного с ним ограничения (различия) – и безграничного свободного человеческого сознания (смысла) – хронотопа и эстетического объекта.



## Раздел 1. Проблемы теории литературы

Эта проблема М.М.Бахтиным определяется следующим образом: «Как форма, будучи сплошь формой содержания, ценностно относится к нему, или, другими словами, как композиционная форма – организация материала осуществляет форму архитектурно-художественную (...)» [2, с.305].

Взаимодействие «эстетического объекта» и «хронотопа» рассматривается мною в связи с такими проблемными направлениями бахтинской эстетики, как: 1) возможность перехода из модальности «внутреннего языка» в модальность «языка внешней выраженности» [2, с.112]; 2) взаимообогащение бескорыстной эстетической любви и корыстного жизненного предостояния будущему; 3) диалогическое соответствие равнодостоинства всего в событии литературного произведения и иерархичности (насилующей правды) жизни; 4) взаимопродолжение экстенсивных и интенсивных координат в едином авторском акте проживания эстетического бытия.

Внутреннее, невидимое, всегда благодатное движение автора входит в пространство и время эстетического объекта, оплотневает, сохраняя в себе потенцию смысловой незавершенности и бессмертия. Именно в этой авторской устремленности смысл и хронотоп узнают друг друга.

Обратимся к бахтинским трактовкам хронотопа и эстетического объекта.

Для М.М.Бахтина хронотоп – это существенная «взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с.234].

Целью в достижении этой «существенной взаимосвязи» является «целое героя» [2, с.90], а источником его творения – эстетическая любовь.

В этом смысле хронотоп рассматривается как интегрирующее понятие для позиция я и другого, творящего и творимого, внутреннего и внешнего, жизни и эстетического объекта.

Обратимся к некоторым бахтинским идеям, приближающим нас к пониманию хронотопа в событии литературного произведения.

1. «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [3, с.235].

2. Бахтинские приметы пространственной формы: «Избыток видения – почка, где дремлет форма и откуда она развивается, как цветок» [2, с.106].

«Необходимо вдвинуть между моим внутренним самоощущением (...) и моим внешне выраженным образом как бы прозрачный экран (...) возможной эмоционально волевой реакции другого на мое внешнее явление (...)» [2, с.112].

«Дело идет именно о том, чтобы перевести себя с внутреннего языка на язык внешне выраженности и вплести себя всего без остатка в единую живописно-пластическую ткань жизни как человека среди других людей (...)» [2, там же].

3. Бахтинские приметы временного целого:

«Детерминированная жизнь, освобожденная от когтей предстоящего, будущего, цели и смысла, становится (...) музыкально выразительной (...) уже—определенность ее становится ценной определенностью. Смысл не рождается и не умирает» [2, с.174].

«(...) В этом моя архитектурная привилегия из себя, находить мир вне себя, исходящего в акте (...). Но чтобы действительно быть продуктивным (...) этот акт должен быть сплошь надбытийствен» [2, с.196].

В трансцендировании «я-для-другого» инициируется пространственно-временная определенность мира. «Я» утрачивает свое одиночество, вовлекаясь в событие для двоих, троих, многих, в раскрытии и закрытии пространственно-временных границ: по М.М.Бахтину, «человек в искусстве – цельный человек» [2, с.168], но всегда открытый в своем становящемся во времени целом [2, с.168].

Невыразимый и не локализованный в пространстве и времени смысл взаимодействует с художественным пространством-временем. Это взаимодействие становится возможным только в эстетической любви автора, героя, читателя.

Искупительное и покаянное возвращение к Истоку, «высшей инстанции понимания» [4, с.323] принимают греховность (зло) как неуслышанность и безответность, как тенденцию стать готовым, случайным, смертным. Пространственно-временная детерминированность включает в себе обе тенденции возрождения и смерти, движения и остановки в событии литературного произведения.

Хронотоп у М.М.Бахтина является движущимся, живым объемом свершения, событийности и человеческой целостности. В хронотопе человек реализует все планы своего целого (жизненный и сверхжизненный). Эстетика М.М.Бахтина осуществляет постоянное стремление одновременно спасти человека от разрушительной энергии жизни и приобщить к ней. В «изоляции» [2, с.316] от жизни автор собирает все свое существо вокруг личностного центра в особое уникальное единство, обретает силу противостояния жизненной стихии и бескорыстно наполняет его эстетическое бытие. По М.М.Бахтину, «точка зрения хронотопична» [4, с.357], авторская позиция («ценностная (иерархическая) точка зрения») аккумулирует опыт взаимоотношений человека как по вертикали (я – Бог), так и по горизонтали (Я и другие люди).

Интенсивный (содержательный) объем этих отношений отражен в бахтинском эстетическом объекте, который обладает следующими характеристиками.

1. Эстетический объект может быть назван «территорией» бескорыстной любви, в ней, по словам К.Эмерсон, «автор-творец оказывается перед задачей отворения «цельного» другого человека – героя» [5, с.55], свобод-

## *Раздел 1. Проблемы теории литературы*

ного от эгоистической (жизненной) заинтересованности со стороны воспринимającego и творящего его.

2. В эстетическом объекте все похоже на жизнь, «мы все узнаем и все понимаем» [2, с.281], но ничто не может быть сведено к плотному и вещному.

3. Эстетический объект не локализован в пространстве и времени, это – не вещь [2, с.302], но, по М.М.Бахтину, «эстетический объект осуществляется только путем создания материального произведения (...)» [2, с.303].

4. И жизнь с ее пространственно-временной определенностью, и эстетический объект объединяет интенция авторского внутреннего «единства обывания» [2, с.312], которое освобождается от видимого и слышимого (плоти) и пытается перевести это внутреннее (интенсивное) на язык экстенсивных координат.

5. Эстетический объект не смешивается с плотью слова, нигде не совпадает «ни с какой-либо материальной комбинацией» [2, с.301], но ему доступно облечься в плоть.

Он духовно контурирует экстенсивную (пространственно-временную) выраженность, мира, одухотворяя его плоть.

Анализ взаимоотношений смысла и хронотопа в событии литературного произведения, композиционной и архитектурной формы отвечает не бахтинский вопрос: как входит творческая личность художника и созерцателя в материал [2, с.310].

Каждому внемирному и вневременному моменту эстетического объекта соответствует момент пространственно-временной выраженности в событии литературного произведения. Средоточием этого соответствия является слово (тело смысла), исходящее из авторской активности, в нем и через него возможны развеществление (изоляция) и искупление (в теле).

Хронотоп в событии литературного произведения аккумулирует и трансформирует динамику рождений и смертей смысла, развоплощения и искупления, превращаясь в плотный «экран» смысла.

«Событийная полнота» (Бахтин М.М.) становится полнотой в событии свершения единства экстенсивного, выраженного в пространстве-времени, и интенсивного (смыслового) мира.

### **Цитированная литература**

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. – Т.5. – М., 1996.
2. Бахтин М.М. Работы 20-х годов. – Киев, 1994.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
5. Бахтинский сборник. Выпуск 2. – М., 1992.

**Анотація**

В статті автор звертається до проблеми взаємодії естетичного об'єкта і хронотопа як головних персоналій естетики М.М.Бахтіна.

Внутрішній благодатний рух автора включається в простір і час естетичного об'єкта, щільнішає, зберігаючи в собі потенцію змістової незавершеності й безсмертя. Саме в цій авторській спрямованості стає можливою «зустріч» змісту і хронотопу.

**Annotation**

The author considers the problem of interaction between aesthetic object and space-time as the main idea (conception) of M.M.Bahtin's aesthetics.

The author beneficially penetrates the inner space and time of aesthetic object, then it is embodied in it keeping potentiality of semantic incompleteness and immortality. It is in this author's tendency that «the meeting» of sense and space-time becomes possible.

**И.А.Лимаренко**

**ФАКТОР КОММУНИКАТИВНОЙ АСИММЕТРИИ  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ВЫСКАЗЫВАНИИ**

ББК Ш40

**П**ринципиальное различие между высказыванием обыденной речи и поэтическим словом постоянно находится в поле зрения филологов, вне зависимости от их ориентации в кругу существующих языковедческих и литературоведческих школ и направлений.

Одним из плодотворных ходов мысли в такого рода противопоставлении является отличие «содержания» поэтического высказывания от «информации», заложенной в обычное, «прозаическое» слово (в широком смысле слова – прозаическое). Четкое отграничение двух понятийных систем может дать ключ к более ясному представлению о сущности как поэзии, так и обыденной речи.

Бахтинский тезис об «имманентном преодолении языка» задает перспективу рассмотрения затронутой в настоящей статье проблемы, суть которой заключается в том, что язык повседневного общения предстает не готовым материалом, служащим для «построения» более совершенных языковых произведений, а, скорее, наоборот, «обломками» некогда совершенного строя речи, в силу каких-то причин подвергнувшегося распаду.

Обратимся к сравнению конкретных понятий с тем, чтобы объяснить нашу приверженность к намеченному выше методологическому принципу.

## Раздел 1. Проблемы теории литературы

Итак, понятиям теории речевой коммуникации «адресант» – «информация» – «адресат» в теории поэтической речи соответствуют понятия «автор» – «содержание» – «читатель». Понятно, что такое сопоставление достаточно схематично и не претендует на концептуальную полноту. Тем более, что существующее на сегодняшний день многообразие теоретических интерпретаций всех только что обозначенных понятий попросту может уместиться в рамках какой-либо схемы. Мы позволили себе такое упрощение постольку, поскольку оно предоставляет возможность выделить в пестроте и, зачастую, запутанности соответствующей проблематики «ядро», привлекающее наш собственный интерес.

Необходимо отличать «автора-творца от адресанта, ибо первый, как известно, остается за пределами собственного творения, в то время как адресант сообщения выступает в качестве носителя конкретного, «присвоенного знания. Сообщение, в отличие от содержания – мы здесь имеем в виду намеченное выше противопоставление прозаического и поэтического – не претендует на общезначимость, на вневременную ценность. Адресант, в отличие от автора, весь «внутри» своего высказывания, и о «внеположности» здесь речи идти не может.

Равным образом, и «читатель» не может безболезненно подменяться «адресатом». Читатель художественного произведения не озабочен извлечением информации из текста. Понимание произведения – поэтического высказывания – не совпадает с узнаванием информации, нового, неизвестного. Можно утверждать, что главная цель читателя – это суметь соответствовать автору-творцу, то есть, стать, так сказать, читателем-творцом: занять внеположную по отношению к произведению позицию.

Адресат же, чтобы с максимальной полнотой выполнить свою миссию, должен на основе равно известного и ему, и адресанту выделить то новое, что составляет сущность сообщения, ради чего, собственно, передается информация.

Обобщая – и, неизбежно, огрубляя – можно сказать, что целью поэтического высказывания является равенство в понимании, а целью обыденного высказывания – равенство в знании.

Соответственно – как знание и понимание – соотносятся «информация» и «содержание».

На следующем этапе рассуждений можно констатировать, что понимание, в отличие от знания, не имеет в мире привилегированного носителя. Что это значит? Применительно к философской проблематике эту тему любил развивать М.К.Мамардашвили: «Если кто-то когда-то выполнил акт философского мышления, то в этом акте есть все, что вообще бывает в философском мышлении» [1, с.78].

Таким образом, понимать можно только все. И наоборот – знать можно только не все. Понимание не имеет количественного роста: человек

просто иногда «впадает» в него. А вот знание, по определению, наращивается, увеличивается. Например, ясно, видимо, что понимать больше Сократа мы не можем. А вот знать – сколько угодно.

Это краткое философское отступление не уводит нас, как может показаться, от заявленной темы. Оно предпринято с целью осуществить, может быть, решающий в данном случае поворот мысли.

Фундаментальным отличием информационного обмена от «понимательного» является, как можно судить на основании вышеизложенного, неравномерность распределения информации между ее носителями – людьми. Можно даже предположить, что сам обмен информацией «вынужден» этой неравномерностью – подобно тому, как вода стекает по наклонной плоскости, информация «перетекает» от имеющего ее в избытке к испытывающему в ней потребность. (В то время, как понимание есть «предмет» постоянной и одинаковой потребности всех).

Представляется, однако, несомненным, что и информация, и содержание, коль скоро речь идет о словесном общении, «воплощаются» в грамматике и лексике определенного языка. Причем, этот язык не имеет, очевидно, специальных ресурсов.

Эта констатация, однако, несколько опережает ход нашего изложения. Прежде, чем мы получим право на такое утверждение в полном его объеме, следует, по-видимому, ответить на естественно возникающие возражения. Собственно, только ради того, чтобы спровоцировать на них воображаемого оппонента, мы и выдвинули столь спорный тезис.

Одно из возможных и существенных, во всяком случае, сразу приходящих на ум возражений состоит в том, что непосредственно адресованная речь имеет такой, например, признак, как *о б р а щ е н и е*.

В самом деле, предварение собственно высказывания такими введениями, как «Товарищ!», «Милый друг!», «Румяный критик мой...» обычны для художественных произведений.

Обращение, как будто, вполне однозначно указывает на конкретного адресата высказывания, Кстати говоря, понятие «адресат» прочно обосновалось в литературоведческом лексиконе. Это обстоятельство, а именно, наличие ясно «обозначенного» адресата, на первый взгляд, подрывает достоверность и, самое главное, продуктивность отграничения адресата от читателя. И, как следствие, отличие коммуникативного акта от «понимательного» контакта.

Ради большей внятности и конкретности, прежде, чем выдвинуть очередные аргументы в пользу необходимости такого отличия, обратимся к одному из стихотворений Пушкина, содержащего такое, прямое обращение. Для удобства читателя мы приводим его текст полностью:

## Раздел 1. Проблемы теории литературы

---

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,  
Готовый век трунить над нашей томной музой,  
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,  
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.  
Смотри, какой здесь вид: избышек ряд убогий,  
За ними чернозем, равнины скат отлогий,  
Над ними серых туч густая полоса.  
Где нивы светлые? где темные леса?  
Где речка? На дворе у низкого забора  
Два бедных деревца стоят в отраду взора,  
Два только деревца. И то из них одно  
Дождливой осенью совсем обнажено,  
И листья на другом, размокнув и желтея,  
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борей.  
И только. На дворе живой собаки нет.  
Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.  
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка  
И кличет издали ленивого попенка,  
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.  
Скорей! ждате некогда! давно бы схоронил.

Что ж нахмурился? — Нельзя ли блажь оставить!  
И песенкою нас веселой позабавить? —

Куда же ты? - В Москву, чтоб графских именин  
Мне здесь не прогулять.

— Постой, а карантин!

Ведь в нашей стороне индийская зараза.  
Сиди, как у ворот угрюмого Кавказа,  
Бывало, сиживал покорный твой слуга;  
Что, брат? у ж не трунишь, тоска берет – ага!

Внутренний сюжет стихотворения развивается как постепенное сближение первоначальных антагонистов – Поэта и Критика. Конечно, в толстопузом критике легко, при желании, «разыскать» черты какого-нибудь прототипа. Ясно, тем не менее, что это ровным счетом ничего не прибавит к нашим возможностям обнаружить и проследить развитие этого, внутреннего сюжета.

Наиболее четкое описание этого движения, как он представляется нам, можно дать посредством последовательного отбрасывания, так сказать, внешних, как говорится, бросающихся в глаза интерпретаций, являющихся, по сути, вариантами расшифровки некоторых сообщений, направленных от адресанта к адресату.

Итак, с этой, сугубо коммуникативной точки зрения, текст стихотворения представляет собой полемический ответ поэта критику, предъявляющему к поэзии некоторые требования, которым она «должна» непременно соответствовать. В частности, должна избирать для изображения подобающие предметы. Можно, далее, «реконструировать» мнение поэта по этому поводу. А именно, что для поэзии нет недостойных предметов, что поэт волен сам решать, что станет источником его вдохновения и т.п. и т.д. Наше предположение тем более правдоподобно, что в русской литературной критике отчетливо прослеживается тенденция именно так трактовать многие «полемические» произведения Пушкина (см., например, оценки «Домика в Коломне»).

Дальнейшим развитием такого хода мысли может быть противопоставление реализма приукрашенному изображению жизни, за которое, якобы, ратует критик – адресат стихотворения. То есть, так или иначе, представление стихотворения в плоскости коммуникации, сообщения неявным образом вводит в рассуждение некую неравновесную систему ценностей, некую иерархию. Причем адресанту приписывается более верное представление о «подлинных» ценностях, нежели адресату.

В полном соответствии с основным принципом коммуникации: перетеканием информации по «наклонной плоскости», поэтическое высказывание расценивается как информационный импульс, поддержанный эмоциональным, «художественным» воздействием. Адресат, согласно такой логике, «должен» воспринять этот импульс с тем, чтобы восполнить свое, неполное знание до сообщаемого ему поэтом истинного объема.

Преодоление такого подхода – сразу скажем, что нам он представляется неадекватным – требует временного согласия с ним. Хорошо, положим, что именно так дело и обстоит. Первый вопрос, который естественным образом встает перед исследователем, формулируется следующим образом:

чем, в таком случае, обусловлена необходимость создания поэтического высказывания? Ведь очевидно, что коммуникативный акт передачи информации нуждается для своего осуществления только в двух участниках: адресанте и адресате. В нашем случае оба они «налицо» – это Поэт и Критик. Но - и это второй, более конкретный вопрос – где, условно говоря, место для читателя в этой «системе»? Если место адресата полностью актуализировано в Критике, которому адресовано высказывание, то вопрос об уровне восприятия читателя остается открытым. Место для читателя не готово, и для его обретения читатель должен совершить определенные усилия. Точно выбранное место становится позицией.

Поэт и Критик, как адресант и адресат, полностью вмещающиеся в акт сообщения и коммуникации, как бы изымаются из той системы ценностей, в которой они занимали неравнозначные «ступеньки»: Поэт более высо-



## *Раздел 1. Проблемы теории литературы*

---

кую, а Критик – более низкую. Правомочность их притязаний на владение истинным знанием о природе поэзии и ее «правилах» теперь оказывается равно сомнительной. И предложение Поэта «сесть рядом» имеет именно этот смысл.

На этом этапе исследования можно сделать следующий вывод. Такой неперенный признак коммуникативного акта, как прямое обращение, присутствуя в высказывании поэтическом, становится своеобразным барьером, дополнительным фактором «сопротивления материала», преодоление которого учреждает позиции Автора и Читателя в той мере, в какой преодолевается коммуникативная дихотомия «адресант – адресат».

Неравномерность двух информационных полюсов коммуникации в акте поэтического контакта нейтрализуется таким образом, что два противопоставленных объема знания уравниваются, вне зависимости от того, что «изнутри» мира они предстают неравноценными. Завершается же поэтический акт учреждением такой сферы бытия, по отношению к которой сфера актуальности знания как такового является производной, низшей. И, стало быть, не могущей служить основанием для человеческого - в полном смысле - существования.

Это последнее утверждение мы попытаемся проиллюстрировать на примере стихотворения Б.Пастернака «Любить иных - тяжелый крест ...»

Любить иных - тяжелый крест,  
А ты прекрасна без извилин,  
И прелести твоей секрет  
Разгадке жизни равносилен.

Весною слышен шорох снов  
И шелест новостей и истин.  
Ты из семьи таких основ.  
Твой смысл, как воздух, бескорыстен.

Легко проснуться и прозреть,  
Словесный сор из сердца вытрясть  
И жить, не засоряясь впредь.  
Все это – не большая хитрость.

Обращение есть и в этом стихотворении. Причем все стихотворение в значительной своей части посвящено, так сказать, характеристике адресата, его описанию. Именно ход этого описания, его развитие содержит ряд моментов, анализ которых позволяет существенно, с нашей точки зрения, подкрепить сделанные ранее выводы.

Весною слышен шорох снов  
И шелест новостей и истин ...

Обратим внимание на вторую строчку. «Новости» и «истины» как бы уравниваются по своему значению. Иными словами, достаточно отчетливая в обыденной речи неравновесность этих понятий подвергается испытанию. Кроме этого, процесс такого «уравнивания» усилен указанием на способ проявления в мире и новостей и истин. А именно: «шелест» новостей и «истин» прямо соотносится с «шорохом снов». Таким образом, призрачность, летучесть, которую мы чаще всего связываем, все-таки, с новостями, атрибутирована в равной степени и «истинам». Дальнейшее развитие поэтического высказывания укрепляет читателя в такой переоценке привычных приоритетов:

Ты из семьи таких основ  
Твой смысл, как воздух, бескорыстен.

В этом емком образе «бескорыстного смысла» интересно то, что сознание читателя как бы подталкивается к мысли о «корыстном» смысле или смыслах. То есть, к мысли о том, что акт постижения, познания, короче, акт извлечения смысла состоит из двух событий: во-первых, из приобретения познающим (извлекающим смысл) субъектом некой несомненной пользы для себя, что, в общем-то, понятно, а во-вторых, из некоторой пользы, которую извлекает из самого познающего - смысл. «Корыстный» смысл.

Всякое познание, таким образом, представляется в известном смысле, извините за каламбур, бессмысленным, поскольку приобретения, добываемые субъектом познания, обесцениваются равнозначными потерями. Образ же бескорыстного смысла приоткрывает возможность прорыва в этой дурной длительности извлечения все новых и новых истин.

Вернемся к началу стихотворения:

...И прелести твоей секрет  
Разгадке жизни равносильен.

Обратим внимание на явную, строго говоря, несообразность: «секрет» оказывается равносильен «разгадке»! Вновь мы сталкиваемся с необходимостью искать такую перспективу понимания поэтической речи, в которой уравниваются вещи явно не равнозначные. Очевидно ведь, что разгадка является событием иного рода, нежели секрет. Разгадка – в этом ее «назначение» – уничтожает секрет, после разгадки секрет просто перестает существовать. Собственно говоря, вся жизнь представляет собой непрерывную цепь разгадок больших и маленьких секретов. Чтобы не терять главную цель наших рассуждений в этой статье, подчеркнем, что именно как такую цепь можно представить себе извлечение, добычу и передачу информации, то есть, коммуникативные процессы. Поэтическое высказывание, однако, указывает на такой модус общения, в котором «равносильность» секретов и разгадок, новостей и истин служит условием прорыва к пониманию, а не к познанию.

## Раздел 1. Проблемы теории литературы

Наконец, в финале стихотворения мы встречаем еще одно, самое значимое, пожалуй, отличие этого построенного на прямом обращении поэтического высказывания от высказывания строго коммуникативного, «озабоченного» передачей определенной информации.

Дело в том, что последнее четверостишие не имеет, по видимости никакого отношения к «адресату» всего стихотворения.

Легко проснуться и прозреть

Словесный сор из сердца вытрясть...

Первое, на чем стоит задержать внимание в этом маленьком фрагменте – это отчетливое презрение к словесному сору. Согласимся, что такая характеристика вряд ли может быть отнесена к ... самому стихотворению, состоящему все-таки из слов, то есть, из ... сора.

Это очевидное затруднение скрадывает не менее отчетливую противоречивость утверждения

Легко проснуться и прозреть...

Ведь в нем, попросту говоря, физиологический акт - пробуждение приравнен по своему, так сказать, содержанию к прозрению. А прозрение, по определению, требует от человека, к нему стремящемуся, по крайней мере, специального усилия.

Столь же ясно, что завершение стихотворения подготовлено всем его развитием, то есть, развертывающимся «описанием» адресата. И это описание, как мы видим, заканчивается, в сущности, прерыванием, отказом от коммуникации. Поскольку это же описание как бы отменяет все существующие в мире и в языке основания для коммуникации как таковой. А именно – ту неравновесность, неравноценность, которая «отражается» в сознании как различие «новостей» и «истин», «секретов», «разгадок» и других «основ».

Прерывание, упразднение коммуникации не следует понимать как чисто негативный акт, как уход в пустоту, в молчание. Упразднение основ коммуникации не означает и учреждения безадресной, так сказать, речи. Упразднение коммуникации теоретически может быть определено как учреждение автокоммуникации. То есть – речи, обращенной к самому себе. Последнее четверостишие, кстати говоря, может почти буквально быть воспринято как такое обращение.

Равнозначность жизненных и языковых реалий, выявленное поэтическим высказыванием, означает на более глубоком уровне равнозначность случайности и необходимости. Именно как случайное и необходимое соотносятся секрет и разгадка, новость – и истина, пробуждение и прозрение. Именно перевесом то ли случая, то ли необходимости определяется наше представление о жизни и, соответственно, «словесный сор», в который облекается это представление.

Поэтическое высказывание, упраздняя этот, как нам обычно кажется, единственно возможный модус речи, языка, учреждает актуальность такой сферы бытия, «прорываясь» к которому, человек осознает частичность, ущерб своего земного существования.

#### Цитированная литература

1. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. – М., 1993.

#### Анотація

У статті розглядаються специфічні аспекти поетичної комунікації. Дослідження виконано на матеріалі творів О.С.Пушкіна та Б.Л.Пастернака. Принциповим фактором поетичної комунікації запропоновано вважати «комунікативну асиметрію».

#### Annotation

The article is devoted to some specific aspects of poetic communication. Poems by A.S.Pushkin and B.L.Pasternak are under investigation. It is suggested to consider «communicative asymmetry» to be the principle factor of poetic communication.

Н.Р.Лысенко

#### ЖАНР КАК ЗНАК ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

ББК Ш 40 \* 4

**Ж**анр – понятие, наиболее тесно связанное с традицией и характеризующее ее непрерывность. Он хранитель историко-культурной и мифологической памяти. В современном литературоведении термин «жанр» употребляется в различных значениях. Под жанром мы понимаем относительно устойчивый во времени содержательно-структурный тип организации художественного целого, конкретизирующий род. Вслед за рядом современных исследователей, выделяющих в жанре планы содержания, структуры и восприятия, мы считаем, что жанр проявляет себя на трех уровнях: уровне содержательности, семантики (системы охвата действительности, точки зрения на мир); уровне выражения, проявляющемся в структурном оформлении; и, наконец, на уровне восприятия. На наш взгляд, такое понимание специфики жанра дает возможность в ходе историко-типологического анализа явлений литературы более верно определить жанровые традиции, выявить закономерности исторического порядка.

## Раздел 1. Проблемы теории литературы

Как известно, жанр – одно из узловых понятий исторической поэтики. Исследуя «эволюцию поэтического сознания и его форм», А.Н.Веселовский впервые посмотрел на жанры исторически, осмыслив их как часть единого литературного и шире – культурного процесса. Идеи ученого и поныне актуальны и концептуальны, хотя и нуждаются на современном этапе развития литературоведческой мысли в развитии и переосмыслении с учетом индивидуально-авторского новаторства.

Как «ведущий герой» литературного процесса жанр – не сумма формальных приемов, но некий «угол зрения» (Г.Д.Гачев) на мир, определенная «формула мира» (Н.Л.Лейдерман), «миросозерцание в генезисе» (О.М.Фрейденберг). Жанры содержательны, и в этом кроется секрет их жизненности в процессе культурного развития.

Жанр – явление динамическое, не установленное раз и навсегда. Он видоизменяется, модифицируется. Так, на разных этапах развития литературы он по-разному связан со стилем как закономерно согласованным единством всех элементов содержательной формы. В жанрово-стилевом единстве произведения пересекаются большое время, общность голосов, называемая традицией, и современное звучание отдельного голоса, особенного и неповторимого никогда более в ходе исторического развития.

Одна из малоизученных функций жанра состоит в том, что он является посредником между литературой и фольклором как двумя словесно организованными системами. В этой связи уместно вспомнить суждение М.М.Бахтина о том, что жанр в механизме речевого общения является обязательным посредником между индивидуальным и коллективным, единичным и общим [1, с.211]. Говоря по-иному, жанр выступает как коллективно-индивидуальный регулятор сложного процесса человеческого общения. Заслуживает внимания также обоснованный Г.М.Фриденбергом взгляд на жанры как «особые сферы раскрытия и выявления универсальных, общих, определяющих закономерностей личного и общественного бытия» [2, с.65].

Как известно, многие литературные жанры при возникновении письменности родились как переосмысление и трансформация изобразительной системы фольклора и его жанров. В средние века зачастую видение мира в фольклорном и литературном жанре отличалось очень незначительно, а поэтика фольклорных и литературных жанров имела много точек пересечения. Казалось бы, в ходе исторического развития письменная литература вытеснит фольклор, а литературные жанры, более гибкие и исторически изменчивые, полностью поглотят и переработают фольклорные жанры и последние прекратят свое существование как самостоятельные единицы. Однако до нынешнего времени литературные и фольклорные жанры в один и тот же исторический момент соседствуют, не заменяя и не отрицая друг друга, согласованно «обслуживая» разные эстетические системы.

Содержание и форма, согласно законам диалектики, находятся в постоянном отношении единства противоположностей. Но в жанрах фольклора и жанрах литературы качество и единства, и противоположностей различно: в фольклоре форма как бы более завершена и авторитетна, и зачастую жизненный материал, готовясь стать содержанием фольклорного произведения, уже заведомо соотносится с определенной жанровой формой.

В фольклоре и литературе жанр является знаком традиции, приверженности к художественным ценностям, имеющим общечеловеческое значение. Но традиция как функционирование художественной памяти в устном народном творчестве и литературе не одно и то же: в первом случае это общность голосов, слитых воедино, во втором – это общность голосов единого хора, в котором все же слышен и каждый отдельный индивидуальный голос.

Традиционность – вообще одна из главнейших особенностей фольклора, форма его жизни и движения, развития во времени. «Сознательность творческого акта в рамках индивидуальной работы делает художника независимым от традиции в том смысле, что исключается в качестве обязательного момента непосредственное заимствование у предшественников... Сказители и певцы, напротив, никогда не свободны от непосредственной опоры на предшествующее искусство... Усвоив искусство предшественников, отдельное лицо в процессе фольклорного творчества сочетает традицию как непосредственное воплощение массового народного мировоззрения и собственное личное отношение к действительности. Традиционность здесь обретает решающее значение, а элементам личного новаторства, личной новизны принадлежит значение не главное, подчиненное» [3, с.31].

Если в литературе жанровая традиция – только типовая форма объединения определенных образных средств, накопленная веками содержательность, но отнюдь не готовая схема, то в фольклоре структура жанра дается как бы в готовом виде и имеет в определенном смысле отдельное и самостоятельное значение, является основой художественного мышления. Фольклорный жанр берет готовые, многократно повторяемые однообразные художественные приемы, он как бы качественно безличен, однообразен в отличие от литературного жанра, представляющего в многообразных индивидуальных воплощениях. Чем ближе к традиционному жанровому канону фольклорное произведение, тем оно ценнее. В литературе же нередко разрушение жанрового канона является признаком высокой художественной ценности. Если в фольклоре главные различия между его творениями – это жанровые различия, то в литературном творчестве они уступают место стилевым различиям разных творческих индивидуальностей. Принцип «узнаваемости» в фольклоре неизмеримо значительнее, нежели в литературе, ориентированной больше на новизну текста.

По мнению Б.Н.Путилова, в устном народном творчестве «категорию жанра мы вправе рассматривать как узловую и определяющую. Любое фольклорное произведение может быть прочитано и понято должным образом лишь в рамках жанровой системы, к которой оно принадлежит. Поэтика отдельного текста есть конкретный вариант поэтики жанра, реализация ее принципов. Художественные элементы данного текста становятся объяснимыми через сопоставление с аналогичными элементами других текстов той же жанровой системы... Поэтика фольклора всегда жанрово обусловлена и жанрово реализована. До известной степени она жанрово замкнута» [4, с.15]. Что касается представления о художественном образе, то в отличие от литературного в фольклоре он «возникает скорее на основе суммы произведений определенного рода и принадлежит больше жанру, чем отдельному произведению» [5, с.353].

С.Жукас обращает внимание на различие роли контекста в сфере фольклора и литературы: «Особенно важную роль в народном творчестве выполняет жанровый контекст, – пишет он. – Фольклорное произведение не отрывается от своего идеального жанрового инварианта или даже инварианта конкретного произведения, известного всему коллективу, а каждое исполнение – это вариант, но в дозволяемых этим инвариантом пределах. Фольклорное произведение не столько противостоит, сколько повторяет структуру, существующую в жанровом контексте, иначе говоря, фольклорный контекст рождает похожий на самого себя текст. Т.е., текст и контекст в народном творчестве словно сближаются, напряжение между ними практически не возникает» [6, с.10].

Фольклорные жанры отличаются большей устойчивостью, редко нарушаются их границы.

Одно из главных отличий фольклорного жанра от литературного состоит в том, что первый в гораздо большей мере включен в бытовую практику, ей подчиняется и во многом ею обусловлен, более тесно связан с действительностью. Саморазвитие и самовоспроизводство фольклорного жанра во многом связано с тем, что он непременно должен быть творчески реализован в практике. При сопоставлении фольклорных и литературных жанров обнаруживает свою регулирующую силу и такая важная особенность реализации жанра в народном творчестве, как устность.

Существеннейшие различия жанров в двух разных системах тем не менее не помеха для их многообразного взаимодействия, начиная еще с времен зарождения письменной литературы. Взаимодействие это активно продолжается и в настоящее время, хотя, конечно же, качество этого взаимодействия и интенсивность различны на разных этапах развития литературы, фольклор по отношению к искусству вообще и к литературе в частности выступает в роли своеобразной кладовой многих семантических рядов, сюжетов, типов.

Переплетение разных жанровых традиций как на стыке уже сложившихся жанровых образований, так и в соотношении различных систем искусства – одна из тенденций современного литературного процесса. Ее изучение представляет несомненную важность для литературоведения. При этом важно помнить, что иносистемный фольклорный жанр, включаясь в литературное целое, уже не тождествен сам себе, а выступает как часть новой системной целостности, является чем-то качественно новым, но новым, возникшем на фольклорной жанровой основе и «помнящим» ее.

#### **Цитированная литература**

1. Бахтин М.М. Проблемы речевых жанров // Литературная учеба. – 1978. – №1.
2. Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма. – Л., 1971.
3. Аникин В.П. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре // Проблемы фольклора. – М., 1975.
4. Путилов Б.Н. Фольклор. Поэтическая система. – М., 1977.
5. Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. – М., 1966.
6. Жукас С. О соотношении фольклора и литературы // Фольклор. Поэтика и традиция. – М., 1982.

#### **Анотація**

У статті обґрунтовується традиційний підхід до жанру як регулятора творчої спадкоємності, пов'язаного з традицією. Розглядається спільне і відмінне між фольклорним і літературним жанром як знаками традиції, особливості змістовності жанрової форми в двох різних системах, особливості реалізації жанру в фольклорі і літературі. Спеціальна увага звертається на проблему взаємодії і взаємопроникнення жанрів різних систем, яка є однією з маловивчених у сучасному літературознавстві.

#### **Annotation**

The traditional approach to genre is substantiated in the article. Genre is considered to be the adjust of creative heritage which is combined with the tradition. Common and different features between folk and literary genres as marks of the tradition are examined. The peculiarities of the substance of the genre form in two different systems and the peculiarities of the realization of genre in folk-lore and literature are also examined. Special attention is paid to the problem of the interaction and the interpenetrating of genres from different systems. This problem is one of less studied problems in modern literary criticism.



АРХЕТИП СТРУКТУРЫ И СТРУКТУРА АРХЕТИПА  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

ББК Ш40\*011

**П**роблема структуры художественного произведения продолжает оставаться актуальной в богатом спектре теоретико-литературных исследований. Продуктивным направлением в ее изучении представляется обращение к рассмотрению глубинных пластов знаний о человеке и Универсуме. Креативные космологические модели могут стать основой и структурной базой для философских, литературных, культурологических научных построений, поскольку являют через субъективную «множественность, расширение универсума» [1, с.146] онтологичность первичных, архетипических понятийных феноменов.

Так, в ходе фундаментальных исследований по истории религии и культуры народов мира Мирча Элиаде приходит к выводу о существовании универсальных моделей, охватывающих наиболее важные сферы человеческого бытия. Ученый отмечает «сознательное повторение определенных парадигматических действий», которые возобновляют «некое прайдействие», т.е. имитируют космогонический акт Творения через серию исполненных символическим смыслом ритуалов. Анализируя структуру данной архаической онтологии, М. Элиаде выделяет общее для всех культурных традиций стремление к Центру Мира, которое через символическое повторение Божественного акта созидания позволяет осуществить сакрализацию окружающего пространства и объектов, что обеспечивает их реальность и долговечность, ибо они обретают «свою *подлинность* [курсив Элиаде] лишь в той мере, в какой они причастны к трансцендентной реальности» [2, с.33]. Говоря о строительных ритуалах как имитации космогонического действия, исследователь отмечает, помимо освящения объекта путем превращения его в символический Центр Мира, повторение сакрального жертвоприношения с целью достижения долговечности строения и, опять же, его реальности. В процессе имитации космогонического акта происходят определенные трансформации основополагающих бытийных категорий: «Благодаря парадоксу ритуала любое освященное пространство совпадает с Центром Мира, точно так же, как и время какого бы то ни было ритуала совпадает с мифическим временем «начала», т.е. конкретное время преобразуется в мифическое, а пространство мирское – в пространство трансцендентное («центр») [2, с.45].

Следует подчеркнуть, что *креативный архетип* (воссоздание акта Творения) соотносится с такими символическими понятиями, как Мировая

Гора, Мировое Древо и Ступени, которые являются воплощением Мировой Оси, соединяющей три уровня бытия.

Архетипический образ Мировой Горы, олицетворяющей Вселенную, лег в основу создания сакральных сооружений, понимаемых как символическое воплощение Космоса, как Образ Мира. Так, М. Элиаде отмечал, что «древнейшим документом об архетипе святилища является надпись Гудеа» [2, с.35]. Уточним, что речь идет о шумерской поэме «Хвалебная песнь о построении храма Нингирсу», записанной каллиграфической клинописью XXII в. до н. э. и обнаруженной во время раскопок в одном из храмов Лагаша. В этом произведении подробно описывается ритуальная сторона создания сакрального сооружения, которое неоднократно сравнивается с горой, например: «храм – это гора великая, к небу устремляющаяся» [пер. А.Кифишина, см.: 3, с. 698].

Важнейшие онтологические категории символически воплощались в сакральных объектах: от иерофании скал в древней Японии, деревьев в Европе, а также мегалитических кельтских построек и древних пирамид до изысканных готических соборов, пышных византийских базилик и прекрасных в своей философски понимаемой красоте дзэн – буддистских храмов. Все уровни бытия находили символическое выражение в сакральных сооружениях, сам акт возведения которых рассматривался как повторение акта Творения.

Поскольку структура объектов сакрального зодчества соотносима с креативным архетипом и архетипом Мировой Горы, возможно предположить функционирование данных моделей и в условиях художественной реальности. Так, Ролан Барт, подчеркивая «универсальный характер повествовательных форм», писал о существовании определенной «порождающей структуры» [4, с.136]. Аналогичную мысль высказал В.И.Тюпа, отмечавший, что «креативная функция текста состоит в его возводимости к некой виртуальной семиотической модели, предшествовавшей текстопорождению» [5, с.11]. Следовательно, возможно предположить изоморфность структурного рисунка литературных произведений.

В связи с традиционным (и небезосновательным) рассмотрением художественного творчества по аналогии с процессом Творения нам представляется возможным соотнесение структуры литературного произведения с архетипическими моделями, в которых превалирующую роль играют креативный архетип и архетип Мировой Горы. Эти соответствия можно продолжить: так как геометрическим символом архетипа Мировой Горы является треугольник, олицетворяющий триаду, которую, в свою очередь, можно определить как «формулу творения каждого из миров» [1, с.577], то представляется возможным рассматривать структуру литературного произведения также в виде треугольника. А поскольку, как пишет Х.Э.Керлот,

триада «в определенном смысле может быть названа «внутренней структурой единства» [1, с.521], то триединство художественного произведения может быть осмыслено как проявление его целостности. Например, у И.А.Ильина:

- 1) словесный состав (эстетическая материя);
- 2) образный состав (план эстетического образа);
- 3) духовно – предметный состав (план эстетического предмета) [6, с.33-34; см. также: 7, с.10].

Более того, природа художественного произведения дает основания и для фундаментальных обобщений относительно его структуры. Так, в статье «Онтология коммуникации» В.И.Тюпа отмечает, что «модель произведения как вершинной «суперструктуры» в составе дискурса воспроизводит модель творения, данную в первом стихе Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово (креативная компетенция. – В. Т.), и Слово было у Бога (дона начальная референция. – В.Т.), и Слово было Бог». Последняя формулировка соотносима с рецептивной компетенцией «наадресата» – точкой зрения, с которой открывается неслиянность и нераздельность Бога и знаменующего его Слова, и самого Откровения этой тройственной взаимодополнительности» [5, с.15].

Геометрическое представление структуры литературного произведения в виде треугольника и обилие архетипических параллелей, сопровождающих акт художественного творчества, позволяют нам сделать образное соотношение литературного произведения с Храмом, возводимым в художественном мире посредством иерофании вербального.

Так, в частности, созидание нерукотворного Храма, Храма-Слова, «восстанавливающего целостность мира», зодчество в слове, «побеждающее «всемирную пустоту», рассматривалось как основополагающая задача творчества поэтами акмеистического «цеха» [8, с.47]. Основываясь на соотношении принципов материального и ментально-духовного зодчества, можно говорить об архитектурности как структурной характеристике всякого мировоззрения [9, с.51].

Итак, существует определенная связь и соотношение таких понятий, как Мировая Гора (архетипический образ мира) – Храм (символический образ мира) – Литературное произведение (литературный образ мира). В основе этих аналогий – общность триадичной структуры, выражающей пульсирующий ритм архетипов. Структура литературного произведения, таким образом, предстает в виде «треугольника», являющегося символическим графическим выражением архетипа Мировой Горы как Образа Мира.

В заключение отметим, что для дальнейших исследований представляет особый интерес осмысление бытийности космологических архетипических моделей в условиях художественной реальности.

**Цитированная литература**

1. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.-К., 1997.
2. Элиаде М. Космос и история. – М.: 1987.
3. Хвалебная песнь о построении храма Нингирсу (цилиндры А – В Гудеа, 2113 г. до н.э.). Перевод с шумерского А.Г. Кифишина // Введение в храм. – М.: «Языки русской культуры», 1998.
4. Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М.: 1986.
5. Тюпа В.И. Онтология коммуникации // Дискурс. – 1998. – №5/6.
6. Ильин И.А. О чтении и критике // Одинокий художник. – М.: 1993.
7. Кораблев А.А. Структура художественного явления. Идея – Образ – Знак // Введение в историю европейской культуры. Художественные картины мира. Литература. – Киев, 1993.
8. Пахарева Т.А. Художественная система Анны Ахматовой. – К., 1994.
9. Кораблев А.А. Архитектура мировоззрения // Дух и космос: культура и наука на пути к нетрадиционному миропониманию. Тезисы докладов и выступлений междисциплинарного симпозиума. Харьков, 28-30 сентября 1992 г. – Харьков, 1992.

**Анотація**

У статті автор осмислює літературний твір як феноменалізацію креативного архетипу та архетипу Світової Гори, а також показує структурну спільність сакральних споруд та творів літератури.

**Annotation**

The present article reveals the author's comprehension of the work of literature as a phenomenalization of the Creation archetype and the archetype of the World Mountain, it also shows the structural similarity between sacred buildings and the works of literature.

**М.Ю.Клебанова, Л.В.Книшевицкая**

**ОБ ОПЫТЕ ПСИХОАНАЛИЗА ЧИТАТЕЛЯ  
В АМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

ББК Ш-4г (7СПО)6

**В** настоящее время, безусловно, актуальными направлениями в литературоведении являются рецептивная поэтика и психоаналитическое изучение художественных текстов. Чаще всего они существуют как

## *Раздел 1. Проблемы теории литературы*

самостоятельные области научных исследований. Однако в американском литературоведении представлен интересный опыт их взаимосвязи: психоанализ читателя.

Концепция и основные принципы психоанализа восприятия активно разрабатывались в центре психологического изучения искусства Баффало (Buffalo, N.Y.) Норманом Н. Холландом, М.М.Шварцем, Дэвидом Блейхом, Хайнцем Лихтенштейном [1, 2, 3, 4, 5].

Психоаналитик воспринимает литературу не как, скажем, «форму коммуникации», «референт» реальности, «объективный» текст или «артефакт», а как «опыт, продолжающийся в других опытах, прежде всего субъективных» [1, с.15].

Отсюда, единство произведения и шире – всего творчества писателя – сводится к одному ему присущему «мифу». Термин заимствован у Йитса, который писал об объединяющем мифе, характерном для каждого человека, определяющем все, что писатель делает и говорит. Холланд предлагает и собственный термин – «персональный стиль» [2, p.45-49]. Он по содержанию близок термину «тема идентичности» (identity theme) Х.Лихтенштейна, который писал: «Сюжета без объединяющей схемы еще не произведение. Произведение – это опыт, который генерируется только при введении объединяющей схемы...» [3].

«Тема идентичности» неизменна и уникальна, как узор линий на большом пальце. Она формируется в младенчестве из модусов подсознания («оральных, анальных, фаллических, эдиповых комплексов»). «Органическое единство души» – «персональный стиль», или «миф» – вот секрет «креативности» и «рекреативности», а также удовольствия, которое читатель получает от произведения. Такая «цельная схема» – «миф» или «стиль» – основной ключ к пониманию дискретной модернистской поэзии. С этих позиций анализирует Н.Холланд творчество Х.Д. (Х.Д. – псевдоним Хильды Дулитл), основоположницы «имажизма», современницы Э.Паунда и Т.С.Элиота. В «психоанализе» широко использованы автобиографические материалы, переписка и дневники, особенно воспоминания о Фрейте «Tribute to Freud» Хильды Дулитл.

«Формальный стиль» ее поэзии, по определению Холланда, составляют оксюмороны. Короткие, нерифмованные строки в малых двухстрочных строфах помещены в стихах, лишенных места, времени и структурности. Такая же полярность в образности – точная детализация при отсутствии цельности. Тело дано в конкретных частях, однако целостная личность растворяется. Так что Холланд часто затрудняется сказать, кто герой стиха – мужчина или женщина.

Хильда Дулитл – мастер детали, что восхищало Э.Паунда, однако ей не дается целое. Ее поэзия, по мнению критиков, лишена единства. Она представляет цепь свободных ассоциаций в отрывочных, незавершенных фразах

[2, p.12]. В поэзии «повышенный интерес к границам и дискретным единствам выражается в беспокойных, часто меняющихся строфических очертаниях, в неопределенности границ предложений и глагольных форм» [2, p.35].

В данном случае отсутствие единства и завершенности преодолевается в процессе «психоанализа» автора. Завершенную цельность стиха Хильды Дулитл восстанавливает ее «персональный миф», который конструируется Холландом в терминах Фрейда. «Не имеющий временных границ миф для Хильды Дулитл стал способом преодоления пробелов, разрывов и разлуки с материнским началом» [2, p.25]. «Жизненный миф» поэтессы реализуется в литературном материале, по ее же признанию, как «конкретизация абстрактного и мифологизация обыденного» через «творчество совершенного иероглифа – мира» [2, p.30]. Экзистенциалистский разрыв между миром и личностью Хильды Дулитл, таким образом, восполняла иероглифом – знаком. Холланд называет это единение «мифотворческой фузией».

Психоанализ автора восстанавливает единство модернистской поэзии, восполняя пробелы «персональным мифом». Произведение размыкается скорее не во внешний мир, а во внутренний мир живой творческой личности. События, потрясавшие начало XX века и врывавшиеся в жизнь писательницы гибелью любимого брата в первой мировой войне, потерей первого ребенка, постигшим ее одиночеством, причудливым образом преломились в подсознании. Содержание ее стихов можно объяснить подсознательными моментами – галлюцинацией (1920 г.), эдиповым комплексом, болезнью психики и лечением у Фрейда (1933-34 гг.). Происходит наполнение знака знаковым же содержанием, или «иероглифом». Этот иероглиф – миф и составляет цельность ее поэзии и жизни. Не зная его, невозможно расшифровать, раскодировать поэтический смысл.

Психоанализ восприятия, установление «персонального мифа» читателя по своим принципиальным посылкам ничем не отличается от психоанализа автора.

Если структуралисты анализировали дискретные слова – символы, объединяя их в основные темы, а последние в «тотальность», то схема психоанализа читателя, данная Холландом, проецирует «тотальность» на «индивидуальный миф» или «тему идентичности».

Структуралистский анализ замыкался в установлении центра «тотальности». Психоанализ размыкает «тотальность», но размыкание это направлено в подсознание автора или читателя, в котором формируется «центральная фантазия». Это дало основание Холланду сблизить «неокритическую» тотальность с психоаналитической фантазией. «Так, и «новая критика», – считает он, – и психоанализ чтения направлены на установление чего-то центрального для произведения, некоей общей цельности, представленной в любой данной точке текста определенным языком» [1, p.7].

## Раздел 1. Проблемы теории литературы

Психоаналитическая схема восприятия представляет собой динамику чтения, в которой литературные единства переосмысливались как психологические... Так форма – это вид защиты, значение – тип сублимации, сам литературный текст – психологический процесс трансформации [1, p.7].

В эксперименте, проведенном в центре Баффало, читательское восприятие определялось в большей мере «темой идентичности» читателя, нежели «персональным мифом» автора. Поэтому реакции большой группы читателей, подвергшихся опросу Холландом, варьировались. Одно и то же произведение Хильды Дулитл вызвало противоположные эмоции, причем, эти эмоции не совпадали с психоанализом автора, данным Холландом, и определялись индивидуальными стилями испытуемых. Произведение Хильды Дулитл «There is a spell...»

There is a spell, for instance, | in  
every sea – shell:

В каждой морской раковине есть  
какие-то чары:

continuous, the seathrust | is pow-  
erless against coral,

беспрестанные толчки моря бес-  
сильны против коралла,

bone, stone, marble | hewn from  
within by that craftsman,

кость, камень, мрамор, выдутые  
изнутри этим ремесленником

the shell – fish:  
oyster, clam, mollusk  
is master-mason planing | the stone  
marvel.

рыбой – раковиной:  
устрица, моллюск  
есть мастер-каменщик, создаю-  
щий каменное чудо.

По мнению психоаналитика, цельность на первый взгляд разрозненных нерифмованных строк «синтезируется жизненным стилем пробелов и знаков» Хильды Дулитл [2, p.68]. Этими стихами поэтесса создала для своего хрупкого «я» защитный панцирь [2, p.70]. Участница эксперимента студентка Сандра, чей «миф» – стремление слиться с более сильным и надежным [2, p.63], восприняла эти стихи как аллегорию отрешенности поэта от мира. Саул, чья «тема идентичности» определялась желанием избежать контроля извне и обрести самостоятельность [2, p.87], назвал стихи «дурными», «бессмысленными абстракциями». Он вообще отказался видеть в этих стихах связанное целое.

«Динамика чтения» приводит Холланда к поискам «темы идентичности», которая уже не извне, а изнутри накладывается на дискретное произведение, создавая единство. Каждый читатель трансформирует это единство

по-своему, выражая свою особую «тему идентичности» [1, p.7]. Ощущение единства произведения и связанное с ним удовольствие – цель восприятия.

Для психоаналитика такое единство условно. Его составляет «центральная фантазия, или дневной сон». Для «нового критика» это – центральная точка, к которой обращена вся структура. В терминах психоанализа центральная фантазия «Оды к соловью» Д.Китса – «тема слияния в любви и в мистике» (Фрейд) «я» со вселенной. По Холланду, песня соловья – это оральная фантазия (от лат. *os, oris* – уста), т.е. устная. Ее подтверждают образы, связанные с едой, питьем. Они проецируются на речь, в данном случае, пение. Во время восприятия произведения может вызвать самые различные реакции. Крайняя – избежать контакта с произведением, которое воспринимается как чужеродная фантазия, враждебная «эго-фантазия». Ода Китса вызывает противоположную реакцию. К ней вполне применимы слова самого поэта о поэзии: «Она поражает читателя как облекшиеся в слова его собственные высочайшие мысли и кажется почти воспоминанием».

Восприятие произведения в терминах психоанализа – «интроекция», т.е. проекция центральной фантазии внутрь, в подсознание читателя на «эго – фантазию». Такое восприятие как бы избегает контакта с внешним миром. Действительность, как нечто внешнее, непосредственно в восприятии не участвует. Содержание «фантазии» создает язык, в поэзии – звук, созвучие. «У Китса много таких фонетических повторов... По Фрейду, такое повторение гласных или согласных – источник удовольствия сам по себе (бормотание детей, пьяных, маньяков)». Холланд считает, что «эффект удовольствия глубже. Есть тип псевдологики в самих звуках. Если рифмуется «maid» и «shade», это дает нам чувство, что что-то завершено независимо от ощущения слов... Такие повторы создают эффект логической неизбежности, завершенности, мастерства, вытекающий не из смысла слов, но из их звучания... Поэзия на поверхностном синтаксическом, фонетическом уровне предлагает нам псевдоразрешение конфликтов, присутствующих более глубокому уровню – содержанию... Конкретные слова вырабатывают для нас (заставляют нас вырабатывать) их собственную логику, основанную не на смысле, а на звуковых ассоциациях...» [1, p.145-146].

Под воздействием рифмы «возникает ощущение, пишет Холланд, что некий тип порядка или логики накладывается на содержание» [1, p.146]. основным источником удовольствия при чтении является гармоническое единство произведения, чья завершенность осуществляется в подсознании читателя.

#### Цитированная литература

1. Holland N.N. Dynamics of literary response. – N.Y.-L., 1979.



*Раздел 1. Проблемы теории литературы*

---

2. Holland N.N. Poems in persons. An introduction to the psychoanalysis of literature. – N.Y., etc., 1973.
3. Lichtenstein H. Identity and sexuality: A study of their interrelationship in man – J. of American psychoanalytic Association. – Vol. IX. – 1961.
4. Bleich D. Subjective criticism. – Baltimore, London, 1978.
5. Schwarz M. Where is literature? – College English. – Chicago, 1975. – Vol.36. –№7.

**Анотація**

У статті розглядається основна концепція та принципи психоаналізу читача в американському літературознавстві, які розроблені школою психологічного вивчення мистецтва Баффало. У центрі вивчення – підсвідомість читача, яка аналізується в термінах «персонального стилю або міфу», який оціляється, або «теми ідентичності», що є ключом до розуміння літературного твору.

**Annotation**

The basic concept and main principles of psychoanalysis of reader's response, carried out in the Center of Psychological Study of Art in Buffalo, N.Y. are considered in the present article. This approach focuses on the reader's subconscious which co-creates and completes the text in the process of reading in terms of the notions of «identity theme», «personal myth, or style», functioning as a clue to understanding and interpreting poetry.

## РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

М.К.Кадубина

### ТАЙНОЕ И ЯВНОЕ В ТРАГИЧЕСКОМ МИРЕ «ГАМЛЕТА» У.ШЕКСПИРА

ББК Ш 4

Статья посвящена анализу организации трагического мира в «Гамлете» У.Шекспира. Это произведение породило необозримое множество исследований. Для нас особенно важны концепции двух авторов: Л.Выготского и П.Флоренского, которые отметили исключительную трагичность пьесы в целом. Теоретическое обоснование трагического как эстетической категории находим в работе А.Ф.Лосева «Строение художественного мироощущения», где автор обобщает этическое (Лессинг, А.В.Шлегель, Гегель) и эстетическое (Ницше) понимание трагизма: «Мир разделен на две неравные части: одна – та, что окружает нас видимой оформленностью и стройностью, другая же есть бесформенное, мятущееся множество, содержащее в себе неизъяснимые ужасы и постоянно прорывающее видимый мир... Трагическая личность – та, которая переживает грань указанных только что планов бытия [курсив А.Ф.Лосева – М.К.], т.е. которая переживает прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности» [1, с.316-317]. Мы предполагаем, что своеобразие трагизма «Гамлета» Шекспира в том, что «неизъяснимые ужасы», «прорывающие видимый мир» в изображенной действительности пьесы, рассекают не только сознание главного героя, но и других действующих лиц, которые, так или иначе, причастны к причине «проникновения темного космического бытия» в датское королевство. Другими словами, трагизм в «Гамлете» осуществляется как проникновение в явный мир потаенной действительности и, в результате, умерщвление жизни, поглощение Датского королевства загробной реальностью.

Понимая поэтическое произведение как художественную целостность, мы допускаем проявление полноты бытия в первоначальном единстве, саморазвивающемся обособлении и глубинной неделимости [2, с.8] тайного и явного, включая универсальные законы, организующие бытие.

История принца Гамлета с этой точки зрения – цепь трагических событий, связанных с незаконным вмешательством человека в гармонию тайного и явного.

Действие в «Гамлете» начинается в полночь, «бьет двенадцать», сменяется караул... Подобный антураж располагает к восприятию происходящего в какой-то переломный момент времени, причем полночь, а не рассвет подчеркивает, что эти переломы чреватые чем-то беспокойным, темным, необо-

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

зримым, иррациональным. Знаменательно, что первая реплика трагедии звучит из темноты. Полный подозрительности вопрос: «Who's there?» («Кто здесь?») встречает не менее подозрительный ответ: «Nay, answer me; stand, and unfold yourself» [3, с.5]. («Нет, сам ответь мне; стой и объявись» [4, с.7]). Через несколько мгновений появится Призрак. Все это создает напряженный эмоциональный ритм восприятия текста (а особенно спектакля).

С тревогой воспринимают происходящее и действующие лица трагедии. Горацио сравнивает современную ему Данию с судным днем и с Римом перед падением Юлия. Недоумевает Марцелл:

– К чему вот эти строгие дозоры  
Всеночно трудят подданных страны?  
К чему литье всех этих медных пушек  
И эта скупка боевых припасов,  
Вербовка плотников, чей тяжкий труд  
Не отличает праздников от будней?  
В чем тайный смысл такой горячей спешки,  
Что, стала ночь сотрудницею дня? [4, с.11]  
What might be toward that this sweaty haste  
Doth make the night joint labourer with the day? [3, p.7]

Высказывание Марцелла состоит из одних вопросов, которые вызывают тревогу. Усиливает такое впечатление и вопрос о «тайном смысле» (What might be toward...) или, в более точном переводе, конечной цели происходящего. Следует также отметить, что Марцелл занимает скромное положение не только как третьестепенный персонаж пьесы, но и в реальности Датского королевства. Это дает нам право предположить, что подобным образом охарактеризовать внешний мир мог чуть ли не любой житель государства; это своеобразный взгляд «из толпы», который позже окажет определенное давление и на короля Клавдия.

Итак, можно сказать о том, что в художественном мире трагедии с самого начала пьесы осуществляется бытие, в котором что-то нарушено. Наглядно это проявляется в том, что мы непосредственно наблюдаем, то есть во внешнем (явном, видимом) мире (подготовка к войне, неразличение дня и ночи) и в загробном (тайном для живого человека) мире (Призрак). И уже в первой сцене есть намек на существование какой-то первопричины этих нарушений повседневных устоев жизни. Можно догадываться, что эта первопричина является «порождающей» по отношению к нарушениям, происходящим в видимом и в потустороннем мире. Важно также заметить, что существующее неравновесие во внешнем мире воспринимается только как «предвестие злых событий», которыми уже «заражена» Дания и которые вот-вот обрушатся на королевство.

Л.Выготский утверждает, что уже с первой сцены Шекспир рисует трагическое как бы в двух планах: «жизненном» и «потустороннем». О

том, что происходит в «жизненном», мы уже говорили; в «потустороннем» («замогильном») исследователь отводит особое место появлению Призрака (Тени): «Тень – это завязка трагедии, ее потусторонний корень. Надо различать прижизненную завязку событий и посмертную» [5, с.379]. Л.Выготский считает, что потусторонняя трагическая завязка происходит в пьесе с появлением Призрака, которого он называет «реальностью инореальности», а жизненная завязка трагедии произошла до начала пьесы. Можно догадываться о том, что было до начала действия, сейчас нам важно подчеркнуть согласие с мнением исследователя о том, что трагическое в художественном мире «Гамлета» проявляется в двух бытийных планах: «потустороннем» и «жизненном» (тайном и явном); и что от проникновения одного в другой зависит распространение трагического мироощущения в изображаемой действительности и в сознании действующих лиц. Поэтому нарушение порядка во взаимодействии тайного и явного является причиной всех кровавых поступков, которые происходят в воплощенной реальности трагедии.

П.Флоренский не фиксирует проявление трагического в разных планах, но подчеркивает, если так можно сказать, органичность трагизма пьесы, наличие первопричины, которая является «порождающей» по отношению к дальнейшим событиям и переживаниям персонажей: «Трагичность не в гибели, а во внутренней *необходимости* этой гибели, подготовке ее всем предыдущим... Не случайно механически обрывается жизненная нить героя, и гибель его – как последнее звено в цепи, скованной из ряда ситуаций. Именно потому и производит «Гамлет» впечатление *трагического*, что он органически целен, что к гибели ведет не случайная причина, а та самая сила, которая обуславливает собою весь ход действия, что пьеса – *постепенная гибель*, что трагедия «Гамлет» – сама гибель». [6, с.258]

Следующая сцена происходит в парадной зале замка, где мы знакомимся с королевской семьей и придворными. В нашу задачу не входит подобная характеристика всех персонажей, но здесь хотелось бы отметить одну общую для них черту. Все герои трагедии прекрасно видят существующую ненормальность происходящего: разве прилично выходить замуж королеве, кода смерть предыдущего супруга «еще свежа»? К тому же брак с братом покойного мужа по тем временам считался страшным грехом кровосмешенья. И как можно одновременно одним глазом смеяться, а другим кручиниться? Возможно ли веселиться на похоронах и в то же время плакать на свадьбе? Клавдий:

... помня об умершем  
Мы помышляем также о себе.  
Поэтому сестру и королеву,  
Наследницу воинственной страны,

Мы, как бы с омраченным торжеством –  
Одним смеясь, другим кручинясь оком,  
Грустя на свадьбе, веселясь над гробом,

Уравновесив радость и унынье, –  
В супруги взяли... [4, с.15]

В этом монологе Клавдий нарушает (преобразовывает) должные государственные и нравственные законы<sup>\*</sup>. А именно, он нарушает закон, по которому монарх не принадлежит себе, точнее, он свободен до тех пор, пока его воля совпадает с нуждами государства. Клавдий же подчеркивает, что он, «помня об умершем», «помышляет о себе», но невозможно, не поправ памяти брата, жениться на его вдове. Клавдий своим высказыванием учреждает закон соединения несоединимого, поэтому в его королевстве и стало возможно все то, о чем мы выше говорили. Все подданные Датского королевства находят учрежденный Клавдием порядок вещей нормальным, законным. Только для принца здесь существует проблема. Сознание Гамлета обнаруживает и еще одну «ненормальность». Кроме соединения несоединимого, его возмущает разобщение того, что должно, по его представлениям, быть соединенным, как то: видимость и сущность, звук и значение, содержание и выражение. Многие критики отмечают, что Гамлет озабочен этой проблемой. И.Верцман рассматривает это как недоверие принца к зрению и предпочтению им опираться на разум, потому что «глазом нельзя раскрыть вероломство, хитрость, двоедушие» [7, с.46]. А.Аникст считает, что, обнаружив указанное противоречие, «Гамлет делает печальный для себя вывод – никому нельзя доверять» [8, с.84]. Н. Кнасашвили утверждает, что «антитеза реального и кажущегося» «органически связана с представлением жизни в виде спектакля» [9, с.59].

Причем эта проблема проявляется не только в том, что люди обманывают друг друга или что-то скрывают, но и в невозможности выразить сущее:

Гамлет. Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу  
Того, что кажется. Ни плащ мой темный,  
Ни эти мрачные одежды, мать,  
Ни бурный стон стесненного дыхания,  
И все обличья, виды, знаки скорби  
Не выразят меня; в них только то,  
Что кажется и может быть игрою;  
То, что во мне, правдивей, чем игра;  
А это все – наряд и мишура. [4, с.17]

Правда, пока только Гамлет реагирует на невозможность проявления ис-

---

<sup>\*</sup> Ниже мы постараемся объяснить, почему считаем, что до Клавдия были правильные законы.

тинного в видимом как на своеобразную болезнь, остальные персонажи воспринимают это не только как должное, но и стараются поддерживать такой порядок: «Держи подальше мысль от языка» [4, с.26], – наставляет Полоний Лаэрта. Лаэрт и Полоний учат Офелию не верить словам Гамлета о любви.

Необходимо также отметить, что мы не могли бы характеризовать представленное течение жизни в Дании как ненормальное, если бы в тексте не содержалось знание о норме, о том, какой должна быть жизнь. Л.Пинский справедливо замечает, что представление о нормальной, закономерной жизни в сознании прежде всего Гамлета и других персонажей связано с прошлым, с умершим королем и его правлением: «Многократное в диалогах и монологах противопоставление Гамлетом прежнего короля нынешнему, насыщенно исторически – это «век нынешний и век минувший» датской трагедии». Действительно, чтобы увидеть разницу времен, достаточно сравнить двух датских королей, как это делает Гамлет:

Такой достойный король! Сравнить их –  
Феб и сатир. Он мать мою так нежил,  
Что ветрам неба не дал бы коснуться  
Ее лица. О небо и земля! [4, с.18]

Неоднократно старого Гамлета, как идеального короля характеризует Раона: «Истый был король» [4, с.20]. Идеальным героизмом, соответствием самым высоким представлениям о чести наделяет покойного короля воспоминание о его поединке со старым Фортинбрасом: храбрый Гамлет в честном бою завоевывает земли и славу. Особенно, если это сравнить с манерой Клавдия вести политические дела: коварство, убийство, подслушивание..., то можно с уверенностью сказать, что время старого Гамлета если и не было абсолютно благодатным, то уж оно было гораздо более благодатно, чем при короле Клавдии. Гамлет до смерти отца тоже был совсем не таким, как сейчас: «...гордый ум! Вельможи, / Бойца, ученого – взор, меч, язык, / Цвет и надежда радостной державы, / Чекан изящества, зеркало вкуса, / Пример примерных...» [4, с.73-74], – вспоминает так о нем Офелия. Жизнь при покойном короле казалась узаконенной: мертвые спокойно лежали в могилах, живые соблюдали правила правды и чести, их слова не расходились со смыслом, на королевском троне находились законные властители, принц и придворная девушка могли любить друг друга, могли любить родителей (при Клавдии Офелия не может одновременно любить и Гамлета, и Полония).

Все то же самое, только со знаком минус, можно сказать о времени Клавдия. Л.Пинский считает, что трагедия «Гамлета в том, что нарушилось Время, а Клавдий – «порождение измененного времени». Принц Гамлет должен разрешить эту ситуацию и поставить Время на место. Это очень ценное наблюдение. Правильная характеристика художественного времени, на наш

## Раздел 2. Поэтика и история литературы

взгляд, во многом гарантирует понимание «Гамлета» Шекспира. Представления Л.Пинского о времени в «Гамлете» во многом справедливы, мы не можем согласиться только с «первопричинностью» проблемы времени, с тем, что она является «порождающей» по отношению к другим аномалиям Датского королевства. Трудно сказать: что было вначале: «гнусное убийство», измена королевы, кризис родового сознания или изменение времени. Можно только отметить, что все это стало причиной активного вмешательства Призрака покойного в жизнь королевской семьи и государства.

Разговор Гамлета с Призраком имеет решающее значение для развития действия в трагедии. Попробуем разобраться, как Гамлет воспринял слова Призрака, какую роль в судьбе Датского королевства сыграло общение принца с потусторонним миром?

Призрак. Прощай и помни обо мне. [4, с.35]  
(уходит)

Гамлет. О небо! О земля! Кого впридачу?  
Быть может, ад? Стой, сердце! Сердце, стой!  
Не подгибайтесь подо мною ноги!  
Держитесь прямо! Помнить о тебе?  
Да, бедный дух, пока есть память в мире  
Разбитом этом. Помнить о тебе?  
Я с памятной доски сотру все знаки  
Чувствительности...

...А теперь девиз мой:

«Прощай, прощай и помни обо мне».

Я в том клянусь.[4, с.150-151]

Теперь содержанием жизни Гамлета становится память об отце, причем принц повторяет не слово «месть» («revenge»), а «память» («remember» и «remember»). Критика любит рассуждать о медлительности Гамлета: почему он не убивает Клавдия сразу после разговора с Призраком, а размышляет, произносит множество монологов о смысле жизни и тем самым тормозит действие.

Однако стоит обратить внимание на то, что Призрак в тексте не приказывает Гамлету убивать Клавдия, а говорит «отомстить» и «помнить». Потом Призрак это как бы расшифровывает, уточняет; отомсти, т.е.:

- Не дай постели датских королей

Стать ложем блуда и кровосмешенья.

Но как это можно исполнить, если постель королевская уже стала «ложом блуда...» Получается, что Гамлет должен повернуть Время и сделать так, чтобы оно началось сначала и Датский трон не запятнался бесчестьем. Задача такого качества неподсильна человеку. Однако Призрак не только ставит перед принцем задачи; в результате общения с потаенным природой самого Гамлета изменяется, принц наделяется новым знанием и

становиться способным к разрешению сложных бытийных задач. Выготский считает, что во время разговора Гамлета с Тенью принц получает второе рождение. С этим трудно согласиться, если не вообразить вслед за Шекспиром сам процесс рождения. Обратим внимание на то, что Гамлет испытывает затруднение, сомнение в подборе слов, выражающих его состояние. Это потому, что вместе с новым словом рождается новое знание о небе («O all you host of heaven!»), о земле («O earth»), «кого впридачу?» («what else?»), «неужели я прибавлю еще и ад?» («And shall I couple hell?.. Oh, fie! Hold, hold my heart!» [3, p.24]) Лозинский и Пастернак переводят последнюю фразу почти одинаково: «О, тьфу, стой, сердце, стой!» Но нам хотелось бы обратить внимание на слово hold, которое в английском языке объединяет в себе значения: стой, держи, держись, овладевай, владей. В данном случае наиболее точно – овладевай, т.е. Гамлет говорит своему сердцу: усваивай и удерживай (если одним словом, то овладевай) новым знанием. В этих двух стихах много междометий, которые, выражая непосредственную эмоциональную реакцию Гамлета, подчеркивают, что он так экспрессивно реагирует на новое для него. Гамлет как бы не выражает готовую мысль, а творит ее вместе со звуком. Итак, мы можем сделать вывод: Призрак не просто рассказал Гамлету тайну-секрет Клавдия, а наделил его новым знанием, где убийство обрисовано в контексте мироздания, в контексте всей правды.

Наделив Гамлета необыкновенным для человека пониманием бытия, Призрак ставит перед ним и необыкновенную для человека задачу – изменить (очистить, преобразовать) бытие. По сути, перед принцем стоит творческая задача; понятно, что убийство Клавдия здесь не может быть решением. Гамлету необходимо найти форму (способ) преобразования бытия. Поэтому его сокровенные мысли (монологи наедине с собой) сосредоточены на главном: быть или не быть, и как быть?

Остальное действие выглядит какое-то время как бы оторванным от размышлений главного героя, да и принц, словно отрывается от самого себя: когда общается с другими персонажами, он вынужден играть безумца, чтобы не выдать себя. Под маской шута Гамлет может говорить правду, которую окружающие воспринимают как безумные фантазии. Однако безумство Гамлета кажется «слишком последовательным» королевскому окружению и рождает подозрительность Клавдия. Король замечает, что в Гамлете «...точно / И внутренний и внешний человек / Не сходен с прежним» [4, с.46]. «Не в меру изменившийся сын» [4, с.47], – говорит о нем королева.

В целом, комментируя II акт, надо отметить: в нем продолжает развиваться проблема несовпадения видимости и сущности, но выглядит она здесь не так, как в I акте. Гамлет уже знает всю правду (сущность) и выска-



зывает ее, только непривычным языком, настолько иносказательным, что на первый взгляд его можно принять за бред сумасшедшего.

Клавдий хочет узнать причину «расстройства» Гамлета, хотя король не подозревает, чем ему угрожает тайна принца. Удивительно, что все, кто пытается узнать тайну Гамлета, не замечают, что его речи предельно правдивы. Можно предположить, что у людей, окружающих принца, нет способности воспринимать Гамлета, нет «пространства», в котором бы уместилось содержание речей принца. Правда, Гамлет одел маску не только на лицо, но и на свои слова. Его реплики настолько метафоричны, иносказательны (на самом деле они скорее «инореальны»), что окружающие воспринимают их как бессвязную речь. Прокомментируем некоторые реплики Гамлета:

– Сами вы, сударь мой, – говорит принц Полонию, – были бы так же стары, как я, если бы могли, подобно раку, идти задом наперед [4, с.53], – Не намекает ли здесь Гамлет на то что он пытается изменить (перевернуть задом наперед) время?

Следующее высказывание Гамлета обращено к Розенкранцу, который сообщает принцу, что в театральном мире публика предпочитает смотреть «выводок детей», «маленьких соколят», «глумящихся над собственным наследием», а не «столичных трагиков», так называемого «простого театра»: «Это не так уж странно; вот мой дядя – король Датский, и те, кто строил ему рожи, пока жив был мой отец, платят по двадцать, сорок, пятьдесят и по сто дукатов за его портрет в миниатюре. Черт возьми, в этом есть нечто сверхъестественное, если бы только философия могла доискаться» [4, с.59]. Здесь Гамлет намекает на то, что Клавдий так же мало похож на прежнего короля Дании, как нынешние властители сцены («выводок горляющих детей») на прежних настоящих актеров. И есть какая-то «сверхъестественная» причина, как в популярности «маленьких соколят», так и в признанности Клавдия королем Дании\*.

Рассмотрим еще один фрагмент разговора Гамлета с Полонием:

Полоний. Что вы читаете, принц?

Гамлет. Слова, слова, слова.

Полоний. Я хочу сказать: что говорится в том, что вы читаете?

Гамлет. Клевета, сударь мой, потому что этот сатирический плут говорит здесь, что у старых людей седые бороды, что лица их сморщены, глаза источают густую камедь и сливовую смолу... всему этому... я хоть и верю..., однако же считаю непристойностью взять это и написать... [4, с.53].

То, что написано в книге о внешности стариков, можно действительно воспринимать как клевету, потому что Гамлет, по известным причинам,

\* Примечательно, что этот разговор принца с друзьями об актерах появился только в последнем прижизненном издании «Гамлета» (1611 г.), что свидетельствует о глубине авторского замысла, объединяющего характер ситуации в театральном и придворном мире.

себя считает стариком, хотя и не обладает «седой бородой», «сморщенным лицом»... В то же время в книге написана правда. Получается, что правда может быть клеветой (это, как мы уже отмечали, типично для Датского королевства). Но почему непристойно об этом писать в книге? В дальнейших рассуждениях об искусстве Гамлет дает понять, что художественное произведение должно быть только правдивым, без излишеств, давать «зеркало и отпечаток своего времени». «Зеркало и отпечаток» не значит фотографию в представлении Гамлета, то есть правдивость не в копировании, а в истинности воплощенного знания о мире. В художественном произведении должно быть изображено то, что значительно в контексте мироздания, то, что вызвано космической потребностью и способно «изменять» бытие, впечатлять, потрясать, преобразовать, человека. Поэтому Гамлету очень понравился монолог о Гекубе, ведь он изменил актера:

... – А я,

Тупой и вялодушный дурень, мямлю,

Как ротозей, своей же правде чуждый. [4, с.66]

«Как ротозей, своей же правде чуждый», – очень точный поэтический перевод, он способствует целостному восприятию художественного мира: Гамлет упрекает себя в бездействии, в том, что уподобился соглядатаю и, зная всю правду, ничего не изменил. Но английский текст еще глубже: если перевести дословно «inpregnant of my cause» [3, p.43], то получится бесплодный (не беременный) в своем деле». Таким образом, Гамлет упрекает себя в том, что не придумал до сих пор способа преобразования бытия. Важно подчеркнуть и то, что для Гамлета преобразовать означает «родить», то есть привести что-то новое.

Итак, во II акте, прикрывшись шутовством, Гамлет говорит правду. Одевать герою маску шута, чтобы он мог говорить правду, – это излюбленный риторический прием эпохи Возрождения; Шекспир им неоднократно пользовался до создания «Гамлета». Но в данном случае, чтобы исполнить задачу принца, недостаточно просто рассказать правду, а надо сделать ее доступной и значимой для окружающих и обновить еще чем-то, которое сверх-правды, чего нет, но что содержит в себе всю эту правду и преобразует ее. Осознав в таком свете свою проблему, Гамлет решает написать пьесу и поставить спектакль.

Действие III акта развивается следующим образом: Розенкранц и Гильденстерн признаются, что ничего не узнали от Гамлета о причине его расстройств, тогда Клавдий с помощью Полония принимает решение еще раз попытаться узнать тайну Гамлета, используя при этом свои излюбленные методы: подстроенное свидание и подслушивание. С точки зрения Клавдия и Полония их затея провалилась, потому что Гамлет не «раскрылся», но разговор принца с Офелией интересен для понимания отношений героев:

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

---

Гамлет. – ...власть красоты скорее преобразует добродетель из того, что она есть, в сводню, нежели сила добродетели превратит красоту в свое подобие; некогда это было парадоксом, но наш век это доказывает. Я вас любил когда-то.

Офелия. – Да, мой принц, и я была вправе этому верить.

Гамлет. – Напрасно вы мне верили. ...Я не любил вас. ... Уйди в монастырь [4, с.72-73].

Любовь и нелюбовь к Офелии объясняется состоянием Гамлета. «Любил когда-то» – это правда, потому что тогда мог любить, и «не любил» – тоже правда, так как будучи таким, («перерожденным»), как сейчас, в изменившемся мире не любил никогда. Любил-не любил – парадокс, который «доказывает наш век». Совет уйти в монастырь – горьковатый, но единственный выход для Офелии. Иначе ей грозит «плодить грешников», ибо как бы она не была добродетельна, но и ее уже коснулась гниль Датского королевства: героиня уже обманывает Гамлета.

Центральное событие III акта и всей трагедии – представление «Мышеловки». Почему здесь нужен спектакль?

Мы уже говорили, что Гамлет избирает именно спектакль как возможность преобразования бытия: в нем происходит воплощение всей правды, обновленной принцем, которая своим присутствием должна разрушить противоречия сознания героя, а, следовательно, и противоречия художественного мира, поэтического бытия Шекспира-автора.

Спектакль, к тому же, единственный в действительности Гамлета способ представления какого-то содержания большому количеству людей. Здесь надо учесть и роль театра в действительности Шекспира: в елизаветинскую эпоху на сцене рождалось новое знание о жизни (во многом это был театр импровизации) и формировался национальный язык.

Отвечая на вопрос: «Почему спектакль?», – справедливости ради надо вспомнить и о «Прагамлете» – кровавой трагедии мести Т.Кида, которая не дошла до наших дней, но, скорее всего, имела сцену спектакля; потому что в другой, сохранившейся пьесе этого автора, есть момент разоблачения преступника во время спектакля.

Итак, если бы затея Гамлета с «Мышеловкой» удалась в полной мере, то «возобновился» бы порядок в Дании, актеры получили бы соответствующее их искусству признание и закончилась бы трагедия «Гамлет», но уввы: зрелище показалось слишком невыносимым для зрителей, спектаклю под названием «Мышеловка» не суждено было завершиться.

Однако даже неоконченная пьеса сыграла свою роль: после представления Клавдий уже не пытается исцелить Гамлета, он осознает свою обреченность, зыбкость своего жизненного положения, перед ним (в его сознании) проступает трагический хаос, что подтверждает и монолог Клавдия после «Мышеловки»:

– О, мерзок грех мой, к небу он смердит;  
На нем старейшее из всех проклятий –  
Братоубийство! Не могу молиться...  
И, словно тот, кто призван к двум делам,  
Я медлю и в бездействии колеблюсь...  
    Но что скажу я?  
«Прости мне это гнусное убийство»?  
    Как быть прощенным и хранить свой грех?  
В порочном мире золотой рукой  
Неправда отстраняет правосудье,...  
    но наверху не так:  
Там кривды нет, там дело предлежит  
Воистине...  
О жалкий жребий! Грудь чернее смерти!  
Увязший дух, который вырываясь,  
Лишь глубже вязнет! Ангелы, спасите!  
Гниль, жесткое колено! Жилы сердца!  
Смягчитесь, как у малого младенца!  
Все может быть еще и хорошо.

(Отходит в сторону и становится на колени). [4, с.91-92]

Король метко определяет свое состояние: «словно тот, кто призван к двум делам». Клавдий хочет «узаконить» свое положение в бытии: в государстве (явном) и «на небе» (тайном). До «Мышеловки» король не думал о том, что происходит «на небе», горний мир для его зрения был как бы не доступен. Теперь же Клавдий осознал противоречивость своего положения: в тексте это выглядит как невозможность подобрать слова для молитвы, он не может найти таких слов, которые были бы правдивы и на земле, и на небе. Король как бы утешает себя. «Все может быть еще и хорошо», но для этого надо стать «малым младенцем». Насколько невозможно стать Клавдию «малым младенцем», настолько и невозможна молитва. Шекспир не дает зрителю послушать молитву Клавдия (ее нет в поэтическом мире трагедии), мы только видим Клавдия несколько минут стоящим на коленях в стороне сцены (в то время, когда в центре Гамлет произносит монолог), затем Клавдий поднимается с колен и лишь констатирует:

– Слова летят, мысль остается тут;  
Слова без мысли к небу не дойдут. [4, с.92]

В монологе Клавдия обнаруживается проблема слова и выражения (невозможность подобрать слова для выражения правдивого смысла одновременно в тайном и явном). Раньше это как проблему осознавал только Гамлет. Теперь и Клавдий озабочен тем, что его слово разлагается, в одном звуковом комплексе противоборствуют два антитетичных значения, кото-

## Раздел 2. Поэтика и история литературы

рые актуальны в разных сферах. Поскольку бытие персонажа осуществляется в слове, то описанное противоречие чревато для него гибелью в том случае, если ситуация «нет правды на земле, но правда есть выше» разрешится в пользу осуществления правды. После спектакля король пытается укрепить созданные (попранные) им законы и во что бы то ни стало избавиться от Гамлета, потому что Клавдий осознал смертельную опасность принца для себя.

Королева тоже как бы прозревает, слова Гамлета изменяют ее зрение, теперь она видит гнусность своего положения («в очах своей души»). Гертруда после разговора с сыном осознает смертельную опасность его слов:

– О, если речь – дыханье, а дыханье –  
Есть наша жизнь, – поверь, во мне нет жизни,  
Чтобы слова такие продышать. [4, с.101]

После неудачной молитвы Клавдий как бы сознательно отказывается от «поддержки неба», его интересует исключительно явный, земной мир, потому что только здесь он еще надеется удержать свой порядок; хотя и понимает, что это почти невозможно:

– ...Ах, Гертруда, беды,  
Когда идут, идут не в одиночку  
А толпами. Ее отец убит;  
Ваш сын далек, неистовый виновник  
Своей же ссылки, всполошен народ,  
Гнилой и мутный в шепотах и в мыслях,  
Полониевой смертью; было глупо  
Похоронить его тайком; Офелия  
Разлучена с собой и с мыслью светлой...  
Лаэрт из Франции вернулся тайно...  
Все это, как картечь, мне шлет с избытком  
Смерть отовсюду. [4, с.114]

Клавдий боится всего: и присутствия Гамлета, и бунта толпы, и Лаэр-та..., – поэтому пускает в ход все средства, чтобы удержаться на троне: по-прежнему старается, чтобы все выглядело не так, как есть: наказывает Гамлета изгнанием, но хочет, чтобы отъезд принца никто не принял за наказание; Лаэрту король тоже представляет смерть Полония не в правдивом, а в выгодном для него свете.

В IV акте Клавдий привычным и доступным языком запутывает вещи и значения, т. е. пытается сохранить законы совмещения несовместимого и расхождения видимости и сущности. Гамлет, наоборот, туманными, метафоричными выражениями говорит только чистую правду. Можно выделить здесь 3 высказывания принца:

В первом Гамлет говорит Розенкранцу о его роли придворного: «...такие царедворцы служат королю лучше всего напоследок, он держит

их, как обезьяна орехи, за щекой: раньше всех берет в рот, чтобы позже всех проглотить». [4, с.104]

Следующее высказывание о червях: «Червь – истинный император по части пищи. Мы откармливаем всех прочих тварей, чтобы откормить себя, а себя откармливаем для червей. И жирный король и сухопарый нищий – это только разве две смены, два блюда, но к одному столу; конец таков» [4, с.106]

На вопрос Клавдия: «Где Полоний?» – ответ тоже очень правдив: «На небесах; пошлите туда посмотреть; если ваш посланный его там не найдет, то поищите его в другом месте сами». А. Морозов считает, что в английском тексте «i'the other place» [3, с.170], то есть в «другом месте» означает в аду.

Нетрудно заметить, что все высказывания Гамлета не только правдивы, но и предельно ужасны, намекают на конец: конец для придворного, которого «слопает» король, конец для всех на «ужине» у червей, конец для короля в аду.

Речь Офелии тоже туманна, слова ее – «ничто», но в них скрыт зловещий смысл:

Все об отце она твердит; о том,  
Что мир лукав; вздыхает, грудь колотит;  
И сердится легко; в ее речах –  
Лишь полусмысл; ее слова – ничто, ...  
А по ее кивкам и страшным знакам  
Иной и впрямь решит, что в этом скрыт  
Хоть и неясный, но зловещий разум. [4, с.111]

Офелия безумна не только из-за смерти отца, но и оттого, что «мир лукав»; трудно смириться не столько со смертью Полония, сколько со всем происходящим и со смертью отца в том числе.

В пятом акте «злая правда» не замедлила сбыться. Действие переносится на кладбище. Здесь мы наглядно видим, как проявляются законы, учрежденные Клавдием (вспомните: «грустя на свадьбе, веселясь над гробом»). Могильщики как раз и занимаются тем, что веселятся, отпускают друг другу шутки и остроты. Но какой ужас чувствуется в этих шутках:

– Кто строит прочнее каменщика, судостроителя и плотника?

– Виселичный мастер... [4, с.129-130]

– Сколько времени человек пролежит в земле, пока не сгниет?

– ...если он не сгниет раньше смерти – ведь нынче много таких покойников, которые похороны едва выдерживают... [4, с.131]

Не говорит ли это о той гнили, которая поедает датчан при жизни, не давая им сгнить в гробу? Не говорит ли это также о том, что сама гниль – это и есть смерть, которая гуляет по Дании и впивается в жизнь.

Мы отмечали, что Клавдий нарушает основные законы, в его государстве тайное взаимодействует с явным, совмещается несовместимое, видимость

не совпадает с сущностью. В пятом акте эти противоречия обостряются до предела. Смерть вмешивается в жизнь – это последствия нарушения (поправки) законов бытия. Лаэрт и Гамлет, будучи еще живыми, забегают в могилу Офелии не только потому, что они любили ее, но и потому, что жизнь утратила границу со смертью, «смешалось все, ни в чем порядка нет».

Последняя сцена, в которой погибают Лаэрт, Гертруда, Клавдий и Гамлет – это тот конец, к которому стремилось все действие и который был предсказан чуть ли не с самого начала. Последняя сцена поворачивает время: все как бы умирает и «творчески обновленное» начинается сначала: умирают главные герои пьесы; перестает существовать государство Дании (его забирает Фортинбрас); завершается художественный мир, в котором больше нет противоречий. Но в мире действительности остается художественное произведение «Гамлет», и Шекспир как бы намекает на это, то есть дает понять, что, несмотря на смерть Гамлета, память о нем и обо всем происшедшем остается в повести Горацио.

Итак, характеризуя вторую часть трагедии (после «Мышеловки»), отметим, что действие в ней стало развиваться гораздо стремительнее. Это связано с тем, что спектакль обеспечил «прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности» [1, с.317]. Правда, мир действительности был чреват этим «прорывом», но после представления интенсивность распространения трагического в явном мире намного увеличилась. Так, мы проследили, как трагическое распространялось в явном мире: от едва ощутимых противоречий до событий, угрожающих гибелью явной (жизненной и государственной) реальности. «Мышеловка» как бы снимает покрывало, разделяющее видимый и заморгильный миры. То, что в начале пьесы для Дании было актуально, как сравнение (имеется в виду сравнение Горацио: Дания подобна Риму перед падением Юлия: «В саванах вдоль улиц визжали и гнусили мертвецы...» [4, с.11]), стало в конце реальным смыслом. В этом суть изменения явного (видимого) мира: жизнь преобразовалась в смерть; разрушилось Датское королевство вместе с законами, его осуществлявшими.

В предложенном анализе «Гамлета» мы пытались доказать, что все изменения явного мира произошли от взаимодействия с тайным (невидимым). Началось все, насколько мы можем судить, с убийства короля Гамлета и поведения Гертруды. Целью вмешательства тайного в явное было преобразование всего бытия: восстановление первоначальной гармонии. Во внешнем мире это выглядело как очищение трона королей Дании от «блуда и кровосмешения». Гамлет исполнил эту задачу. Завершение изображаемой действительности является завершением художественного мира и текста. Поэтическое бытие автора Шекспира утрачивает актуальность там, где восстанавливается гармония тайного и явного. Эта гармония вос-

становивается в художественной целостности трагедии Шекспира «Гамлет», которая состоит-делится на

– ... повесть

Бесчеловечных и кровавых дел,  
Случайных кар, негаданных убийств,  
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,  
И, наконец, коварных козней, павших  
На головы зачинщиков. [4, с.156]

и молчанье, трюеточие, недосказанность..., то есть на тайное и явное, которые вместе и есть художественная целостность. Читатель, актуализирующий ее существование, способен стать причастным полноте бытия.

Но в жизни мы можем только верить в то, что мир разумен и целостен, в то, что тайное воистине неотделимо от явного, в то, что любой момент нашего существования здесь и сейчас чреват обретением или приобретением бытия всего. В этом смысле хочется закончить работу словами Антония, митрополита Сурожского: «как важны и драгоценны все человеческие отношения, как они могут сыграть решающую роль в абсолютных событиях нашей жизни. Как нам надо воспринимать и бережно, и вдумчиво, и *целостно* [курсив А.Сурожского – М.К.] все отношения, какие у нас есть; потому что каждое отношение определяет ситуацию, которая может расцвести в чудо – в чудо встречи с Богом» [10, с.192].

#### Цитированная литература

1. Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
2. Гиришман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996.
3. William Shakespeare. Two tragedies. Hamlet. Macbeth. – Moscow, 1985.
4. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. – М., 1960. – Т. 6.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986.
6. Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. – М., 1994. – Т.1.
7. Верцман И. «Гамлет» Шекспира. – М., 1964.
8. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». – М., 1986.
9. Шекспировские чтения 1978. – М., 1981.
10. Антоний Сурожский. О встрече // Новый мир. – 1992. – №2.

#### Анотація

В цій роботі вирішуються дві основні проблеми: розуміння «Гамлета» як художнього твору та усвідомлення онтологічної суті цієї трагедії Шекспіра.

Розуміючи поетичний твір як художню цілісність, ми припустимо виявлення повноти буття в первісній єдності, самотворчому відокремленні та



## Раздел 2. Поэтика и история литературы

глибинній неподільності таємного та явного, які вміщують універсальні закони, що організують буття.

Історія принца Гамлета з цієї точки зору – це ланцюг трагічних подій, пов'язаних з необґрунтованим втручанням людини в гармонію таємного та явного.

### Annotation

In this research two basic problems are treated: interpretation of «Hamlet» as a literary work and realization of ontological relevance of the Shakespearean play.

Viewing a work of literature as artistic integrity we admit that the existential completeness may manifest itself through original entity, self-initiated isolation and intrinsic indivisibility of the covert and the obvious, including the universal laws which give structure and shape to our existence.

From this point of view the story of prince Hamlet is a chain of tragic events caused by sudden human interference with the harmony of the covert and the obvious.

Ю.Ю.Гаврилова

### «ПЕРЕСТУПИВ ЗА НЕЗНАКОМЫЙ ПОРОГ...» (МИР В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА» А.С.ПУШКИНА)

ББК Ш40\*011.3 +

Ш43(4РОС) (=411.2)5\*8 Пушкин 4\*01

Мысль производится только <...> в момент решимости заглянуть за тот порог, за которым нет тебя, такого, когда ты сам себе любезен, привычен и мил. С которым ты сросся.

М.Мамардашвили

**«П**овести покойного Ивана Петровича Белкина» – заговоренное место филологического знания. И не только потому, что его «заговорил» сам А.С.Пушкин. Но еще и в том менее лестном смысле, что у автора белкинского цикла оказалось много «помощников», осложняющих судьбу «Повестей...» в попытках во что бы то ни стало разоблачить прозаическую мистификацию Пушкина. И с этой точки зрения эпатажные выходки г. Сенковского («Повесть, потерянная для света» – о «Гробовщике»), категорический формализм Б.Эйхенбаума («философия не поместилась») и множество других примеров отражают, безусловно, «остроумное» – по слову С.Бочарова – положение дел.

«Остроумие» ситуации, в которой оказывается читатель «Повестей...», возникает уже в эпиграфе:

**Г-жа Простакова**

*То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.*

**Скотинин**

*Митрофан по мне.*

*Недоросль* [1, с.51]

Традиционно в выборе Пушкиным такого эпиграфа усматривается его иронический выпад против читателей – митрофанов. «Логический» предел тщательно-пристрастного «уяснения» смысла этого эпиграфа представлен в монографии американского исследователя П.Дебрецени: «Ирония этого диалога проистекает из разного понимания персонажами слова «история» (...)

Простакова и Скотинин понимают это слово как «приключение» или «анекдот». Выбора подобного эпиграфа для «историй» Белкина достаточно, чтобы предположить, что их не следует принимать серьезно (...). Ирония эпиграфа ненамеренна, поскольку дело касается Издателя; может быть, он выбрал этот эпиграф просто потому, что различие между историей и «историями» было для него столь же туманно, сколь и для Простакова» [2, с.71-72].

Очевидно, что подобный способ толкования эпиграфа к «Повестям...» является попыткой «напрямую» включить в их художественный мир комические парадоксы «Недоросля» Д.Фонвизина.

Исследователь прилежно «восстанавливает» тот событийный ряд, на который указывают приведенные реплики Простаковой и Скотинина. Однако предложенное П.Дебрецени «обогащение» содержания белкинского цикла вряд ли продуктивно. Здесь мы сошлемся на мнение С.Г.Бочарова: «В пушкинской прозе эпиграф – это голос из-за границы произведения» [3, с.158].

Вряд ли эпиграф из «Недоросля», избранный А.С.Пушкиным, ориентирует читателя на критические размышления о «митрофановском» и «немитрофановском» способах чтения. Пушкина устроил бы и Митрофан, – если он действительно «к историям охотник». Вряд ли автор «Повестей ...» вменял читателям какие-либо правила поведения в их художественном мире и заранее иронизировал над теми, кому не удастся их соблюсти. Все эти и подобные им расчеты глубоко чужды пушкинскому мироощущению. Поэтому не стоит, на наш взгляд, предполагать, что Пушкин в «Повестях...» ставит над читателем некоторый эксперимент, устраивая ему проверку на прозвище «Митрофанушки» и предупреждая его об этом в эпиграфе.

По-видимому, эпиграф из «Недоросля» нужен был Пушкину не для насмешки. Ни в эпиграфе, ни в самих «Повестях...» он не разделяет читателей и человеческий мир вообще на умных и глупых, проницательных и доверчивых, «хороших» и «плохих», праведников и грешников. Любая из возможных жизненных позиций (в пределах человечески допустимых, ра-

зумеется) убедительна для него и достойна уважения. На наш взгляд, Пушкин фокусирует свое художественное внимание на других «границах», существующих изнутри человеческого мира и продуцирующих события его качественного преобразования (именно прояснению такого рода событий, возникающих на внутренних «стыках» неоднородного и многоликого человеческого бытия, посвящена вся пушкинская проза).

Пушкин извлекает смысл из реплик героев «Недоросля», освобождая их от того дидактического материала, которым они автоматически заполняются каждым «просвещенным» читателем. Более того, преодоление подобного рода «привычек» сознания – важнейшее условие адекватного прочтения «Повестей...». Смысл эпиграфа – не в снисходительном и одностороннем «диалоге» между умным и глупым, а в возможности другого диалога – между «охотниками» слушать истории и «охотниками» их рассказывать (и тех и других в «Повестях...»), как помним, немало).

Именно здесь, на наш взгляд, таится интрига. Эпиграф, избранный Пушкиным, указывает на взаимную заинтересованность, возникающую между рассказчиком и слушателем «истории». Существование неподдельного интереса между ними, который не всегда подкрепляется ощутимой выгодой, позволяет предположить особую недостаточность, присутствующую в каждой из сторон. В таком «недостаточном», «взаимозависимом» состоянии пребывают по отношению друг к другу и рассказчик, и слушатель, и само происшествие, послужившее поводом для «истории».

Реализуя эту, продиктованную со всех трех сторон потребность в некотором взаимодополняющем движении, «история» становится реальностью пересечения трех несовпадающих кругозоров. В событии этого пересечения устраняется исходная недостаточность трех «участников» истории – рассказчика, персонажа и слушателя.

Факт возникновения «Повестей Белкина» был воспринят многими как странный, вызывающий недоумение.

Недоумевали по поводу их сомнительной уместности в творчестве А.С.Пушкина. Фигура «подставного» Белкина, вымышленного автора «Повестей...», воспринималась как знак невозможности их «прямого» и безусловного присутствия в ряду других пушкинских произведений. Фигура Белкина, таким образом, как бы снимала ответственность за то, что «насочинял» настоящий автор «Повестей...». В результате получалось, что сам Пушкин как бы не «нужен» своим «побасенкам», так же, как они – в свою очередь – не испытывают недостатка в своем подлинном авторе.

Что касается самого Пушкина, то он – напротив – ощущал насущную потребность в этой прозаической, «белкинской» мистификации, обосновывающей его новую, не-поэтическую уместность в мире собственных произведений. Талант Пушкина требовал новоселья.

Обратимся к повести «Гробовщик».

«Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и, наконец, купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось» [1, с.89].

Главный герой повести «Гробовщик», Адриан Прохоров, с самого начала пребывает в ситуации новоселья. Однако радость по поводу этого долгожданного события в его жизни почему-то отсутствует. Вместо чувства радости Адриан испытывает удивление, вызванное отсутствием радости.

Как видим, Адриан отводит для радости конкретное место в своей жизни, включает ее в круг своих эмоциональных переживаний. Радость, стало быть, – это чувство, вполне знакомое старому гробовщику. Однако эта «знакомая» радость неожиданно исчезает, оставляя место, уготованное для нее Адрианом, открытым. Это место по инерции заполняется чувством удивления.

Почему радость не появляется там, где ее ожидает встретить Адриан?

По-видимому, будучи естественным по природе чувством, радость требует таких же, соответствующих ей, естественных условий. В том же состоянии мира, в котором оказывается в момент новоселья гробовщик, таких условий, очевидно, нет. Поэтому даже долгожданная покупка нового «домика» не может их обеспечить.

Можно ли объяснить отсутствие радости в сердце гробовщика только его «мрачным» характером, вполне отвечающим его ремеслу? Разумеется, вряд ли. Тем более, что сама повесть решительно опровергает такое предположение.

Проблема, на наш взгляд, заключается в неестественном и оттого безрадостном состоянии мира, в котором пребывает гробовщик.

Ощущение дискомфорта, вызванное переездом Адриана в новый дом, как будто обусловлено отсутствием в нем прежнего порядка: «Преступив за незнакомый порог и нашед в новом своем жилище суматоху, он вздохнул о ветхой лачужке, где в течение осьмнадцати лет все было заведено самым строгим порядком (...). Вскоре порядок установился (...) Адриан обошел свое жилище, сел у окошка и приказал готовить самовар» [1, с.89].

Однако установление прежнего порядка не радует Адриана: по своему обыкновению, он погружен в мрачные раздумья.

Печальные размышления гробовщика прерывает «веселый» Шульц. В ответ на открытое дружелюбие своего нового соседа Адриан благосклонно принимает его приглашение на «серебряную свадьбу». Взаимное расположение, возникшее между сапожником и гробовщиком, закрепляется в состоявшемся между ними вполне приятельском «профессиональном» диалоге.

Серебряная свадьба у Шульца оказывается веселой и бесшабашной «пирушкой», на которой Адриану удается на время расстаться с собственной мрачностью. Факт единения с братьями-ремесленниками как будто на-

лицо: видимое и подчеркнутое повествованием разделение ремесленников на «немцев» и «русских» не становится принципиальным. Несмотря на то, что «разговор на немецком языке час от часу делался шумнее» [1, с.91], тосты провозглашались на русском языке.

Недостаточное благополучие ситуации проясняется «вдруг»: «Вдруг один из гостей, толстый булочник, поднял рюмку и воскликнул: «За здоровье тех, на которых мы работаем, unserer Kundleute! [1, с.91].

Примечательно, что в данном случае тост звучит на двух языках – и на русском, и на немецком. На первый взгляд, такое «двуязычие» вполне можно воспринять как преодоление национально-языковых границ во имя ремесленного единства: все они – ремесленники, работающие на своих клиентов. И с этой точки зрения, они все равны.

Однако именно здесь происходит раскол. Помогает этому «соотечественник» Адриана будочник Юрко, обнаруживший повод для новой и остроумной шутки: «Что же? Пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов». Все захохотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил...» [1, с.92].

Таким образом, общий тост «за здоровье клиентов», произнесенный на двух языках, содержит в себе не только границу между немцами и русскими, которая преодолевается без ощутимых усилий. Этот же тост предполагает также существование другой границы, которую замечает проницательный Юрко. И то, что он с пьяной любезностью конкретизирует общий тост специально для Адриана, свидетельствует о недостаточной, условной уместности гробовщика в компании «веселых» ремесленников.

После реплики Юрка Адриан испытывает определенные неудобства потому, что он более других причастен событию смерти – он не вполне вписывается вместе со своим ремеслом в их веселье, шутки и тосты.

Однако виноват в этом не только сам гробовщик, избравший такую «неподходящую» профессию. Небезупречно – в кругозоре повести – и поведение всех остальных ремесленников, которые «посреди сих взаимных поклонов» не желают «кланяться» Адриану. По замечанию А.Г.Гукасовой, «обидные» слова Юрка рождаются именно из этой ситуации разобщения, подсказаны ею.

Общий тост – «За здоровье тех, на которых мы работаем...» – воспринимается всеми присутствующими в перспективе от исходной разделенности всех клиентов (вообще человеческого мира) на живых и мертвых. Возможно, об этом разделении никто бы не вспомнил – если бы на пирушке не было Прохорова. Факт присутствия гробовщика в компании «веселых» ремесленников делает видимой (сначала для Юрка, а потом и для всех присутствующих) границу, преступать которую Адриан – якобы – не имеет права. Граница эта, однако, не столько объективно существующая,

нейтральная, сколько субъективно устанавливаемая людьми – их защитная, эмоциональная реакция на присутствие человека, напоминающего о смерти.

Граница, которую не должен переступать Адриан, проходит, прежде всего, между гробовщиком и не – гробовщиками.

Это «неравноправие» проявляется уже при его первом знакомстве с сапожником Шульцем: «...Конечно, мой товар не то, что ваш...» [1, с.90]. Очевидно, что разница в ремеслах, на которую указывает Шульц, относится не только к конкретному сравнению двух ремесел – сапожника и гробовщика. Замечание Шульца носит обобщающий характер, вытесняющий «мрачное ремесло» Прохорова за пределы «франкмасонского» братства всех остальных – «живых» – ремесел.

Однако в первом разговоре Шульца и Прохорова еще не ощутимы последствия такого различия. И если в этой беседе Шульц намекает на преимущества ремесла Адриана перед его собственным, то на пирушке (после реплики Юрка) ему укажут на обратное. Юрко «переводит» общий, обращенный ко всем присутствующим тост о клиентах на язык – как ему кажется – гробовщика Адриана. И в таком «переложении» тост оборачивается для него своей «обидной», оскорбительной стороной: ведь применительно к нему слово «Kundleute» превращается в слово «мертвецы».

Такая метаморфоза обнаруживает все неблагоприятное и недоброжелательное состояние ситуации, в которой находится Адриан. Только внутри такого состояния мира, в котором живые категорически отрекаются от мертвых, возможно превращение клиентов гробовщика в мертвецов. По большому счету, клиентами гробовщика (теми, на которых он работает) являются все люди без исключения – на том основании, что все они смертны.

Таким образом, в повести «Гробовщик» не столько феномен смерти осознается, эксплицируется как проблема, сколько – в ее естественном и неотменимом свете – проблематизируется все состояние мира. Коллизия, соответственно, порождается не испорченностью Адриана, а двусмысленностью человеческого положения в мире.

Реплика Юрка и вызванный ею всеобщий смех искушают Адриана отыскать понимание и уважение не среди живых, а среди мертвых. «Пир горой» по случаю новоселья, который гробовщик собирался устроить для своих товарищей-ремесленников, теперь для них отменяется: «Ии не бывать же тому!» [1, с.92]. Однако само празднество «новоселья», тем не менее, остается актуальным. Само ожидание праздника, который никак не состоится, по-прежнему – то есть с самого начала повести – не покидает читателя.

Пирушка в доме сапожника, создавшая некоторую иллюзию веселья для «мрачного» Адриана и, в конце концов, разочаровавшая его, – это «чужой» праздник, посторонний гробовщику. Более того, идея «франкма-

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

---

сонского» братства, которая, пожалуй, могла бы подарить Адрияну праздничное настроение, оказалась холостой.

Ожидание новоселья, не реализованное «наяву», организует действительность сна гробовщика, однако остается как бы за ее пределами: изнутри собственного сновидения Адриан «не помнит» ни о приглашении «мертвецов», ни об обиде на «живых» ремесленников. При этом ситуация неестественного и безрадостного состояния мира, в котором нет места празднику, усугубляется.

Проблема на наш взгляд, заключается не в самом факте объективного разделения мира людей на живых и мертвых, а в непродуктивном отношении к этому факту. Ненормальность отношения «веселых» ремесленников к гробовщику вынуждает его совершить аналогичное, ненормальное движение: Адриан «оживляет» мертвых, находя это в безрадостной ситуации своей обиды вполне естественным.

«Трещина», разъединившая человеческий мир на гробовщиков и негробовщиков, идет дальше, незаметно минуя границу между «явью» и «сном». Нормальное, естественное разделение жизни на день и ночь, на реальность яви и фантастику сна с этой «трещиной», очевидно, не совпадает.

«Сон» гробовщика, незаметно пришедший на смену «яви», доводит неестественное состояние мира до предела. Будучи непрерывным продолжением безрадостной жизни Адриана наяву, «сон» проясняет эту безрадостность в ее последней нетерпимости.

Примечательно, что в маленьком диалоге между Прохоровым и работницей, предшествующем сну гробовщика, сталкиваются два впечатления по поводу самой идеи приглашения мертвых на новоселье. С одной стороны, для Адриана, «пьяного и сердитого», в этом нет ничего необычного. Он обижен на живых людей и находит вполне возможным разделить свой праздник с мертвецами. С другой стороны, это испуг, почти ужас работницы: «Перекрестись! Созывать мертвых на новоселье! Экая страсть!» [1, с.92].

Во сне эти два впечатления встречаются уже не как два различных человеческих сознания («сердитого и пьяного» Адриана и работницы), а как два разных и запредельных друг другу плана одного и того же сознания гробовщика.

В течение сна Адриан постепенно освобождается от «хмеля» и обиды. Поэтому «трезвое» и «православное» отношение работницы к «страшной» идее Адриана становится вполне доступным и ему, превращаясь в одну из двух параллельных ипостасей его «спящего» сознания.

Во сне впечатления яви и бред оказываются двумя непересекающимися перспективами зрения Адриана – двумя параллельными прямыми, обусловленными, с одной стороны, «трезвым», а с другой стороны, «пьяным и сердитым» отношением к идее приглашения мертвецов.

Здесь обнаруживается парадокс. Обыденность и «естественность» поведения мертвецов во сне ужасает Адрияна.

Представляется, что это обстоятельство можно объяснить тем, что отношение Адрияна, «обиженного» на других людей, к идее «оживления» мертвых становится теперь основным изображающим фактором. Жизнеподобность поведения приглашенных – это как бы порождение сознания «пьяного и сердитого» Адрияна – автора сна.

Что касается ужаса, испытываемого при непосредственной встрече с мертвецами, – то он порожден «другим» Адрияном, постепенно приходящим в себя после пирушки у Шульца. Адриан – герой сна испытывает естественный ужас, понятный каждому нормальному человеку.

Таким образом, одно и то же событие в кругозоре сна освещено с двух, запредельных и непонятных друг другу точек зрения: в некотором смысле героем «пьяного» сна становится «трезвый» Адриан.

Кажущаяся естественность прихода мертвых на новоселье имеет, на самом деле, неестественную природу и является непосредственным продолжением того состояния мира, в пределах которого возможна реплика Юрка, смех ремесленников в ответ на нее и, в конце концов, приглашение мертвых – вместо живых – на новоселье.

В контексте же своего сна, в перспективе от себя – спящего Адриан не испытывает потребности в обществе мертвецов. Более того, Адриан – герой сна даже забывает о собственном приглашении и даже, может быть, просто не «знает» о нем. Неожиданная встреча с мертвецами для Адрияна – героя сна не только не нормальна, но крайне противоестественна. Отсюда неподдельное, реальное впечатление ужаса, испытываемого гробовщиком. До сих пор ему приходилось иметь дело только с «мертвыми» мертвецами.

Адриан – герой сна, отталкивающий ласково улыбающегося Курилкина, совершает уравнивающее движение, охраняющее естественную границу между «живыми» и «мертвыми». Это движение представляет собой несогласие живого существа ощутить на себе непосредственное прикосновение смерти – ее «костяные объятия».

Таким образом, неестественности отношения к проблеме жизни и смерти реально противостоит не Адриан – автор сна, а Адриан – герой. Это противостояние заключается в удержании равновесия между жизнью и смертью, возможном только при соблюдении естественной границы между живыми и мертвыми.

Однако, на первый взгляд, «уравнивающее» усилие Адрияна, совершаемое им во сне, не объединяет человеческий мир, а, напротив, удерживает его разграниченность.



Чем же отличается этот поступок Адрияна от того, который совершают «веселые» ремесленники и Юрко на пирушке у Шульца, «отталкивая» гробовщика?

Отношение к границе между живыми и мертвыми во сне гробовщика изменяется **качественно**. Наяву она воспринимается как **внешняя**, проходящая между людьми, с одной стороны, и мертвецами – и с другой. Живые и мертвые, таким образом, располагаются как бы по разные стороны этой непрозрачной черты.

Во сне условия существования этой границы преобразуются: теперь она становится **внутренней**. И будучи внутренней, то есть, проходя через сознание Адрияна, она преобразует – в его кругозоре – весь человеческий мир – не разъединяя, а объединяя его. При этом, безусловно, внутренняя разграниченность и человеческого мира вообще, и отдельного человеческого сознания сохраняется и предстает условием некоторого нераспадающегося единства.

Качественное преобразование разграниченности человеческого мира из внешней во внутреннюю имеет еще одно подтверждение.

В известном смысле, отставного сержанта Курилкина можно назвать «двойником» оскорбленного Адрияна. И то, о чем гробовщик мог только мечтать, — «подмога» со стороны его товарищей, осуществляется во сне. Только «роли» теперь причудливо переменились. И вместо «обиженного» наяву Адрияна, в защите теперь нуждается бедный Курилкин – в то время, как в роли «обидчика» оказывается теперь сам Адриан.

Курилкин – «существо», несущее на себе печать смерти. Так же, как на пирушке у Шульца таким существом был сам Адриан. Причудливое, неестественное сочетание жизни и смерти в «маленьком скелете» вызывает неприятие его гробовщиком, подобно тому, как у Шульца сам Адриан был отвергнут остальными ремесленниками.

Итак, обиженный наяву Адриан «воображается» (В.Федоров) не только в Адрияна – героя сна, но еще и в обиженного во сне Курилкина. Таким образом, гробовщик оказывается в сложной ситуации. Сложность ее заключается не столько в том, что коллизия возникает между Адрианом и мертвецами (так же, как наяву – между ним и «веселыми» ремесленниками). Эта борьба происходит между двумя Адрианами – обиженным наяву и обидчиком во сне (оттолкнувшим Курилкина).

Иными словами, изнутри сознания Адрияна встречаются все: живые и мертвые, гробовщики и негробовщики, обиженные и обидчики. Все безрадостное состояние мира – со всеми его противоречиями – присутствует в кругозоре спящего Адрияна.

Однако это противоречивое «объединение» происходит во сне, а не наяву. Сон заканчивается видимым поражением Адрияна.

После пробуждения гробовщика обнаруживается, что «проснулся» не столько обиженный автор сна, пригласивший на свое новоселье мертвецов, сколько его «персонаж», испытывающий ужас по этому поводу. Он с ужасом вспоминает «вчерашние происшествия» и молча ожидает, когда работница объявит об их «последствиях». Поэтому Адриян – автор сна пока остается за пределами своего персонажу.

Известие о том, что Трюхина не умерла, что все «вчерашние» неприятности – всего лишь сон, приносит Адрияну чувство радости. Адриян – автор сна вытесняет Адрияна – персонажа сна, воспринимая его как нечто нереальное.

Итак, праздник новоселья гробовщика, который Адриян собирался осуществить во сне в обществе мертвецов, не удался. Причем, по вине самого Адрияна.

Однако проснувшись и слыша слова работницы, гробовщик все-таки испытывает это «уклоняющееся» от него праздничное чувство: «Ой ли? – сказал обрадованный гробовщик» [1, с.94].

Можно предположить, что в повести «Гробовщик» праздник новоселья отделяется от праздничного настроения: радость и само новоселье случаются в разное время. Радость как бы выводится за пределы самого праздника, нуждающегося в ней.

И знаком этой неестественной разъятости «интимного единства» праздника новоселья и радости становится впечатление ужаса.

Однако, на наш взгляд, дело обстоит несколько иначе.

Для того, чтобы прояснить радостное настроение гробовщика в развязке повести, мы должны совершить некоторое усилие. И этот поступок – не просто самовольное действие «неудовлетворенного» литературоведа.

Энергия этого усилия содержится в самой повести Пушкина «Гробовщик» и во всем цикле «Повестей...».

Подобно тому, как после слов работницы о том, что Трюхина не умерла, мы вынуждены вернуться назад для отыскания границы, отделяющей сон Адрияна от яви, мы так же вынуждены сделать аналогичное движение к самому началу повести.

Это «обратное» движение в действительности (то есть в эстетическом смысле) оказывается обращаемым: ужас превращается в сон, а несостоявшийся праздник оказывается подлинным новосельем, наполненным радостью. Однако в то время как в процессе этой метаморфозы границы «ужасного», противоестественного сна сокращаются, границы новоселья Адрияна расширяются, вовлекая в поле своей праздничности весь художественный мир повести, «очерчивая поле житейской полноты» (А.В.Михайлов).

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

Радостное единство человеческого мира – упорядоченно-разграниченное, а не хаотически-разрозненное – предстает в завершении повести «Гробовщик» во всей своей самодостаточной праздничности.

Новоселье гробовщика сопряжено с еще одним событием – воскрешением «умершей» во сне Адрияна Трюхиной. Это воскрешение осуществляется совместными усилиями Адрияна и работницы:

« - А приходили ко мне от покойницы Трюхиной?

- Покойницы? Да разве она умерла?» [1, с.94].

В данном случае совершается еще одно речевое движение – обратное тем, которые ранее были совершены Шульцем, Юрко и самим Адрияном. Это событие, происходящее в сфере языка, связано с преодолением оксюморона: «мертвый живет»; оживление «покойницы Трюхиной» – это оживление живого человека, превращенного неестественным состоянием мира в «мертвого».

Итак, соединение Новоселья и радости, разъятость которых столь остро ощущалась на протяжении всей повести вплоть до развязки, все-таки состоялось. И с этой точки зрения утверждение Б. Эйхенбаума о том, что повесть разрешается в ничто, оказывается недействительным.

Однако для того, чтобы праздник оказался возможным («не в воображении, не в абстрактной идее о нем, а в живом переживании здесь и теперь осуществленной радости ...») [4, с.29], история о новоселье гробовщика должна была превратиться в рассказанную и услышанную, а затем – написанную и прочитанную «историю». В такой логике утверждение Б.Эйхенбаума о том, что «рассказ особым образом развернут», приобретает невыдуманную убедительность.

Это «развертывание» истории об Адрияне Прохорове сопряжено с вовлечением всех участников эстетического события, совершающегося в повести «Гробовщик», в самый процесс рассказывания.

Точка, в которой Адриян «оглядывается» назад, *с о б и р а е т* всех – и рассказчика, и его персонажа, и читателя.

Усилие, которое совершает Адриян, отделяя сон от яви, а неосуществленное новоселье от осуществленного, совершается всеми участниками «истории»: «чувствуется, как все сосредоточены на том, что предстает перед ними (...) Речь идет не просто о совместном присутствии, а об интенции, объединяющей всех и препятствующей распаду человеческого единства на отдельные, частные разговоры и личные впечатления» [5, с.308].

Событие встречи Адрияна Прохорова с «живыми мертвецами» и опыт его пребывания на границе между миром мертвых и миром живых организуют необходимый угол зрения на человеческий мир вообще: человек способен радоваться жизни постольку, поскольку он смертен.

Внутренне разграниченное единство мира смертных людей, получившее свое художественное воплощение в «Гробовщике», продолжает «осо-

бым образом разворачиваться» в последующих белкинских повестях, обнаруживая продуктивность и непредсказуемость «ситуаций на пороге».

*/Окончание следует/.*

#### Цитированная литература

1. Пушкин А.С. Полн собр. соч.: В 16 т. – М., 1940. – Т. VIII.
2. Дебрецени П. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина / Пер. с англ. – СПб., 1996.
3. Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985.
4. Дмитриева Л.С. Теоретические проблемы праздничной культуры в работах М.Бахтина // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб., 1995.
5. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1990.

#### Анотація

У статті прояснюється внутрішня логіка пушкінської повісті «Гробовщик», яка, на думку автора, являє собою онтологічний та художній центр циклу «Повести Белкіна».

#### Annotation

The article presents the interpretation of the inner logic of the Pushkin's story «Coffin-maker» which is the ontological and arts centre of the «Belkin's stories».

**И.И.Чуприна**

#### **МИР – В МОНАСТЫРЕ, МОНАСТЫРЬ – В МИРЕ (РОМАН Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»)**

ББК 87.3

**В** романе Ф.М.Достоевского глава «Отец Ферапонт» (книга четвертая «Надрывы») – составная часть повествования о вере и о монастыре. Ферапонт, чьим именем озаглавлена глава, – один из противников старчества (как замечает об этом повествователь). Примечательно, что в главе, посвященной, судя по названию, Ферапонту, не менее важным персонажем является и старец Зосима. Зосима и Ферапонт – представители одного мира, «два полюса одного материка».

В главе описываются последние встречи Зосимы с монастырской братией. Зосима, «возжелавший» исповедаться, причаститься, собороваться,

«говорил и учил сколько мог, голос его, хоть и слабый, был еще довольно тверд» [1, с.182]. Последнее слово старец обращает к «отцам и братии». Учитель «шутит», «умиленно взирая на толпившихся около него»: «Столько лет учил вас и, стало быть, столько лет вслух говорил, что как бы и привычку взял говорить, а, говоря, вас учить, и до того мне, что молчать мне почти и труднее было бы, чем говорить, отцы и братие милые, даже и теперь при слабости моей» [1, с.162]. Проанализируем это высказывание в контексте романа. Высказывание Зосимы – один из штрихов к его характеристике и к характеристике Православной Церкви. Он шутит в прошальной беседе своей с братией; смерть не страшит его; расставание с жизнью земной не пугает, хоть он и любит жизнь. Старец подчеркивает, что много лет «вслух говорил», «учил» до того, что «молчать... труднее..., чем говорить». В этих словах – весь Зосима – учитель. Он не молчальник. Его многогоречие не является суесловием. Он весь в поучениях, в христианской морали, в любви. Его слова – не мертвая догматика; весь старец – в Живом Предании Православной Церкви, а она – в нем. Последнее обращение Зосимы к монастырской братии, к отцам церкви – часть его жизнеописания на уровне сюжета, и – основы его учения – на уровне фабулы, в той жизненной реальности, где пребывают Зосима, иноки, Карамазовы и т.д. Высказывание Зосимы – проповедь, обращенная к церковникам; это пастырское слово, в котором четко выделены следующие положения:

- призыв любить народ Божий;
- напоминание отцам и братии об их греховной человеческой сущности;
- напоминание отцам и братии об их избранности: все люди на земле должны быть такими, как иноки (в отношении к Богу);
- напоминание о необходимости неустанной исповеди;
- предостережение: «...не отдавайте стада отбивать пришельцам».

Остановимся подробнее на каждом из этих положений. Лишь устами Зосимы автор романа в полной мере мог раскрыть основы Православия, сказать о жизни церковной, о жизни пастырской.

Призыв любить народ Божий – прежде всего напоминание о том, что необходимо любить и беречь Живое Предание Православной Церкви; оно – в народе, и только в нем – живой образ Христов. Надо полюбить народ, каждого человека в его грехе, таким, каков он есть, в его невежестве и скверне: «Говорят, русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. Конечно, так, но Христа он знает и носит в своем сердце искони. В этом нет никакого сомнения. Как возможно истинное представление Христа без учения о вере, это другой вопрос. Но сердечное знание Христа и истинное представление о Нем существует вполне. Оно передается из поколения в поколение и слилось с сердцами людей. Может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ Его

по-своему, то есть до страдания. Названием же православного то есть истиннее других исповедующего Христа, он гордится более всего» [«Дневник писателя». – 1873 г. Цит. по: 2, с.57].

Между отцами и народом должна быть любовь равных; это не снисхождение сильных к слабым, старших к младшим. Отцы, монахи – такие же дети Божьи, имеющие греховную человеческую сущность, и не возноситься они должны в избранности своей, но каяться вдвойне – за свои грехи и грехи мира. Об этом Зосима напоминает слушателям, собравшимся: «Не святее же мы мирских за то, что сюда пришли и в сих стенах затворились, а, напротив, всякий сюда пришедший, уже тем самым, что пришел сюда, познал про себя, что он хуже всех мирских и всех и вся на земле... И чем долее потом будет жить инок в стенах своих, тем чувствительнее должен и сознавать сие. Ибо в противном случае незачем ему было и приходиться сюда. Когда же познает, что не только он хуже всех мирских, но и пред всеми людьми за всех и за вся виноват, за все грехи людские, мировые и единоличные, то тогда лишь цель нашего единения достигнется» [1, с.183]. Зосима призывает к единению; в единении – суть соборности Православной Церкви Христовой; цель каждого христианина – пребывать в Ней. Обращаясь к инокам, старец высказывает мысль глубокую и, на первый взгляд, противоречивую: каждого призывает помнить, что он «хуже всех мирских и вся на земле...». И далее – «иноки не иные суть человеки, а лишь только такие, какими и всем на земле людям быть надлежало бы». Вывод из этого высказывания: всем людям на земле необходимо осознать свою греховность в той мере, в какой осознают ее иноки – во всей полноте; оставить гордыню и покаяться, и оплакивать грехи свои и всего мира, и молиться... Таков идеал христианина: «Тогда лишь и умилилось бы сердце наше в любовь бесконечную, вселенскую, не знающую насыщения. Тогда каждый из вас будет в силах весь мир любовью приобрести и слезами своими мировые грехи омыть...» [1, с.183]. Главная задача – пробудить, развить, воспитать потребность «в любви бесконечной вселенской, не знающей насыщения», потребность в красоте, в гармонии. Потребность в красоте, в гармонии – не исключение и для иноков; элементы мирского – не всегда греховность и в стенах монастыря, если они не противоречат основной цели: изящные светские вещицы в келье у Зосимы, чай с вишневым вареньем (Зосима, по словам повествователя, любил полакомиться им).

Старец призывает к покаянию, к исповеди: «Всяк ходи около сердца своего, всяк себе исповедайся неустанно. Греха своего не бойтесь и сознав его, лишь бы покаяние было, но условий с Богом не делайте» [1, с.183]. Священнический или иноческий сан не должен менять отношение человека к покаянию; инок или старец еще в большей мере, чем простой христианин, ответственен перед Богом и перед людьми.

Достоевский-художник отмечает в монастырской жизни черты обмирщения, которые наблюдал в реальной жизни Достоевский-психолог. И опасность не в том, что в келье старца – светские вещицы или варенье, опасность – в гордыне, в пренебрежении таинством исповеди, в утрате братией благоговейного отношения к святости, в утрате понимания сущности истинной веры. Зосима не нарушает исповедь как таинство, а лишь обращается к более древней форме исповеди с целью полного отречения личности от себя, с целью полного слияния ее в братстве, в единении, в мире Божьем – Церкви Христовой. В ответ – некоторые из братии жульничают.

И последний завет-предостережение Зосимы: «... не отдавайте стада отбивать пришельцам... Проповедуйте Евангелие...» Народ нуждается в проповеди. Не будет единства между пастырями и «стадом» – не будет и Церкви Христовой Православной. Не будут отцы Церкви заботиться о каждом из прихожан – рассеется, потеряется «стадо». Предостережение Достоевского, высказанное Зосимой, оказалось пророчеством для Русской Православной Церкви. Достоевский-художник показал опасные тенденции, возникшие в современной ему церковной действительности, тенденции, перерастающие в реальную угрозу падения авторитета Православной Церкви, ее саморазрушения. Монахи и отцы у Достоевского говорят не то, что обычно говорят монахи и отцы на Афонской горе не потому, что писателю «не хватило понимания сути духовной власти и духовной силы», как полагал К.Леонтьев [см.: 3, с.281-283], а потому, что Достоевский прежде всего – художник. Он не ставил перед собой цель создать православное учение, «православный роман» (выражение К.Леонтьева), и не абсурдна ли сама возможность жанра «православного романа»? Примечательно, что именно гениальный художник, а не публицист создает реальные картины русской действительности, становится пророком и призывает к национальному духовному возрождению. Справедливо замечание митрополита Антония (Храповицкого) о том, что мысли Достоевского «некоторые из многих неудачных его толкователей» не понимали и опошляли [4, с.73]. В отличие от Вл.Малягина [5] и К.Леонтьева, полагающих, что высказывания Ф.М.Достоевского о старцах не могут произвести «доброе впечатление на церковного человека», митрополит Антоний справедливо называет писателя **проповедником**: «...творения Достоевского должны быть ценны и дороги для всякого, даже независимо от его мировоззрения, ибо метод мышления автора – метод индуктивный, психологический, интуитивный. Автор не пропагандист, прельщаемый и прельщающий, но проповедник и исповедующий, – проповедник бесконечно искренний» [4, с.73].

Выше было подчеркнуто, что монашеская среда не свята, ибо монахи, отцы – тоже люди, не лишённые слабостей. Об этом свидетельствуют не только слова Зосимы, обращенные к отцам и братии. На уровне сюжета повествователь подтверждает это, рассказывая о последних часах жизни старца.

Зосима не возвышается над миром, не впадает в грех гордыни, – от чего и всех предостерегает. Религиозность и реализм не противоречат друг другу. Старец – реалист, он всячески подчеркивает свою заурядность, не вводит в жизнь чудеса, не стремится удивить народ чудом; наоборот, указывает, что жизнь и есть чудо; не человек творит чудо, а Бог его являет: и мир Божий и человек – чудо. Однако окружающие ждут от Зосимы именно чуда. Потребность в идолах и кумирах присуща не только светским людям, но и некоторым монашествующим, и церковникам, что превращает веру в суеверие.

По словам повествователя, Зосима говорил «отрывочнее, чем изложено в романе и в записи Алеши; говорил старец, «задышался, но был как бы в восторге». Восторженность Зосимы – его уже причастность к миру горнему, его тайно-духо-видение. Повествователь продолжает: «Слушали его с умилением, хотя многие и дивились словам его и видели в них темноту... Все ожидали чего-то немедленного и великого тотчас по успении старца. Ожидание это, с одной точки зрения, было почти как бы и легкомысленное и самые строгие старцы подвергались ему...» [1, с.184]. Зосима любит и учит любить Мир Божий, таким, какой он есть, улучшать его; слушатели и не стремятся понять смысл сказанного. Волю Господню все готовы узреть не в привычном и обыденном, а в чудесном, сверхъестественном. Еще при жизни старца Зосимы создается его житие; активными творцами его являются г-жа Хохлакова, Ракигин. Отец Паисий с опаской отмечает при этом юного «легкомыслия в светских», но «даже этот суровый и недоверчивый человек, прочтя нахмурившись известие о «чуде», не мог удержаться вполне некоторого внутреннего чувства своего. Глаза его сверкнули, уста важно и проникновенно вдруг улыбнулись. «– То ли узрим? – как бы вырвалось у него вдруг», и за ним повторили «кругом монахи».

Безусловно, слабость светских и слабость отца Паисия, монахов – разнородны. Паисий действительно любит Зосиму, и не из праздного любопытства, не из маловерия готов верить в чудо. **Он слишком по-человечески любит Зосиму.** Его взору внутреннему, духовному не открылись горние миры, видимые Зосимой. Он еще слишком привязан к миру земному и как простой земной человек не лишен слабости. Но у Достоевского это не порок, не недостаток, а достоинство. Это то, на чем и стоит мир.

\*\*\*

Кроме старца Зосимы, отца Паисия, Алеши действующими лицами в поэтической реальности являются отец Ферапонт, именем которого озаглавлена глава, а также «монашек», захожий в обитель «от святого Сильвестра», из одной малой обители Обдорской на дальнем Севере». Монашек этот соединяет повествование о Зосиме с повествованием о Ферапонте. Появление такого неприметного персонажа, однако, не только авторский прием, соединяющий сюжетные линии противников – Зосимы и Ферапон-



та. Достоевскому важно показать тенденции обмирщения монастыря вообще, а не только монастыря в Скотопригоньевске. Повествователь замечает, что «монашек» посетил монастырского отца Ферапонта, «был поражен этой встречей, которая произвела на него чрезвычайное и ужасающее впечатление». Слова повествователя относительно впечатления персонажа не характерны для монаха, однако у Достоевского на то он и «монашек». Встретившись после Ферапонта с Зосимой, «он был уже в некотором недоумении и почти не знал, чему верить» [1, с.185]. Больше всех «монашек» дивился чуду, якобы совершаемому Зосимой, о котором разнеслась молва «светскими». Представитель черного духовенства ничем не отличается от легкомысленных светских. Юркий, мельтешащий, суетящийся, ко всему прислушивающийся, он жаждет чуда, ищет его; он напоминает Петра Верховенского («Бесы») в чине монашеском. Не молиться он пришел в обитель, и не вслушиваться в слова Зосимы – последнего из старцев.

В разговоре с «захожим монашкой» представлен читателю Ферапонт. Повествователь сообщает, что Ферапонт – «престарелый монах, великий постник и молчальник», о котором мы уже упоминали как о противнике старца Зосимы, и главное – старчества, которое и считал он «вредным и легкомысленным новшеством». Противник этот был чрезвычайно опасный, несмотря на то, что он, как молчальник, почти и не говорил ни с кем ни слова. Опасен же был он, главное, тем, что множество братии вполне сочувствовало ему, а из приходящих мирских очень многие чтили его как великого праведника и подвижника, несмотря на то, что видели в нем несомненно юродивого. Но юродство-то и пленяло. К старцу Зосиме этот отец Ферапонт не ходил...» [1, с.186].

Итак, Зосима и Ферапонт – во всем антиподы. Вокруг Зосимы постоянно собирается братия. Он всю жизнь говорит, – и сам это подчеркивает. Ферапонт молчит. И, кажется, его молчание – противостояние Зосиме. Ферапонт считает беседы Зосимы «легкомыслием», живет в «уединенной келейке», даже с «прислуживавшим ему пасечником редко когда молвил слово». Зосима любил полакомиться вишневым вареньем; «четыре фунта хлеба вместе с воскресною просвиркой, после поздней обедни составляли все недельное пропитание» «блаженного» Ферапонта. Он живет в скиту, но его не отягощают скитскими правилами; статус «престарелого монаха, великого постника и молчальника», очевидно, дает ему определенные привилегии; в редких беседах с поклонниками – он «краток, отрывист и всегда почти груб» [1, с.186, 187]. О нем ходят слухи, «впрочем» между «темными людьми», что имеет общение с небесными духами». Этим и объясняется его молчание. Ферапонт не любит мир, пренебрегает им тогда, когда Зосима призывает его любить. И при видимом презрении ко всему мирскому Ферапонт внешним видом, физической силой не производит впечатление аскета; Зосима – слаб телом, моложе годами, но кажется значительно старше.

Ферапонт поощряет веру в чудо. Без этого от самого монастырского

отца, видно, ничего не остается. Его редкий разговор – брань, рассказ о чудесных видениях: о чертях, видимых им у монахов, что свидетельствует о греховности последних. Черт испугался креста, которым Ферапонт его «закрестил», и – «подох, как паук давленный» [1, с.189]. Заметим: Ферапонт говорит не об исчезновении черта после креста, а о его физической кончине: «подох» – остается на месте и «смердит». Ферапонту важно не изгнать черта, но навсегда оставить его у монахов, которые, очевидно, раздражают «великого постника и молчальника».

Среди чудес Ферапонта, о которых он поведал монашке, жаждущему чуда, – общение со Святодухом, говорящим человеческим языком; Христос, якобы являющийся и простирающий к Ферапонту руки, от чего ему: «страшно, о страшно!». Рассказ Ферапонта напоминает волшебную сказку, и сам он – нежизненный, бесполезный. О его лживой сущности говорит он сам, сознаваясь перед Христом: «страшно, о страшно!». Истинный молитвенник о явлении Христа всегда говорит с благоговейным трепетом и любовью, а не ужасаясь.

Молчальник отец Ферапонт и «обдорский шныряющий монашек» – любопытный, «ко всему прислушивающийся, всех вопрошающий» – близки друг другу не только любовью к чуду; они одинаково греховны, одинаково безразличны к делам мира и бесполезны.

Заканчивается глава «Отец Ферапонт» повествованием о старце Зосиме, Алеше и отце Паисии, чьи души переполнены тревогой за судьбы мира. Автор настойчиво обращает внимание читателя на потребность мира в созидательной любви, на необходимость деятельной любви христианской в мире, для мира. Зосима, «заводя уже очи», требует к себе Алешу и напоминает ему о делах семейных. На уровне сюжета отчетливо звучит авторская идея, являющаяся лейтмотивом всего романа-завещания: любить ближнего, любить мир земной, любить не абстрактно, не отвлеченно, но деятельной любовью. И эта любовь, иногда доводящая до самопожертвования, противопоставляется автором бесполезности Ферапонта, «монашка». Достоевский проповедует Православие, призывает к возрождению духовному, которое не может состояться, если каждый уединится, устранится.

Завершает главу «напутственное слово» отца Паисия – Алеше, «произведшее на него (Алешу) весьма сильное и неожиданное впечатление» [1, с.191]. Паисий говорит о духовной слепоте «мирской науки», которая, «соединившись в великую силу», «разобрала в последний век, особенно, все, что завещано в книгах святых нам небесного, и после жестокого анализа у ученых мира сего не осталось изо всей прежней святыни, решительно ничего. Но разбирали они по частям, а целое просмотрели. <...> Тогда как целое стоит пред их же глазами незыблемо, как и прежде. <...> Ибо и отрекшиеся от христианства и бунтующие против него в существе своем сами того же самого

## Раздел 2. Поэтика и история литературы

Христово облика суть, таковыми же и остались, ибо до сих пор ни мудрость их, ни жар сердца не в силах были создать иного высшего образу человеку и достоинству его, как образ, указанный древле Христом. А что было попыток, то выходили одни лишь уродливости...» [1, с.191, 192].

Проповедь Православия, осуждение «мирской науки» за ее слепоту, предостережение от мирских соблазнов – в словах Паисия. В них можно обнаружить противоречие напутственному слову старца Зосимы – Алеше: Зосима назначает юношу в мир; Паисий говорит: «...не твоим силам вынести их...» (мирские соблазны, испытания). Однако противоречие это кажущееся. Паисий не оспаривает, не подвергает сомнению правильность напутствия Зосимы о назначении Алеши в мир, когда говорит об этом (Паисий) как о непосильном для юноши испытании. Паисий подчеркивает при этом значение промысла Божьего в жизни человека: «...не твоим силам вынести», – т.е. это непосильно человеку одному, в гордыне, а можно вынести лишь с Божьей помощью, в молитве, полагаясь на Господа Бога.

Следует также обратить внимание на то, что умирающий Зосима, очевидно, завещает Паисию быть его последователем не только по отношению к Алеше – духовным отцом. С Зосимой не умирает **Его Молитва**, **Его Проповедь**, **Его Учение**. Паисий начинает говорить языком Зосимы, как раньше не говорил. Дар Слова переходит от Маркела – к Зосиме – от Зосимы – к Паисию. Алеша слышит в нападствии отца Паисия продолжение слова Зосимы. Повествователь, правда, замечает, что причина «неожиданного и ученого рассуждения» отца Паисия – «горячность сердца» его. Однако читаем дальше слова повествователя: «...он [Паисий] уже спешил как можно скорее вооружить юный ум для борьбы с соблазнами и огородить юную душу, ему завещанную, оградой, какой крепче и сам не мог представить себе...» Паисий уже не легковверный вместе со всеми в ожидании чуда, но окрепший духовный воин, несущий Слово миру.

### Цитированная литература

1. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Л., 1991. – Т.9.
2. Ф.М.Достоевский и Православие. – М., 1997.
3. Леонтьев К. О всемирной любви // Ф.М.Достоевский и Православие. – М., 1997.
4. Митрополит Антоний (Храповицкий). Пастырское изучение людей и жизни по сочинениям Достоевского // Там же.
5. Малягин Вл. Достоевский и Церковь // Там же.

### Анотація

В статті розглядаються проблеми християнства: Православної Церкви та монастиря в поетичній реальності Ф.М.Достоевського (роман «Брати Карамазови»).

**Annotation**

In this article the author examines the problems of Christianity: the Orthodox Church and the monastery in the poetic world of F.M.Dostoevskiy's «The Brothers Karamasovs».

**О.В.Матвиенко**

**КЛОЙСТЕРГЭМСКИЙ СОБОР И ЕГО GENIUS LOCI  
(ПО РОМАНУ Ч. ДИККЕНСА «ТАЙНА ЭДВИНА ДРУДА»)**

ББК Ш 40 \* 4-155.1

**П**оследнее, незавершенное произведение Ч.Диккенса – «Тайна Эдвина Друда» (1870) – вырастает на скрещении жанров детектива и готического романа. Хотя изображенная в нем криминальная история относится к диккенсовскому времени, события романа символически обращены в отдаленное прошлое. Не перенося формально действия «Эдвина Друда» в излюбленную готикой эпоху «темных веков», писатель воссоздает дух живущего воспоминаниями захолустного Клойстергэма XIX столетия, где время застыло на средневековой отметке. Символическим рефреном звучат на страницах романа извечные мотивы «*temperato mori*» и «*ubi sunt*», возвещающие о бренности и скоротечности земного; на зловещем фоне кладбищенских склепов и гробниц протекает жизнь города – забавы местной детворы, развлечения пансионеров, степенные беседы горожан. Даже роман главных героев – Эдвина Друда и его нареченной Розы Буттон – «вдвинут в мрачную рамку окружающего их ландшафта» [1, с.385]. Минувшее словно непрестанно воскресает и занимает место настоящего, не выпуская действительность из цепких объятий.

Средоточием прошлого, его зримой эмблемой в романе становятся собор и монастырь, в стенах которых протекает жизнь Клойстергэма (на что намекает само название города: *cloister* – монастырь). Образ женской обители, размышления о былых ее насельницах – скорбных монахинях, отрешенных от мирского, «перебирающих четки ради умерщвления плоти» [2, с.297], предположения о «замурованных живыми в стальных нишах или под каменным выступом фронтона» жертвах [2, с.297], «полуночное явление некоей призрачной дамы с младенцем на руках и веревочной петлей на шее» [2, с.427] – все здесь апеллирует к католической истории монастыря. Эти призрачные фигуры заимствованы из того же готического мартиролога, что и героиня черного романа М.Г.Льюиса «Монах» – Агнессы, по приговору церковного суда вместе со своим новорожденным ребенком навеки заточенная в монастырский склеп, или злосчастная Исидора, томящаяся с младенцем на

руках в ожидании приговора Святейшей Инквизиции за преступную связь с «врагом рода человеческого», из романа Ч.Р.Мэтьюрина «Мельмот Скиталец». Горестная судьба средневековых монахинь проецируется и на участь нынешних пленниц Женской Обители: нравы, условия жизни, распорядок дня – все здесь напоминает скорее монастырь, нежели пансион, все так же томится в неволе воспитанницы, взыскуя свободы и любви. В аналогии этой присутствует, правда, и заметная доля иронии: у готической трагедийности неожиданно обнаруживается водевильный привкус. К подобному приему двойной фокусировки Диккенс прибегает в изображении самой обители: поданная контрастно в дневном и ночном видении, она предстает поочередно то как «нелепая и уродливая» развалина, то как зловещее, исполненное скрытой угрозы напоминание о минувшем.

Но уже в образе Клойстергэмского собора оппозиция готического и пародийного практически снята. К изображению интерьера, внешнего вида собора, окружающего пейзажа Диккенс обратится на протяжении романа неоднократно, подчеркивая его роль в повествовании не просто как места действия – как своеобразного участника и свидетеля происходящего. Оплот средневековья, вечно изменчивый и неизменный, он показан в разное время суток, разную пору года. Собор в лунном свете, в «алом пламени заката», в «золотых отблесках» восходящего солнца, в свете газовых фонарей – приметы нового времени, – Диккенс словно любуется эффектами освещения, контрастами светотени, панорамами и ракурсами. Намеренно избегая яркого солнечного света, дневных картин, он создает преимущественно монохромные черно-белые пейзажи, порой оживляя их яркими световыми пятнами витражей во вкусе Э.Берка, основоположника готической эстетики. Акцентированность сумеречной, «ночной» ипостаси собора (отсюда предпринята «странная экспедиция» в склеп, здесь в безлунную ночь совершено преступление) подтверждает готическую родословную образа. Храм, неподвижный в свете дня и таинственно одухотворенный в ночную пору, руины которого увиты диким виноградом, а ритм жизни задает, как и встарь, церковный колокол, – детали неслучайные: все они имеют близкие по эмоциональному тону и почти дословные параллели в романе «Мельмот Скиталец» последнего готического автора Ч.Р.Мэтьюрина, чьим вдумчивым читателем и тонким стилизатором был Ч.Диккенс и чье влияние отмечал еще В.Б.Шкловский [3, с.285].

Судьба Клойстергэмского собора множеством незримых, потаенных нитей связана с судьбой его бессменного хранителя Джона Джаспера. В качестве символического *genius loci* Джаспер лишен родственных и дружеских связей, не имеет прошлого и личной истории. Подобно изображению самого храма, портрет героя оставляет то же смутное впечатление таинственности и тревожности: смуглый цвет кожи, густые черные как смоль волосы, пронзительный взгляд, низкий голос, молчаливость, недобрая, су-

мрачная красота: А вот во внутреннем облике Джаспера уже открыто подчеркивается inferнальное начало: у него «сатанинский вид», опиум уносит его в страну «адских видений», его сны скорее напоминают кошмары, а страсть граничит с помешательством, одержимостью.

Не случаен и диккенсовский выбор профессии Джаспера – тот служит регентом церковного хора. Хотя формально герой не причислен к монахам или клирикам, в нем присутствует нечто от готической, впоследствии охотно заимствованной и отчасти трансформированной романтиками фигуры преступного монаха, нарушителя обетов, злоупотребляющего саном, «близостью к Богу». В образе Джаспера можно узнать черты и властного, коварного Скедони из «Итальянца» А.Радклифф, и честолюбивого, снедаемого плотскими страстями Амброзио М.Г.Льюиса, и томящегося по свободе беглого послушника Алонсо Монсады из «Мельмота-Скитальца» Ч.Р.Мэтьюрина, и смятенного архидьякона Клода Фролю из «Собора Парижской Богоматери» В.Гюго.

Джаспер появляется в стенах собора под звуки старинного церковного песнопения «Егда придет нечестивый». Подобная обличительная и пророческая функция музыки типична для романа ужасов: в этом же символическом ряду таинственная лютня Лаурентины в «Удольфских таинствах», роковая мелодия как знак близкой смерти героев в «Зофлойе» миссис Бирн, странные аккорды, предшествующие гибели очередной жертвы мэтьюриновского Мельмота. Однако причастность Джаспера искусству музыки есть красноречивая примета другой литературной традиции – традиции немецких романтиков. Мастерство и безупречность, с какими Джаспер руководит местным хором, его дарование, равно проявляющееся в игре на органе и фортепиано, пении, дирижерстве, аккомпанементе, церковной и светской музыке, заставляют вспомнить плеяду немецких музыкантов-энтузиастов, героев Вакенродера, Эйхендорфа, но прежде всего – Гофмана. Подобно гофмановским героям, Джаспер самозабвенно играет с темной стороной сознания и природы, и пограничность музыки между горним и дольным мирами создает для него равновеликий выход и на божественное, и на inferнальное. Некогда заповедная область духа для немецких романтиков, музыка в восприятии героя приобретает отчетливый «серный» привкус. Не случайно в его невольных признаниях Эдвину звучат inferнальные ассоциации: «Я все это ненавижу... Меня душит однообразие этой жизни. Пение в нашем соборе... мне по временам кажется почти дьявольским. Мой собственный голос, отдаваясь под сводами, словно насмехается надо мной, словно говорит мне: вот так и будет, и сегодня, и завтра, и до конца твоих дней – все одно и то же, одно и то же... Ни один монах, когда-то денно и ночью бормотавший молитвы в этом мрачном закутке, не испытывал, наверно, такой иссушающей скуки, как я. Он хоть

мог отвести душу тем, что творил демонов из дерева или камня. А мне что остается? Творить их из собственного сердца?» [2, с.292].

Лишь на одно-единственное мгновение позволит Диккенс своему антигерою пронзительно-исповедальные интонации, вторящие признанию другого монаха поневоле, узника испанской инквизиции Алонсо Монсады: «Сражаться со змеями в темноте – это... самая ужасная борьба, какая выпадает на долю человека. Но что значит она в сравнении с другой борьбой – с теми змеями, которые бывают зачаты одиночеством человека, заточенного в четырех стенах, и ежечасно рождаются у него в сердце?» [4, с.144]. Этот крик души лишь единожды обнажит внутреннюю трагедию Джаспера, муки таланта в плену повседневности – и мятежный романтический герой вновь скроется за привычной маской «готического злодея».

Сложность психологического рисунка, отмечаемая Т.И.Сильман [1, с.376], по своему корректирует позицию Диккенса-моралиста по отношению к Джасперу. Нравственный облик героя более чем уязвим, а исход замышленного им злодеяния – убийства племянника Эдвина во имя сжигающей Джаспера тайной страсти к Розе – заранее предрешен и готическим канонам, требующим восстановления справедливости и воздаяния виновному, и логикой детектива (тайна должна быть разгадана). Однако в «Эвине Друде» явственно различимы апологетические интонации, позволяющие говорить о косвенной реабилитации антигероя. Этот конфликт моральной и психологической установки проявился и в том, что в центр романа выдвинут именно Джаспер, а не заявленный в заголовке Эдвин Друд, выбывающий «из игры» в середине повествования.

Джаспер отнюдь не заурядный преступник; в нем чувствуется «гений злодейства», маг, искусно плетущий сети интриги. Как выразился Дж.Каминг Уолтерс, «Джаспер – артист по темпераменту, и он вносит артистизм в свое преступление» [5, с.604]: составленный им план убийства говорит о силе воображения, дерзкой фантазии, импровизаторском таланте. Поражает и психологическое мастерство Джаспера, умение использовать потайные пружины людских слабостей (тщеславие и самомнение местного аукциониста мистера Сапси, склонность к даровой выпивке гробовщика Дердлса) и почти гипнотическая способность подчинять себе других – недаром Джаспер внушает Розе мистический трепет. В отличие от прочих персонажей, он многомерен; он способен по необходимости мгновенно сменять социальные регистры, поведенческую и речевую модель. Этот нравственный Протей совмещает в себе множество личностей. Сменяются в бесконечной череде маски опекуна, регента хора, учителя музыки, благонамеренного джентльмена – но и роли преступника и влюбленного он исполняет вдохновенно, до самозабвения. При этом перед нами не закоренелый, бездушный преступник – обморок при известии о разорванной помолвке Эдвина и Розы тому свидетельство. Все это более достовер-

но характеризует Джаспера психологически, в сравнении с ним окружающие его герои кажутся подчас примитивными, плоскостными.

По словам Дж.К.Уолтерса, «Джаспер уже в молодых годах обнаруживает черты извращенной и больной психики, он – смесь гениальности и порока» [5, с.637]. Эта взрывоопасная смесь унаследована им от предшественников-романтиков: демонических героев поэм и мистерий Дж.Г.Байрона, отмеченных психическими аномалиями персонажей Э.А.По вроде Родерика Ашера, от «беспутного гения» Кина из одноименного произведения А.Дюма. Но Джаспер сродни еще одному типу героя – имморалисту, излюбленному персонажу французских «проклятых поэтов». Есть основание говорить о некоей эстетизации преступления у позднего Диккенса: вокруг Джаспера образуется особая «таинственно-сакральная аура, присущая «настоящему» мировому Злу» [6, с.141]. Даже его болезни автор придает загадочную окраску: симптомы ее неведомы обывателям Клойстергема, из тривиального недомогания она перерастает в вызывающую благоговейный ужас Эдвина неведомую «шаманскую болезнь», вызванную стремительностью джасперовских переходов из мира обыденного в мир «метафизически и этически потусторонний» [6, с.142]. Предполагаемое убийство Эдвина больше напоминает не уголовное преступление, а ритуальное действо – «сознательный вызов христианству, которому служит Джаспер в маске» [7, с.241], оно призвано закрепить союз героя с потусторонними силами.

Выходы Джаспера в мир, лежащий «по ту сторону Добра и Зла», мир причудливых видений, галлюцинаций, химер, его головокружительные трансцендентальные «путешествия» – этой грани бытия героя придана особая острота. В ней видимость могущества героя – и одновременно предвещие его деградации, физической и духовной. Все явственнее симптомы недуга: внезапные потери сознания, мучительные приступы абстиненции (примечателен у Диккенса физиологический, выписанный в духе натурализма портрет Джаспера: «серое, как свинец, лицо и вскипающие на нем такие же серые, не то капли, не то пузырьки пены» [2, с.472]), все необратимее превращение Джаспера из тайного жреца в раба рокового зелья.

Специфическим фоном, на котором разворачивается судьба героя, становятся «подстилающие весь роман опиумные пары» [5, с.647]. Прием наркотика выполняет, по сути, ту же сюжетную функцию, что и трансцендентальные контакты готического героя с представителями потустороннего мира: калифа Ватека с чудовищно-уродливым Гяуром-Эблисом у В.Бекфорда, неискушенного юного Альвара с нечистой силой у Ж.Казотта,

---

\* Об убийстве Эдвина Друда как сакральном акте говорят и проводимые Т.И.Сильман, Р.Барнардом аналогии между Джаспером и членами индийской секты душителей [7, с.241; 1, с.389].



монаха Амброзио с Сатаной в облике влюбленной Матильды у М.Г.Льюиса, жертв Мельмота-Скитальца со своим искусителем у Ч.Р.Мэтьюрина. Магия колдовского зелья, несколько капель которого способны превратить праведника в преступника, превзошла самые смелые замыслы классической готики, где даже смерть и адская участь не могли вызвать такого мгновенного преобразования личности.

Галлюциноген, этот Мефистофель эры сциентизма, служит Джасперу «пропуском» в инобытие и дает власть управлять другими. Кажущееся сверхъестественным могущество антигероя находит вполне реалистическое, правдоподобное объяснение: не происки нечистой силы, не сделка с дьяволом, но воздействие опиума. Джаспер поит Дёрдлса вином, куда подмешан сонный порошок, чтобы без помех осмотреть склепы; провоцирует посредством наркотика Невилла Ландлеса на ссору с Эдвином; предположительно и убийство Эвина не обошлось без опиума. Джаспер хорошо знаком с действием различных зелий, но это обоюдоострое оружие в урочный час обратится против него самого: в опиумокурильне должно произойти саморазоблачение Джаспера, а в финале романа, по одной из версий, – самоубийство при помощи опиума.

Опиум мгновенно преображает безукоризненного, добропорядочного регента соборного хора Джона Джаспера в завсегда притона, одержимого страстями тайного убийцу. Джаспер заботится о том, чтобы развести две свои ипостаси во времени и пространстве – почтенный регент церковного хора каждое утро идет на богослужение в Клойстергэмский собор, тогда как анонимный посетитель опиумокурильни тайком навевается туда по ночам. Жизнь «на людях» и жизнь для себя, скрытое и явное, ночная и дневная грани джасперовского Я до поры до времени не входят в зримое соприкосновение друг с другом. Но водораздел между двумя состояниями сознания условен: «человек скрывает подлинную сущность, однако невольно выдает свое подавленное Я» [7, с.250]. Эта зыбкость границ ощутима уже с первой страницы романа, где в прихотливой смене фантастических опиумных видений Джаспера, хаотическом нагромождении ассоциаций, в «потоке сознания» героя смешаются Восток и Запад, экзотика и обыденность, триумф и казнь. Невозможность автономии подсознания докажут и постоянные прорывы темной стороны Джаспера в его привычный мир. У позднего Диккенса уже намечен характерный «английский» взгляд на опиум как феномен скорее социально и личностно деструктивный, нежели созидательный, творческий; недаром вслед за Джаспером тот же роковой эксперимент по расщеплению души с еще более сокрушительным результатом поставит на себе герой Р.Л.Стивенсона доктор Джекил.

В истории «нравственного грехопадения» Джаспера вновь явственно обозначается его роковая связь с Клойстергэмским собором, до краев наполненным прошлым, его духовными поисками, устремлениями, жизнен-

ными ритмами. Чуткая музыкальная душа Джаспера вторит пульсациям собора, впитывая в себя атмосферу напряженных исканий и томления духа, но – с еще большей готовностью – всплески подавляемого, звериного жестокого начала в человеческой природе. Темное католическое прошлое, изломанные судьбы узниц монастыря, насилие, жестокости и преследования – та эмоциональная и нравственная матрица, в которой исподволь отливается сознание и закладывается фундамент поступков диккенсовского «вселенского злодея». Характерная деталь – «болото, которое подмывает фундамент» собора [8, с.343]<sup>\*</sup> – указывает на «подвалы подсознательного», нравственную бездну, которая разверзается в душе Джаспера. Говоря о гениально продуманном убийстве, где все учтено, где каждая мелочь служит строительным материалом для зловещего замысла, Диккенс не дает читателю забыть о некоей преступной инициативе, исходящей от здания. Злодеяние не просто замышляется героем – мысль об этом ему исподволь внушает Клойстергэмский собор, помогая предусмотреть детали (склеп миссис Сапси, подходящий для сокрытия трупа, негашеная известь, которая сможет уничтожить человеческие останки и пр.). Суггестивный фон собора подает фигуру Джаспера во множестве ракурсов: он одновременно и душа, злой гений собора, и его медиум, и невольный пленник, который не в состоянии противиться роковым нашествиям. Предложенная Дж.Форстером развязка романа [1, с.402] – согласно ей преступник в тюрьме накануне казни пишет свое признание-исповедь – лишь выводит на внешний, событийный план внутреннее состояние несвободы, тяготящее героя с самого начала.

Джаспер, подобно своим романтическим предшественникам – архидьякону Клоду Фролло у В.Гюго, монаху-отступнику Алонсо Монсаде у Ч.Р.Мэтьюрина – тайне мечтает разорвать эту зависимость. В контексте произведения тайные отлучки героя в столицу могут трактоваться как бег, реализуемый в плане географическом (из провинциального городка Клойстергэма – в Лондон), психологическом (посещения опиумокурильни как стремление познать скрытую сторону своего Я), временном (бегство из застывшего в средневековые времена, из бесконечного круговорота церковных ритуалов – в живую жизнь). Однако художественный строй романа почти не оставляет Джасперу шансов на освобождение: собор возвращается в опиумных наваждениях героя, в соборе происходит действие последней написанной Диккенсом главы и, по свидетельству первого иллюстратора книги Люка Филдса, там же должен завершиться роман. Собор как

---

<sup>\*</sup> Обращенность собора в равной мере миру возвышенных духовных поисков и «темным подвалам» подсознания подметит английский писатель XX века У.Голдинг, в романе которого «Шпиль» эта характерная деталь – собор, построенный на болоте – превратится в экзистенциальный символ.

точка отсчета, место совершения убийства и место разоблачения преступника, неумолимо очерчивает вокруг Джаспера некое замкнутое пространство, поглощая его как самостоятельного, активного персонажа.

Клойстергэмский собор может по праву считаться самым «готическим» образом диккенсовского романа. Храм, овеянный легендами веков, насыщенный исторической памятью, распространяющий вокруг себя зыбкую атмосферу таинственности, неясной тревоги, напряженного ожидания, создает особый хронотоп с мощным силовым полем, превращается в символический центр произведения.

Образ хранителя собора, Джона Джаспера, следует отнести к числу безусловных удач писателя. Он несомненный литературный преемник готических «вселенских злодеев»: злокозненного Скедони – героя А.Радклифф, окаянного Монаха М.Г.Льюиса, inferнального Мельмота-Скитальца Ч.Р.Мэтьюрина. Вместе с тем образ Джаспера обогащен чертами романтической демонической личности, лирического героя «проклятых поэтов», он предвещает героя английских неоромантиков. Интерпретация героя как натуры противоречивой, двойственной, раскрытие непростых взаимоотношений Джона Джаспера и Клойстергэмского собора, злым духом и невольной жертвой которого становится герой, свидетельствует о том, что готическая тема под пером Ч. Диккенса получает филигранную психологическую нюансировку, обретает почти шекспировскую глубину и сложность.

#### **Цитированная литература**

1. Сильман Т.И. Диккенс. Очерки творчества. – Л., 1970.
2. Диккенс Ч. Тайна Эдвина Друда // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. – М., 1962. – Т.27.
3. Шкловский В.Б. Повести о прозе. – М.: 1966. – Т.1.
4. Мэтьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. – М., 1983.
5. Уолтерс Дж.К. Ключи к роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда» // Диккенс Ч. Собр. соч. в 30 т. – М., 1962. – Т. 27.
6. Зенкин С. Писатель в маске монстра // Иностранная литература. – 1993. – №1.
7. Barnard R. Imagery and Theme in the Novels of Dickens. – Bergen, 1971.
8. Геннева Е.Ю. Творчество Диккенса 50-60-х годов // История всемирной литературы. – М., 1991. – Т.7.

#### **Анотація**

Стаття присвячена аналізу останнього диккенсівського роману «Таємниця Едвіна Друда» (1870). Побудований як кримінально-детективна історія, твір є готичним за своєю поетикою. Легендарний Клойстергемський собор, що створює навколо себе химерну атмосферу таємничості, підсвідомих страхів й напруженого очікування, можна вважати одним з «найготичніших» образів роману. Це стосується також *genius loci*, злого духу со-

бору і його мимовільної жертви – Джона Джаспера, літературного нащадка численних «всесвітніх злочинців» готики, якому надано демонічних і трагічних рис, запозичених у романтиків та французьких «проклятих поетів».

#### Annotation

The present article focuses upon the analysis of the last Dickensian novel «The Mystery of Edwin Drood» (1870). Though organized as a criminal detective story, the piece is essentially Gothic. The legendary Cloisterham Cathedral irradiating the vague atmosphere of mystery, unconscious fears and suspense, can be considered one of the most Gothic images of the work. The same is true for the character of its genius loci, an evil spirit of the dome and its involuntary victim – John Jasper, a literary descendant of numerous «Gothic villains» enriched with demonic and tragic features borrowed from the Romantics and the French «poetes maudits».

В.А.Прасалова

#### РЕЦЕПЦІЯ БІБЛІЇ В ПОЕМАХ ОЛЕКСАНДРА БЛОКА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ш 43 (4 Укр) = (411.4) 5\*8 + 337 – 220. 911

**Б**іблія як видатне досягнення людської культури привертала увагу і російських, і українських письменників. На рубежі XIX–XX століть – у період гострих соціально-політичних катаклізмів, що зумовили посилені пошуки радикальних шляхів знищення зла в світі, – інтерес до неї посилювався. Біблійні ремінісценції виявлялися в творах зовсім різних авторів, що дозволяло робити висновок про основні тенденції літературного процесу кінця XIX – початку XX століть. Порівняльний аналіз творів письменників-сучасників Олександра Блока і Лесі Українки у цьому плані здається достатньо продуктивним.

Навіть при побіжному аналізі зазначеної проблеми не можна обійти увагою інтерпретацію митцями образу Ісуса Христа, який увібрав за двохтисячолітню історію християнства багато значень. У поемі Лесі Українки «Одержима» образ Месії постає напередодні Голгофи, у період сумнівів і вагань. Це один з найскладніших для розуміння образів, образ провісника нового вчення, головними принципами якого стала заповідь любити всіх, неприйнятна для Міріам, що визнавала лише старозаповітні принципи. Дилема, як поєднати любов до Бога і до ближнього, виявляється в драматичній поемі нерозв'язаною: Міріам не може любити своїх ворогів, тобто не може прийняти вчення Христа, але й не може перебороти свою любов до нього. Месія в ху-

## Роздел 2. Поэтика и история литературы

дожній інтерпретації Лесі Українки – супергерой, який свідомо спокутує гріхи людства перед Богом. І все ж його жертва менш значна, ніж жертва одержимої духом Міріам, адже їй не судилось воскреснути. Дистанція між божественним і людським у поемі не переборюється, бо не зміг, а точніше, не захотів Месія наблизити до себе жінку. Міріам же зробила ще один крок назустріч Йому, пожертвувавши собою в ім'я любові.

У творах Лесі Українки образ Ісуса Христа постає в двох іпостасях: демократичній і антидемократичній. Демократичною за змістом, глибоко гуманістичною була проголошена Ним Добра Новина, яка знайшла відображення в словах Руфіна з драми «Руфін і Прісцилла». Хоч Руфін і не прийняв християнського вчення, проте відзначив його позитивні риси:

Не раджу й сам я кидати того,  
Що справді доброго є в християнстві:  
Добро чинити, вбогих наділяти  
І мати милосердя над рабами  
[8, т.4, с.150].

Критично ставлячись до християнства, він бачить і інше: «Дух юдейського народу, мстивий, заздрий, дав невидимий меч своєму сину Ісусу з Назарета» [8, т.4, с.118]. Його висловлювання співзвучне словам самого Ісуса Христа з Євангелія від Матвія: «Не думайте, що Я прийшов, щоб мир на землю принести, – Я не мир принести прийшов, а меч». Як Бог Він ніс людям любов, а як Син Людський не залишав меч.

У цьому творі знайшли відображення давньогрецькі і давньоримські міфи, що передували християнським. На основі зіставлення різних міфологій Руфін приходять до висновку, що з появою сина іудейського «не видно краю великій боротьбі, що перейшла на землю з неба, від богів на люди» (8, т.4, 118). Амбівалентність образу Ісуса Христа помітна в зіставленні Його з Діонісом – умираючим і воскресаючим богом. Якщо співвіднести їх діяння, як каже, наприклад, один з персонажів Круста, «з винограду вино зробити – невелике чудо, ні, ти зроби його з води», то стає очевидною перевага Ісуса.

Якщо у Лесі Українки образ Ісуса Христа постає в сакральному біблійному оточенні, то в поемі О.Блока «Дванадцять» Він зв'язаний з соціально-політичними катаклізмами, зміною колишніх особистісних взаємин. Для червоноармійців, що йдуть державним кроком, Христос лишається непомітним тому, що не має плоті і не визнаний ними. Людина, яка втратила віру, втрачає стимул для саморозвитку, потрапляє під вплив низьких інстинктів, що виявляються, наприклад, у ставленні до Петрухи. Червоноармійці підсміюються над героєм, називають його «стервецом», «бабой» за його любовні зізнання, засуджують його бажання покаятися. Служіння інтересам певного класу, фанатизм суперечать християнській заповіді люби-

ти ближнього. Для них, засліплених ідеєю революції, загальнолюдські цінності, людське життя втратили свою вартість.

Суперечливість, складність зображуваного періоду підкреслювалася опозиціями: голодний пес – Ісус Христос, минуле – майбутнє, класове – загальнолюдське. Поет прагнув передбачити події, побачити в видимому невидиме, ледве помітне, тому і з'являється багатозначний образ Ісуса Христа – як нагадування про загальнолюдські цінності, гуманістичні ідеали. «І сама назва «Дванадцять», – писав Ю. Айхенвальд, – а не хоч би «Тринадцять»..., і не яке-небудь інше число, символічно натякають, що поет має на увазі деякий священний прецедент: хоч усі дванадцять йдуть вдалину «без імені святого», у нас мимовільно, точніше – з волі автора, виникає згадка про дванадцять апостолів» [2, с.178]. Дванадцять червоноармійців, що асоціюються з апостолами, вже відчули смак волі без хреста і йдуть, як їм здається, державним кроком, не помічаючи, що «в белом венчике из роз – // Впереди – Иисус Христос» [2, с.178]. Духовна обмеженість тих, хто взявся розпалювати світову пожежу, виявляється в небажанні розрізняти добро і зло, прагненні нав'язувати свою волю, підкоряти собі всіх і все. У поемі, на думку М. П'яних, спостерігається «злиття Христа і Жіночості, Троянди і Хреста, любові духовної (біла троянда) і почуттєвої (червоної)» [3, с.22]. Почуттєва любов Петрухи, заплямована кров'ю його коханої, трансформується під впливом усвідомлення своєї провини в духовну. У білому вінку з троянд відчувається прагнення ідеалу і передчуття невідповідності його результатам цих соціальних експериментів.

Образ Ісуса Христа в поемі далекий від канонів церковної традиції, як і у вірші «Вот он – Христос – в цепях и розах ...», і разом з тим глибоко символічний. «Всякий символ, – стверджує С. Аверінцев, – є образ ..., проте якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці тієї ж суті – на виходженні образу за власні межі, на наявності якогось змісту, інтимно злитого з образом, але йому не тотожного» [1, с.826]. Тому прочитання глибинних змістів завжди складне і неоднозначне. «Христос «Дванадцяти», – відзначає Д. Максимов, – багатозначний, свого роду «апофатичний» символ, який несе в собі, крім цих, справді дуже важливих, багато інших змістів..., в якійсь мірі відібраних в індивідуальному досвіді Блока...» [7, с.149]. Такі його змістові грані, як оновлення етичних норм, утвердження загальнолюдських цінностей, безумовно, притаманні блоківському Христу.

Леся Українка неодноразово зверталася до образу Ісуса Христа, що сприяло відтворенню всіх етапів Його трагедії: «До Голгофи. Голгофи. Після Голгофи» [5, с.31]. При цьому вона знаходила такі несподівані ракурси, які дозволяли побачити ту чи іншу ситуацію зовсім в іншому світлі. Історію зради Христа, наприклад, розповідає сам Юда випадковому подорожньому в

## Роздел 2. Поэтика и история литературы

драматичній поемі «На полі крові». Допитливий співрозмовник зумів викликати на відверту розмову хриstopродавця, котрий прагнув будь-якою ціною компенсувати свої добровільно пожертвовані матеріальні цінності. Розповіді Юди про земне життя Христа і його апостольське оточення, безумовно, тенденційні, підпорядковані прагненню виправдати себе:

... скоріше пекло  
було у тім гурті! Яка там заздрість,  
ти й здумати не можеш! Кожен важив  
на перше місце побіля Месії,  
на перше, не інакше. І для того  
терпів усю зневагу, все приймав  
[8, т.5, с.337].

Прагнення Юди виправдатися призвело до самовикриття користолюбства і пристосуванства. Нарешті, він, зображуваний завжди в профіль, постав у всій своїй складності і неоднозначності – як протиставлення земного, низького духовному, високому. Письменниця залишає його непокараним на відміну від біблійної версії, маючи на увазі, мабуть, безкарність зла на землі.

І в Олександра Блока, і в Лесі Українки знаходимо осмислення евангельської ідеї Царства Божого. При цьому слід відзначити, що традиція соціально орієнтованого трактування цього догмату уже існувала як у Західній Європі, так і в Росії. Тому мова йде про досить стійку традицію, що виявилася у творчості письменників-сучасників.

Ідея про потойбічне воздаяння і блаженство, яку, як нам здається, безуспішно приписували О.Блоку дослідники його творчості [9, 10], знайшла свого послідовного захисника в герої драматичної поеми Лесі Українки «В катакомбах» – єпископі. Вперто захищаючи християнські догми, цей персонаж тільки змінює тактику, намагаючись спочатку переконати, а потім, зазнавши поразки, залякати опонента – раба Неофіта. Раб же, приголомщений своїм становищем, ніяк не може погодитися з тим, що рабство буває добровільним, і в свою чергу звинувачує проповідника смирення. Прагнення єпископа нав'язати свою волю виявилось безуспішним: у процесі спілкування з ним раб не тільки звільнився від ілюзій про Царство Боже як про соціальну рівність і справедливість, а й усвідомив, що це безнадійне рабство, від якого його не зможе звільнити навіть смерть. Він вирішує боротися за щастя на землі. Погляди Неофіта-раба близькі самій письменниці, про що свідчить, наприклад, її висловлювання в «Замітках» з приводу статті «Політика і етика»: «Християни ... вбивали дух так, як ні один цезар не вмів убивати...» [8, т.8, с.256]. Нігілістичний характер християнства, яке обезцінювало особистість, неприйнятний для Лесі Українки. Тому її герої бунтують, віддають перевагу, як, наприклад, Річард («У пуці»), вигнанню, ніж служінню культу.

І все ж галерея персонажів, зображених письменницею, настільки велика і різноманітна, що в ній знайшлося місце і для послідовників Христа. Дія в драматичному етюді «Йоганна, жінка Хусова» відбувається в Галілеї, як говориться в ремарці, у часи євангельські. Йоганна, повіривши Христу, стала його вірною ученицею і скрізь ходила за ним, турбуючись про їжу, використовуючи своє добро для однодумців Ісуса. Своєю готовністю пожертвувати собою, своїми інтересами вона близька до Міріам, проте на відміну від неї покійна, смиренна. Її єдиною відрадою стала віра, яка змушувала коритися зрадливому чоловіку, освячувала страждання. Якщо Неофіт-раб відкидав ідею Царства Божого, Йоганна жила вірою в його прихід («Коли ж те Царство Боже? Де ж воно? Чи доживе душа моя до нього ?..»), сподівалась тільки на Господній порятунк. Ситуація емоційного дефіциту, нерозуміння і причіпок посилювала її самотність, змушувала вступати в уявний діалог з Богом. Царство Боже в цій ситуації виявлялося певним станом душі, просвітленої, звільненої від житейської марноти.

Цікаво зіставити художнє осмислення письменниками-сучасниками ідеї відплати. Принцип «воздати кожному згідно з ділами його» знайшов відображення у тій же поемі «В катакомбах» (у згадках єпископа про геєну і т.п.), і в поемі О.Блока «Возмездие». Задум останнього твору поет пояснював так: «Була людина – і не стало людини... Проте насіння кинуте, і в наступному первістку росте нове, більш наполегливе; і в останньому первістку це нове і наполегливе починає, нарешті, відчутно діяти на навколишнє середовище; таким чином, рід, який відчув на собі відплату історії, середовища, епохи, починає, в свою чергу, творити відплату...» [3, с.130]. За авторським задумом, не лише історія людства, але й людина може творити відплату, вхопившись за те «колесо», завдяки якому рухається історія. Простежуючи спадкоємність поколінь на тлі історичних подій, поет показав, як життєва круговерть захоплює особистість, впливає на її життя і змінює її саму. Таким чином, вплив особистості на хід подій, а подій на індивідуума – в центрі уваги автора. В епілозі О.Блок збирався показати малюка, який намагається мало не з пелюшок впливати на хід історії. На жаль, поема так і лишилася незакінченою, проте з висловлювань самого автора і фрагментів твору можна зробити висновок, що ідея відплати реалізовувалася ним не в потойбічному світі, а тут, на землі, в земних, так би мовити, вимірах.

У ліро-епічних поемах О.Блока виявилися переважно біблійні ремінісценції, у драматичних поемах Лесі Українки – біблійні сюжети, ситуації, образи, на що звернули увагу ще її сучасники: С.Чарнецький, М.Євшан, Д.Донцов та інші. У художню систему української письменниці органічно ввійшли біблійні легенди, наприклад, про перетворення лютого ворога християн Савла в апостола Павла, причому ця зміна розцінювалася в драмі



«Руфін і Прісцілла» як звичайне явище. Про це відверто говорив розсудливий Руфін:

Сказати правду, я не бачу дива  
ніякого в настанні Павла з Савла.  
... Не змінилось  
нічого в ньому після того «чуда»,  
крім літери єдиної в іменні.  
... Адже в його листах, у кожному слові,  
загонисту вояцьку вдачу видно:  
він словом бив, немов вояк мечем...

[8, т.4, с.119].

Духовне прозріння Савла – це чудо самопізнання, яке перетворило його в апостола Павла – вірного послідовника Христа. Біблійний мотив чуда, наприклад, вигнання бісів і перегону їх у свиней згадується в творі з метою переконання в істинності віри. Руфіна обурює не саме чудо, а те, як його використовують християни. Письменниця зображує різні точки зору, підкреслюючи неоднозначність оцінок євангельських сюжетів, складність пошуків істини.

Особливу увагу Леся Українка приділяла трагічним сторінкам іудейського народу. Одну з них вона визначила надзвичайно чітко: вавилонський полон. Трагедія поневолених іудеїв знайшла відгук у плачі Єремії – пророка, який не захотів співати для завойовників. Його розбита арфа – символ непідкупності мистецтва, неможливості його розквіту в неволі. Головний герой драматичної поеми «Вавилонський полон» Елеазар також не грає на арфі, вважаючи, що «до нещирих пісень вона не може пригравати, а співанок сіонських не співає ніхто без арфи» [8, т.3, с.158]. Він, хоч і заробляв собі на хліб у Вавілоні, проте не співав про могутність завойовників. На думку А.Криловця, у поемі протиставлялося сакральне мистецтво профанному ремісництву, служити якому почав фізично слабкий співець, не знаходячи іншого способу заробити собі на хліб.

Сучасна дослідниця творчості Лесі Українки Л.Голомб називає Елеазара alter ego самої авторки. Елеазар сповідується перед поневоленими співвітчизниками. Аналогії поневоленого іудейського народу з українським цілком очевидні: образ Вавілону постає в творчості української письменниці не лише столицею давньої імперії, а й втіленням зла, насильства. Мовою біблійних образів передавався трагізм поневоленого народу, чії лідери безнадійно пов'язали в чварах. На цьому тлі особистість Елеазара виявляється досить помітною. Наділений неабиякою суттєвою силою, він у піснях розкривав трагедію поневолених, їх болі і страждання. «У змісті віщих пісень пророка, як і в зображенні реакції слухачів, – вважає Л.Голомб, – використано прийом градації...» [3, с.49]. У першій пісні йшлося про гіркоту поразки, у другій – про втрату виноградника, тобто достатку, і, нарешті, в третій – про найстра-

шніший злочин, втрату духовності, всього того, що притаманно нації: «Хтів я промовити слово, – // Хтів я хоч голос подати – // Кров'ю уста обізвались, // І заридали – мовчанням!» [8, т.3, с.164-165]. Національний аспект позначився на драматичних поемах української письменниці. «Аналогії історичної долі України зі становищем поневолених євреїв завдяки могутній творчій індивідуальності Лесі Українки набули гострої актуальності й водночас узагальнено-символічного змісту, перетворившись на полісемантичну, постійно повторювану метафору стану закованої в кайдани національної душі, що пристрасно рветься на волю» [3, с.52].

У творах Олександра Блока і Лесі Українки звучить мрія про нове, прекрасне життя. Тірца – головна героїня драматичної поеми «На руїнах» – не тільки вірить у майбутнє свого народу, але й переконує людей у тому, що

...Встане люд, мов хвилі серед моря,  
І Божий дух ті хвилі оживить.  
І зацвіте Сіон весняним криницею,  
І знов поллється молоком і медом  
Земля обітована ...

[8, т.3, с.181].

Леся Українка дає блискучий зразок наслідування біблійних пророків: Ісайї (35), Осії (14, 6-8). Ідея землі обітованої знайшла відгук і в творах О.Блока:

И я люблю сей мир ужасный:  
За ним сквозит мне мир иной,  
Обетованный и прекрасный,  
И человечески-простой

(«Да, так велит мне вдохновенье...»).

Поет емоційно стверджував єдність прекрасної мрії і людськи-простого її втілення, не намагаючись конкретизувати своє бачення майбутнього.

Різномасштабне вивчення рецепції Біблії в творах Олександра Блока і Лесі Українки свідчить про загальнолюдські витоки їх художньої діяльності, невичерпність і незвичайну притягальну силу священної книги, соціально орієнтоване тлумачення її ідей. Письменникам-сучасникам притаманне введення біблійних мотивів, ситуацій у контекст соціальних і національних проблем свого часу.

#### Цитована література

1. Аверинцев С. Символ // КЛЭ. – М. – Т.6.
2. Айхенвальд Ю. Александр Блок // Блок А., Белый А. Диалог поэтов о России и революции. – М., 1990.
3. Блок А., Белый А. Диалог поэтов о России и революции. – М., 1990.

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

4. Голомб Л. Символіка Старого Заповіту в творчій самосвідомості Лесі Українки як митця в країні неволі // *Леся Українка і національна ідея*. – Рівне, 1997.
5. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // *Українка Леся. Драматичні твори*. – К., 1989.
6. Криловець А. Художня філософія Лесі Українки. – Рівне, 1997.
7. Максимов Д. Поэзия и проза Александра Блока. – Л., 1981.
8. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1976.
9. Венгров Н. Путь Александра Блока. – М., 1963.
10. Соловьев Б. Поэт и его подвиг. – М., 1980.

### **Анотация**

В статье рассматривается рецепция библейских мотивов, образов в произведениях писателей-современников: Александра Блока и Лесю Украинку. Сопоставительный анализ поэм позволяет выявить общие закономерности, наблюдавшиеся в начале века в осмыслении художественной литературой Святого Письма. На уровне мотивов, ситуаций, образов прослеживаются особенности интерпретации Библии, отмечается своеобразие творческих индивидуальностей.

### **Annotation**

The reception of the Bible's motives, images in the contemporary works of the writers, such as A. Block and L. Ukrajinka are considered in the paper. The comparative analysis allows the author to light out the general regularities observed in investigating the fiction of Holy Letter. The peculiarities of interpretation on the level of motives situation and the special images of individuals are studied.

**Е.В.Гармаш**

### **ЛЮБОВЬ-БЫТ-ИСТОРИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ИХ ВЗАИМОСВЯЗИ В РОМАНЕ В.БРЮСОВА “ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ”**

ББК Ш41 (4РОС) (=411.2) 6\*8

**Т**ак сложилось, что оригинальная проза В. Брюсова оказалась практически на периферии интересов исследователей его творческого наследия. В глубоких, серьезных работах Жирмунского В.М., Максимова Д.Е., Гиндина С.И., посвященных писателю, лишь вскользь говорится о его прозаических опытах. Но нужно отметить, что в последние годы появился ряд статей, в которых рассматриваются проблемы «свободы воли» в прозе В. Брюсова и некоторые другие ее особенности.

Между тем проза В.Брюсова – одно из ярких, хотя и спорных явлений литературного процесса начала века. Блестящий историк, писатель феноменальной эрудиции, В.Брюсов умел органично объединить в своем творчестве историю, мифологию, современность, о чем свидетельствуют как его лирика, так и проза. В этом плане бесспорный интерес представляет роман «Огненный ангел». Необычным в нем было то, что В.Брюсов в качестве фабульной основы взял биографический материал – историю своих взаимоотношений с Н.Петровской и А.Белым – и погрузил его в быт Германии начала XVI века. При этом он стремился к предельной психологической достоверности в передаче характеров прототипов и накала современных страстей, испытанных им самим и его близким окружением. О судьбе любовного треугольника (Белый, Петровская, Брюсов) интересно писал в книге «Некрополь» В.Ходасевич. Он утверждал, что их отношения строились именно по правилам «символического измерения», в котором любовь должна была быть роковой, вечной, а «события жизненные... никогда не переживались, как только и просто жизненные; они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества» [1, с.180]. По его мнению, Нина Петровская являлась примером воплощения в жизни эстетики декадентства. Сама Петровская пишет в «Воспоминаниях»: «... во мне он (Брюсов) нашел многое из того, что требовалось для романтического облика Ренаты: отчаяние, мертвую тоску по фантастически-прекрасному прошлому, готовность швырнуть свое обесцененное существование в какой угодно костер, вывернутые наизнанку, отравленные демоническими соблазнами религиозные идеи и чаяния..., оторванность от быта и людей..., жажду гибели и смерти» [2, с. 346].

Но еще более писателя заботила точность воссоздания культурно – исторической картины Германии эпохи Реформации. О кропотливой работе над источниками романа свидетельствует И.М.Брюсова: «...несколько лет выписывались для изучения XVI века книги, иллюстрации, рисующие быт, нравы, инквизицию, костюмы и т.д.» [2, с.345]. Брюсов старался соблюсти документальную точность и с этой целью изучал исторические документы, специальные исследования, иконографический материал и т.п. Он добился в романе предельной этнографической, географической, архитектурной точности, ввел в повествование реальные исторические лица, прибег к литературной мистификации, «отдав» рукопись вымышленному автору-герою-повествователю Рупрехту, предварив роман «Предисловием к русскому изданию». Ощущение исключительной достоверности происходящего в романе создавалось автором и благодаря топографической точности описания путешествия героев: «Не один, а несколько раз обежали мы весь город Кельн, от св. Куниберта до св. Северина и от св. Апостолов до берега Рейна, причем ясно выказалось, что Рената не в первый раз в этом городе» [2, с. 55]; подробного изображения

жизненных реалий того времени: «Некоторые раздоры вызывали между нами первые слухи о Мартине Лютере ... Уверяли, будто девять десятых Германии восклицало в те дни: «Да здравствует Лютер», – а позднее, в Испании, говорили, что у нас религия меняется, как погода, и майский жук летает между тремя церквями» [2, с. 20]; детального воссоздания быта: «...не могу воздержаться, чтобы не описать, хотя бы кратко, и те комнаты, в которых свершилась вся наша трагическая судьба, и тот склад нашей жизни, который, при всех переменных, сохранялся до рокового часа первой разлуки» [2, с. 66]. Брюсов включал в повествование образы исторических лиц: Агриппы, Иоганна Вейера, – которые принимают непосредственное участие в судьбе главного героя. Достигнутая им иллюзия достоверности была так велика, что «один из немецких читателей романа прислал на имя издателя письмо с просьбой указать владельца рукописи XVI века, с которой Брюсов перевел «Огненного ангела» [2, с.346]. И современные Брюсову критики, несмотря на противоречивые оценки романа, сходились в одном: писатель досконально воссоздает культурно-историческую картину Германии первой половины XVI века.

По мнению А.Ф.Лосева, «символисты любили погружаться в прежние и уже отжившие культуры и тоже переводить их на язык непосредственного ощущения» [3, с.138]. Но для Брюсова обращение к истории не было самоцелью. Он как бы проецировал настоящее на прошлое, чтобы понять, осмыслить свое время, потому представляется закономерным то, что он обращался в своем творчестве не просто к переломным моментам истории, а к тем ее периодам, когда происходили существенные сдвиги в религиозном сознании. Так в «Алтаре Победы» писателя привлекла Римская империя на переломе от язычества к христианству, а в «Огненном ангеле» – эпоха Реформации. Российская действительность начала XX века с ее религиозным ренессансом, стремлением подвергнуть сомнению официальное русское православие и вместе с тем «обострением эстетической чувственности к мистике и оккультизму» [4, с. 140] трансформировалась в художественном мире Брюсова в Германию начала XVI века. Эта историческая параллель буквально «витаала» в воздухе. Недаром современники называли, например, Д.Мережковского «русским Лютером». А слова одного из героев повести «Огненный ангел» Мефистофеля о том, что «в конце концов, после этих вероисповеданий и новых катехизисов христианство так обмелеет, что аду куда легче будет ловить с берега свою рыбу» [2, с.211], заставляют читателя вспомнить о наличии различных религиозно-философских теорий в России начала XX века. Кроме того, буквально повальное увлечение мистикой и оккультизмом, которое стало одной из характерных примет в жизни брюсовских современников, могло иметь аналог только в средневековой Европе. Увлечение мистикой было характерным явлением в кругу символистов. В.Ходасевич отмечает, что Брюсов занимался оккультизмом, спиритизмом, черной магией, а Петровская счита-

ла себя ведьмой и пыталась с помощью колдовства вернуть любовь Белого, но вряд ли верила в успех и предпочла мага [1, с.184]. В романе автор трансформирует реальные отношения, придавая им иную значимость.

Вся любовная линия романа сопряжена с мистическими откровениями и оккультными действиями. Любовь предстает здесь как «поединок роковой», как мучительное, болезненное и в то же время высокое чувство «И до самого утра длилась эта чудовищная игра в любовь и счастье, в которой поцелуи были острыми клинками, призывы к наслаждению - угрозами судьбы, влага страсти – кровью, а вся наша брачная постель – черным застенком» [2, с.141]; «В эту пору обмелевшей любви мы с Ренатой то целыми днями не видали друг друга, то опять бросались один на другого в порыве вспыхнувшего желания, то падали в провалы вражды и злобы» [2, с.172].

Искушение несет не только дьявол, но и женщина. В Ренате идет беспрестанная, испепеляющая борьба божественного и дьявольского начал. Рената существует в мире видений, отстраняясь от реальной жизни и погружаясь в мир мистический. В этот мир она увлекает и Рупрехта, который, выполняя данное ей обещание найти Генриха, отправляется на шабаш ведьм, занимается изучением сомнительных книг, вступает в переговоры с «маленькими» и т.п. Причем, чем больше героиня желает очиститься, чем больше стремится отдаться религиозному чувству, тем большую власть обретает над ней дьявол, а она – над Рупрехтом. Средневековая церковь рассматривала женщину как воплощение греховности, эротическое влечение как дьявольское искушение, а «борение плоти как компонент вселенской борьбы между силами добра и зла» [5, с.284]. Женщина предстает в романе как источник наслаждения и страданий, как дьявольское наваждение, и как духовный стимул для мужчины.

Но герои Брюсова иначе воспринимают происходящее. Рупрехт, говоря об экзальтации Ренаты, о терзающих ее страстях, признавался: «Эти постоянные смены радости и скорбей утомляли меня больше, чем прежние мучения отвергаемой любви, и моя тоска по жизни мирной и трудовой все возрастала...» [2, с.173]. Страдая от таких отношений и тоскуя по спокойной жизни, герой, вместе с тем, не приемлет тихой, спокойной любви, которую несет Агнесса, потому что болезненная и страстная любовь, возникшая между ним и Ренатой, дает ему ощущение полноты жизни. Такая трактовка истинной природы любви была одним из основных постулатов символистского искусства.

Для человека начала XX века любовь и эротика нераздельны и лишены греховности. В русской религиозной философии рубежа XIX-XX веков одним из важных ее аспектов стала философия любви или, выражаясь языком платонической философии, учение об эросе. Идеи об идеальном и спасительном характере половой любви, о гармонизации в любви чувственно-

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

го и духовного начал, о драматическом характере всякой подлинной любви были высказаны В.Соловьевым. Их продолжили и интерпретировали в своих философских трудах Н.Бердяев, В.Розанов и др. Особое влияние учение русских философов об эроте оказало на поэтику символистов. Любовь как бы открывала для символистов кратчайший путь к источнику эмоций, которые в последствии воплощались в их произведениях. «И для них было очевидно, что именно эротика (как в поэзии, так и в жизни) – одна из наиболее ярких сфер выявления «декадентского» начала в человеке, именно через нее отчетливее всего рисуются полярно противоположные устремления его души» [6, с.57].

Человек нового времени отбрасывает в любви религиозные «табу»: он свободен в своем чувстве. И эту свободу Брюсов дарует своим героям. Эротизм, столь свойственный искусству рубежа веков, в «Огненном ангеле» окрашивает все любовные отношения героев и в сочетании со свободой и болезненной надломленностью любовного чувства позволяет рассматривать героев не как стилизованных под XVI век персонажей, а как героев именно литературы декаданса.

Кроме того, в главном герое романа Брюсов воплотил и свойственное человеку начала XX века стремление «переступить священную грань, отделяющую наш мир от темной области, где витают духи и демоны» [2, с.302]. В этом стремлении реализовалось максималистское желание современного человека обрести власть над миром, расширить горизонты своего знания. И проводником в «темную область» для героев романа становится любовь-страсть, всеразрушающая и одновременно просветляющая душу. Недаром в трагическом финале «Огненного ангела» звучит мотив очищения, когда Рената, умирая, после проклятий в адрес героя обращается к нему с последними словами: «Милый Рупрехт! как хорошо – что ты со мной!» [2, с.290].

Таким образом, Брюсов, соединяя в романе эпоху Реформации в Германии и начало XX века в России, утверждает идею бесконечного духовного поиска человека, его стремления обрести «ключи тайн», познать непознаваемое и понять, как в губительной любви-страсти проявляется вечная борьба божественного и дьявольского начал в человеке.

### **Цитированная литература**

1. Ходасевич В. Некрополь // Серебряный век. Мемуары / Сост. Т.Дубинская-Джалалова. – М., 1990.
2. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1974. – Т.4.
3. Лосев А.Ф. Модернистская модель // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1996. – № 1.
4. Бердяев Н.А. Самопознание. – М., 1991.

5. Гуревич А.Я. Культура и общество Средневековой Европы глазами современников. – М., 1989.
6. Богомолов Н. А. «Мы два грозой зажженные стволы» / Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов // Литературное обозрение. – 1991. – № 4.

**Анотація**

Стаття присвячена розгляду роману В.Брюсова «Вогненний ангел», як оригінального явища прози символізму. Незвичність роману міститься в органічному поєднанні скрупульозного опису побуту 16-го століття і психології любовних відношень людей декадентського середовища початку 20-го століття. Це приводить до ідеї любові як позачасового почуття, що не піддається логічному осмисленню. У романі вона втілюється як еротична містерія. Особлива увага приділяється організації оповіді у романі, трансформації реальних подій початку 20-го століття в атмосферу 16-го століття.

**Annotation**

The main aim of this article is to study the novel «Fire Angel» by V.Brusov as an original phenomenon of symbolist prose. Singularity of the novel manifests itself in combination of a scrupulous description of the way of life in the 16<sup>th</sup> century with the psychology of people's love relations in decadent surroundings of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Love appears in the novel as an out of time phenomenon, which defies all logical comprehension and is presented as an erotic miracle play. Special attention is paid to the narration arrangement of the novel, to the transformation of real events of the beginning of the 20<sup>th</sup> century into the atmosphere of the 16<sup>th</sup> century.

**Э.Г.Шестакова**

**ДИСКУРС ЛЮБВИ КАК ДИСКУРС ВЛАСТИ  
(АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ Н.ГУМИЛЕВА  
«Я ВЫРВАН БЫЛ ИЗ ЖИЗНИ ТЕСНОЙ...»)**

ББК Ш40

Если хочешь быть любимым, люби.  
Сенека

**Л**юбовь – одно из онтологических оснований человеческой личности, человеческой культуры; оснований, которые «позволяют ему [человеку] возвышаться над собственной животной природой и совершенствоваться» [1, с.299]; но которые не реализуются, а главное, прин-



## Раздел 2. Поэтика и история литературы

ципиально не могут реализоваться ни как самостоятельная ценностно-нормативная система, ни в какой-либо ценностно-нормативной системе. Однако это обусловлено не только изначальной связанностью любви с такими важнейшими проблемами, как проблема жизни, смерти, вечности, одиночества, добра – зла, нормы и многообразных форм её нарушения и разрушения, но и с проблемой сознания. М.К.Мамардашвили, говоря об онтологической реальности сознания, акцентировал внимание на следующем моменте: «Мы не можем любить, потому что способны к любви. Мы чувствуем только то, чувствуем. Мы мыслим только то, что мыслим. Кстати, Кант назвал бы всё это – и он так и называет – **патологией. Или патологическим состоянием.** Любовь, чувство, которое мы чувствуем, потому что чувствуем и т.д.» [1, с.291] [выделено нами – Э.Ш.]. Именно с этой позиции любовь невозможно определить, ограничить, связать качествами, свойствами, состояниями только предмета любви. Любовь как личностно ощущаемое и переживаемое состояние может быть лишь «соответно» другим личностным состояниям, «состояниям других, которых я не могу создать, которых я не контролирую» [1, с.290]. В противном случае это будет мертвое, патологическое личностное состояние. Одно из его проявлений заключается в том, что человек как бы берет на себя функции абсолюта. Человеческая готовность, желание мыслить и чувствовать фактически становится равной самим мыслям и чувствам. Вследствие этого человек как бы оказывается способным конструировать других, творить сверхличностный смысл, становясь воплощением власти, но при этом утрачивая способность к преодолению собственной самодовлеющей субъективности.

В связи с этим интересно рассмотреть стихотворение Н.Г.Гумилёва «Я вырван был из жизни тесной...»

Я вырван был из жизни тесной,  
Из жизни скудной и простой  
Твоей мучительной, чудесной,  
Неотвратимой красотой.

И запах огненной и слаще  
Всего, что в жизни я найду,  
И даже лилии, стоящей  
В высоком ангельском саду.

И умер я... и видел пламя,  
Невиданное никогда,  
Пред ослепленными глазами  
Светилась синяя звезда

И вдруг из глуби осиянной  
Возник обратно мир земной,  
Ты птицей раненой неожиданно  
Затрепетала предо мной.

Преображая дух и тело,  
Напев вставал и падал вновь,  
То говорила и звенела  
Твоя поющей лютней кровь.

Ты повторяла: «Я страдаю»,  
Но что же делать мне, когда  
Я наконец так сладко знаю,  
Что ты лишь синяя звезда.

[2, с.364]

Отношения героев разворачиваются как пример классической безответной любви, но именно любви. В эмпирическом плане любовь реализуется как трагедия чувств, их несвоевременность, точнее, несовпадение в лично-ощущаемых и моделируемых пространствах жизнедеятельности. Но при этом в онтологическом плане любовь реализуется как «соответность» чувств: и для мужчины и для женщины мир, жизнь кардинально изменяются под воздействием их встречи, её спонтанного переживания. Это подтверждает и традиционный набор образов: *я, ты, жизнь, красота, смерть, пламя, синяя звезда, преображение духа и тела, напев, лилия, ангельский сад, птица, страдание*. Мужчина, вполне естественно, начинает осознавать ограниченность, обыденность и профанированность своей жизни только при встрече с женщиной, её красотой. *Телесность, скудность, простота* – это уже не собственно чувство или состояние, а мысль о чувстве и состоянии, работа самосознания; это готовность и способность к кардинальным изменениям. Причем он четко осознает начало давления обыденной событийности: это момент встречи с чудом, представленным красотой женщины. Красота является той фокусной точкой, тем сверхнаполненным семантическим пространством, которое разрушает привычную, нормативно, ценностно ранжированную жизнь мужчины, трансформируя ее в свое пространство. Но это пространство, где нет места законам, ранжированности и человек в полной мере может быть предоставлен самому себе, способности постоянно быть другим. Чудо снимает, отменяет и делает бессмысленным действие любых ценностно-нормативных критериев, особенно, если это ещё и чудо любви.

Более того, красота отторгается от женщины (от «ты»), подвергается рефлексии со стороны мужского восприятия. Но при этом она осуществляется именно как нечто тотально ожидаемое, желаемое, только и способное избавить от давящей ограниченности, определенности и заданности обыденной жизни. Отсюда парадоксально-аномальное осознание красоты: *мучительная, чудесная, неотвратимая*. Такой воспринимает её мужчина, раздвоенный, разорванный привычным, спонтанно неоощущаемым потоком жизни и одновременным процессом её осознания. В одном семантическом ряду для него объединены страдание, боль, ограниченность обреченности и свобода светлой, созидательной непредсказуемости. И только смерть преодолевает это аномальное восприятие, возвращая красоту в пространство подлинного чуда. Красота существует как условие и основа экзистенциального общения, приобщения, со-бытия мужчины и женщины. В итоге происходит прикосновение, со-причастность людей извечной сверхличностной тайне бытия; специфическое присутствие и переживание личностью мира; чувство реализуется как чувство, «которое мы чувствуем,

потому что чувствуем...». Таким образом, можно говорить, что данный дискурс реализуется как дискурс любви.

Однако это не столько дискурс любви, сколько дискурс власти, когда происходит «разъединение приказывающего, наказывающего субъекта и его адресата» [4, с.17]; когда любовь реализуется как патологическое состояние сознания: как способность – неспособность к любви, как создание другого, контроль над другим. Происходит явная переакцентировка с активно вторгающейся в жизнь лирического героя женщины-красоты на самого героя. И уже не она обнажает и трансформирует жизнь мужчины, приобщая ее посредством чуда к сверхличностным тайнам бытия, к абсолюту, а он определяет облик женщины. Казалось бы, что мужчина воспринимает женщину такой, какой она сама ему открывается в пространстве чуда – «пред ослепленными глазами светилась синяя звезда», т.е. одним из высших и прекрасных символов любви; и даже принимает её в её подлинной бытийной сущности – «я наконец так сладко знаю, что ты лишь синяя звезда». Но это принципиально отличающиеся друг от друга синие звезды. В первом случае это действительно всеразрушающая, существующая как чувство, женщина, которая вызывает «соответное» состояние лирического героя, реализующееся именно как состояние «чувствуемого чувства».

«Ослепленность» – один из высших, можно даже сказать, кульминационных моментов любви как онтологической тайны бытия, как снятие самодовлеющей субъективности. Он приводит к тому, что женщина открывается (мыслится и ощущается) как чувственно-эстетическое и духовное: *пламя, ослепление, свет, звезда, напев, говорящая-звенящая кровь, огненность, сладость, запах*. Здесь не может быть и речи о жизни как ценностно иерархизированной системе и власти как конституировании другого. Важным является то, что актуализация, осуществление мужского я происходит относительно специфически ощущаемого и осознаваемого женского начала. Оно одновременно реализуется через принципиально разнокачественные и разноуровневые, только на первый взгляд, явления: обыденное, словесное (*говорила*), высокое, напряженно невыразимое (*звенела*), торжественно-символическое (*поющей лютней*), сакрально-вселенское (*кровь*). Но это осуществление женского я в его первичной целостности, неразложимости на разрозненные начала. Именно любовь делает возможным восстановление абсолютной человеческой индивидуальности. Это и есть реализация любви как чувства, которое «соответно» другим личностным состояниям и состояниям другого (женщины).

\* Под дискурсом в данном случае понимается коммуникативная стратегия, «порождающая жанровое многообразие нашего общения с себе подобными» [3, с.16]. Дискурс любви вполне можно отнести к дискурсу искусства – я-в-мире, – т.к. в их основе лежит экзистенция, стремление к эйдосу.

Однако апелляция мужчины к привычному – жизни (*всего, что в жизни я найду*) вводит и восстанавливает ценностно-нормативный момент, возвращает память об урегулированности и ранжированности: *и даже, а отсюда вполне естественно и закономерно и вдруг. Лилия, высота ангельского сада* не сознательно, но уже выделены и противопоставлены смысловому пространству синей звезды. Именно поэтому *возникает обратно мир земной*. Причем возникает как принципиально утраченный, который не может быть переоткрыт, а, значит, и пережит. Женщина из недостижимой синей звезды низводится до уровня *нежданной раненой птицы*, т.е. явления промежуточного между миром абсолюта и земным. Таким образом, начинается процесс нового определения и предикации жизни по уже существующему в памяти мужчины образцу. Но это не сама живая жизнь, а желание жизни, власти в ней и над ней.

А значит, что втором случае *синяя звезда* – способность к любви, способность к мысли о женщине, стремление её моделировать. Для мужчины она уже конституирована – *я наконец так сладко знаю* – и вследствие этого антагонистична первой синей звезде, осуществление которой не было заранее задано и переживалось в её первичной целостности. Мужчина уже полностью контролирует жизнь женщины. В нем проявляется самодовлеющая, эстетизированная субъективность: даже явно выраженное, фактически, манифестируемое страдание (*ты повторяла*) обесмыслено перед сладостью синей звезды. Мужчина холодно-почтительно, корректно (*но что же делать мне*) ставит женщину перед фактом своего выбора. В данном случае *синяя звезда* – явление создаваемой новой ценностно-нормативной системы. Она противопоставляется и синей звезде из пространства чуда, красоты и живой, чувствующей женщине, противопоставляется как узус: *ты лишь синяя звезда*. Таким образом, герой определяет границы и перспективы развития не только женского начала, но и собственной жизни. Причем он хочет законом и основой конструирования жизни сделать чудо. И как следствие, приходит не к любви, а к власти, не к живому личностному состоянию, а к патологии.

#### Цитированная литература

1. Мамардашвили М.К. Необходимость себя. – М., 1996.
2. Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. – М., 1990.
3. Тюпа В.И. Онтология коммуникации // Дискурс. – 1998. – № 5/6.

#### Анотація

У статті на прикладі вірша М.Гумільова «Я вирван був...» розглядається прояв дискурсу любові як дискурсу влади, який призводить до взаємодії природнього, традиційного та патологічного станів ліричного герою і світу.

Annotation

The present article is devoted to the analysis of Gumilev's poem «I was torn out ...» as the manifestation of the discourse of love as the discourse of power which leads to interaction between the natural, traditional and the pathological states of the lyrical character and the world.

А.В.Домашенко

К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАННЕЙ ЛИРИКИ  
В.В.МАЯКОВСКОГО

ББК 83.3Р 7

**Р** азграничению интерпретации и толкования я посвятил отдельную статью [см.: 1]. Коротко их различие я бы обозначил так: интерпретации могут взаимно дополнять друг друга (большей частью именно так и бывает), а толкование либо получилось, либо не получилось. И если оно получилось, то в другом и в третьем потребности нет.

Теперь необходимо объяснить, почему в своей интерпретации ранней лирики В.В.Маяковского я избираю аспект **изобразительности** поэтического слова. Любая интерпретация обусловлена определенной методологией, следовательно, осуществляется в границах представляющего мышления. Но главным моментом в поэтическом представлении (в отличие от абстрактного) является именно **изобразительность**: и потому, что поэт мыслит «пластически» (Ницше), и потому, что без «созерцательности и индивидуализации» любое произведение впадает в абстракции, приобретая тем самым «особый оттенок пустоты и скуки» [2, т.2, с.454].

Забвение с 20-х гг. XX века этих простых истин свидетельствовало лишь о том, что наше понимание природы поэтического творчества стало более грубым. Между тем еще в середине 70-х годов прошлого века Ф.М.Достоевский писал: «Художественностью пренебрегают лишь необразованные и туго развитые люди, художественность есть главное дело, ибо помогает выражению мысли выпуклостью картины и образа, тогда как без художественности, **проводя лишь мысль**, производим лишь скуку, производим в читателе незаметливость и легкомыслие, а иногда и недоверчивость к мыслям, неправильно выраженным, и людям из бумажки» [3, т.24, с.77].

Когда мы говорим в наше смутное для теории литературы время, что никто не знает, что такое художественность, это значит только то, что мы в поисках более понятной сложности утратили понимание некоторых простых и ясных вещей. К числу таковых как раз и принадлежит один из заве-

тов великого Ф.М.Достоевского, что изобразительность – это и есть художественность. А заветы даны нам для того, чтобы к ним прислушиваться и им следовать.

\* \* \*

Известно, что одна строфа из стихотворения «Марбург» очень нравилась Маяковскому, но читал он ее по-своему.

У Пастернака:

В тот день всю тебя от гребенок до ног,  
Как трагик в провинции драму Шекспирову,  
Носил я с собою и знал назубок,  
Шатался по городу и репетировал.

В интерпретации Маяковского:

В тот день тебя от гребенок до ног,  
как трагик в провинции драму Шекспирову,  
таскал за собой и знал назубок,  
шатался по городу и репетировал. [4, т.12, с.93].

Если для Пастернака «драма Шекспирова» в первую очередь ассоциируется с книгой /»носил я с собою», а книга для него – наиболее значимый символ той непрерывной духовной традиции, ощущение причастности к которой было всегда так необходимо ему\*, то Маяковскому не книгу, но, как святому Христофору, тяжесть всего мира необходимо взвалить на плечи\*\* – только такая аналогия и способна передать восприятие им «Шекспировой драмы», шире – поэтической реальности. Говоря иначе, у Маяковского наблюдаем не культ слова, не культ музыки, выраженной с помощью слова, а культ живой жизни, зримо в слове воплощенной. Очевидно, сказанное определенным образом связано с характером изобразительности лирики Маяковского. Исследователь называет художников, творчество которых, по его мнению, родственно творчеству поэта: «Пикассо, Грос, Леже, Ривера, Сикейрос, Родченко, Моор...» [5, с.200]. Но что общего между кубистом Пикассо и экспрессионистом Георгом Гросом? Ничего или очень мало. А у Маяковского они (точнее – близкие им принципы завершения художественного целого) совмещаются не только в пределах одного периода творчества, но в пределах одного или группы близких по содержанию стихотворений. И вот в логике взаимодействия различных принципов завершения действительности в поэзии Маяковского нам необходимо ра-

---

\* О благоговейном отношении Б.Пастернака к книге см.: [6, с.109].

\*\* Нечто аналогичное можно наблюдать на картине И.Босха, на которой изображено, как «с огромным физическим усилием, неся на своих плечах «тяжесть мира», великан Христофор переходит вброд реку...» [7, с.50].

зобратся. Разобраться же в этом нельзя, если не учитывать полицентрический характер изобразительности его поэзии.

Эта особенность лирики Маяковского не могла пройти мимо внимания исследователей. Так, З.С.Паперный говорит о взаимодействии противопоставленных друг другу образных центров в ранних стихотворениях поэта [см.: 8, с.43]. На взаимодействие высокой и низкой точек зрения в стихотворениях Маяковского обращает внимание Р.С.Спивак [9, с.81-84].

С полицентризмом лирики Маяковского самым непосредственным образом связана повышенная ее экспрессивность. В этом отношении творчество Маяковского, несомненно, родственно поэзии Баратынского и Тютчева. Но в отличие от них у Маяковского рост экспрессии изображения наблюдается при переходе не от низкой точки зрения к высокой, а наоборот – от высокой к низкой.

Доминирование высокой точки зрения может способствовать появлению у Маяковского окрашенной мягким юмором чисто жанровой сцены, в которую вдруг «превращается» предшествующий ей «пейзаж»:

Будет луна.  
Есть уже  
немножко.  
А вот и полная повисла в воздухе.  
Это Бог, должно быть,  
дивной  
серебряной ложкой  
роется в звезд ухе. [4, т.1, с.120].

При переходе к низкой точке зрения характер изображения резко изменяется. Сам процесс видения становится источником глубоко трагических переживаний:

Осторожно поднимаю глаза,  
роюсь в пиджачной куче.  
«Назад,  
наз-зад  
н а з а д!»  
Страх орет из сердца. [4, т.1, с.112].

Получаемая в результате картина характеризуется предельной экспрессией линий и контрастных красок.

Во многих лирических произведениях В.В.Маяковского наблюдается поляризация изобразительных планов, подчеркнутая и своеобразной двухчастностью построения стихотворений («А все-таки», «Надоело»), и резким изменением принципов изображения. Устанавливаются две противоположных жизненных сферы: в центре первой – Бог, в центре второй –

«розоватое тесто». Однако поляризация изобразительных планов соотносена с первичной их взаимообусловленностью, поскольку оба пространства, эмпирическое и сверхэмпирическое, формируются в соответствии с главным вопросом его раннего (впрочем, позднего тоже) творчества: «Сказать кому?» и «Прочитать кому?» В этом отношении особенно отчетливо проявляется близость поэзии Маяковского к творчеству Баратынского<sup>1</sup>. О близости свидетельствует и то, что у Маяковского, подобно Баратынскому, двойственно-противоречивое единство эстетического объекта создается обычно на основе множественности относительно самостоятельных зрительно-смысловых образований, каждое из которых одновременно и соотносено с другими, и стремится полностью вобрать в себя смысл всего стихотворения в целом. Пример такой множественности обнаруживаем в следующем фрагменте из стихотворения «А все-таки»:

И Бог заплачет над моею книжкой!  
Не слова – судороги, слипшиеся комом;  
И побежит по небу с моими стихами подмышкой  
И будет, задыхаясь, читать их своим знакомым. [4, т.1, с.62].

В приведенной строфе содержится, условно говоря, три картины, и каждая из них в равной мере причастна главному смыслу стихотворения и в равной мере этот смысл «изображает», если только не забывать, что и плач, и спешка Бога, и чтение «книжки» осуществляется на фоне того мира, в котором «нет людей», в котором не только «прочитать кому?», но и «сказать кому?» оказывается вопросом риторическим.

Однако одновременно Маяковский создает стихотворения, в которых обнаруживается его большая близость к Тютчеву. Так, в процитированном выше стихотворении «Лунная ночь. Пейзаж» поляризация изобразительных планов возникает на основе оборачиваемости предметов, соотносённых с обоими пространствами. Но у Маяковского переход более резкий: у него не просто большое в другом пространстве становится маленьким, но возвышенное – забавным, высокое – низким и т.д. (ср.: «луна»-«ложка», «звезды»-«уха»). В другом стихотворении («Ночь») наблюдается совмещение изобразительных планов: сквозь изображение ночного города просматриваются черты грандиозного существа, играющего в карты.

---

<sup>1</sup> В творчестве Баратынского, как справедливо заметил С.Г. Бочаров, *отзыв* – самое значимое, ключевое слово. Таинство общения «ни для кого из поэтов его эпохи, да, пожалуй, и всего XIX столетия, не было до такой степени своей темой, как для Баратынского...» [10, с.10]. В начале XX столетия эта тема стала в такой же степени «своей» для Маяковского: не случайно в «Облаке в штанах» он повторил один из самых грандиозных образов Баратынского – «ухо мира» (на это обратила внимание Л.Я. Гинзбург; см.: [11, с.86]).



Но усложнение поэтического видения, в целом характерное для поэзии начала XX века, по-своему проявляется и в творчестве Маяковского. Проявляется оно в первую очередь в том, что лирический герой становится третьим образным центром изобразительной системы Маяковского (об этом пишут: З.С.Паперный [8, с.41,44]; Р.С.Спивак [9, с.62-65]). То, что было заявлено как возможность у Баратынского и Тютчева, оказалось осуществленным в поэзии Маяковского.

В пределах того типа творчества, к которому его поэзия принадлежит, лирический герой Маяковского проявляет небывалую ранее способность действия. Этим объясняется его гораздо большая пластическая определенность, нежели лирического героя Баратынского или Тютчева.

Поражают его огромные размеры:

Я вышел на площадь,  
выжженный квартал  
надел на голову, как рыжий парик. [4, т.1, с.62].

Где-то  
в ногах  
толпа – трусящий заяц... [4, т.1, с.122].

Он – потомок «Голиафов», великан, напоминающий св. Христофора, во всяком случае – ближе ему, чем Голиафу, своей миссией поэта, которая понимается Маяковским как искупление зла мира:

Меня одного сквозь горящие здания  
проститутки, как святыню, на руках понесут  
и покажут Богу в свое оправдание. [4, т.1, с.62].

Исследователи сопоставляют порой лирического героя Маяковского с лирическим героем Лермонтова. Такие сопоставления, очевидно, вполне уместны, однако при этом необходимо помнить об одном существенном отличии. Справедливо, что лермонтовский герой может порывать «с чуждой ему действительностью», но столь же справедливо и то, что он, воплощаясь, может, подобно дубовому листку, стремиться к преодолению своей обособленности. В этом случае лирический герой Лермонтова своей позицией отрицает позицию субъекта его лирики, для которого характерно как раз абсолютное отрицание любых связей с земной жизнью:

Укор невежд, укор людей  
Души высокой не печалит... [12, т.2, с.95].

Но и в том, и в другом случае лермонтовский герой заранее знает, что восстановить прерванные связи, преодолеть противоположность отрицающих друг друга крайностей ему не дано.

Герой Маяковского в этом смысле более незащищен и, следовательно, более раним. То противопоставление, которое в лермонтовской поэзии в наиболее концентрированном виде осуществлялось в противоположности

позиций субъекта его лирики и «людей», в ранней лирике Маяковского осуществляется в противоположности позиций лирического героя и тех, кого он не хочет назвать людьми /«нет людей»/. Лирический герой Маяковского потому и огромен, что несет в себе всю боль за то зло, которое царит в мире, всю человечность, которой лишен земной мир, и любовь, которой в этом мире нет:

Пройду,  
любовищу мою волоча. [4, т.1, с.127].

Вот эта «нераздельность и неслиянность» недоволенной духовности лирического героя (отсюда – его «ненужность») и бездуховной материальности земного мира и должна быть снята: только воплотившись в пределах земного мира, лирический герой сможет преодолеть свою «ненужность» и одновременно этот мир очеловечить. И это не столько его личное желание, сколько объективная необходимость (вынужденная активность), принуждающая его снова и снова совершать «путешествия» к людям и каждый раз, забывая о прежней неудаче, с новой силой переживать трагедию своей отъединенности.

Противоречием между высокой миссией, которая принуждает лирического героя идти к людям, и тем, что реально в земном мире происходит, порождается его двойственность. Духовной миссией лирического героя обусловлено то, что его облик в ряде стихотворений воссоздается с помощью соответствующим образом переосмысленных конвенциональных образов, восходящих к средневековой живописи:

Вознес над суетой столичной одури  
строгое –  
древних икон –  
чело. [4, т.1, с.103].

Еще более наглядно совмещение изобразительных планов проявляется в другом стихотворении: сквозь изображение лирического героя просвечивает образ Христа в терновом венце:

... мой лоб, венчанный шляпой фетровой,  
окровавит гаснущая рама<sup>\*</sup>. [4, т.1, с.103].

---

\* Но ни здесь, ни в ином случае никакой «подстановки» человека на место Бога, как нас уверяли долгие годы, не происходит. Бог и «розоватое тесто» обладают в творчестве Маяковского собственными жизненными сферами. Отличие лирического героя заключается в его «пороговости»: в этом его трагедия. Если уж искать для него какие-то аналогии и параллели, то в первую очередь, очевидно, следует назвать героев Достоевского (см. об этом: [13, p.69])

Роль конвенциональных образов при изображении лирического героя настолько велика, что даже его конфликт с толпой воссоздается Маяковским с помощью сюжетных линий, на протяжении многих веков использовавшихся в живописи:

Помните:  
под ношей креста  
Христос  
секунду  
усталый стал.  
Толпа орала:  
«Марала!  
Маааррааала!» [4, т.1, с.104].

Но характер этих образов изменяется у Маяковского благодаря повышенной экспрессии выражения: это именно опора на традиционные образы, а не повторение их. Поэтому в его стихотворениях встречаются такие мотивы, аналогии для которых мы напрасно будем искать в старинной живописи:

... врывается к Богу,  
боится, что опоздал,  
плачет,  
целует ему жилистую руку... [4, т.1, с.60].

Тем не менее среди множества художников есть один, о близости к которому раннего Маяковского нельзя не сказать. Я имею в виду И.Босха<sup>1</sup>:

Вспугнув копытом молитвы высей,  
арканом в небе поймали Бога  
и, ошипавши с улыбкой крысьей,  
глумясь, тащили сквозь щель порога. [4, т.1, с.60].

Близость к живописи Босха здесь – в предельном и даже выходящем за границы человеческого сознания совмещении Божественной жертвенности и звериной жестокости толпы. Ср. с картинами Босха: «Во всех... сценах Христа окружает лишь гнусное отребье человечества – стражники, палачи, наемники, предатели и этот, по словам Эразма, «исполинский, мощный зверь», – многоликая и безличная в своем тупом фанатизме толпа. ... В последние трагические часы жизни Босх оставляет Божьего Сына одного – лицом к лицу со злобой и тупостью человеческой. /.../ Садистская жес-

<sup>1</sup> С творчеством И.Босха Маяковский мог познакомиться в 1911 году по статье А.Трубникова, опубликованной в журнале «Аполлон». На одной из репродукций в этом журнале крупным планом дан персонаж картины «Искушение св. Антония»: «огромная голова бежит на толстых ногах» [14, с.13]. Маяковский, в отличие от Босха, одному из персонажей оставляет только среднюю часть: «желудок в панаме», но принцип конструирования образа здесь тот же.

токость, готовая перейти в сладострастие у палача, обнимающего и, кажется, готового, как Иуда, поцеловать свою жертву» [7, с.70]. «Многоликая и безличная толпа», тупая в своем фанатизме, предстает перед нами и в стихотворении «Нате!»:

Толпа озверев, будет тереться,  
ошестинит ножки стоглавая вошь. [4, т.1, с.56].

Это стихотворение позволяет нам продолжить сопоставление творчества живописца и поэта. Что же в нем – в стихотворении – происходит?

Какие-то отвратительные существа ползут на нечто им неведомое, не подозревая, что это великан, которому достаточно сделать легкое движение, чтобы сбросить их. Но великан, этот потомок Голиафов, находится в каком-то непонятном оцепенении: он оказывается беспомощным перед скопищем «насекомых», лишен возможности сопротивляться им.

И вдруг:

А если сегодня мне, грубому гунну,  
кривляться перед вами не захочется – и вот  
я захохочу и радостно плюну,  
плюну в лицо вам  
я – бесценных слов транжир и мот. [4, т.1, с.56].

Оболочка великана осталась на пороге этого мира, но оказывается, что вместе с нею утрачивается и нечто гораздо более важное. «Высочивший» из оболочки лирический герой воплощается по законам того мира, в котором воплощение происходит: становясь «из мяса весь» и обретая способность противостоять и сопротивляться толпе, лирический герой одновременно и еще в большей степени, чем толпа, отрицает свою «довоплощенческую» сущность. Так реализуется вторая ипостась лирического героя, циника и богоборца: «кривляться», «захохочу и радостно плюну». Как видим, осуществить ту высокую миссию, которая была главной причиной его «путешествий» к людям, он оказывается не в состоянии.

Нечто подобное наблюдаем на правой створке триптиха И.Босха «Сады земных наслаждений», изображающей ад. На картине видим какое-то странное существо: огромное, гораздо больше и сатаны, и Бога («крохотный божик»), не говоря уже об остальных персонажах, с единственным на триптихе истинно человеческим выражением лица – мудрый взгляд и горькая улыбка, тронувшая губы. Но это – не живое существо. В пустом туловище его, напоминающем дерево, суетятся человечки, на голове – что-то среднее между птицами и насекомыми. Кажется, еще минута – и стараниями какого-нибудь зверька будут уничтожены глаза этого человека-дерева и, как на другой картине Босха («Видение Тундхала»), обнажатся темные провалы на его гипсовом лице-маске. Этим и завершится определенный цикл творения. Но думается, что человек-дерево символизирует

собой какую-то иную возможность, которая по какой-то причине так и осталась нереализованной, как остались нереализованными, неосуществленными стремления лирического героя Маяковского.

#### Цитированная литература

1. Домашенко А.В. Об интерпретации и толковании // Вестник Донецкого университета. Серия Б. Гуманитарные науки. – Донецк, 1998. – №1.
2. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Т.2. – М., 1993.
3. Достоевский Ф.М. Записная тетрадь 1875-1876 гг. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т.24. – Л., 1982.
4. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. – Т.1. – М., 1955; Т.12. – М., 1959.
5. Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. – Л., 1983.
6. Пастернак Б.Л. Воздушные пути: Проза разных лет. – М., 1982.
7. Фомин Г.И. Иероним Босх. – М., 1974.
8. Паперный З.С. Поэтический образ у Маяковского. – М., 1961.
9. Спивак Р.С. Дооктябрьская лирика В.В.Маяковского. – Пермь, 1980.
10. Бочаров С.Г. «Поэзия таинственных скорбей» // Баратынский Е.А. Стихотворения. Проза. Письма. – М., 1983.
11. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974.
12. Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. – Т.2. – М.; Л., 1954.
13. Stahlderger L.L. The Symbolic system of Mayakovskij. – London; Paris, 1964.
14. Трубников А. Демонизм Иеронимуса Босха // Аполлон. – 1911. – № 3.

#### Анотація

У статті пропонується інтерпретація ранньої лірики В.В.Маяковського в аспекті зображальності поетичного слова.

#### Annotation

This article deals with the interpretation of Mayakovsky's early lyric poetry in the aspect of pictoriality of poetic word.

О.А.Орлова

#### ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ. «ТЯЖЕЛАЯ ЛИРА»: ЧЕРТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА КНИГИ ЛИРИКИ

ББК Ш41(4РОС) (=411.2)6\*8 Ходасевич

**К**нига лирики – особое жанровое образование, которое утверждается в поэзии начала XX века. Отличаясь от сборника стихов тем, что изначально мыслится как некая целостность, обладающая сквозной «большой экзистенциальной темой» [1, с.88], она, по-видимому, является одной из форм дальнейшего развития столь популярного еще с середины XIX в.

лирического цикла, без которого немыслима поэзия XX века. Возможно, это также один из знаков движения лирики в направлении «эпизации».

Но, так или иначе, книга лирики, представляя собою проекцию художественного мира автора, одновременно существует как автономный поэтический мир.

Книги стихов В.Ходасевича в этой связи чрезвычайно интересны: не являясь лирической биографией или дневником, они представляют собой, тем не менее, своеобразный слепок динамического мира лирического субъекта, увиденного с нескольких точек зрения. В результате обнаруживается вектор движения: от живописной красочности и пестроты к графичности, от обыденного к космическому, от сиюминутного к вечному.

Намек на характер эволюции мироощущения лирического Я содержится, по-моему, уже в названиях книг. Их пять: «Молодость», «Счастливый домик», «Путем зерна», «Тяжелая лира», «Европейская ночь». Зримо проступает пунктир некоего общего «сюжета», кульминация которого, несомненно, сосредоточена в четвертой книге – «Тяжелая лира». Недаром первоначальное ее название «Узел».

Объединяющая стихи, созданные в 1920-1922 годах, издания в Петрограде накануне отъезда автора за границу, а затем, после значительных композиционных корректив, уже в эмигрантской жизни – в Берлине, в 1923 году, она свидетельствует и воплощение катастрофического разлома времени, мира, души.

Прежде чем обратиться к анализу этой книги, необходимо вспомнить о том, что В.Ходасевич занимает особое место в литературном процессе 10-20-х годов. Опоздав, по собственному признанию, к расцвету символизма, поэт не «преодолевал» его с акмеистами, как можно было бы ожидать (ведь Ходасевич – ровесник Гумилева), но, напротив, отторгаясь от акмеизма, хранил символистские «ценности». И все-таки «преодоление» происходило, но очень специфично – через обращение к классике, к «золотому веку» русской поэзии.

Так, его стих, например, полностью соответствует нормам 20-х годов XIX века. Такое впечатление, что не было ни эпохи напевных трехсложников, не только фетовских, но и некрасовских, ни расшатавшего их затем дольника, причем не только есенинского или, тем более, цветаевского, но даже гумилевского, более близкого к ритмике классических двусложников. Ритмический рисунок стихов Ходасевича четок и благородно прост. В его метрическом репертуаре безусловно (свыше 70%) преобладают ямбы, особенно – четырехстопные.

---

\* Признаки этого процесса отмечены, например, в начале 20-х годов Б.М.Эйхенбаумом в поэзии А.Ахматовой [2, с.120].

\*\* Кстати, это и самая крупная по объему книга Ходасевича. Ее составляют 47 произведений, тогда как в остальных – по 35.

## Раздел 2. Поэтика и история литературы

И все это совершенно осознанный выбор. Чем еще, как не верностью незыблемым и прекрасным устоям, можно объяснить пафосные строки, посвященные в конце жизни смертельно больным поэтом четырехстопному ямбу?

С высот надзвездной Музики  
К нам ангелами занесен,  
Он крепче всех твердынь России,  
Славнее всех ее знамен.

Стиль Ходасевича сформировался рано. Современники говорили о «классичности» и о «несколько вялой ритмике» [3, с.187], что естественно на излете «серебряного века», преуспевающего в различных ритмико-интонационных изысках.

И все-таки поэзия Ходасевича не выглядела архаичной: явственно ощущаемая «госка по мировой культуре» и особенная вечность поэтических образов парадоксально сближали его с далекими, по собственным ощущениям, акмеистами.

Таким образом, к двум принимаемым и осознаваемым поэтом линиям творческого родства – «пушкинская плеяда» и символизм – добавляется третья, отвергаемая, – акмеизм.

Именно эта триада, как представляется, формирует особое поэтическое видение, в котором синтезированы живое, сегодняшнее, переживание классического опыта, острота сиюминутного впечатления от яркой детали и постоянный символический фон как бы «распредмечивающий» эту деталь, выводящий ее за пределы вещного мира.

Эти свойства поэтики Ходасевича весьма явственны в «Тяжелой лире». В первую очередь, обращает на себя внимание высокая литературность: многочисленные аллюзии, явные и скрытые отсылки к русской классической поэзии от Батюшкова до Тютчева и даже Фета. Только пушкинских реминисценций 17.

Характерно, что немногочисленные персонажи мировой культуры, появляющиеся в «Тяжелой лире», весьма популярны как раз в русской поэзии первой трети XIX в.: Вакх, Орфей, Психея, Омир (Гомер), Тассо. Особенно выразительна многократно упоминаемая Психея, вводящая читателя в огромные пространства русской поэзии от Богдановича до Мандельштама.\*\*

\*Один из современных исследователей интерпретирует это так: «Некий сплав или, может быть, компромисс «символистского» как бы по заданию и «постсимволистского» по осуществлению отличает стихи... «Тяжелой лиры» [4, с.30].

\*\*Что же касается пресловутой «вялости стиха», то метрический репертуар книги, сравнительно с другими, еще более аскетичен: всего 9 из 47 произведений написаны хореем, 1 – дактилем, 1 – амфибрахием; на первом месте – четырехстопный ямб. Эти пропорции вполне укладываются в характеристики стиха 1820 – нач. 1830-х годов и отличаются от показателей соседних периодов [5, с.63].

При первом прочтении ощутим ореол высокого романтизма. Он называется прежде всего в принципиальной дихотомии поэтического мира: устойчивые оппозиции (верх-низ, небо-земля, день-ночь, буря-покой, ангел-демон, душа-тело и т.п.) пронизывают каждое стихотворение и определяют особенности «сюжетного» движения внутри книги.

Вполне в романтических традициях особое отношение к музыке. Музыка – стихия, омывающая мир «Тяжелой лиры». Это тема, оформляющая ее кольцевую композицию: первое стихотворение так и называется – «Музыка», последнее – «Баллада». И то, и другое – самые объемные (46 и 44 строки), оба метрически курсивны: «Музыка» написана пятистопным осложненным нерифмованным ямбом, а «Баллада» (вполне в традициях жанра) – трехстопным амфибрахием. Больше к этим размерам поэт в книге не обращается. И в том, и в другом произведении мир лирического Я, мир «домика», «комнаты круглой», сопрягается с горным миром музыки сфер.

«Тяжелая лира», на мой взгляд, обладает сквозным лирическим «сюжетом», несводимым, конечно, к повествовательной канве. Он представляет собой развертывание нескольких тем, являющихся ответвлениями «большой экзистенциальной темы». Они экспонируются в самом начале книги, а затем развиваются, иногда трансформируясь, то параллельно, то – чаще – во взаимных сцеплениях и перекрещиваниях. Так, например, крылатая душа – Психея, родственная ангелам, трансформируется во второй половине книги в мощный и могущественный Дух, приобретающий демонические черты:

...Прорезываться начал дух,  
Как зуб из под припухших десен.

Прорежется – и сбросит прочь  
Изношенную оболочку.  
Тысячелетний – канет в ночь,  
Не в эту серенькую ночьку.

Или:

Сойдя с возвышенного Града  
В долину мирных райских роз,  
И он дыхание распада  
На крыльях дымчатых принес.

В центре «сюжета», как, впрочем, всегда в лирике, Я и МИР в многообразии отношений притяжения и отталкивания. Именно эти составляющие в их взаимосвязях и формируют в конечном итоге целостный поэтический мир.

Но его изучение сопряжено с опасностью неадекватных толкований:

---

\* Отсылка к полифоническому принципу кажется здесь уместной, но требует специального исследования.



всегда ли образы, несущие, по мнению исследователя, максимальную семантическую нагрузку, представляются столь же значительными самому поэту?

И здесь хочется процитировать А.Ахматову в записи Л.К.Чуковской: «...чтоб добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них таится личность автора и дух поэзии» [6, с.172].

Это замечание относится к 1940 году, но, думаю, оно справедливо и по отношению к более ранней поэзии XX века, способной не только, а иногда не столько на высокий эмоциональный накал, но на утонченную рефлексию.

Для Ходасевича с его тягой к критико-аналитической деятельности сознательное формирование «гнезд образов» представляется весьма вероятным. И в этом убеждает работа автора над композицией «Тяжелой лиры».

Как уже говорилось, книгу открывает стихотворение «Музыка», в котором экспонируется ключевое противостояние дольного и горнего: «Как мало всё» (двор, домик, дымок, «занявшийся над крышей»). Но «дымок» соединяет всю эту малость с «куполом неба». И попутно ассоциируется с крыльями «ангелов гигантских». Завершается стихотворение взглядом вверх: «А небо | Такое же высокое, и так же | В нем ангелы *пернатые сияют*» (курсив мой – О.О.).

В первой редакции непосредственно за этим стихотворением располагались пять, объединенных образом *крылатой, сияющей, «упадающей с высоты»* Души – Психеи. Оппозиция душа-тело, верх-низ, горнее-дольнее формирует каждое из них, и такая последовательность представляется читателю весьма обоснованной.

Но во второй редакции эта последовательность не просто нарушается, а, на первый взгляд, разрушается. Между крыльями воображаемых ангелов и крыльями Души-Психеи вклиниваются ранее занимавшее 28-е место маленькое стихотворение «Лэди долго руки мыла...» и большое, несколько патетическое и «программное» «Не матерью, но тульской крестьянкой...», ранее приближавшееся к центру (16-е место). Вначале эти перемещения кажутся странными. Потом открывается их глубинный смысл.

В самом деле, в первом варианте выстраивается такая последовательность образов: МУЗЫКА – МИР – ДУША; во втором: МУЗЫКА – МИР – РЕФЛЕКСИЯ (ночные муки совести) – СЛОВО – ДУША. При этом вторая цепочка оказывается не просто выразительнее, но семантически значимее.

Во-первых, сразу включается мотив глубинной губительной рефлексии, столь важный для Ходасевича. Кстати, квинтэссенция этого образа:

Пробочка над крепким йодом!  
Как ты скоро перетлела!  
Так вот и душа незримо  
Жжет и разъедает тело –

перемещается с 34-места в центр – на 21-е место. Тем самым явно подчеркивается его кульминационное значение.

Во-вторых, экспонируется не просто СЛОВО как ретранслятор макро- и микро-миров, но СЛОВО, вписанное в контекст русской классической традиции. При этом тульская крестьянка Елена Кузина – кормилица и няня, на первый взгляд, противопоставлена пушкинской няне – Музе («Она не знала сказок и не пела»). Но противопоставление это вторично. Главным оказывается другое: именно с молоком крестьянки-кормилицы поэт впитал ощущение кровного родства с русской культурой и русской речью, а также ответственность перед ними:

И вот Россия, «громкая держава»,  
Ее сосцы губами теребя,  
Я высосал мучительное право  
Тебя любить и проклинать тебя\*.

И ниже:

Учитель мой – твой чудотворный гений.  
И поприще – волшебный твой язык.

Но явственно ощущаемая, даже несколько демонстративная «классичность» «Тяжелой лиры» внутренне глубоко противоречива. Иное время велит не просто взглянуть и почувствовать по-иному: оно как бы выворачивает привычное наизнанку. Вот, например, классическая тютчевская оппозиция. День-Ночь полностью преобразуется: не «ночь страшна», но – наоборот – день.

Ночь Ходасевича безоглядна бесстрашна, истинна, ночь – время Души; появляющийся в ночи с «певучим зовом» символ времени – автомобиль «в сумрак ночи простирает | Два белых ангельских крыла». Истинная цель лирического Я – прорвать «прозрачную, но прочную плеву» дневной синевы и «сквозь день увидеть ночь», т.е. истинное и вечное.

День Ходасевича, напротив, суетен, мелок, лжив, лицемерен, осколочен. День – время тела, «сердца злого», прибежище мелких бесов (скорее гоголевских, чем пушкинских). Днем угасает душа, «вкушает лира свой усыпительный покой». Днем тоже появляется таинственный автомобиль, но уже с черными крылами, и на нем по городу ездит легко идентифицируемый *тот*.

Но бесовство и греховность дня скрыты от глаз даже тех, кто, казалось бы, непременно должен провидеть апокалиптичность современного Содома:

И солнце не устанет парить,  
И поп, деньку такому рад,  
Не догадается ударить  
Над этим городом в набат.

---

\* И здесь снова выразительные реминисценции из сферы русской классической культуры. Ведь в самой формулировке «права» целый культурный пласт, по крайней мере, от Чаадаева до Некрасова.

## Раздел 2. Поэтика и история литературы

И лишь ПОЭТ, глядя из окна на пестрый сор жизни, весь пронизан трагическим ожиданием:

И с этого пойдет, начнется:  
Раскачка, выворот, беда.  
Звезда на землю оборвется,  
И станет горькою вода.

Создается впечатление, что мощная классическая, в первую очередь, романтическая, традиция постоянно не просто переосмысливается, но снижается, почти травестируется. Поэт, подталкивая читателя к оглядке на романтические стереотипы, то и дело подставляет ему кривое зеркало, в котором отражается саркастическая усмешка умудренного вполне прозаическим опытом, подавленного грузом привычных саморазоблачений усталого лирического героя.

В этом мире вселенская буря «на скалы бросает понт» и одновременно «у старушки вырывает | Ветхий вывернутый зонт»; столичный романтический герой, общаясь с провинциальными девушками, «склоняясь томною главой», дышит на них «туберкулезом, и вдохновеньем, и Невой»; Демон оказывается первым дачником «на расцветающей земле», а романтическая Жизель обречена на гибель, чтобы потом «опять любить и ножкой дрыгать | На сцене мутно-голубой».

И все-таки пушкинская школа «гармонической точности», а может быть, современное ощущение бытия, как «живого равновесия» не дают распасться, рассыпаться этому двойственному, двоящемуся, внутренне конфликтному миру. ПСИХЕЯ – ДУША – СЛОВО – МУЗЫКА – вот его стержень. И постоянное ощущение вертикали ЗЕМНОЕ – НЕБЕСНОЕ.

Как-то в статье о Надсоне Ходасевич разделил поэтов на две большие группы: тяготеющих к быту и к бытию. Он сам – при всей временами барочной яркости и пестроте, особой осязаемости деталей – стремится все-таки к графической строгости и выверенности, его лирический миг разомкнут в вечность, его поэтический мир вырастает из быта и обращен к бытию. И это с огромной художественной убедительностью проявлено в заключительном стихотворении книги – «Баллада».

Из мирка нишей комнаты, полной необязательных, косных вещей, из мирка, освещенного слабым электрическим светом – «солнцем в шестнадцать свечей» – лирический герой, погружаясь в музыку, прорывается в поистине космический, величественный и вечный мир:

Я сам над собой вырастаю,  
Над мертвым встаю бытием.  
Стопами в подземное пламя,  
В текучие звезды – челом.

\* «...поэзия делима на песни о бытии и песни о быте» [7, с.382] – курсив автора.

Этот мир рождает монументальный вневременной образ, пронизанный ветрами мощного движения поколений, в которых осуществляется и сквозь которые передается главная ценность – культурная традиция:

И кто-то тяжелую лиру  
Мне в руки сквозь ветер дает

И нет штукатурного неба  
И солнца в шестнадцать свечей;  
На гладкие черные скалы  
Стопы опирает Орфей.

И в этой «тяжелой лире», на мой взгляд, не только тяжесть и громадность времени, породившего книгу, не только акмеистическая плотность и вечность мира (мандельштамовское «розы тяжесть и нежность»), но и, самое главное, мощь и весомость многовековой классической традиции. И еще: это тяжесть глубоко осознаваемой ответственности за дальнейшую судьбу оказавшейся в руках современного Орфея лиры.

#### Цитируемая литература

1. Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Л.Я.Гинзбург. Литература в поисках реальности. – Л., 1987.
2. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. – Пг., 1923.
3. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990.
4. Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича // Владислав Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1996. – Т.1.
5. Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. – М., 1974.
6. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. – М., 1997. – Т.1.
7. Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1996. – Т.1.

#### Анотація

В статті йдеться про книгу лірики В.Ходасевича «Важка ліра» як своєрідне жанрове утворення, важливою рисою якого є наявність сюжетного руху, що забезпечується динамікою провідних поетичних образів. Ці образи формують ланцюжки тем, завдяки яким окреслюється поетичний світ книги.

#### Annotation

The article is devoted to «Heavy Lyre», the book of lyric of Vladislav Khodasevitch. The book of lyric is discussed as original genre pattern the most important trait of which is motion of subject which is provided with the dynamics of central poetic imager. These imagines form the chains of themes owing to which poetic world is outlined.

### ЕПИФАНИЯ В РАССКАЗАХ ДЖОЙСА И ЧЕСТЕРТОНА

ББК Ш43(4ВЕЛ) (=432.11) 6\*011

УДК 82.091:820-32 Джойс:Честертон

С опоставление художественной прозы Джойса и Честертона может показаться не вполне правомерным, так как эти писатели принадлежат к разным литературным школам и их творчество основывается на весьма различных принципах. Джойс – фигура ключевая для литературы XX века, с его именем прочно связаны представления о модернизме и эксперименте, а Честертон – писатель, чья литературная слава по сравнению с джойсовской невелика, писатель, достаточно консервативный и традиционный во взглядах на литературу. Однако в творчестве этих двух классиков английской прозы начала XX века существует своеобразная точка пересечения, некая переключка на концептуальном уровне, и связь эта выражена в католичестве Джойса и Честертона. Так, Джойс пытается, по крайней мере декларативно, уйти от католичества, но духовно с ним не порывает, а Честертон, напротив, называет ортодоксию католиков своей философией и принципом жизни. У обоих писателей, однако, именно католическая проблематика занимает одно из ведущих мест в художественных произведениях, и следствием этого становится использование Джойсом и Честертоном епифании, уже не только как религиозного понятия, но и как художественного приема.

В теологическом понимании епифания – это Божья благодать, Богооткровение [1, с.1279-1284]. Если до Нового Завета общение божественного и земного миров осуществляется через Богоявления и откровения избранным, пророкам, то в Новом Завете теофании-Богоявления сменяются епифаниями, смысл которых и значение намного шире по сравнению с ветхозаветными откровениями. Нисхождение благодати (греч. ελεφανη) Духа Святого увязывается, прежде всего, с фигурой Христа. Епифания становится одной из сторон христианских таинств причастия, исповеди, через которые происходит общение человека с высшим божественным началом. Св. Фома Аквинский, разрабатывавший теорию озарения, разделяет мир на материальный и трансцендентный. Материальный мир, в соответствии с томистским учением, есть искаженное отражение реальностей, так как бытие вещей вторично и не может отражать абсолютную сущность вещей в ее чистом виде. Трансцендентные же сущности познаются лишь интеллигибельно, т.е. в результате озарения, даваемого верой [см.: 2]. Томистское двоимирие задает деление на трансцендентные сущности и материальные вещи, а епифания как бы соединяет две этих области. Такое существование епифании на границе материального и трансцендентного на-

ходит отражение в художественной прозе Джойса, в то время как в рассказах Честертона епифания подается как способ познания истины через озарение свыше.

Большое количество биографических фактов из жизни Джойса свидетельствует о воздействии учения св. Фомы на писателя. Прежде всего следует обратить внимание на католическое воспитание Джойса, учившегося в лучших католических школах Дублина – Клонгоузе, Бельведере, дублинском католическом университете. После встречи с Джойсом Йейтс фиксирует в дневнике его слова: «Он считает, что все уже продумано Фомой Аквинским, и нам не о чем беспокоиться» [цит. по: 3, с. 461]. Отечественная критика, вслед за западными исследователями творчества Джойса, отмечает, что «св. Фома – нерушимый столп всего философского мировоззрения Джойса» [см.: 3, с. 461; 4, 5, 6], однако в большинстве случаев это утверждение просто остается репликой, без последующего раскрытия значения томизма для творчества писателя.

Свои первые прозаические этюды Джойс называет епифаниями, нумерует их и впоследствии использует в своих произведениях. С.С.Хоружий говорит, что у Джойса «религия Христа транскрибируется в религию творчества и красоты» [3, с.374]: епифания становится эстетической аналогией мистического акта, когда художнику открывается душа предмета, а творческий акт уподобляется таинству евхаристии. Епифания, перенесенная Джойсом в ткань художественного произведения, отличается от традиционно-католической епифании по своему назначению, адресату, самому способу существования. Однако сохраняются и ее основные черты – епифания есть тайна, таинство или часть таинств, это – связующая нить между двумя мирами – высшим и низшим (трансцендентным и материальным), это – преображение героя, смена телесно-материальной точки зрения на духовную.

В сборнике рассказов Джойса «Дублинцы» (*Dubliners*, написан в 1907, издан в 1914) епифания как художественный прием, берущий начало в эстетике католичества, использован практически в каждом произведении. Томистская теория красоты, по словам самого Джойса [см.: 4], явилась основой композиции и тематики сборника – триединство гармонии, полноты и озарения определяют эстетику «Дублинцев». Кроме того, писатель называл рассказы «серией эпиклезисов», т.е., литургического призывания Святого Духа для пресуществления хлеба и вина в тело и кровь Христовы [см.: 3, с.374]. Озарение, или епифания, возникает в тексте художественного произведения в результате реакции героя на достаточно незначительную деталь, что, как отмечается исследователями [см.: 7, 6], качественно изменяет суть событийности художественного произведения. Событием стано-

вится не проявление внешнего мира, но изображение работы сознания героя в переломные для этого сознания моменты.

В рассказе «Сестры» (The Sisters), открывающем сборник, показано восприятие героем-подростком смерти его друга – 65-летнего католического священника Джеймса Флинна. Рассказ описывает переломный момент в развитии внутреннего мира героя, отражающий разочарование мальчика в выстроенном им ранее образе священника. Е.Гениева, абстрагируясь от конкретного содержания рассказа, делает обобщающие выводы о том, что паралич священника – это одновременно и паралич ирландской католической церкви, а пустая разбитая чаша для причастия символизирует состояние духовности католической религии [см.: 4; также 6, с.9]. Эти размышления ценны для понимания сборника в целом, но, отталкиваясь непосредственно от текста рассказа «Сестры», необходимо точнее расставить акценты. Повествование Джойса – это не описание кризиса ирландской католической церкви, но, прежде всего, описание кризиса сознания, связанного с католичеством. Центральной темой первых трех рассказов сборника, тематически связанных мотивом детства, является именно разочарование по поводу окружающего мира. Вместе с тем, трактовка Е.Гениевой рассказа «Сестры» отчасти верна, ведь исследовательница повторяет слова самого Джойса. Однако тип отношения джойсовских героев с универсумом несколько иной и определяется такими понятиями схоластики как микрокосм и макрокосм. Джойс, последовательно используя идеологию и мировоззрение Фомы и схоластики в целом, должно быть, опирался именно на эту концепцию взаимодействия социума и индивидуума. В сборнике «Дублинцы», в соответствии с этими понятиями, каждый человек представляет собой некий мир, микрокосм. Но индивидуум – не просто одна из составляющих социума и универсума. Микрокосм – это своеобразный сколок, отражение внешнего мира, он развивается и существует по тем же законам, что и макрокосм, а микрокосм является уменьшенной частью универсума [описание схоластической концепции микрокосма и макрокосма см.: 8, с.56-102]. В томистской иерархии бытия каждый уровень вселенной включает в себя черты низших уровней и, кроме того, отражает существование высших.

В прозе Джойса изображение взаимодействия индивидуума и социума, хотя и следует томистско-схоластической концепции, но, вместе с тем, содержит и некоторые черты модернистского мировосприятия. В «Дублинцах» действительно происходит некое общение между героем и социумом, которые, взаимно отражаясь, несут в себе черты кризиса и дисгармонии. В этом смысле правомерно утверждение о том, что паралич священника в рассказе «Сестры» обозначает паралич католической церкви и ирландского общества. Однако происходит и обратный процесс – дисгармония социума становится причиной паралича священника. Модернистское видение мира определяет у

Джойса замкнутость сознания героя: если каждый индивидуум есть отражение макрокосма, то логичен и вывод Джойса о самодостаточности микрокосма, и, следовательно, вполне объяснима сосредоточенность джойсовских героев на созерцании собственного сознания.

В сознании главного героя рассказа «Сестры» связываются три, казалось бы, несовместимых слова: «Каждый вечер, глядя в окно, Я произносил про себя, тихо, слово «паралич». Оно всегда звучало странно в моих ушах, как слово «гномон» у Евклида и слово «симония» в катехизисе» [9, т.1, с.7]. Все три слова поданы писателем в первом абзаце, и их подбор оказывается далеко не случайным: они все описывают изменяющееся восприятие главным героем фигуры священника. Гномон, как ориентир, задающий параметры построения параллелограмма, ассоциируется с ролью священника в жизни главного героя. Симония замещает это восприятие. Далее тема греха симонии развивается во сне героя, в котором исповедуется священник, и в эпизоде с потиром, описанном в конце рассказа. Положительный знак восприятия (гномон) изменяется на отрицательный (симония). Определяющим звеном подобной смены полюсов оценки и есть епифания, парадоксальным образом сочетающаяся в рассказе с параличом. Паралич перестает быть только болезнью Джеймса Флинна, он перемещается в мышление главного героя, когда происходит изменение оценки образа священника. Сознание героя как бы колеблется между двумя восприятиями священника и порождает утрату способности к действию и к какой-либо оценке вообще, что и определяется как паралич. Интересно, что герой классифицирует гномон как евклидово понятие, симонию как слово из катехизиса, но он не может определить и понять, что такое паралич и не может этого сделать именно потому, что данное слово относится, прежде всего, к нему самому. Эти три странных для мальчика слова как бы прочерчивают основную линию развития сознания героя. Сначала герой ощущает неотвратимость смерти и жалость по поводу утраты друга. Затем происходит изменение этого чувства, крушение идеала и, как следствие, появляется некая опустошенность и возрастающая замкнутость на внутренних переживаниях или, другими словами, уход в себя и свой внутренний мир.

В рассказе выделяются две епифании: одна показывает некий сдвиг и изменение в сознании героя, а вторая завершает повествование. Первая епифания делит рассказ на две части, сама по себе являясь значимой интерлюдией. В этих двух частях обозначается своеобразный параллелизм сцен разговора, в котором участвуют три человека, а четвертый – созерцающий и рефлектирующий герой-повествователь. Обе епифании композиционно примыкают к этим двум сценам разговора. На следующий день после того, как герой узнает о смерти Джеймса Флинна, он решает пойти к дому священника и читает траурную табличку на двери его дома. Сама траурная



## Раздел 2. Поэтика и история литературы

табличка как художественная деталь как будто бы не вносит ничего нового в событийное повествование. Однако для сознания героя она становится неким толчком к саморефлексии, обращению к духовному зрению, что порождает ситуацию епифании: «Чтение карточки убедило меня в том, что он умер, и я растерялся, наконец поняв случившееся. Если бы он не умер, я вошел бы...» [9, т.1, с.10]. Епифания своеобразно раздвигает художественное время рассказа: на поступательное движение времени накладывается ретроспекция, параллельно сосуществуют два временных пласта – время реальное и время рефлексивное, что отражается и на грамматическом времени в тексте оригинала. Как уже отмечалось ранее, в рассказе «Сестры» парадоксально совмещены понятия епифании и паралича. В анализируемой епифании характерны следующие слова: «Мне казалось странным, что ни я, ни самый день не были в трауре, и я даже почувствовал неловкость, когда вдруг ощутил себя свободным, – как будто его смерть освободила меня от чего-то» [9, т.1, с.10]. Герой получает свободу, он освобожден от ориентира-гномона, которым был для него священник. Однако герой чувствует и неловкость: смерть освободила его от авторитета и ориентира, но не дала нового – свобода оказывается отсутствием действия, параличом. Таким образом, первое озарение-прозрение как бы разрушает устоявшуюся оценку, не замещая ее пока ничем, т.е. временно ощущается некая пустота, которая в дальнейшем усиливается заключительной епифанией.

Если чтение героем траурной таблички расщепляет время, то заключительные строки рассказа еще более усложняют временную организацию текста – концовка как бы останавливает ход времени, выводя во вневременное измерение. Это достигается паузами, повторами, отточиями и недоговоренностями, прерывающими речь одной из сестер священника. Важной деталью становится также молчание второй сестры, которая «казалось ... вот-вот заснет» [9, т.1, с.13]. С.С.Хоружий справедливо отмечает, что речь персонажей в данном случае миметична – она имитирует паралич [3, с.390], или отсутствие действия, которое по отношению ко времени превращается в отсутствие самого времени. Подобная трансформация времени связана и с изменением восприятия героя, когда физический паралич священника перетекает в духовный паралич мальчика.

Таким образом, епифания у Джойса является своеобразным художественным приемом, определяющим сюжетное развитие произведения и эволюцию сознания героя, играющим основную роль в композиционной структуре рассказа, влияющим на построение временной организации произведения. Вместе с тем, озарение в данном рассказе Джойса приобретает свойства свое-

---

\* В данном случае типично употребление форм сослагательного наклонения: 'Had he not been dead I would have gone into the little dark room behind the shop to find him sitting in his armchair... Perhaps my aunt would have given me a packet of High Toast for him...' [10, p.11].

образного соединяющего звена между микрокосмом главного героя и макрокосмом Дублина, несущих в себе одинаковый отпечаток дисгармонии мира.

У Честертона, в отличие от Джойса, епифания не обретает такого глобального значения. Тем не менее, будучи католиком, Честертон не может не использовать этот прием в своей прозе. В его рассказах об отце Брауне (*Father Brown Stories*, 1911-1935) соединяются детектив и католичество. Подобное соединение логически объяснимо, так как тема наказания и раскрытия преступления, поругания зла и торжества добра созвучна и детективу, и католической прозе. В рассказах Честертона об о.Брауне появляется особая разновидность детективного жанра – католический детектив. Если католичество в произведениях Джойса проявляется в философско-интеллектуальном аспекте, то у Честертона оно выражено большей частью тематически. Вместе с тем, выделенный в прозе Джойса художественный прием епифании существует и в прозе Честертона, хотя последний не употреблял этого понятия в приложении к своим произведениям. Честертон неоднократно обращается к философии Аквината во многих эссе на католическую тему, он написал трактат о Фоме Аквинском, и трактат этот был признан католической церковью как одно из лучших изложений жизни святого. Фома Аквинский становится одним из прототипов образа о.Брауна, что проявляется во внешнем сходстве героя и святого, а также в типе рассуждения и познания истины, восходящих к томистскому пониманию озарения как связи между материальным и трансцендентным – исказенным и истинным мирами.

В рассказе «Странные шаги» («*The Queer Feet*») епифания, как и у Джойса, – кульминация повествования. Тем не менее, функции ее уже другие. Если проза Джойса стремится к бессюжетности через показ развития сознания героя, то Честертон более традиционен. В рассказе «Странные шаги» описывается, как о.Браун, случайно оказавшийся в одном из аристократических отелей, раскрывает кражу столового серебра клуба «Двенадцати верных рыболовов». Находясь в отдельной комнате во время традиционного обеда этого клуба, о.Браун слышит разные шаги одного и того же человека – то он ходит как джентльмен, то как официант. Подозревая, но еще не зная, что происходит какое-то преступление, о.Браун выходит в гардеробную и встречается с человеком, который дает чаевые не серебряной, а золотой монетой. Возникающие библейские ассоциации – серебро, украденное в рассказе, и тридцать серебряников Иуды – выводят ситуацию к епифании: при слове «серебро», происходит своеобразное озарение о.Брауна. Честертон дает описание этого епифанического момента следующим образом: «Отец Браун неподвижно стоял в темноте, и вдруг он потерял голову. С ним это случалось; правда, глупей от этого он не становился, скорее наоборот. В такие моменты, сложив два и два, он получал

четыре миллиона. Католическая церковь (согласная со здравым смыслом) не всегда одобряла это. Он сам не всегда это одобрял. Но порой на него находило истинное вдохновение, необходимое в отчаянные минуты: ведь потерявший голову свою да обретет ее» [11, с.11]. В приведенном описании явно выделяется разница между епифанией у Джойса и у Честертона. У первого – это момент духовного зрения в психологическом повествовании, у второго – это знание, приходящее свыше, и раскрытие преступления в прозе католического детектива. Композиционно епифания, как и у Джойса, делит рассказ «Странные шаги» на две части: сначала описывается, что происходит в отеле, а после епифанического прозрения о.Брауна дается непосредственно анализ преступления. Обычному описанию событий – странные шаги в коридоре – епифания придает новое истолкование, хотя полное и окончательное объяснение преступления, в соответствии с законами детективного жанра, отодвигается в финал рассказа. Епифания у Честертона служит неким сюжетно-композиционным этапом в раскрытии преступления, что сравнимо с композиционной функцией епифании у Джойса, где она также организует своеобразную границу восприятия «до» и «после» озарения. Однако у Честертона логика детектива направлена на познание истины интеллигентно, через озарение свыше. У Честертона в разбираемом рассказе, как и у Джойса, епифания преобразует временную развертку повествования – после епифанической ситуации рассказ как бы возвращается к уже описанным событиям и снова проживает их, но уже под другим углом зрения: Честертон вторично описывает совершенную кражу, подробно анализируя преступление.

Епифания Честертона в рассказе «Странные шаги» завершается фразой: «...ведь потерявший голову свою да обретет ее». Это – библейская аллюзия к новозаветному тексту: «Сберегший душу свою потеряет ее, а потерявший душу свою ради Меня, сбережет ее» (Мтф., 10:39). Подобный прием типичен для католической прозы Честертона, рассказы и романы которого иногда бывают построены на игре с библейскими аллюзиями и символикой. Так, в рассказе «Странные шаги» о.Браун, называя себя «ловцом человек» (Мтф.4: 18-19), спасает душу преступника. Сам же клуб рыболовов и столовое серебро, подававшееся к рыбным блюдам и сделанное в форме рыб, является своеобразным намеком на христианскую символику.

В рассказах Джойса и Честертона, таким образом, можно выделить следующие черты епифании как художественного приема: она является сюжетно-композиционным центром отдельного произведения, углубляет психологизм образов главных героев, оказывает влияние на развитие времени художественного текста, несет в себе черты неожиданности и таинственности. Несмотря на то, что епифания Джойса как прием художественной литературы разработана более тщательно, чем епифания Честертона, и ее поэтически-смысловая нагруженность оказывается серьезнее и глубже, внутренняя логи-

ка их прозы, связанной с католичеством, приводит обоих писателей к неизбежности использования художественного приема епифании.

#### **Цитированная литература**

1. Словарь библейского богословия. – Брюссель, 1990.
2. Боргош Ю. Фома Аквинский. – М., 1975.
3. Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Улисс. – Т.3. – М., 1994. – С.363-605.
4. Гениева Е.Ю. Перечитываем Джойса // Джойс Дж. Дублинцы. – М., 1982. – С.5-22.
5. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. – М., 1984.
6. Жангиева Д.Г. Джеймс Джойс. – М., 1967.
7. Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания XX века. – Киев, 1983.
8. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1984.
9. Джойс Дж. Собрание сочинений в 3-х тт. – М., 1994.
10. Joyce J. Dubliners. – Wordsworth Classics, 1993.
11. Честертон Г.К. Тайна отца Брауна. – М., 1986.

#### **Анотація**

Запропонована стаття розглядає, яким чином в художній прозі англійських письменників XX століття – Джойса та Честертона – використовується епифанія як один із елементів поетики художнього твору. Епифанія є однією із складових частин католицької релігії і вперше трактується як елемент поетики в прозі Джойса. Її риси також можна простежити і в оповіданнях іншого письменника, пов'язаного з католицизмом – Честертона. В тексті художнього твору оповідань Джойса та Честертона епифанія є сюжетно-композиційним центром, вона поглиблює психологізм головних героїв і впливає на розвиток часу художнього твору.

#### **Annotation**

The present article looks into the epiphany as a phenomenon of a literary text in Joyce's and Chesterton's short stories. Being an element of the Catholic religion, epiphany is for the first time interpreted as a literary and stylistic device in Joyce's prose writing. Nevertheless, its features may be also seen in short stories of another writer connected with Catholicism – Chesterton. Within a literary text epiphany becomes a central structural element of the plot, deepens psychological descriptions of main characters, influences the temporal dimension of the story, adds the unexpected and mysterious elements to the text.

РАЗВИТИЕ ЛЕСКОВСКОЙ СТИЛЕВОЙ ТРАДИЦИИ В ПРОЗЕ  
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 20-х ГОДОВ XX ВЕКА

ББК Ш5 (4 Рос) 6

Несмотря на активное изучение творчества Н.Лескова и писателей 20-х гг., вопрос о лесковской традиции в прозе этой поры мало исследован в нашем литературоведении. В работах ученых, посвященных проблемам развития пооктябрьской прозы, в основном лишь констатируется факт влияния Лескова. Зачастую лесковская традиция даже в серьезных научных трудах сводится к анекдотизму, комичности и определяется как «подчеркивание, гиперболизация комических элементов речи» [1, с.102] или как «сатирическая струя, фантастический гротеск и буффонада, традиции лубка, «скоморошьего действия» [2, с.172]. Подобные представления сводят лесковское начало лишь к комизму, а все творчество Лескова – к «Левше». Между тем уже в 20-е гг. Б.Эйхенбаум демонстрировал более широкий взгляд на лесковскую традицию, считая главным в ней не только и не столько лубок и буффонаду, а, прежде всего, разработанный писателем «социальный сказ», появление которого, по мнению ученого, имело «не только классификационное, но и принципиальное значение» [3, с.414]. Современный исследователь Вл.Гусев также усматривает корни лесковского влияния на последующих литераторов прежде всего в сказовой манере повествования и проецирует традицию Лескова на широкий круг произведений писателей 20-х и 60-70-х годов [4, с.186-195]. Такой подход представляется нам более справедливым и соответствующим действительности.

В настоящей статье предпринята попытка проследить развитие лесковской сказовой традиции в прозе 20-х годов – периода, когда сказовая форма повествования становится основной доминантой в творчестве большинства прозаиков (Б.Пильняка, Вс.Иванова, Л.Леонова, М.Зощенко, А.Платонова, А.Неверова, И.Бабеля и др.). Предметом изучения в данной работе стал лишь один аспект сказовой поэтики – ее стилистическое своеобразие\*.

Сказовая форма повествования предполагает особый интерес к словесно-выразительной оболочке произведения. Это обусловлено своеобразием субъектной организации сказа: действительность здесь изображается сквозь призму сознания рассказчика, который становится не только субъектом, но и объектом повествования. Речевые формы самого рассказчика часто оказываются едва ли не единственным средством построения его образа.

Прием создания образа без прямого авторского вмешательства, лишь за счет самовыражения героя, стал важным художественным открытием

\* Стиль в данной статье понимается как явление не индивидуальное, а типологическое.

автора «Левши». Серьезность этого открытия высоко оценена современным лесковедением: «Самораскрытие героя в слове – важнейший принцип поэтики Лескова, составившей наиболее значительный вклад писателя в развитие художественных средств русской литературы. Именно в этом новаторское значение его творчества и источник его влияния на последующую литературу» [5, с.63]. Образы Домны Платоновны («Воительница»), Ивана Флягина («Очарованный странник»), Марьи Мартыновны («Полунощники»), Оноприя Перегуда («Заячий ремиз») и многих других героев Лескова создаются путем самовыражения, саморазоблачения практически исключительно через их речь. Такой прием предполагал акцентирование художественно-выразительного, словесно-речевого плана в произведении, что и предопределило яркую характерологичность и своеобразие языка Лескова. Целый комплекс особенностей лесковского стиля связан с тем, что писатель доверяет повествование герою, далекому от собственно литературного творчества. В произведениях писателя широко представлены различного рода искажения слов, обычно относящихся к стилю, не усвоенному рассказчиком. Например, речь Марьи Мартыновны («Полунощники»), уверенно заявляющей: «Да, я говорю грамматически» [6, т.9, с.132], изобилует искажениями делового языка и иностранных слов, что служит дополнительным средством саморазоблачения героини: «падеж бумаг», «постанов вопросу», «докончательный скандал», «агмары», «трилюзии», «ниверситет», «блеярд» [6, т.9; с.137, 139, 164, 147, 141, 157] и т.п. «Низовой», нелитературный рассказчик крайне редко руководствуется книжно-письменными стандартами (если только не искажает их) и строит свою речь, ориентируясь прежде всего на народное словопроизводство и словоупотребление. Сказитель несет с собой близкие ему речевые конструкции, характерные для нелитературного языка.

Просторечная лексика, разговорный синтаксис, принципы словообразования лесковского сказа выдержаны, по верному замечанию Н.М.Федя, «в духе народного словотворчества и народного взгляда на мир» [7, с. 33]. Со стремлением сказовой формы повествования к максимальному выражению народного мироощущения связано и то, что сказ предполагает освоение фольклорного материала, фольклорной поэтики. Именно этим объясняется феномен «поэзии лесковской прозы». Сам писатель отмечал, что, к примеру, рассказ «Скоморох Памфалон» «можно скандировать и читать с каденцией целые страницы» [6, т. 11, с. 460], а в рассказе «Гора» он добивался «музыкальности, которая идет к этому сюжету как речитатив» [6, т.11, с.460]. Ритмичность, мелодика фразы у Лескова часто сближается с былинно-песенными жанрами: «Ввел ее князь, взял на руки и посадил, как дитя, с ногами в угол на широкий мягкий диван; одну бархатную подушку ей за спину подсунул, другую под правый

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

---

локоток подложил, а ленту от гитары перекинул через плечо и персты руки на струны поклат» [6, т.4, с.478-479]. Влияние фольклорных мотивов на сказ Лескова обнаруживается и в обилии легенд, поверий, притч в произведениях писателя, и в насыщенности сказа народно-поэтическими оборотами («стала о детях печалиться», «беда неминуемая», «ни жива ни мертва» [6, т.1, с. 264, 299]), пословицами и поговорками («от мира не прочь и на мир не челобитчик», «не сварился народ – не кормил воевод [6, т.6, с. 213, 219]), словесными повторами («думала, думала», «злющий-презлющий», «верили не верили» [6, т.1, с.265, 268, 318]), и в гиперболизации отдельных явлений действительности («Приезжают в пребольшое здание – подъезд неописанный, коридоры до бесконечности, а комнаты одна в одну, и, наконец в самом главном зале разные огромные бюстры» [6, т.7, с.27]).

В художественной структуре лесковского сказа доминируют развернутые, витиеватые предложения с обилием подробностей и деталей. Однако уже в ранних произведениях писателя появляются четкие, лаконичные конструкции, получившие в филологической науке название «рубленой» фразы, широко распространенной в прозе 20-х годов XX века: «Вздумал Костик жениться на двадцать шестом году. Он был старше Насти лет на восемь. Выбрал он себе жену отличную, звали Аленой. Она была из соседнего хутора из крестьянской семьи. Смирная была девушка и работящая» [6, т.1, с. 267].

Еще одной существенной особенностью лесковской фразы является речевой синтетизм, проявляющийся в совмещении даже в небольших сегментах текста слов и конструкций, характерных для разных, порой несовместимых, стилей русского языка («Костик ... лег возле Прокудина на брюхо и пристально на него воззрился» [6, т.1, с.272], «Перегуд ... став взирать и ко вышня, и когда занедужал один раз животом» [6, т.9, с.506]). Эта особенность лесковского стиля приобрела характер типологической приметы сказовой повествовательной формы.

Причудливое смешение «высокого» и «низкого» стилей, устной и письменной речи порождено синтетизмом сознания полуобразованного рассказчика, оторвавшегося от «низкой», но не дотянувшегося до «высокой» культуры. Оноприй Перегуд, один из самых колоритных лесковских рассказчиков, в речи которого отчетливо выделяются два стилистических потока (украинизированный народно-разговорный и искаженный церковнославянский), говорит: «...я сам значительно приобик к светкости и мог загнуть такое двусмыслие, что мое почтение» [6, Т.9, с.552]. Характерное слово «двусмыслие» прекрасно демонстрирует синтетичность сознания Перегуда (результат наслоения церковного «образования» на простонародную культуру), которая присуща всем рассказчикам Лескова. Перегудовское «двусмыслие» доходит до того, что одно и то же понятие

может приобретать у рассказчика диаметрально противоположные значения. Например, в рожденное им самим слово «попреблагорассмотрительствующийся» Перегуд вкладывает сначала положительно-заискивающий, а затем – негативно-осуждающий смысл: «как угодно попреблагорассмотрительствующемуся начальству» – «по обыске их и аресте ничего попреблагорассмотрительствующегося не оказалось, и пришлось их опять выпустить» [6, т. 9, с.573].

Стремление сказителя приспособить лексические и грамматические особенности высокого стиля к собственной речи часто выражается в избыточных, порой тавтологических конструкциях, которые представляются рассказчику наиболее правильными и литературными: «когда человек хочет насчет девушки обстоятельное намерение обнаружить» [6, т.7, с.51], «даже не вполне как следует для явления важному лицу оделись» [6, т.7, с.40], «одну половину которую-нибудь доставлять мне, а другую остальную половину делить еще пополам» [6, т.7, с.74]. В то же время рассказчики Лескова часто оказываются чрезвычайно точными и экономными (что характерно для народной речи) в тех сегментах повествования, где они остаются в пределах знакомой и освоенной речевой стихии. Об этом свидетельствуют и эллиптические конструкции, и слова, приобретающие в определенном контексте изменение семантики и высокую смысловую нагрузку: «Государь этого не хотел долго слушать, а Платов, видя это, не стал усиливаться» [6, т.7, с.32].

Как видим, стилистические особенности лесковского сказа были обусловлены уровнем культуры и миропонимания сказителя, который говорил с читателем языком самых широких демократических слоев населения.

Сказовая манера повествования, разрушая традиционные книжно-литературные формы, открывала новые перспективы развития художественной речи, предоставляла широкие возможности для освоения народной культуры и демократизации формы литературного творчества. Художественный потенциал, который таила в себе стилевая манера Лескова, не получил достойной оценки у современников писателя. Даже Л.Толстой, с сочувствием и пониманием относившийся к Лескову и его творчеству, упрекал писателя в излишней чрезмерности: «... ваш особенный недостаток ... exhibeгапсе образов, красок, характерных выражений, которая вас опьяняет и увлекает», – писал Толстой Лескову в 1890 году [8, с.519]. Ф.Достоевский в статье «Ряженный» (1873) обвинял автора «Запечатленного ангела» в том, что тот говорит искусственным языком: «Я узнал вас, г. ряженный, по слогу. Знаете ли вы, что значит говорить эссе н-ц и я м и ? Это значит подбирать речь купца или солдата из характерных словечек, может быть, и верно подслушанных, но в жизни попадающихся довольно редко. В действительности какое-нибудь «одиннадцатое словеч-



ко» характерно и редко, а у поклонника эссенций сплошь все слова без выбора и паузы взяты из записной книжки. Мало меры – пересол: и выходит неправда» [9, с.100].

Одним из наиболее резких свидетельств негативного отношения к Лескову явилась статья Н.Михайловского «Литература и жизнь» (1897). Автор полемизирует с Р.Сементковским, который в предисловии к двенадцатитомному собранию сочинений Лескова поставил этого художника в один ряд с И.Гончаровым, Ф.Достоевским, Л.Толстым и другими крупнейшими прозаиками второй половины XIX века. Н.Михайловский также называет Лескова чрезмерным писателем («Лескова можно назвать «безмерным писателем», в смысле писателя, лишённого чувства меры» [10, с.98]) и скрупулезно выискивает примеры нарушения соразмерности в речевом наполнении и композиционном построении лесковских произведений. Выводы Н.Михайловского оказались противоположными оценкам Р.Сементковского. Автор статьи «Литература и жизнь» категорично заявляет: «...писателю, столь во всех отношениях безмерному, не место в первых рядах литературы» [10, с.116].

Подобные негативные оценки творчества Лескова были связаны с тем, что его художественная манера резко отличалась от сложившихся к тому времени устойчивых представлений о литературно-художественной норме. Акценту на изобразительный ряд, пластичности языка, пропорциональности и гармонии всех элементов художественного произведения (что было характерно для традиционной поэтики) Лесков противопоставил генерализацию выразительных возможностей «самоценного» слова, необычную композицию, оригинальную лексику, нетрадиционный синтаксис. Эти стилевые тенденции, необычные для традиционной поэтики, несам сказовый способ повествования, разрушающий унифицированную книжно-литературную норму.

Феномен сказа не был понят современниками Лескова: «...остается все-таки загадкой – почему Лесков так часто прибегал к языку, во всяком случае для него чужому и, следовательно, искусственному; почему не сам он рассказывает непомерно длинные истории «Запечатленного ангела», «Очарованного странника» и проч., а влагает их в уста людей, говорящих чужим для него языком» [10, с.99]. Не были приняты и те стилевые возможности, которые несла с собой эта повествовательная форма.

Принципиально новую оценку лесковскому наследию дал М.Горький, который открыл этап нового, объективного изучения творчества Н.Лескова. Хрестоматийной стала мысль М.Горького о том, что Лесков «как бы поставил целью себе ободрить, воодушевить Русь, измученную рабством» [11, с.24; 231], и создал целую галерею праведников. Оригинальность прозы Н.Лескова, по мнению Горького, состояла и в новой на ту пору стилевой манере: «Толстой, Тургенев любили создавать вокруг своих людей тот или иной

фон, который еще более красиво оживлял их героев, они широко пользовались пейзажем, описаниями хода мысли, игры чувств в человеке, – Лесков почти всегда избегал этого, достигая тех же результатов искусным плетением нервного кружева разговорной речи» [11, с.24; 231]. Последняя часть этого высказывания зачастую используется в работах лесковедов лишь как красивая метафора, между тем она демонстрирует глубокое понимание М.Горьким отличий лесковской повествовательной манеры от традиционной: «Лесков – тоже волшебник слова, но писал он не пластически, а – рассказывал и в этом искусстве не имеет равного себе» [11, с.24; 236]. Горький, таким образом, интуитивно почувствовал зависимость стиля Лескова от избранной им повествовательной формы.

Обращение Горького к творчеству Лескова в 20-е годы (цитируемая здесь статья «Н.С.Лесков» была написана в 1923 году), разумеется, не было случайным. Интерес к автору «Левши» возрождается в связи с расцветом в эти годы сказовой повествовательной формы. Демократические и словесно-выразительные потенции сказа Лескова были усвоены и творчески развиты прозаиками 20-х.

Как отмечали современники, перед писателями 20-х гг. предстала задача, «отбросив ненужное, действительно обновить, оживить, демократизировать одряхлевший литературный язык» [12, с.214], то есть задача, которую поставил перед собой шесть десятилетиями раньше Лесков. Однако, если последний был одинок в своих творческих исканиях и, в целом, не был понят современниками, то обращение к сказу в 20-е гг., по мнению критиков той поры, являлось «органической особенностью эпохи» [13, с.160].

Восприятие лесковской сказовой традиции писателями 20-х годов не было однозначным. Еще Б.Эйхенбаум в 1925 г. заметил, что прозаики 20-х усваивают сказовую традицию через художников рубежа веков (А.Белого, Е.Замятина, А.Ремизова), влияние которых, особенно сильное в первой трети 20-х гг., принесло на страницы литературных произведений мощный орнаментальный поток [3, с.420-421]. Представления об орнаментализме долгое время носили печать негативно пренебрежительной оценки, поскольку увязывались лишь с «украшательством» и формалистскими изысками писателей, считавшихся реакционными. Современная филология демонстрирует более объективный и научный подход к проблеме орнаментализма. Уже в 60-е годы исследователи связывали орнаментализм не с «хитросплетениями» отдельных декадентов, а с интересом писателей к словесной фактуре произведения и видели в орнаментализме целое стилевое направление [14, с.132]. Современные исследователи обнаруживают отличия орнаментального стиля от классического на двух уровнях: словесно-выразительном (слово в орнаментальном произведении «теряет свою «прозрачность», приобретает смысловую многозначность и зыбкость, ос-

транятся в минимальном контексте, но распространяет свое влияние на большие фрагменты текста» [15, с.11]) и композиционном (основной организации орнаментального произведения – «повтор и возникающие на его основе сквозная тема и лейтмотив», который становится «конструктивным принципом и выносится на поверхность» [1, с.156-157]) Принципы словесной и композиционной организации орнаментального и поэтического произведений оказываются сходными, что позволяет сделать вывод о тяготении орнаментальной прозы к поэзии.

Орнаментализм, таким образом, обнаруживает стремление не к характеристике, как классический сказ, а к литературности. Современные исследователи считают орнаментализм и сказ разнородными художественными явлениями [16, с.87]. Однако в начальный период развития покаябрьской литературы происходит сближение и даже объединение данных стилевых тенденций. Этот процесс был замечен еще критиками 20-х годов, выделявших в современной прозе «орнаментальный» сказ [3, с.421] и «лирический» сказ [17, с.160].

Как для орнаментального, так и для сказового повествования характерно общее, нетрадиционное отношение к самому языку, который здесь становится не средством, как в классической литературе, а, в известной мере, еще и объектом изображения. Такой подход к языку литературного произведения неизменно связывается прежде всего с именем Н.Лескова. Например, А.В.Чичерин, сравнивая стилистическое мастерство Л.Толстого и Н.Лескова, говорит, по сути, о двух различных подходах к слову (слово как средство и как предмет изображения): «Стилистический принцип прозы Лескова – обратный стилю прозы Льва Толстого. У Толстого слово живет своей связью с другими словами, слитными синтаксически-композиционным своим могуществом, как морские волны или как горные хребты, выступающие друг за другом. У Лескова – камушки-самоцветы на колечках, полюбуешься то одним, то другим, они образуют вместе нечто целое, но не такое слитное, как в «Войне и мире», а составное. Отдельное выражение выступает и светится своим светом» [18, с.273].

Акцент на «отдельном выражении» был возведен в ранг конструктивного стилистического принципа Белым и Ремизовым, а через них перешел в покаябрьскую прозу («Голый год» Б.Пильняка, «Петушихинский пролом» Л.Леонова, «Цветные ветра» Вс.Иванова и другие произведения первой трети 20-х гг.). Стилистика орнаментального произведения подчеркнута двупланова: речь здесь является не только «наполнением» произведения, но и самоценным эстетическим феноменом, ориентированным не столько на изображение, сколько на выражение. Отсюда – искусственные звукоподражательные приемы орнаменталистов, нарочитая инверсия и ритмизация прозы, изощренно-изысканная словесная вязь, вся насыщенная символической и метафорической двуплановой образностью.

В классической литературе XIX века была разработана филигранная техника описания, ориентированного на изображение объекта действительности. Точная деталь, характерная подробность, соразмерность и гармония целого – главные элементы традиционного описания, которое, как к пределу, стремится к максимальной изобразительности и избыточности. Орнаментальное описание редко становится избыточным: оно не сосредоточивается на изобразительности, на точной и полной передаче объекта. Описание орнаментального характера концентрируется на яркой образности, создаваемой не изобразительными, а выразительными средствами языка. Б.В.Томашевский, говоря об орнаментальной функции слова, писал: «В выражении мы можем переживать не только тематизм выражения, но и его художественную конструкцию» [19, с.70]. «Художественная конструкция» описательных элементов для орнаменталистов зачастую становится самоценным явлением: их воссоздание не только и не столько передавало объект действительности, сколько само становилось эстетическим объектом художественного восприятия.

Описание в таких стилевых образованиях оказывается тем элементом художественной структуры, который испытывает наибольшее воздействие со стороны орнаментального поля. Именно описание позволяет автору в полной мере реализовывать возможности орнаментального стиля с наиболее характерными для него выразительно-языковыми средствами (символ, метафора, метонимия, ритм и т.п.). Описание при этом становится вычурным, ритмизованным; гиперболизированное значение в нем приобретают и яркая образность, и метафоричность, и звукоподражательные приемы. Эта особенность приемов описания в какой-то мере компенсировала отказ от тщательной разработки сюжетного действия в орнаментальной прозе. Мнение автора о героях и происходящем создавалось, как правило, не сюжетными элементами, а подчеркнутой выразительностью описания. Например, портрет в орнаментальном сказе высвечивает стержневые стороны характера персонажа. Для такой повышенной емкости описания требовалась высокая степень речевой выразительности. Так, портрет героев в сказе В.С.Иванова всегда насыщен яркими, порой неожиданными сравнениями и эпитетами, рассчитанными на зрительное восприятие и активизацию эмоционально-образных ассоциаций читателя: «Лохматая, впрозелень голова у попа Исидора. И голос глухой, прерывистый, пахнувший зеленью болот. Идет он широко, в темно-зеленой рясе. Кочка – осокистая голова, кочки – лохматые руки. Подземная вода – глаза, ясные и пристальные» [20, т.1, с.196], «глаз у Ерьмы зеленый, плесенью подернулся, грудь косяя, точно погнули ее, а живот, как у бабы, большой и пухлый» [20, т.2, с.103].

Подобный способ описания внешности героев часто давал ключ к пониманию образа персонажа, который далеко не всегда раскрывался в орнаментальном сказе через действие и поступок. Например, в приведенном выше портрете попа Исидора подчеркнута его «земляная» природа, а в описании Ерьмы внимание заострено на некоторой ущербности и мягкости характера. Как видим, описание в орнаментальном произведении несет на себе значительную оценочную нагрузку, поскольку является не только способом изображения, но и самостоятельным объектом эстетического восприятия.

Сказовое описание также в высшей степени оценочно, субъективировано и полярно по отношению к нейтральному и объективированному «изобразительному» описанию классического повествования. Однако субъективность и оценочность сказовых портрета, пейзажа и т.п. идет от рассказчика, а орнаментальное описание, как правило, несет собственную авторскую точку зрения, является выражением субъективности самого создателя произведения.

Отмеченные выше особенности орнаментальной стилистики, разумеется, имели мало общего с народной речью, наполнявшей обычно сказ, поскольку создателю орнаментального произведения важно было не самораскрытие рассказчика, а выражение собственной авторской интенции. Поэтому стилистика такого повествования остается, в основном, в пределах книжной литературности. Сходство стилистики орнаментального и сказового повествования ограничивается общим для обеих повествовательных систем принципом представления слова в качестве особого объекта изображения. Само же слово у орнаменталистов и «сказовиков» имеет различную природу: сказ основан на характерности народной речи, а орнаментализм основан на литературности, на авторской книжной речи, ориентированной на поэтический язык.

Оттолкнувшись от классической традиции, орнаментализм и сказ на какое-то время образовали повествовательное единство; однако этот синтез оказался дисгармоничным и недолговечным. Орнаментальный сказ демонстрировал свое отталкивание не только от традиционного повествования, но и от сказовой традиции. Следствием неорганичности объединения сказовых и орнаментальных принципов повествования стала непродуктивность орнаментальных сказовых форм: они доминировали в прозе 20-х гг. непродолжительное время. Во второй трети 20-х годов сказовое повествование практически полностью освобождается от печати орнаментализма и по своим типологическим характеристикам становится близким к социально-бытовому сказу лесковского типа.

В социально-бытовом сказе на первый план выходит образ рассказчика, который, в отличие от повествователя орнаментального произведения, руководствуется уже не книжными образцами, а далекими от литературности

«нормами» разговорной народной речи. Страницы произведений второй трети 20-х годов наводняются народным разноречием. В традиционном литературном повествовании, по справедливому замечанию В.В.Виноградова, «могут сочетаться, сталкиваться и вступать во взаимодействие очень разнообразные стили литературного языка и народно-разговорной речи» [21, с.200]. Сказовое же повествование не просто включает в себя разноречие как одну из стилевых составляющих художественного целого, а нередко целиком на нем построено, поскольку в отборе специфических речевых средств отражается социальная характерология рассказчика. Специфика функционирования разноречия в сказе 20-х годов состояла в том, что оно на некоторое время стало чуть ли не стилистической нормой. Если во времена Лескова сказовая речь разила слух и считалась грубейшим нарушением всех литературных канонов, то в пооктябрьской прозе речь народа становится основой художественной речи, произведение без нее вообще не мыслится. Речь народа в сказе 20-х годов предстает во всей ее нелитературной характерности. Писатели активно используют арсенал народной речи: разговорный синтаксис («А на меня многие очень удивлялись», «через нее я докатился до тюрьмы и сумы» [22, т.1, с.26, 37], «молчать на события текущей жизни», «румянец ... играл по ее лицу», «с молодых стали снимать фотографию», «о сыне ее описываю» [23, с.293, 313, 315, 318], «еще можно поспать, что и было сделано Фомой Егорычем, не обращая внимания на пение вьюги над вышкой» [24, с.329], «он есть самый что ни на есть стражник при старом режиме», «мы с нее смеемся» [25, с.12, 10], просторечие («кобенится», «финтит», «жрет» [22, с.38, 43], «заместо», «ихний», «сперва», «зазря» [23, с.285, 305, 332], «просю», «опосля этого», «покеда», «цельный час», «какаву» [25, с.10, 11, 48, 49, 100]), ошибочное словоупотребление («в чине камендинера», «фершал» [22, с.28, 59], «перпетун – мобиль», «пачпорт», «фотографшик» [23, с.319, 336, 290]) и т.п.

Вместе с тем сказ 20-х годов вовсе не превращается в шаржированный сгусток нелитературности: рассказчик несет с собой не одно неконвенциональное словоупотребление, но и поэтику народной речи, фольклора. Интонации устного народного творчества буквально наводняют сказ 20-х годов: здесь и специфические фольклорные клише («Ну, и разбил тот ерой Чапаев толстовскую армию, казаков дивно перерубил и начал над всеми суды судить» [20, т.2, с.347], «нижайше вам кланяюсь, от бела лица до сырой земли» [25, с.10]), и песенный параллелизм («Растет трава крапива – кому нужна? Растет печаль мужицкая – кому нужна?» [26, т.3, с.236]), и народно-поэтическая образность («седые остатние годы», «сердце встревоженным голубем металось в груди» [27, т.2, с.29, 43]), народно-описательные выражения, обозначающие неизвестные явления действительности, народная этимология (кобура – «кожаный мешочек», буденовка

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

– «шапка пальцем кверху», паровоз – «изба без окошек» [26, т.3, с.228, 227, 266], телефон – «разговор через трубку», контуженный – «отшибленный» [27, т.2; с.10, 65]).

Наряду с традиционными особенностями разговорного языка проза 20-х годов отразила и активное внедрение в строй народной речи элементов делового языка, языка газет и митингов. Смешение разговорной речи с различными видами письменной становится устойчивой стилевой особенностью сказового повествования в 20-е годы. Далекий от интеллектуальности и литературности, «низовой» рассказчик в стремлении выразить свою мысль сообразно духу времени неизбежно смешивает высокий и низкий стили, наряду с просторечием и разговорными конструкциями активно вводит в свою речь старославянизмы, канцеляризмы, штампы газет и бульварной литературы.

Стилевой синтетизм особенно ярко выражен в сказовых формах, имитирующих письменные жанры. Например, большая часть сказовых новелл в «Конармии» Бабеля (1926) представляет собой не поток устной речи, а оформлена в виде «письменных» конструкций: «Письмо» – послание Курдюкова матери, «Соль» – письмо Никиты Балмашева в редакцию газеты, «Измена» – объяснительная записка того же Балмашева, в новеллу «История одной лошади» включено сказовое заявление Хлебникова, а новелла «Продолжение истории одной лошади» представляет собой переписку Хлебникова и Савицкого. Эти новеллы композиционно построены по законам соответствующих письменных жанров, где присутствуют и речевые клише, характерные для них: «В первых строках сего письма», «На вопрос ваш отвечаю, что партийность имею номер двадцать четыре два нуля, выданную Никите Балмашеву Краснодарским комитетом партии» [25, с.10, 98] и т.п. Помимо этого рассказчики насыщают свою речь газетно-деловыми штампами: «Про эту вышеизложенную станцию», «в каждой руке фигурировала небезызвестная соль», «с геройским духом рубает польскую шляхту» [25, с.62, 63, 10]. Книжные элементы в этих новеллах обычно употреблены неправильно, часто не к месту, а общая речевая атмосфера писем и заявлений, естественно, ближе к нормам разговорной народной речи, чем к письменно-книжному канону. Однако именно такой была письменная речь крестьян и солдат в 20-е годы. Ф.М.Левин, например, сопоставил «письмо в редакцию» Никиты Балмашева с подлинным письмом буденновца Емельяна Перевышина и обнаружил такое близкое сходство в стиле этих писем, что заметил о письме Перевышина: «Не хватает только прикосновения творческой руки Бабеля, чтобы подлинное письмо это стало художественным произведением» [28, с.171].

Перечисленные особенности стилистики социально-бытового сказа второй трети 20-х гг. обладают типологической общностью: генетически они восходят к поэтике лесковского сказа. Однако в прозе этого периода можно заметить не только следование лесковской традиции, но и ее разви-

тие. Динамизм политического и общественного развития страны после революции требовал соответствующего стиля, который отразил бы в литературе стремительность преобразований и ускорение темпов самой жизни. Поставленной задаче как нельзя больше соответствовала стилистика «рубленой» фразы\* (лишь изредка применяемая Лесковым, но активно используемая прозаиками 20-х годов).

Необходимость применения в литературе «нового слога» остро ощущали писатели и критики разных литературных группировок. А.К.Воронский, например, подчеркивал: «В нашу эпоху жизнь вообще не течет, а бешено скачет. Нельзя теперь писать романы в стиле Гончарова. Быстрый, напряженный темп жизни, современный урбанизм, огненное дыхание революционной эпохи требует новых приемов, другого стиля, иного языка» [29, с.401]. А.Г.Эренбург отмечал необходимость таких произведений, стиль которых созвучен ритмам пореволюционной эпохи, и предъявлял следующие требования к литературной форме: «Учет нового стиля жизни. Союз с индустрией. Язык газет и телеграмм. Язык приказов, резолюций, переключки мастеров, митинговых возгласов, биржевых схваток. Ритм города, экспрессов, фабрик, радио. Кинематограф, как великое современное искусство. Механизация всех жестов. Математическая точность слов и движений человека. Крайняя экономия» [30, с.96]. В литературе 20-х годов язык «рубленой» прозы получил самое широкое распространение. Это было обусловлено не только способностью «рубленой» фразы звучать в унисон с ритмами эпохи, но и высокой степенью соответствия телеграфного стиля речевой манере демократических слоев общества: общая тенденция демократизации художественного языка неизбежно вела писателей к использованию укороченных лапидарных конструкций, характерных для народной речи.

Функциональная роль телеграфного стиля в поэтике сказа 20-х годов оказалась очень высокой: он использовался во всех составляющих триады: повествование – описание – рассуждение, в каждой из которых нес не только собственно стилевую, но и большую смысловую нагрузку. Рассуждение, оформленное средствами телеграфного стиля оказывается способным воссоздать динамику душевных движений персонажа, передавать внутреннее эмоционально-психологическое состояние героя,

---

\* В филологической науке не сформировалось устойчивого определения «рубленой» фразы, или телеграфного стиля. Исследователи обычно называют лишь некоторые ритмические, стилистические, грамматические особенности этого художественного явления. При этом ученые практически единодушны, понимая под телеграфным стилем особую динамичную фразу, для которой характерны краткость, лаконичность, отсутствие осложненных членов предложения, внутренняя расчлененность, интонационная самостоятельность отдельных смысловых единиц.



что было очень важным для сказа, лишенного приемов традиционного психологизма: «Воробей свою бабу клюет. Петух свою бабу клюет. Почему Филимонову нельзя? Чертовы порядки. На то и мужик, чтобы верх держать. Разве можно без этого? Не ударь лошадь – она тебя поведет? Не ударь бабу – будет слушаться?» [26, т.3, с.240], «И осекся (об инженерере – И.К.). Женщина во двор вошла. Измельчал народ. Красивость женская стала мелка и лукава. От одежды, старанья зависит. А эта и в узких для нее, линялых обносках сановита» [27, т.2, с.214]. Можно заметить смысловую емкость, глубинный психологический подтекст этих лаконичных фраз. Каждое предложение здесь становится сигналом целого комплекса переживаний и чувств героя, не нашедших прямого выражения в тексте, но о которых можно судить по обрывистым мыслям персонажа, переданных средствами «рубленой» прозы.

В описании, оформленном средствами телеграфного стиля, традиционная перечислительность заменяется ритмико-интонационным разграничением. Этим достигается большая экспрессивность и выразительность описания: дробление фразы на короткие, часто назывные предложения, выделение отдельных ритмических единиц текста способствовало формированию определенного эмоционального настроения читателя. Так, на возвышенно-торжественный лад настраивает описание в «Петушихинском проломе» Леонова: «А когда отходил Пафнутий, повелел Единый темной ночи быть. И склонялись под мокрым ветром голые березы и осины и случайная темная ель, укрывая Пафнутья от дождя. И умер. И расступились деревья, давая пройти. И прошел. И зашумели» [23, с.175].

Повествование, переданное «рубленой» фразой перестает быть объективированным рассказом. Возникает субъективная оценочность, которая обнажает восприятие событий самим рассказчиком, становясь его самохарактеристикой. Так, в описании битвы со шляхтой, идущем от лица Конкина (И.Бабель «Конармия»), в полной мере переданы энергия, азарт рассказчика, его упоение схваткой: «И пустились. Было их восемь сабель. Двоих сняли мы винтами на корню. Третьего, вижу, Спирька ведет в штаб Духонина для проверки документов. А я в туза целюсь. Малиновый, ребята, туз, при цепке и золотых часах. Прижал я его к хуторку» [25, с.58]. Иные особенности характера сказителя – неторопливость, обстоятельность, даже какую-то безучастность – демонстрирует повествование Назара Синебрюхова (М.Зощенко «Рассказы Синебрюхова») о вылазке на передовую противника: «Подожли мы к немецкой проволоке. Темь. Луны еще не было. Перерезали преспокойно лаз. Спустились вниз, в окопчики германские. Прошли шагов с полста – пулемет, пожалуйста» [22, с.42].

Как видим, в сказе 20-х годов «рубленая» проза получила значительную функциональную нагрузку. Телеграфный стиль не только передавал специфику речевой манеры народа, он способствовал созданию в сказе

(лишенном приемов традиционного психологизма) психологического подтекста, формировал необходимое эмоциональное настроение читателя, служил важным средством самораскрытия сказителя.

Сказовая форма повествования была очень популярна на начальном этапе развития пооктябрьской литературы, поскольку задача воспроизведения действительности с помощью голосов масс была в ту пору чрезвычайно актуальной. Однако к середине 20-х гг., когда объектом литературного творчества становится сравнительно отстоявшийся жизненный материал, писатели и критики осознают необходимость не только воспроизведения, но и серьезного осмысления социального сдвига. У художников появляется стремление к глубине, широкому охвату и осмыслению изменившейся жизни. Сказовые формы не отвечали новым требованиям, поскольку существенно ограничивали аналитические возможности писателя, вынужденного «спускаться» на уровень «низового» рассказчика. В середине 20-х гг. в литературных кругах уже повсеместно говорили о кризисе в прозе. На дискуссии о современной литературе, которая проходила в Институте истории искусств в 1924 году (участниками ее были А.Толстой, Е.Замятин, И.Эренбург, Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум, В.Шкловский), прозвучало мнение, что сказовая проза полностью себя исчерпала.

Сформировавшиеся идеологические приоритеты, относительная стабилизация жизни страны в середине 20-х годов требовали других принципов освоения действительности. В эту пору время нуждалось в эпосе, в углубленном анализе жизни. Выход в свет романов «Разгром» А.Фадеева (1926), «Восемнадцатый год» А.Толстого (1928), первых двух томов «Тихого Дона» М.Шолохова (1928) знаменовал переход литературы к новым принципам освоения действительности. Сказ был оттеснен историко-философским осознанием происходящего. Во второй половине 20-х гг. ощущается сильное влияние Л.Толстого на русских писателей. Лесковская традиция, сказ, уходит на периферию литературного процесса, но не исчезает полностью. В трансформированном виде он входит в структуру больших повествовательных форм.

Если говорить о стилистике, то проникновение сказовой поэтики в эпическую прозу этого периода выразилось прежде всего в активном использовании «рубленной» фразы. Телеграфный стиль часто прерывает равномерно-объективированное повествование, принося с собой сказовую интонацию. Функциональная роль «рубленной» прозы в произведениях конца 20-х годов столь же многопланова, как и в сказе, однако чаще всего телеграфный стиль применяется художниками в двух случаях: во-первых – для создания экспрессивной динамики повествования, передающей напряженность и стремительность развития событий: «Роды начались в ту же ночь. В квартире появилась говорливая акушерка. Муки окончились через сутки. Мальчик был без дыхания – наглотался воды. Его хлопали,

растирали, дули в рот. Он сморщился и заплакал» [31, с.290]. Во-вторых, именно средствами телеграфного стиля в конце 20-х годов обычно оформлялось «чужое» по отношению к автору слово и осуществлялся переход повествования в план персонажа (так, в одном из эпизодов «Восемнадцатого года» А.Толстого традиционно объективированное авторское повествование неожиданно меняет ракурс изображения и субъективируется, поскольку начинает представлять действительность с оптической позиции героини – Кати Рошиной: «Степи. Курганы. Брошенные шахты. Огромные села на склонах меловых холмов. Коршуны в синем небе. Печальный, как эти просторы, свист поезда. Хмурые мужики на станциях» [31, с.422]).

Сказовый призыв, несомый телеграфным стилем, прочно входит в большинство произведений конца 20-х годов, оттеняя традиционно – книжную манеру письма. Но новым задачам масштабного осмысления действительности в большей степени отвечала уже не лесковская, а толстовская традиция, ориентированная на активизацию философско-аналитических возможностей художественной прозы.

Таким образом, функционирование лесковской стилевой сказовой традиции в прозе 20-х гг. проходит три этапа развития. Первый этап (орнаментальный сказ первой трети 20-х гг.) демонстрирует отталкивание от лесковской традиции, на втором этапе (социально-бытовой сказ второй трети 20-х гг.) происходит сближение с ней, на третьем (конец 20-х гг.) – отказ от лесковской стилевой традиции.

#### **Цитированная литература**

1. Кожевникова Н.А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. – М., 1971.
2. Эльяшевич А. Лиризм. Экспрессия. Гротеск: О стилевых течениях в литературе социалистического реализма. – Л., 1975.
3. Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. – М., 1987.
4. Гусев Вл. «Левша» и стилевые тенденции в советской прозе // В мире Лескова (Сб. статей). – М., 1983.
5. Видуэцкая И.П. Николай Семенович Лесков. – М., 1979.
6. Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. – М.-Л., 1956-1958.
7. Федь Н.М. Художественные открытия Лескова // Лесков и русская литература. – М., 1988.
8. Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями. – М., 1962.
9. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. – СПб., 1873.
10. Михайловский Н.К. Литература и жизнь // Русское богатство. – 1897. – № 6.
11. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – М., 1949-1955.
12. Горбачев Г. Современная русская литература. – Л., 1928.

13. Лежнев А., Горбов Д. Литература революционного десятилетия (1917-1927). – Харьков, 1929.
14. Драгомирецкая Н.В. Стилиевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: СТИЛЬ. Произведение. Литературное развитие. – М., 1965.
15. Бахманова Г.Н. Концептуальность орнаментального стиля русской прозы I четверти XX века // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки. – 1989. – № 5.
16. Левин В.Д. Литературный язык и художественное повествование // Вопросы языка современной русской литературы. – М., 1971.
17. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
18. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. – М., 1985.
19. Томашевский Б.В. Стилистика. – Л., 1983.
20. Иванов Вс. Вяч. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1973-1978.
21. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959.
22. Зощенко М.М. Собр. соч.: В 3 т. – Л., 1986. – Т.1.
23. Леонов Л.Л. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1981. – Т.1.
24. Платонов А.П. Собр. соч.: В 2 т. – М., 1978. – Т.1.
25. Бабель И. Конармия: Избр. произв. – К., 1989.
26. Неверов А.С. Собр. соч.: В 4 т. – Куйбышев, 1957-1958.
27. Сейфуллина Л.Н. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1968-1969.
28. Левин Ф.М. И. Бабель: Очерк творчества. – М., 1972.
29. Воронский А.К. Искусство видеть мир. – М., 1987.
30. Эренбург И.Г. А все-таки она вертится! – М.; Берлин, 1922.
31. Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1983. – Т.5.

#### Анотація

У статті досліджено розвиток лєсковської сказової стильової традиції у прозі російських письменників 20-х рр. XX ст. Автор робить висновок, що функціонування лєсковської традиції проходить три етапи розвитку. Перший етап (орнаментальний сказ першої третини 20-х рр.) демонструє відштовхування від лєсковської традиції, на другому етапі (соціально-побутовий сказ другої третини 20-х рр.) відбувається наближення до неї, на третьому (кінець 20-х рр.) – відмова від лєсковської стильової традиції.

#### Annotation

The article deals with the development of Leskov's «skaz» stylistic tradition in the prose of the Russian writers in the twenties of the twentieth century. The author comes to the conclusion that functioning of Leskov's

tradition passes 3 stages of its development. The first stage (the beginning of the 20-ties) demonstrates deviation of Leskov's tradition (ornamentall skaz). The merging of Leskov's tradition is typical of the second stage (common social skaz) that is in the middle of the 20-ties. The third stage (the end of the 20-ties) is characterized by a repel of Leskov's stylistic tradition.

**В.В.Андросова**

**ФУНКЦИЯ АЛИМЕНТАРНЫХ МОТИВОВ  
В РОМАНЕ Т. МАННА «БУДДЕНБРОКИ»**

ББК Ш43(4Н1М) (= 432.42) 6 Манн Т.

**Н**аверное, почти нет литературных произведений, где не встречались бы описания трапезы, не использовались бы алиментарные мотивы для характеристики героев. Более того, в некоторых произведениях описания пиршеств составляют весьма и весьма обширный пласт, хотя бы в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Ф.Рабле. А некоторые известные писатели (например, А.Дюма и Ж.Амаду) вершиной своего творчества называют написанные ими «Поваренные книги».

Еда, привычки в области кулинарии, кулинарные вкусы и ритуалы, застолье – все это наименее подверженная изменению часть культуры, а значит алиментарный контекст произведения хранит информацию о культуре, эпохе, действующих лицах в произведении, наконец, авторе. Таким образом, – это особый Текст, своего рода «банк данных», и его использование в произведении – это попытка автора установить диалог с читателем, достичь определенного понимания замысла за счет приращения новых смыслов. Автор «посылает» дополнительную информацию читателю, опираясь на его вкусы и ощущения, на нахождение в той же кулинарной традиции или, по крайней мере, знание этой традиции. Эта информация весьма важна, так как дает героям и событиям емкую и точную характеристику.

Так, В.В.Похлебкин, автор работы «Из истории русской кулинарной культуры» пишет о встречающихся кулинарных мотивах в драматургии: «Хотя эти детали, прямо скажем, невелики, но их систематическое и пристальное изучение дает, как это ни парадоксально, возможность в целом ряде случаев лучше и глубже понять кое-что и из существенных вопросов как в сценическом прочтении, так и в общем замысле (...) – нечто такое, что доселе весьма профессионально подготовленными и компетентными режиссерами, актерами, а тем более зрителями, просто упускалось из виду» [1, с.26].

Анализируя пьесы ведущих русских классиков, он показывает, как авторы используют кулинарный «антураж» и как он работает в произведе-

нии, а также отмечает, что для полноты восприятия текста читатель все же должен быть подготовлен. Так, например, исследователь, анализируя комедию Д.И.Фонвизина «Недоросль», указывает, что в современном прочтении исчезает гротескно-комический эффект из-за того, что многие реалии конца 18 века сейчас утратили свое конкретное значение. Возвращая современному читателю понимание выражений «ломтик солонины», «подовый пирог», «кувшинец кваса», В.В.Похлебкин подводит итог количеству съеденных Митрофанушкой блюд, причем на фоне отсутствия аппетита, расстроенных чувств: «шестнадцатилетний недоросль Митрофанушка съел на ужин 600-750 г солено-копчено-вяленого говяжьего мяса, около 3 кг жирных пирогов с мясо-луковой начинкой и выпил после этой «закуски» около 5 л хлебного кваса. Общий итог этого «подвига» Митрофанушки – 8,5-9 кг тяжелой дрожжевой и жирной пищи. После такого плотного ужина Митрофан, протосковав до самого утра, умудрился съесть на завтрак еще «пять булочек» [1, с.60]. Неудивительно, что, получив такую информацию, зритель 18 века встречал ее взрывами гомерического хохота.

Думается, что в романе кулинарный «антураж» работает иначе, чем в драме, не столь прямолинейно, не претендуя на мгновенную отзывчивость, – более «мягко» и потому многозначно.

Рассмотрим для примера в алиментарном ракурсе роман Т.Манна «Будденброки». Его романы сложны для анализа, так как насыщены деталями и подробностями, причем «нет ни одной, не нагруженной дополнительным смыслом или множеством смыслов» [2, с.18]. Тем не менее, все они необходимы, каждая играет свою роль и совершенно не случайна. Н.С.Павлова пишет: «У Т.Манна мысль о жизни неуловима вне взаимной игры множества планов нарисованной им картины. Подлинная содержательность манновских романов, их интеллектуальный смысл могут быть поняты, если войти в суть соотношений, взаимоотражений и связей, которые открывают в своей совокупности его мировосприятие» [2, с.12].

Бытовая культура, особенно мир гастрономического вкуса, кулинарии – очень важная составляющая этой совокупности, так как наиболее архаична (наряду с миром обонятельным) и обращается напрямую не только к человеческому сознанию, но и к подсознанию. Не случайно Т.Манн, работая над романом «Будденброки», столько внимания уделял сбору рецептов и материала по любекской кухне [3, с.679].

Еда присутствует в романе с самых первых строк практически как равноправный персонаж. Все 9 глав первой части более всего насыщены кулинарными мотивами (забегая вперед, отметим, что к концу романа использование кулинарного антуража гораздо более сдержанно). Первая часть – своего рода «вводная»: здесь читатели знакомятся с семейством Будденброков, причем происходит это на фоне праздничной трапезы по

случаю новоселья – удобный случай представить не только членов семьи, но и их друзей, отразить их социальный статус (среди них – виноторговец, консул, лесоторговец, сенатор, маклер, т.е. представители деловой и правящей верхушки города). Во всем чувствуется благосостояние: новый роскошный дом, изобилие, дорогие подарки. Это прочное материальное благосостояние подчеркивается и подробным перечислением множества вкусных праздничных блюд (благополучие всегда сочетается с сытостью) и усиленным вниманием к столовым приборам. Казалось бы, причем здесь столовые приборы? Т.Манн с их помощью намечает тему, которая впоследствии получит развитие.

В конце 4 главы идет речь о том, что во время наполеоновской кампании, а именно в 1806 г. мадам Будденброк чуть было не утопилась из-за того, что французские солдаты крали ее серебряные ложки. И это потому, что столовое серебро – своего рода символ материального благополучия, а значит, с точки зрения бюргера, единственно прочной основы жизни, и разорение, следовательно, хуже смерти. Эпизод с серебряными ложками перекликается с историей пастора Махтольфа из Метглингена, произошедшей в то же время. Пасторский дом был разграблен, и французский офицер пригрозил расправой Махтольфу, если он утаил еще что-либо ценное. Пастор заверил, что ценностей нет. Когда французы ушли, Махтольф обнаружил две серебряные ложки. Не желая прослыть лжецом, он догнал отряд, отдал ложки и извинился. Французы вернули старому пастору не только серебро, но и все то, что отобрали у него. Думаем, эту историю Т. Манн знал так же хорошо, как и Г.Гессе [4, с.184]. И, если это так, можно с большой долей вероятности предположить, что мотив серебряных ложек в романе не только не случаен, но весьма важен и показателен. Неумение (и нежелание) Будденброков жертвовать малым приводит к еще большим потерям. Серебро (ср.: «сребренники») становится олицетворением победы материального начала над духовным (ср. с выражением «родиться с серебряной ложкой во рту», что означает с детства унаследовать богатство).

Начинается же 4-я глава с того, что подают суп, а разговор переходит с обсуждения дома на размышления об участи семьи, ранее здесь проживавшей, т.е. появляется тема разорения. И здесь, используя кулинарный «антураж», Т.Манн намечает две линии, которые к концу главы сведет воедино: столовое серебро и разорение. Поведение героев за обедом, их вкусы, манера есть и держаться как бы «подпитывают» характеристики участников разговора, выделяя тех, кого постигнет или обойдет в будущем эта печальная участь [5, с.19]. Когда говорит маклер Гретьенс, кулинарный «антураж» не используется вообще, оставляя, таким образом, его за чертой причастности к главному кругу действующих лиц; консул Будденброк с мрачным выражением лица, склонившись над тарелкой, помещивает ложкой суп; пастор Вундерлих наполняет красным вином свой бокал; старый

Будденброк прекращает неприятный ему разговор, положив ложку; аристократичный Лебрехт Крегер, предлагает оставить в покое прошлое и вернуться к радостному настоящему, при этом осторожным и изящным жестом берет за горлышко бутылку белого вина с украшенной серебряным оленем пробкой. Используя для каждого из персонажей свой кулинарный атрибут, Т.Манн определяет и жизненную позицию и судьбу каждого. В этом маленьком эпизоде как в зародыше есть в свернутом виде все будущее развитие ситуации. Красное вино в руках пастора символизирует жизнь в ее полноте, что говорит не только о материальной, но и духовной жизни в их единстве, напоминая в то же время о причастии, крови Христа и вечной жизни. Белое же вино в руках Крегера тоже свидетельствует о жизни, но жизни земной, светской, аристократично спокойной, что включает в себя материальный достаток, но не акцентирует на нем внимание. «Вкладывая» в руки Будденброков лишь серебро, Манн говорит тем самым об их исключительной материальности, которая является основой их существования и целью жизни. И так как мотивы серебра и разорения в романе связаны, то только двое из участников разговора, старый и молодой Будденброки, усиленному вниманию к столовым приборам приобщены к теме разорения, тем самым автор прогнозирует падение их фирмы. Причем Т.Манн дает нам информацию и в том, как они обращаются с этими приборами: отец прекращает разговор, положив ложку, как бы говоря «нет» неприятной ему теме и будущему краху, сын же, как бы не определившись, помешивает (не ест) суп ложкой, у него нет достаточной твердости, прочной опоры, как у отца, и именно с него начнется падение дома Будденброков. Кстати, и далее в романе будет прослеживаться связь «столовые приборы – разорение».

Нетрудно заметить, что в таких незначительных на первый взгляд деталях в свернутом виде намечается ход дальнейшего развития романа.

Глава 5 начинается со смены тарелок – подают копченый окорок-гигант с тушеной кислой капустой и «русский горшок» – гордость консула. Это подчеркнутое изобилие говорит о стабильности, благополучии в доме, которые дают душевный покой и сытую, спокойную расслабленность всем присутствующим. Мужчины в разговоре о торговле переходят на местный диалект – появляются тяжелые, «смачные» обороты, краткая деловитость, характерные для немецкой северной культуры, особенно той части, которая находится под влиянием протестантизма. Женщины в это время обсуждают способы тушения карпа в красном вине – это их дело, причем не менее важное, чем дело мужчин. Т.Манн подчеркивает это, описывая подробно, с рецептурной точностью, процесс приготовления блюда. Эта подробность является попыткой обратить внимание читателя на неслучайность этого и других алиментарных мотивов в произведении. Более того,



описание технологии приготовления блюда в художественном произведении как в поваренной книге – это знак того, что кулинарная тематика не просто важна, а является «вторым языком» романа, Текстом в Тексте.

На фоне всеобщего постепенного расслабления, благостного довольства, выделяются две фигуры: сын консула Христиан, которому нельзя объедаться из-за склонности к несварению, и бедная родственница – племянница консула Клотильда, которая «поедает все деловито в огромных размерах» [5, с.26]. И если Клотильда сохранит постоянство аппетита, а также своего положения в семье, и в конце романа прозвучит фраза о том, что ей лучше всех, то состояние Христиана будет неизбежно ухудшаться: Клотильда, эта тощая «фараонова корова», выступает своего рода символическим уничтожителем благосостояния Будденброков.

Здесь обозначена та тема, которую Т.Мани будет развивать шире и подробнее – несварение, отказ от пищи, неспособность принять ее – и отход от традиций бюргерской семьи, отказ от материальности, от самой основы существования, а значит, и от самой жизни. Видим, что далее, несмотря на предсмертное наставление деда стать человеком (т.е. нормальным бюргером), Христиан не сможет приучить себя к службе: его увлечением, живительным источником навсегда останется театр, к которому в семье Будденброков относились с осуждением и которому не было места в их деловом прагматичном мире.

С Христиана начинается процесс утраты традиции, а заканчивается он с появлением Ганно, сына сенатора Томаса Будденброка, который вообще родился нежизнеспособным и растет, мучимый зубными болями и плохим пищеварением. От Будденброков Ганно взял только внешнее сходство, остальное – влияние утонченной аристократичной матери: задумчивость, спокойствие, мечтательность, увлечение театром и непреодолимая страсть к музыке, которая уносила его из грубой реальности в сладостный мир духа. Естественно, ни о какой коммерческой деятельности речи и быть не могло, она пугала Ганно, и этот страх выталкивал его из жизни.

В роду Будденброков Том был последним его представителем, т.к. Ганно был уже как бы вне семьи, и Т.Мани показал это вырождение рода как усиливающуюся неспособность переваривать пищу, а значит неспособность принять в себя жизнь и соответствовать ей, иметь силы для этого.

Исчерпанность «кулинарной» темы к концу романа (отсутствие описаний застолья, обильных обедов, приемов пищи вообще) весьма показательна: кончается не только достаток, но и сама жизнь. Недаром писатель вводит весьма показательную натуралистическую деталь: дурное состояние зубного аппарата отца и сына Будденброков. Томас, собственно, и умирает после того, как ему удалили зуб. Последние Будденброки, таким образом, физически не могут удержаться в новой жизни, им нечем (в буквальном и переносном смысле) ухватить жизнь. Их жизненность разрушается изнутри.

В плане алиментарной поэтики интересна фигура сестры сенатора Тома Будденброка – Тони, для которой честь семьи, величие дома Будденброков важнее всего, ради этого она готова на самопожертвование. Вместе с тем она со всей силой своей страстной природы стремится к аристократизму (она так любила в детстве бывать в доме Крегеров и всегда завидовала жене брата Герде, урожденной фон Арнольдсен), который по сути своей все же противоречит бюргерской прагматичности, заземленности, а потому тоже подтачивает жизненную силу семьи. Но Тони придает силы и позволяет выжить то искреннее чувство, которое она испытала к студенту-медику Мортену Шварцкопфу еще до замужества, отдыхая в Травемюнде. Описывая семью Шварцкопфов, Т.Манн неоднократно подчеркивает, что они люди простые, усиливая это описанием демократичного быта, скромного уюта, здорового образа жизни. Все это благотворно сказывается на тех людях, которые знакомы со Шварцкопфами. Не случайно Манн так подробно описывает стол, накрытый для кофе сразу по приезду Тони: чашки выглядят неуклюже по сравнению с фарфором, но полевые цветы придают неповторимое очарование столу, на котором – простая и здоровая еда: домашние булочки с изюмом, сливки, сахар, мед в сотах, масло; бисерная бахрома хлебницы сделана маленькой дочерью хозяев. Именно в этот день звучит фраза юного Мортена о том, что мед в сотах – это исключительно полезно, «по крайней мере знаешь, что вводишь в организм» [5, с.108].

Вскоре Тони пожертвует своей любовью и выйдет замуж по воле отца, выполняя долг перед семьей и фирмой, но эта фраза останется с ней навсегда, как глоток живительной влаги взбадривая ее в трудные минуты, сохраняя связь с источником силы чистой и простой жизни. Эта фраза рефреном прозвучит на разных этапах романа, причем, чем ближе к концу, тем все громче и чаще, как заклинание.

Размеры статьи не позволяют подробно рассмотреть, как «работают» алиментарные мотивы в тексте романа, проследить все сложные ходы и переплетения, но даже это краткое прикосновение позволяет отметить многофункциональность использования кулинарного «антуража» и четкую продуманность автором его использования.

Н.С.Павлова в своей работе «Томас Манн» отмечает: «Со вскользь брошенного намека начинается вызревание тем и мотивов, занимающих собой в конечном итоге все пространство произведения. Детали-предвестники воспринимаются бессознательно и лишь при повторном чтении обнаруживают себя в полной или, скажем осторожнее, большей мере» [2, с.19]. Т.Манну, как крупному мастеру, непременно нужны были такие «тихие» детали, развивающие тему разорения, распада и гибели бюргерского мира. Питание, еда, «конфликтные» отношения между пищей и организмом героев как раз и послужили дополнительными, но очень

важными характеристиками уходящей любекской культуры. Еда присутствует в нашей жизни постоянно, становится привычной, и на этом фоне обычно теряются ее глубинные характеристики, ее полнота. Т.Манн целенаправленно использовал этот «тихий голос» кулинарной тематики как возможность передать читателю максимум информации о быте, взаимоотношениях, судьбах персонажей, характеризуя целый пласт бюргерской культуры. Таким образом, алиментарная составляющая жизни семьи Будденброков стала не просто немаловажной, но и определяющей, «проявляющей» ее трагические перспективы.

#### **Цитированная литература**

1. Похлебкин В.В. Из истории русской кулинарной культуры. – М., 1996.
2. Павлова Н.С. Томас Манн // Типология немецкого романа 1900 – 1945 гг. – М., 1982.
3. Вильмонт Н. Томас Манн и его «Будденброки» // Манн Т. Будденброки. – М., 1985.
4. Гессе Г. Письмо нескольким друзьям в Швабии // Литературная учеба. – 1990. – Кн. 3.
5. Манн Т. Будденброки. – М., 1985.

#### **Анотація**

У статті, присвяченій дослідженню роману «Будденброки», розглянуто алиментарні мотиви як допоміжний засіб літературного аналізу. Символіка страв, життєдайна сила їжі, трапеза як засіб характеристики персонажів та стосунків між ними, «конфліктні» відносини між їжею й організмом героїв – все це дозволяє стверджувати, що алиментарна лінія в романі є не лише важливою, але й визначальною у провідній темі твору – темі родового занепаду Будденброків.

#### **Annotation**

In the article dealing with the studies of the novel the «Buddenbrooks» the alimentary motifs are approached as additional means of literary research. The symbolic value of dishes, vital force of food, meal as a way of describing characters as well as their relationship – this enables us to assert that the alimentary aspect of the novel is essential in shaping the central theme of the piece – the theme of the Buddenbrooks' family decline.

**О РЫБКАХ-БАНАНКАХ И ИХ ЛОВЦАХ  
(РАССКАЗ ДЖ.Д.СЭЛИНДЖЕРА «A PERFECT DAY FOR BANANAFISH»)**

ББК Ш43 (7СПО) (=432.14) 6\*8 Сэлинджер4

40-е годы XX века характеризуются нарастанием «психологической» составляющей в американской литературе и критике, наряду с пристальным интересом к мифу, ритуалу и архетипу – интересом, вызванным, прежде всего, произведениями Йитса, Элиота, Фолкнера. Неудивительно, что в центре внимания как критиков, так и критикуемых оказались «Тотем и табу» (1918) Фрейда, «Золотая ветвь» (1922) Фрезера, а вместе с ними – ритуал и архетип, вина и ее искупление, религиозные церемонии и прочие ключевые понятия указанных работ, ставшие определяющими при описании психики человека с указанием на связь ее с мирозданием. Вскоре психология и антропология «встретились» в трудах доктора Юнга, Отто Ранка и Геза Рохайма, посвященных исследованию «нижнего» слоя человеческой психики. Соответствующие понятия незамедлительно появились в работах американских критиков: Фрэнсиса Фергюсона, Лесли Фидлера, Джозефа Кэмпбелла. Постепенно психоанализ отвоевывал у мифологии ведущие позиции в обществе (прежде всего, у городского населения), где проявился и как своеобразный способ мышления, и как достаточно модный жаргон в среде интеллектуалов. Однако и новые тенденции в психоанализе не заставили себя долго ждать – чисто психологический подход начинает подвергаться все большей «аберрации» со стороны искусствоведения, эстетики, истории и философии: «Фрейд и кризис в нашей культуре» (1955) Лайонелла Триллинга, «Детство и общество» (1950) Бэрка Эриксона, «Эрос и цивилизация» (1950) Герберта Маркузе, «Жизнь против смерти» (1959) Нормана Брауна и др.

50-е годы в США отмечены все возрастающим интересом к человеку как существу хотя и разумному, но смертному, одинокому, брошенному на произвол судьбы в этом безразличном мире (истоки этого – в американской специфической установке на индивидуальность: личный успех, полагаться только на себя – будь то освоение новых неизведанных земель первым поселенцем или опыт эмигранта в достаточно неевропейской стране). Поэтому читатели ставших популярными в США Сартра и Камю были и читателями «Над пропастью во ржи» (1951) Дж.Д. Сэлинджера и «Невидимки» (1952) Ральфа Эллисона – первых заметных произведений, в которых содержался «дух» экзистенциализма, распространившийся в течение пятидесятых на всю американскую литературу. Экзистенциальный поиск смысла велся не только на бытовом, социальном уровне, но и на духовном,

религиозном. В немалой степени его определили работы характера и уровня «Смелость быть»/ «The Courage To Be» (1952) Пола Тиллиха, возродившие интерес к теологии и мистическому опыту. С одной стороны, обращение к мысли религиозных экзистенциалистов – Николая Бердяева, Мартина Бубера, Габриэля Гарсиа Маркеса, – а с другой – к сочинениям теологов, и в первую очередь – Рейнольда Нибура (Reinhold Niebuhr) и Карла Барта. Религиозные поиски нередко (скорее даже – закономерно) приводили к острой критике западного мира, разочарованию в его ценностях, а вместе с тем, и к поиску выхода в экзотических учениях Востока. Сказанное более всего приложимо к движению битников, довольно беспорядочно черпавших мудрость в текстах Махаяны, северной ветви буддизма, и секты дзэн. В обращении именно к буддийской мысли решающую роль сыграли книги и лекции Д. Судзуки и Аллана Уотса. Секулярный экзистенциализм и экзистенциализм религиозный впервые встретились (если не сказать объединились) в довольно необычном эссе: «Белый негр» из «Рекламные объявления для себя» (1959) Нормана Мейлера. В этом эссе изображается некий «hipster», которым правят лишь инстинкт и «бунтарский императив». Его жизнь в городских джунглях может служить иллюстрацией к положениям едва ли не всех европейских экзистенциалистов; а его сумасшествие плюс умение убивать предсказывали разгул еще большего сумасшествия в стране в канун шестидесятых.

Возвращаясь к американскому экзистенциальному роману пятидесятых, заметим, что такое название закрепилось не потому, что в нем «олитературивалось» то или иное направление в экзистенциализме, но поскольку явно или неявно указывалось на растущее чувство отчуждения на Западе, а герой, одинокий в этом мире и зачастую потерявший себя, либо отчаянно пытался обрести смысл, либо, как отмечается в [1, p.1419], «бросался во все тяжкие» («gave himself to the void»). К примеру, персонажи Пола Баулза в «The Sheltering Sky» (1949) и «Let It Come Down» (1953) уничтожают себя, самоаннигилируют, отправляются в добровольное изгнание в пустынейшие места где-то на севере Африки, оказываются в экстремальных ситуациях вдали от каких-либо благ цивилизации и без намека на помощь со стороны; но всякая борьба представляется ненужной и бессмысленной, поскольку не на что опереться и не от чего оттолкнуться – ни внутри, ни вовне. Экзистенциально-мистическая литература битников эпатировала свою причастность к мудрости Востока и с не меньшим рвением отрешивалась от современного западного общества. Авторы этого литературного направления явились из кофеен Сан-Франциско и богемной нью-йоркской Гринвич-виллидж, взывая одновременно к Будде и Христу, повторяя нараспев индуистские мантры и декламируя попеременно строки из «Бхагавад-гиты» и «Листьев травы» Уолта Уитмена, а параллельно создавая на свой вкус и размер собственный стиль жизни – секс, наркотики,

джаз – при условии открытого пути для каждого из «новообращенных»: выбирай. У вольного братства битников был и свой «верховный лама» – Джек Керуак, неоднократно ругаемый критиками «толстых» журналов за безвкусицу, тривиальную безграмотность и поносимый как выразитель множества «псевдо-». И, вместе с тем, нельзя не признать, что в свои наиболее значимые и известные романы – «На дороге» (1957) и «Бродяги Дхармы» (1958) – он внес американские просторы, ритм городов, жизнь, наивность, бесшабашность и ранимость американской молодежи 50-х, смягчив в глазах читателей экзистенциальные муки героев того же Баулза. Нельзя не отметить и его эксперименты в области «спонтанной прозы» в духе дзэн, призванные отразить свежесть восприятия, что с другой стороны приводило к упрощению синтаксиса, неряшливости стиля и т.п.

В целом же общей тенденцией в американской послевоенной литературе можно назвать поиск нового языка, отличного от реалистично-привычного, «обычного» языка предшествующего десятилетия. Эти попытки отразились в творчестве Нельсона Алгрена, Райта Морриса и Дж.Д.Сэлинджера, а также в зарождающихся тогда еврейском романе и романе Юга. Борьба в послевоенный период между натурализмом и символизмом в языке была определена Эдмундом Уилсоном как ключевой момент в литературе XX века.

И вот на этом фоне начинают появляться в печати рассказы, объединенные затем в сборник «Nine Stories» (1953), которые, вместе с вышедшими впоследствии повестями «Franny and Zooey» (1961), «Raise High the Roof Beam, Carpenters» (1963), «Seymour: An Introduction» (1963) и «Harpworth 16, 1924» (1965), получили известность как «цикл о Глассах».

На наш взгляд, Дж.Д.Сэлинджер интересен прежде всего тем, что сумел найти «золотую середину» в решении экзистенциальной ситуации: его герои и бесшабашны, и обречены, живут в мире и любви, и мерзости, успешно противопоставляя внутреннюю изначальную силу любви мерзости преходящего внешнего мира («phony world»). При этом автор говорит читателю и о некой Истине, которую его герои либо осознают в себе (как Симор, Тедди, Рамона или Зоуи), либо обретают (как Фрэнни, Де Домье-Смит), либо теряют (как мать Рамоны), либо теряют и обретают вновь (как Уолт). Та самая Истина, которая не позволяет им пасть перед мерзостью («squalor») «phony world», удерживая в его антиподе – мире настоящем («nice world»).

Как справедливо замечает И.Л.Галинская, «если повесть «Ловец во ржи», написанная в реалистической манере, вызвала... споры об идейной принадлежности ее героя, то все последующие произведения Сэлинджера – сборник «Девять рассказов» и повести о Глассах – питают дискуссии о

---

\* Или «глассовский цикл», «сага о Глассах» и даже «Glassland stories».

творчестве писателя (реалист он или модернист, религиозный мистик, или декадент...») [2, с.11].

И споры эти не утихают. Так, Хелен Вайнберг, ограничившись кафкианской моделью, приходит к выводу, что индивидуумы, пытающиеся ответить на вопросы духовного плана («spiritual questions») (аналогичные вопросам в «Замке» Кафки), обречены на неудачу и поражение [3]; различные понимания/толкования Сэлинджера должны скорее связываться не с житейскими/социальными и обычными/общепринятыми понятиями/представлениями, но с трансцендентными философскими учениями. Некоторые исследователи, прорабатывающие «дзэнский след» и получившие интересные и нетривиальные результаты, все же признали недостаточность этой составляющей для расшифровки указанных произведений. К аналогичному выводу приходят и интерпретаторы, пытавшиеся во что бы то ни стало дать исчерпывающее толкование с точки зрения других восточных учений (*веданта*) [4], или конкретной философской концепции – к примеру, Кьеркегора [5]. Ричард Ноланд, справедливо отмечая, что все члены семьи Глассов не питают ни малейшего интереса к проблемам общества, поскольку заняты личным спасением, тут же с недоумением вопрошает: «Но как же тогда он (Сэлинджер) смог создать столь значительные произведения, если его не интересует ни общество, ни вопросы морали в будничной жизни, ни извечная тема в литературе – личность и общество?» [6]. На этот, как впрочем, и на более общий вопрос – почему Сэлинджера стоит читать – отвечают критики, сделавшие, подобно Роберту Коулзу [7] и Эрнсту Рэнли [8] внезапное открытие: произведения Сэлинджера, как и три дюжины лет назад, являют собой вызов критике. Действительно, они изобилуют загадочными, парадоксальными эпизодами, а также намеками, знаками и символами, которые не поддаются однозначной интерпретации (если они вообще поддаются какой-либо интерпретации, поскольку логика отказывается работать на таком материале). На этом основании, к примеру, Уоррен Френч, известный исследователь творчества Дж.Д.Сэлинджера, в предисловии к своей монографии [9] утверждает, что толкование произведений Сэлинджера должно осуществляться скорее не с позиции житейских и общепринятых религиозных норм, но с учетом трансцендентных философских учений, иллюстрируя при этом данное положение выдержками из всех (!) работ североамериканских критиков, в той или иной мере посвященных творчеству Сэлинджера, доступных на момент выхода монографии (1976 г.)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup>[10], [11], [12], [13], [14].

<sup>11</sup>В этом исследовании приводится обширнейший список работ американских авторов, посвященных творчеству Сэлинджера, с краткой аннотацией автора (У.Френча) по каждой из них. Интересный материал по данной проблематике содержится и в сборнике работ ведущих американских критиков и писателей под редакцией Генри Грюнведела [15].

Приведенных выше фактов достаточно, чтобы привлечь внимание к «циклу о Глассах». В данной статье мы рассмотрим лишь один – он же ключевой и первый из опубликованных рассказов этого цикла – «A Perfect Day for Bananafish».

Прежде всего, внимание привлекает эпиграф – один из популярнейших коанов буддийской секты дзэн, авторство которого традиционно приписывается Хакуину, основоположнику дзэн в Японии. В силу этого кратко рассмотрим основные положения этого учения.

В целом для подавляющего большинства традиционных верований Индии, как ортодоксальных, признающих авторитет Вед (веданта, ортодоксальная санскья и т.д.), так и «еретических» (к примеру, джайнизм, буддизм), характерен взгляд на феноменальный мир как на мир «нереальный» (т.е. не постоянный, не недвижимый, не вечный и т.п.), постулируя при этом существование некоего Единого Нечто, Высшей Реальности, эманацией которого и является мир феноменальный. Отсюда цель «истинного мудреца» – проникнуть за феноменальный аспект вещей, достичь первоосновы – абсолютной и неделимой Реальности. Как свидетельствует литература о дзэн, на пути к этой цели («введение мира в его неискаженной форме») является эгоцентризм, т.е. стремление индивидуума оценивать факты, события со своей точки зрения, руководствуясь при этом исключительно своими прихотями и желаниями (т.е. «с мыслью «это хорошо» я выбираю»). Как следствие такого взгляда на мир – «раздутость» одних объектов, явлений относительно других: например, для голодного – это еда, фанатика – объект поклонения, но в любом случае, – желания, влекущие за собой страдания. Таким образом, задача адепта дзэн сводится к устранению фрагментарного взгляда на мир. Каким же образом она решается? Вот что говорит по этому поводу один из авторитетов дзэн, доктор Д.Судзуки, сделавший немало для пропаганды этого учения на Западе: «Дзэн ничего не объясняет, не обобщает, не осуждает. Он всегда оперирует только фактами, реальностью, данным моментом. Дзэн следует за фактами, а не за логикой. Как природа не терпит пустоты, так и дзэн ненавидит все, что встает между фактами и нами. Не следует интеллекту вмешиваться в поток жизни. Злейшим врагом дзэн, по крайней мере в начале обучения, является интеллект, который стремится отделить субъект от объекта. Для появления сознания дзэн необходимо нарушить стремление интеллекта анализировать проблему. Эту задачу прекрасно выполняет коан. В чем же состоит эффективность коана? Полагается, что любой вопрос абсурден, поскольку спрашивающий детерминирует факт, вырывая его из единства бытия. Ответ также абсурден при фиксации на нем внимания. В целом же вопрос-ответ имеет глубочайший смысл, являя тождество любого высказывания. Стоит заметить, что упор здесь делается не на номинальные, общезначимые значения слов, но латентные, а также на внутренний подтекст такого



диалога в целом. Наставник и ученик как бы настраиваются на некую общую волну, а затем, задав определенный тон и код, ведут собственно беседу, в ходе которой у ученика исчезает фрагментарность видения, и он в итоге созерцает многое как Единое<sup>\*</sup>. Позитивным результатом такого диалога признавалось «просветление» (*сатори* – яп.): «сатори – это и есть весь дзэн. Сатори – это полный переворот в структуре сознания»<sup>\*\*</sup>.

Итак, о чем же говорит данный эпиграф-коан? И что есть хлопок одной ладонью? Прежде всего, это нечто неслышимое, но существующее и не могущее быть выраженным на вербальном уровне, но лишь суггестивно – указывая не называя. Таким образом, автор как бы побуждает вслушаться в «эхо» слов, тем самым предупреждая об особой значимости подтекста.

В рамках стилистики декодирования цель изучения подтекста заключается в выявлении единиц, релевантных для его обнаружения, установлении дистантных смысловых связей и способов их взаимодействия в контексте. Процесс этот, как правило, совпадает с процессом чтения. Так, в повести «Franny and Zooey» находим два дополнительных элемента, образующих подобную связь и одновременно служащих как «ключами», так и «маркерами» правильности хода декодирования:

«(Zooey): Oh, buddy. Oh, buddy. Can't you get off this turntable. Fiction's a lot more then just talk – you know that. It's action and conflict, buddy. And you can turn 'em out again, buddy, with one of those hands tied behind your back. The other hand is the one that makes the clapping sound».

Следующая цитата, помимо выполнения упомянутых функций, является еще и одним из «ключевых ключей» к циклу о Глассах в целом:

«My God! He's only the most intelligent man in the Bible, that's all! Who isn't head and shoulder over? Who? Both Testaments are full of pundits, prophets, disciples, favorite sons, Solomon, Isaiahhs, Davids, Pauls – but my God, who besides Jesus really knew which end was up? Nobody. Not Moses. Don't tell me

<sup>\*</sup> Примеры коанов и ответов на них: «Что есть дзэн?» Ответ: «Кипящее масло над огнем». «Что означал визит Первого патриарха в Китай?» Ответ: «Кипарис во дворе». Некоторые из традиционных наставлений в отношении коанов ученикам, практикующим дзэн:

«Не пытайтесь сказать словами».

«Не пытайтесь извлечь смысл коана из его словесной оболочки».

«Не пытайтесь решить коан с помощью логики».

«Не судите о коане с дуалистической позиции «да» и «нет» [16, с. 296].

<sup>\*\*</sup> Отличительные черты сатори (согласно Судзуки):

1. Иррациональность, необъяснимость, непередаваемость на вербальном уровне.
2. Интуитивное прозрение, проникновение в сущность природы
3. Неоспоримость.
4. Утверждение.
5. Ощущение необычности, «потусторонности» состояния.
6. Невыразимость сатори в цвете, звуке, запахе, образе.
7. Чувство экзальтации.
8. Краткость. [17, с. 52, 53, 55]

Известно, что Сэлинджер посещал лекции Д. Судзуки по буддизму толка махаяна и дзэн в Колумбийском университете [18, с. 10].

Moses. He was a nice man and he kept a beautiful touch with his God, and all that – but that’s exactly the point. He had to keep in touch. Jesus realized there is no separation from God. Zoey here clapped his hands together – only once, and not loud, and very probably in spite of himself. His hands were folded across his chest almost, as it were, before the clap was out. «Oh, my God, what a mind!» he said. «Who else, for example, would have kept his mouth shut when Pilate asked for an explanation? Not Solomon. Don’t say Solomon. Solomon would have had a few pithy words for the occasion. I’m most sure Socrates wouldn’t have, for that matter. Crito, or somebody, would have managed to pull him aside just long enough to get a couple of well-chosen words on the record. But most of all, above everything else, who in the Bible besides Jesus new – knew - that we are carrying the Kingdom of Heaven around with us inside, where we’re all too goddamn stupid and sentimental and unimaginative to look? You have to be a son of God to know that kind of stuff. (...) If you don’t understand Jesus, you can’t understand his prayer – you don’t get the prayer at all, you just get some kind of organized cant. (...) The Jesus Prayer has one aim, and one aim only. To endow the person who says it with Christ-Consciousness [19, p.281-282].

Таким образом, благодаря наличию дистантной смысловой связи между отмеченными тремя текстовыми фрагментами, даже не будучи знакомым с учением/спецификой дзэн, представляется возможным интерпретировать эпиграф-коан следующим образом: обе ладони – это субъект и объект, взаимодействие которых приводит к определенному результату (хлопок), что есть взаимодействие, познание (в широком смысле); но поскольку все наблюдаемое разнообразие есть, в сущности, некое Единое, то объект, субъект, познание образуют в действительности нерасчленимое субъект-объект-познание. Таким образом, в манифестации этого Единого и должна заключаться одна из основных (если не основная) мысль всего цикла о Глассах, а не только рассматриваемого рассказа.

С учетом сказанного, будем вчитываться в текст, фиксируя коммуникационные «лакуны», «провалы». Итак:

А) «He calls me Miss Spiritual Tramp of 1948,» the girl said and giggled» [19, p.29].

Что же это значит – «spiritual tramp»? В [18, с.102] говорится, что «святыми бродяжками» (т.е. «spiritual tramps») именовали себя героини-битники (при этом считавшие себя истыми адептами дзэн) из романа Дж.Керуака «На дороге». Собственно, по справедливому наблюдению Р.Д.Орловой [20, с.40], произведения Керуака («На дороге», «Сатори в Париже», «Бродяги дхармы») – ярчайшее выражение псевдодзэн в Соединенных Штатах». Отношение Симора к этим «бродяжкам», равно как и ко всему фальшивому, претенциозному с приставкой «псевдо-», однозначно и наверняка совпадает с мнением его брата Бадди:

«I'm sure, the middle-aged hot-rodders who insist on zooming to the Moon, the Dharma Bums, the makers of cigarette filters for thinking men, the Beat and the Sloppy and the Petulant, the chosen cultists and the lofty experts who know so well what we should or we shouldn't do with our poor sex organs, all the bearded, proud, unlettered young men and unskilled guitarists and Zenkillers, and incorporated aesthetic Teddy Boys who look down their thoroughly unlightened noses at this splendid planet, where (please, don't shut me up) Kilroy, Christ, and Shakespeare all stopped – before we join those others» [21, p. 76-77].

Таким образом, данная «лакуна» заполняется либо благодаря аллюзии из романа Дж.Керуака, либо установлением дистантной смысловой связи между указанными фрагментами.

Б) «You know Seymour,» said the girl and crossed her legs again, «He says he doesn't want a lot of fools looking at his tattoo.» «He doesn't have any tattoo! Did he get one in the Army?» «No Mother. No dear,» said the girl, and stood up. «Listen, I'll call you tomorrow, maybe» [19, p. 32].

Итак, при чем здесь татуировка, а если это «татуировка», то что за смысл вкладывал Симор в это слово, и что при этом подразумевается? Ответ находим в письме Бадди («Franny and Zooey»):

«(...) S. and I took over your and Franny's education as early as high-handedly as we did. Seymour had already begun to believe (and we agreed with him, as far as I was able to see the point) that education by any name would smell as sweet, and maybe such sweeter, if it didn't begin with a quest for knowledge at all but with a quest, as Zen would put it, for no-knowledge. Dr. Suzuki says somewhere that to be in a state of pure consciousness – satori – is to be with God before he said, «Let there be light. Seymour and I thought it might be a good thing to hold back this light from you and Franny (at least as far as we were able), and all the many lower, more fashionable lightning effects – the arts, sciences, classics, languages – till you were both able at least to conceive of a state of being where the mind knows the source of all light» [19, p. 214-215].

И, наконец, непосредственный «ключ»/указание:

(Зоуи, обращаясь к Фрэнни): «These two bastards got us nice and early and made us into freaks with freakish standards, that's all. We're the Tattooed Lady, and we're never going to have a minute's peace, till everybody else is tattooed, too» [19, p. 262].

«See more glass,» said Sybil Carpenter, who was staying at the hotel with her mother. «Did you see more glass?» «Pussycat, stop saying that. It's driving Mommy absolutely crazy. Hold still, please» [19, p.32-33].

«Did you see more glass?» said Sybil [19, p.33].

Сравним: «Seymour Glass» и «see more glass». Слова эти являются омофонами, а потому вполне понятно раздражение матери Сибил, услышавшей во фразе дочери имя непонятного, «с чудинкой» человека. Между тем такое прочтение «говорящего» имени Симора Гласса немало проясняет

ет взгляды и ориентиры самого Симора. В самом деле, «see more glass» характеризует того, кто зрит суть объекта или явления безотносительно к внешней форме, оболочке, ибо для его взора преграды не существует – все прозрачно, «стекляннее». Рассуждая подобным образом, несложно объяснить следующую парадоксальную, на первый взгляд, ситуацию:

«Ask something else, Sybil,» he said. «That’s a fine bathing-suit you have on. If there’s one thing I like, it’s a blue bathing suit.» Sybil stared at him, then looked at her protruding stomach. «This is a yellow!» she said. «This is a yellow». «It is? Come a little closer.»

Sybil took a step forward.

«You’re absolutely right. What a fool I am» [19, p.34].

Подтверждает обоснованность нашего подхода и любимая легенда-притча Симора в «Raise High the Roof Beams, Carpenters». Приведем ее заключительную, «морализаторскую» часть:

«What Kao keeps in view is the spiritual mechanism. In making sure of the essential, he forgets the homely details; intent on the inward qualities, he loses sight of the external. He sees what he wants to see, and not what he does not want to see. He looks at the things he ought to look at, and neglects those that need not to be looked at» [19, p. 306].

А о том, что эта легенда представляет для Симора не просто познавательный и/или эстетический интерес, но практический, более того – служит идеалом мировосприятия, свидетельствует его брат Бадди:

«Seymour once said to me – in a crosstown bus, of all places – that all legitimate religious study must lead to unlearning the differences, the illusory differences between boys an girls, animals and stones, day and night, heat and cold» [19, p. 216].

Далее Симор рассказывает Сибил<sup>22</sup> притчу о жадных, глупых, нена сытных и алчных рыбаках, которые, польстившись на бананы, «swim into a banana hole and eat as many as seventy-eight bananas (...) naturally after that they’re so fat they can’t get out of the hole again. Can’t fit through the door (...) they get bananafever. It’s a terrible disease» [19, p. 37].

---

<sup>22</sup> Как бы вторит этим строкам Велимир Хлебников: «Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия: «люби ближнего своего, как самого себя» [22, с.577].

<sup>23</sup> Небезынтересно, что имя Сибил – «Sybil», как и Симора, является «говорящим» и имеет омофону: «Sibyl» (англ. «Сивилла»). А значит, Сибил – пророчица и «видящая суть», подобно другим элинджеровским «видящим» («seers») – Симору («the true artist-seer» [19, h.82]) и Тедди («seer-of-the-sucker»). Нельзя не отметить, что на Востоке дети традиционно полагаются наиболее «просветленными» из рода людского, поскольку их разум еще не «загрязнен» интеллектом, и они полагаются преимущественно на интуицию, определяемую в философских трактатах как *divya drsti* («божественное видение») (Kathaka Upanishad II, 23). В одном из древнейших текстов Упанишад непосредственно указывается, что *balatva* («child-likeness») – одно из средств, способствующих «слиянию индивида с Абсолютотом» [23, с.93].

Исход очевиден и печален – рыбки-бананки, оказавшись в тюремной ловушке, погибают.

Пока Симор рассказывал эту весьма поучительную историю, к ним внезапно подошла волна, и...

«He took Sybil's ankles in his hands and pressed down and forward. The float nosed over the top of the wave. The water soaked Sybil's blond hair, but her scream was full of pleasure. With her hand, when the float was level again, she wiped a flat wet band of hair from her eyes, and reported, «I saw one.» «Saw what, my love?».

«A bananafish.»

«My God, no!» said the young man. «Did he have any bananas in his mouth?» «Yes,» said Sybil. «Six.»

The man suddenly picked up one of Sybil's wet feet, which were dropping over the end of the float, and kissed the arch. «Hey!» said the owner of the foot, turning around.

«Hey, yourself! We're going in now. You had enough?»

«No!»

«Sorry,» he said, and pushed the float toward shore until Sybil got off it. [19, p.37-38].

После прочтения этой сценки остается впечатление, будто ее участники используют слова и ситуацию в качестве намеков, стимулов, ориентирующих на некий общий код понимания отрывка в целом. Все это весьма напоминает манеру ведения беседы адептами дзэн, когда слово рассматривается как обобщенный символ, играющий роль «стимулятора «прозрения»<sup>1</sup>; иного рода стимуляторами в данной традиции зачастую служат толчки, окрики, даже удары, поскольку полагается, что в подобные моменты – неожиданные, нетривиальные – человек, дабы адекватно отреагировать, обязан продемонстрировать так называемую «эффективность спонтанности» – следствие-свидетельство «озарения»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ср.: «Цвях размяк по-своему. Глядя себе под ноги, размышлял вслух:

– Всегда, Федя, я не перестаю удивляться, наблюдая движение стай, например, рыбьих мальков. Это же черт-те что! Вот идут все параллельным курсом. Потом вдруг хлоп! – как по команде, все вправо. Или влево. Так, вместе, маневрируя, и подрастают, потом вместе попадают в одну сеть, а потом и в одну бочку. Что за закон?» [24, с. 42].

<sup>2</sup> «Существуют две ошибки, которые сейчас распространены среди последователей Дзэн... Вторая представляет собой крайность, когда человек забывает, что слова являются пальцем, указывающим на луну» [16, с. 285].

<sup>3</sup> «Дзэн стремится заставить других лично ощутить сам факт самыми прямыми методами, умозрительность не входит в программу Дзэн. Дзэн хочет конкретно продемонстрировать свои переживания... Демонстрация или показ могут быть разными: иногда словесными и поэтическими, а иногда «персональными», «реалистичными» или «действенными»... Под «персональным», «реалистичным» или «действенным» методом подразумевается, что в Дзэне часто прибегают к тому, что дают пощечину, пинка, бьют в барабаны, выставляют палец (...)» [16, 242-243].

Возвратимся, однако, к жадным и глупым сластенам – «рыбкам-бананкам». Нельзя не заметить и не отметить мощную суггестивную наполненность слова *bananafish*. Действительно,

*«banana – a comedian, specif. in a burlesque show;*

*banana-head – a stupid person;*

*bananas! – nonsense! (an expression usu. addressed to someone who has told a small exaggeration or lie);*

*fish – 1) a person who is a newcomer, an inexperienced worker, a beginner; 2) a stupid person, one who is victimized, easy to dominate, or dominated by another; 3) a corpse» [25, p. 59].*

Таким образом, *bananafish*, в целом, ассоциируется и, таким образом, указывает на нечто похотливое, поддатливое, неустойчивое, глупое (чьё поведение вызывает горький смех), потакающее своим прихотям в погоне за «сладостями», склонное ко лжи и всякого рода преувеличениям, попадающее в итоге, в ловушку и обреченное на смерть. Нетрудно узнать в этих рыбаках, которых собственные отнюдь не благородные страсти приводят через страдания к неминуемой гибели, «обычных» людей, повторяющих ту же историю в будничных «*rat gaze*»<sup>\*</sup>.

Симор, как и все Глассы, стоят осторонь этой рыбьей стаи:

«Whatever we are, we're not fishy, buddy» (Бадди в беседе с Фрэнни). [19, с. 298].

Нельзя не обратить внимание и на точное число приманок-бананов, гибельных для «*bananafish*»: «*some bananafish... eat as many as 78 bananas*». Учитывая, что здесь ведется речь о наслаждениях, привязанностях, ведущих к смерти, ответ находим в буддийской числовой символике (как отмечалось ранее, у Сэлинджера достаточно сильна установка на восточные верования, прежде всего – буддизм), где число 78, равно как и 6, 36 и 108 (в зависимости от типа классификации) указывает на количество причин, ведущих к «страсти жизни» [26, с. 130, 171]<sup>\*\*\*</sup>.

«Here comes a *wave*», – перебивает повествование Сибил. И внезапно Симор «took Sybil's ankles in his hands, pressed down and forward. The float nosed over the top of the wave. The water soaked Sybil's blond hair, but her

---

<sup>\*</sup> В буддизме с банановым деревом, лишенным устойчивости и колеблющимся, сравнивают непостоянство *санкхар* (отвлеченные понятия, усилия, равнодушие, страх, стыд, алчность, радость и т.д.), относящиеся к *скандхам* – пяти материальным признакам-элементам, слагающим человека: ощущения; восприятие; склонности или способности; мысль и разум. Иллюстрацией может служить известный афоризм: «Подобно тому, как мы говорим: «колесница», когда имеет место собрание частей, точно так же мы говорим «существо», когда имеют место скандхи» [26, с. 165].

<sup>\*\*</sup> «*fish bowl/tank – a jail*» [25, p. 185].

<sup>\*\*\*</sup> Например: «У кого сильны тридцать шесть потоков, устремленных к удовольствиям, и мысли направлены на страсть, того, отклонившегося от правильных взглядов, уносят потоки» [26, с.130].

scream was full of pleasure» [19, p.37]. Несколько необычная реакция Симора вполне вписывается в манеру ведения беседы в стиле дзэн – а именно, в случае, когда наставник, пытаясь приблизить момент «просветления» ученика, действует, так сказать, на «физическом уровне». По-видимому, этот прием успешно «срабатывает»: Сибил утверждает, что увидела «а bananafish»:

«My God, no!» said the young man. «Did he have any bananas in his mouth?» «Yes,» said Sybil. «Six.» [19, с. 37].

Судя по всему, девочка и вправду уловила глубинный смысл притчи, поскольку называет число «шесть» (шесть бананов, символизирующих «шесть грехов/врагов» в индуизме и буддизме (желание, гнев, алчность, сладострастие, гордыня, распутство)\*. Это замечательно и удивительно! Отсюда и мгновенная позитивная реакция-оценка Симора:

«The young man suddenly picked up one of Sybil's wet feet, which were dropping over the end of the float, and kissed the arch. «Hey!» said the owner of the foot, turning around.

«Hey, yourself! We're going in now. You had enough?»

«No» [19, с. 37-38].

Ответная реплика Симора – «Hey, yourself!» – также выдержана в духе дзэн, подтверждение чему – фрагмент «Raise High the Roof Beam, Carpenter» (внутренняя речь Бадди):

«With very peculiar spontaneity, I remember, I shouted back to her the altogether extravagant word «Fine!» (...) My singularly immediate acceptance of the invitation strikes me as much more easily explainable. I prefer to think it was a basically religious impulse. (...) In certain Zen monasteries, it's a cardinal rule, if not the only serious enforced discipline, that when one monk calls out «Hi!» to another monk, the latter must call back «Hi!» without thinking) [19, с.331]\*\*.

\* «Шесть» в буддизме означает также и шесть органов чувств человека, во многом обуславливающих «the casual chain». Таким образом, девочка попала не просто в цель, но в самое «яблочко», явив тем самым «эффективность спонтанности». В.Н.Топоров так комментирует процитированную ранее строку из «Дхаммапады»: «Причина заблуждения – томительная жажда, *танха* – лихорадочное желание, порождающее привязанность к чувственным удовольствиям, к настоящей или будущей жизни; именно *танха* является причиной всех страданий. Поскольку каждое из пяти чувств и память могут вызвать ее, она называется шестикратной. Три способа проявления делают ее восемнадцатикратной. Когда вводят деление на внешнее и внутреннее, *танха* становится тридцатишестикратной, а будучи приложенной к настоящему, прошедшему и будущему, превращается в 108 различных родов желания, жажды, причиняющих страдание [26, с.171].

\*\* Остается добавить, что дублирование жестов, слов, мимики и т.п. собеседника признается, пожалуй всеми существующими школами психотренинга (в том числе и дзэн) как необходимое условие для вхождения с ним в духовный контакт (ему тем самым уподобившись). Указанный прием – один из многих приемов медитации, понимаемой на Востоке как процесс-результат слияния сознания познающего субъекта с сущностью познаваемого объекта.

В конце рассказа звучит выстрел – Симор кончает жизнь самоубийством. Этот выстрел тем неожиданнее и загадочнее, что в повествовании, казалось бы, ничто его не предвещает. Если расценивать уход Симора как слабость, поражение, то можно предположить, что Симор осознает движители, мотивы, наконец, природу поведения окружающих его людей – «двуногих *bananafish*», ибо сам он – «see-more-glass» – «просветленный», человек, познавший Истину<sup>\*</sup>; однако в силу обстоятельств, «привязанностей» к этому миру: в частности, женитьба на женщине, любимой женщине, которая его не «чувствует», а потому пытается привести «в соответствие с» (как об этом пишет сам Симор:

«M. loves me but she'll never feel really close to me, *familiar* with me, *frivolous* with me, till I'm slightly overhauled» [19, с. 349]).

Итак, он вынужден идти на ряд компромиссов, а значит, жить в стае «*bananafish*» по ее законам, ведущим к единой для всех «*bananahole*», из которой нет выхода. Что может быть ужаснее, чем поступать вопреки своим убеждениям и, страдая, причинять зло как минимум себе, причем полностью его осознавая? Один из выходов из подобного шизофренического существования – смерть<sup>\*\*</sup>. А может, Симор совершил ошибку, полюбив женщину, привязанность к которой лишила его «иммунитета» мудрости<sup>\*\*\*</sup>, и не к нему ли тогда относятся следующие строки «Дхаммапады»: «Он свободен от желаний, свободен от страданий, предан жизни в лесу, – и все же он бежит в чашу желаний. Смотрите, на этого человека: свободный, он

---

\* Что подтверждает Бадди: «... he was the only person I've ever habitually consorted with, banged around him, who more frequently than not tallied with the classical conception, as I saw it, of a *mukta*, a ringing enlightening man, a God-knower» [21, p. 83].

\*\* В этом контексте интересно сравнить поведение Симора (внешне, как отмечалось, во многом парадоксальное) с поведением Гамлета после свидания с призраком. В изложении К.С. Станиславского: «Крэг расширил внутренне содержание Гамлета. Для него – он лучший человек, проходящий по земле, как ее очистительная жертва. Гамлет не невращенник, еще менее сумасшедший, но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него иной. Он всматривался в нее, чтобы разгадать тайну, смысл бытия; любовь, ненависть, условности дворцовой жизни получили для него новый смысл, а непосильная для простого смертного задача, возложенная на него истерзанным отцом, приводит Гамлета в недоумение и отчаяние» (цит. по [27, с. 531]).

Как заметила мудрая чайка по имени Джонатан: «The gull sees farthest who flies highest» [28, p. 85]. Однако как совместить в себе два видения, два мира – дольный и горный? И по плечу ли каждому из достигших этих высот такая задача? Как бы там ни было, даосы и чань-буддисты различали два пути для человека, посвятившего себя поиску Истины или уже познавшего ее: «малое отречение» – жизнь вдали от людей и их сумятицы – и «великое отречение», которое под силу немногим, – жизнь среди людей.

\*\*\* В повести «*Raise Higher the Roof Beam, Carpenters*» родственники Мюриэл, глядя на фотографию Шарлотты (которую Симор и Бадди знали с детства), отмечают ее поразительное внешнее сходство с Мюриэл: «This child could double for Muriel at that age. But to a T» [19, p. 354]. Это сходство поражает и удивляет Бадди при этом присутствующего.



## Раздел 2. Поэтика и история литературы

бежит в ярмо» [26, с.131]\*. Словно подтверждает этот тезис десятилетний мудрец Тэдди из одноименного рассказа (еще один сэлинджеровский «perfect seer» в достаточно недоброжелательном окружении) в беседе с интеллектуалом Бобом Николсоном относительно своей предшествующей реинкарнации:

«I wasn't a holy man», Teddy said. I was just a person making very nice spiritual advancement.»

«All right – whatever it was,» Nicholson said, «But the point is you feel that in your last incarnation you more or less fell from Grace before final Illumination. Is that right, or am I -»

«That's right,» Teddy said. «I met a lady, and I sort of stopped meditating.»(...)» I would have had to make another body and come back to earth again anyway – I mean I wasn't so spiritually advanced that I could have died, if I haven't met that lady, and then gone straight to Brahma and never again have to come back to earth. But I wouldn't have had to get incarnated in an American body if I hadn't met that lady. I mean it's very hard to meditate and live a spiritual life in America. People think you're a freak if you try to. My father thinks I'm a freak, in a way. And my mother – well, she doesn't think it's good or me to think about God all the time. She thinks it's bad for my health» [19, p.166-167]\*\*.

Вопреки распространенному мнению, ([29, с.51], [5], [30], [9, p.135], [31]), некоторые критики утверждают, что уход Симора есть акт очистительный, свидетельствующий о достижении им «Просветления»\*\*\*. В самом деле, коль скоро постоянно внушаемая мысль в отмеченных произведениях – единство всего во всем, то, в конечном счете, осознание этого как читателем так и персонажами предполагает переход/выход индивидуального сознания в более обширную парадигму\*\*\*\* (в понимании Ханнабаса [32]), а значит должно сопровождаться катарсисом\*\*\*\*\*. Одновременно,

\* Ср. с комментарием академика Б.Л. Смирнова из его комментария к «Махабхарате»: «Неосомненно, что Кама и Смерть (Māyā) отождествлялись, особенно в буддизме, ср. последнее искушение Будды, а тж. Hermes Trismegisti Pimandr, 1,14 – «Да познает человек: что он бессмертен, и что причина смерти его – страсть» [28, с. 213]. Кстати, Кама (имя собственное бога любви в индуизме) олицетворял желания вообще: фраза «Убей врага в образе Камы!» понималась как призыв к освобождению от желаний [Ibid].

\*\* Ср. с замечанием Зоуи о Бадди и Симоре, адресованным Фрэнни – Бадди и Симора: «These two bastards got us nice and early and made us into freaks with freakish standards» [19, с. 53].

\*\*\* В частности, см.: [33], [34], [35], [36].

\*\*\*\* В данном случае вслед за С. Ханнабасом мы говорим не о научных парадигмах но парадигмах индивидуального мышления, которые понимаются как наиболее общие схемы, определяющие способ индивидуального мышления [32].

\*\*\*\*\* Здесь «катарсис» трактуется как процесс-результат истинного, объективного понимания. В поддержку такой трактовки можно привести следующее – очень важное, по мнению автора – замечание Н.В. Брагинской: «знаменитое «очищение страстей» (*pathematon katharsis*) – это чтение не древнейшей рукописи рукописи X в., а другой рукописи – XIV в.: в первой вместо *pathematon* («страстей») стоит *mathematon* («знаний, узнаваний»), а значит, исходное *mathematon katharsis* означает уяснение, проявление некоторых знаний, в нашем случае – это знаний о душе – *mathemata tes psyches*» [37, с. 318-319]. См. также [38, с.263-273], [39, с. 289-290].

обязательная в данных произведениях амбивалентность также указывает на необходимость разрешения парных противоречий путем катарсиса.

Действительно, противостояние двух миров, изображенных, соответственно, в первой (телефонный разговор Мюриэл с матерью – «phony world») и второй (сцена на пляже – «nice world») частях «A Perfect Day for Bananafish», вполне осознается Симором, точнее, фиксируется им. И выстрел, прозвучавший в финале, не может символизировать невозможность решения этой дилеммы, отказ от ее решения: это опровергается повестями «Seymour: An Introduction» и «Harworth 16, 1924»<sup>7</sup>. Очевидно также, что в контексте всего цикла о Глассах уход Симора – уход человека, разрешившего эту дилемму, человека, достигшего просветления – «большого» катарсиса, в связи с чем самоубийство в номере рядом со спящей женой выглядит не как месть загнанного жизнью человека с печатью пожизненного изгоя («tattooed person»), но как необходимый толчок, который сможет «разбудить» Мюриэл (ибо она – не Сибил, и притчами тут не обойтись). Скорее, в данном случае мы имеем дело с попыткой создания своеобразного рассказа-коана на американской почве. Видимо, осознав потребность в «подсказках», Сэлинджер печатает остальные произведения цикла (который в качестве такового сначала не задумывался), а также другие произведения, вошедшие в сборник «Девять рассказов», решение которых должно предусматривать «малый» катарсис, подготавливая читателя к катарсису «большому» – решению загадки-коана «A Perfect Day for Bananafish».

Все мы – рыбки-бананки. И есть на нас ловцы как из «phony», так и из «nice» worlds. Первые заготавливают приманки и «fish bowls», вторые пыта-

---

<sup>7</sup> В «Harworth 16, 1924» отмечено, что Симор, как и Тедди (рассказ «Teddy»), также не лишен дара предвидения: он знал, что проживет «a generous matter of thirty (30) years or more, and that a gray-haired Buddy would survive to write about him»; а шести лет отроду (напомним, что именно в этом возрасте Тедди испытал «просветление») Симору открывается видение «волшебного света», о котором говорит Вивекананда в «Раджа-Йоге» [40, p. 58, 77, 92].

<sup>8</sup> Равно как и загадки смерти десятилетнего «риши» Тедди (рассказ «Teddy»). Хотя, собственно, никакой загадки, может быть, и нет. Уход Будды в мир иной (или «паранирвану», как утверждают священные буддийские тексты) так же мог вызвать недоумение: «Просветленный» – и вдруг умирает от отравления мясом, а его лучшего ученика, вслед за Буддой достигшего просветления, забивают до смерти камнями. Объяснение находим в буддийской традиции – это закон кармы, который есть плата за минувшие прегрешения и которые даже «Просветление» не отменяет, тем более, что *Паранирвана* – конечная цель – достижима лишь после физической смерти. Исходя из этого смерть Тедди и Симора – закономерный в указанной традиции фрагмент, на который, в сущности, не стоит обращать особого внимания (что говорит и сам Тедди: «All you do is get the heck out of your body when you die. My gosh, everybody's done it thousands and thousands of times. (...) What would be tragic so tragic about it, though? What's there to be afraid of, I mean? I'd just be doing what I was supposed to do, that's all, wouldn't I?») [19, c. 170]), но сам уход и есть, возможно, последний урок-загадка-толчок-шанс, благодаря которому другие смогут обрести «просветление» и стать «true seers».

ются заставить рыбок-бананок вспомнить, что они, как минимум, – «seers». И не есть ли эти вторые те самые «the catcher of men» – «ловцы человек»?

**Цитированная литература**

1. Literary History of the United States. L., 1974.
2. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М., 1986.
3. Weinberg H. J.D. Salinger's Holden and Seymour and the Spiritual Activist Hero // The New Novel in America: The Kafkan Mode in Contemporary Fiction. Ithaca, N.Y., 1970.
4. Stein W.B. Salinger's Teddy: Tat Twam Asi or That Though Art // Arizona Quarterly, XXIX (1973).
5. Wiegand W. Salinger: Seventy-Eight Bananas // Chicago Review, 11 (1958).
6. Noland R.W. The Novel of Personal Formula: J. D. Salinger // Univ. Review, Autumn, 1966.
7. Coles R. Reconsideration: J.D. Salinger. «New Republic» CLXVIII (April 28), 1973.
8. Ranly E.W. «Journey to the East» // «Commonwealth» XCVII (Febr.23, 1973).
9. French W. J. D. Salinger. Boston, 1976.
10. Goldstein B. & Goldstein S. Zen and Salinger // Modern Fiction Studies, XII (Autumn, 1966).
11. Goldstein B., Goldstein S. Zen and Nine Stories // Renaissance XXII (Summer, 1970).
12. Goldstein B., Goldstein S. Some Zen References in Salinger // Literature East and West, XV (1971).
13. Goldstein B., Goldstein S. Ego and «Hapworth 16, 1924 // Renaissance, XXIV (Spring, 1972).
14. Harper H. M., Jr. Desperate Faith (a study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin, and Updike). – The Univ. of North Carolina Press. Chapel Hill. 1967.
15. Salinger: A critical and personal portrait. Intr. and ed. by Henry Anatole Grunwedel. – N.Y., 1962.
16. Судзуки Д. Основы дзен-буддизма // Дзен-буддизм. Бишкек, 1993.
17. Судзуки Т. Наука Дзен. Ум Дзен. – К., 1992.
18. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. – М., 1978.
19. Salinger J.D. Nine Stories. Franny and Zooey. Raise High the Roof Beam, Carpenters. – Moscow, 1982.
20. Орлова Р.Д. Потомки Гекльбери Финна. Очерки о современной американской литературе. – М., 1964.
21. Salinger J.D. Raise High the Roof Beam, Carpenters. Seymour: An Introduction. – L., 1964.
22. Хлебников В. Творения. – М., 1987.

*Литературоведческий сборник*

---

23. Heinmann B. A Glimpse of the Indian Thought. – London, 1963.
24. Дудинцев В. Белые одежды. – М., 1988.
25. Flexner S.B., Wentworth H. Dictionary of American Slang. – New York, 1975.
26. Дхаммапада. Пер. с пали и коммент. В.Н.Топорова. – СПб., 1993.
27. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986.
28. Bach R. Jonathan Livingston Seagull. – New York, 1973.
29. Нараяния // Махабхарата / Пер. акад. АН ТССР Б.Л.Смирнова. Вып. V. Кн. 2. Изд. 2-е. – Ашхабад, 1984.
30. Metcalf F. The Suicide of Salinger's Seymour Glass // Studies in Short Fiction, 9 (1972).
31. Hassan I. Radical Innocence // Studies in Contemporary American Novel. Princeton, N.J., 1961.
32. Hannabuss S. Knowledge Paradigms and Change // International Journal of Sociology and Social Policy. – Hull. 1988. – Vol. 8, №1.
33. Quagliano A. «Harworth 16, 1924»: A Problem in Hagiography // University of Dayton Review, VIII, (Fall, 1971).
34. Slethaugh G. «Seymour: A Clarification» // Renascence, XXIII (Spring, 1971).
35. Lane G. Seymour's Suicide Again: A New Reading of J.D. Salinger's «A Perfect Day for Bananafish» // Studies in Short Fiction, 9 (1972).
36. Bellman S. New Light on Seymour's Suicide: Salinger's «Harworth 16, 1924» // Studies in Short Fiction, 3 (1970).
37. Брагинская Н.В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988.
38. Сидоров С. Идея всесакральности слова в поэтологических традициях Востока и Запада // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: Збірник наукових праць– К., 1998.
39. Сидоров С. Лосевская «ноологическая» концепция катарсиса и «вкусные раса», или Как будет «катарсис» на санскрите? // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: Збірник наукових праць. – К., 1998.
40. Salinger J.D. Harworth 16, 1924 // New Yorker, XLI (June 19, 1965).

**Анотация**

Аналізується оповідання Дж.Д.Селінджера «A Perfect Day for Bananafish», яке розглядається як своєрідна ініціація, «коан на американському ґрунті».

Annotation

Analysis of «A Perfect Day for Bananafish» by J.D.Salinger is provided, which is taken as an initiation, a koan on the American soil.

О.А.Кравченко

СЕМАНТИКА «ГОЛОСА» В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО

ББК: Ш40\*011.7

«Голос» – довольно частое слово в поэтическом словаре И.Бродского. «Внемлите глас Певца!» – в этой строчке Вильяма Блейка, взятой Бродским в качестве эпитафии, сконцентрированы слова-образы, приобретающие особые коннотации в контексте творчества Бродского. Пение, голос, звучание оказываются соотносёнными у поэта с состоянием творчества, адекватны цветаевскому «вслушиванию» (возможно, – в ту особенную музыку – стихию невыразимого, подсознательного, невербального, которая является порогом творчества, преддверием разделения на мысль и слово). Показательна в этом отношении особая манера чтения Бродским собственных стихов, которая тоже обнаруживает некую музыкальную направленность, музыкальную энергию, идущую от внутреннего состояния и являющую себя как ритмически организованное слово. Замечательно пишет об этом Елена Петрушанская в статье «Слово из звука и слово из духа»: «В звуковой картине мира, отражённой поэзией Бродского, важны и «пограничные» состояния между «Поэт говорит» и шквалом ещё не обработанной звуковой атаки, «Большим звуковым каталогом», сумбуром сиюминутности. Это и чутко пойманные слухом художника моменты «предтворчества», тот кажущийся невнятным гул созидательного волнения, который есть предвестник, спутник вдохновения ...» [1, с.219].

Однако, важно отметить, что ни в указанной статье, обозначенной как «Приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского», ни в глубокой и содержательной статье Юлле Пярли «Лингвистические термины как тропы в поэзии И.Бродского» [2] не рассматривается слово «голос». Между тем нам представляется, что оно функционирует на стыке музыкальной и лингвистической образности, являясь центром музыкально-лингвистической семантической цепочки: музыка-звучание-голос-речь-слово. Некоторым подтверждением этому являются наблюдения Юлле Пярли, связанные с тем, что слово (как лингвистический термин), соотносимое в поэзии Бродского с Я – субъектом речевого акта, «сохраняет в себе значение древнего индоевропейского корня – объединение двух действий – говорения и слушания <...>. Стихи яв-

ляются именно таким словом [курсив Ю.Пярли], внутренней речью, одновременно говорением и слушанием языка:

но под собственный голос, перекатывающийся картаво,  
подставляя ухо, как часть кентавра

(«Если что-нибудь петь ...») [2, с.259]

Такое объединение говорения и слушания, одновременно произнесённый и услышанный звук является эквивалентом творческого состояния, мистического рождения. Так из голоса Музы «родится эклога», так преддверием-предчувствием музыки звучит ливень:

И только ливень в дремлющий мой ум,  
как в кухню дальних родственников-скаред,  
мой слух об эту пору пропускает:  
не музыку ещё, уже не шум.

(«Почти Элегия»).

Этот мотив зарождающейся музыки вызывает в памяти мандельштамовское «Silentium»: «Она ещё не родилась, / Она и музыка, и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь». Голос и звучание у Бродского утверждают собой ненарушимость этой связи, несут в себе преодолевающую время память о ней. Интересно отметить, что мотив звучания присутствует во всех элегиях Бродского, их можно было бы назвать «элегиями голоса». Образ голоса, возникающий либо с самых первых строк, либо в финале, т.е. в композиционно самых «ответственных» местах, существенно преображает содержание самого элегического модуса как воспоминания о безвозвратно ушедшем. Голос здесь противостоит элегическому «всё проходит», является выражением живого чувства, преодолевающего временную и пространственную разделённость:

До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу  
в возбужденье. Что, впрочем, естественно...

(«Элегия»).

В Элегии («Прошло что-то около года ...») обыгрываются в противопоставлении «завыватель» – «забыватель»:

По утрам, когда в лицо вам никто не смотрит,  
я отправляюсь пешком к монументу, который отлит  
из тяжёлого сна. И на нём начертано: Завоеватель.  
Но читается как «завыватель». А в полдень – как «забыватель».

Голос (вой) противостоит забвению, несёт в себе идею постоянства, отчётливо проявленную в «Элегии» 1989 г.:

Постоянство суть эволюция принципа помещенья  
в сторону мысли. Продолжение квадрата или  
параллелепипеда средствами, как сказал бы  
тот же Клаузевиц, голоса или извилин.

## *Раздел 2. Поэтика и история литературы*

Элегия 1968 года («Подруга милая, кабак всё тот же ...») представляется нам стихотворением, в котором живительная, преодолевающая забвение, творческая семантика голоса раскрыта с эмблематичной чёткостью. Здесь проявлено мироустроительное значение голоса у Бродского. Но эта сила голоса воздействует не напрямую: поэт – мир, но как бы опосредованно – через восприятие голоса Другого. Не сам поэт влияет на мир, но творимое им в стихотворении особое состояние взаимообращённости голоса и жаждущего его слуха, которое изменяет мир, одухотворяет его любовью.

Подруга милая, кабак всё тот же.  
Всё та же дрянь красуется на стенах,  
всё те же цены. Лучше ли вино?  
Не думаю; не лучше и не хуже.  
Прогресса нет, и хорошо, что нет.

Пилот почтовой линии, один,  
как падший ангел, глушит водку. Скрипки  
ещё по старой памяти волнуют  
моё воображение. В окне  
маячат белые, как девство, крыши,  
и колокол гудит. Уже темно.

Зачем лгала ты? И зачем мой слух  
уже не отличает лжи от правды,  
а требует каких-то новых слов,  
неведомых тебе - глухих, чужих,  
но быть произнесёнными могущих,  
как прежде, только голосом твоим.

Нам представляется, что вслед за развёртыванием лирического переживания идёт преобразование того окружения, в которое помещён герой. И здесь важно то, что чувство развивается не на фоне мира, но вместе с миром, происходит их одновременная, взаимообусловленная эволюция.

1-я строфа стихотворения вводит в атмосферу болезненного оцепенения. Герой, мысленно обращаясь к утраченной возлюбленной, сообщает, что в мире с её уходом ничего не изменилось. Но за внешней неизменностью скрыта утрата глобальная – утрата ритма как объединяющего движения и динамической перспективы. Не изменившийся мир по-лессинговски живописен: это мир статуарного жеста, единственного состояния, статики. В живописи краски располагаются друг возле друга, в своей пространственной соотнесённости, и квинтэссенцией этой статуарности являются слова «Прогресса нет, и хорошо, что нет» – в этом состоянии неприемлема

сама идея движения и изменения. Застывший в собственном отчаянии герой как будто не может шелохнуться, парализованный болью. В ритме строфы словно бы оттиснута эта застылая неподвижность: ритмическое и синтаксическое членение подчеркнуто – непривычно для Бродского совпадают, начало 2 и 3 строк представляют собой ритмико-синтаксическую формулу (всё та же дрянь – всё те же цены). Короткие, не связанные друг с другом фразы – замечания чётко уложены в пятистопный нерифмованный ямб. Движение смысла тормозится повторением одних и тех же лексем: «всё тот же» – «всё та же» – «всё те же»; «лучше – не лучше» – «хорошо»; «нет – нет». Палиндромность слов «кабак», «тот» поднимается до символа живописности, когда не только в звучании, но и в графике отражена скульптурность мирозерцания. Слова каменеют, едва лишь будучи произнесены. Говорить трудно, бессмысленно, бесполезно. Поэтическая речь движется, преодолевая себя, в любой момент готовая остановиться. Создаётся впечатление, что после замечания об отсутствии прогресса строфа, не в силах развернуться до 6-строчника, останавливается на 5-ой строке.

В описании этого застывшего в своей неподвижности, самодостаточного, индифферентного мира лишь два слова несут на себе отпечаток скрываемой героем боли: «подруга», чьё неприсутствие разрушило состояние мира, бывшее до стиха, состояние «как прежде», и слово, содержащее сходный звуковой комплекс «др» – «дрянь», устанавливающее своеобразную причинно-следственную связь и наиболее адекватно передающее состояние героя.

2-я строфа словно бы приоткрывает завесу в прошлое, в мир «старой памяти» и былого счастья. Главное качество этого мира – он звучит: в нём гудит колокол и скрипки волнуют воображенье. У этой строфы иное дыхание. Её фразы не вмещаются в строчки. Сама графика 2-ой строфы напоминает всплеск визуально разномерных строк. Ритмико-синтаксические несовпадения маркируют ввод иной реальности – реальности поэтической, движущейся во времени, реальности голоса возлюбленной, память о которой в белом девстве крыш, в падшем ангеле – пилоте. (Заметим, сколь ёмок этот образ: в нём заглушаемое водкой одиночество совмещено с идеей связи-почты как жизненно-практического антипода одиночества, и здесь же «практичность» преодолевается тем, что почта воздушная, т.е. поэтически воспринимаемая как ангельская почта душ). Но память, воскресив прошлое, движется вспять, приходя к исходной точке воспоминаний. После слов «Уже темно» следует мучительный, почти физически ощутимый спазм пресекаемого дыхания. А за ним – прорвавшееся рыдание: «Зачем лгала ты?». И вновь с того же «зачем» на всю длину строфы – то ли вопрос, то ли заклинание, требующее новых неведомых слов, глухих и чужих, поверх правды и лжи, лишь бы звучали они голосом возлюбленной.



Повторное обращение к ней возвращает ситуацию зыбкого неразличения крайностей: в первой строфе – «не лучше и не хуже», в третьей – «мой слух уже не отличает лжи от правды». Ритмико-синтаксическое строение третьей строфы синтезирует в себе «живописность» и «поэтичность» предшествующих: здесь почти нет переносов, логические синтагмы в основном совпадают с ритмическим членением стиха, но вся эта длинная фраза словно не может остановиться; она должна звучать до тех пор, пока не явит себя, не обретёт графическую плотность голоса возлюбленной в самом слове «голос».

Обратим внимание на то, что композиционно соотнесённые «подруга милая» и «голосом твоим» – начало и конец стихотворения, явно перекликающиеся звуками МИлая – твоИМ, – содержат в себе две звуковых струи стихотворения. Ударный «у» в слове «подруга» доминирует на протяжении первой строфы. У Бродского, крайне чуткого к фонетике<sup>7</sup>, этот звук выстраивает особый ассоциативный ряд:

На пустой голове бриз шевелит ботву,  
и улица вдалеке сужается в букву «у»,  
как лицо к подбородку ...

«Всегда остаётся возможность ...»;  
... не оставляет следов глубоких  
на площадях, как «прощай», широких,  
в улицах узких, как звук «люблю».

«Лагуна».

Таким образом, уже в первом слове «свёрнуты» ключевые смыслы стихотворения: подруга – звук – люблю. Если в 1-ой строфе мы встречаем 6 слов с ударным «у», то во 2-ой – всего 2.

Преобладающий ударный звук этой строфы – «о»: пилот, почтовой, водку, ещё, моё, колокол, темно. Слово «голос» с ударным «о», занимаю-

<sup>7</sup> Интересны в этой связи следующие замечания: 1. «Бродский часто виртуозно использует ассонанс, аллитерацию и другие звуковые и графические эффекты, но технология текста никогда не становится самоцелью:

Всегда остаётся возможность выйти из дому на  
улицу, чья коричневая длина  
успокоит твой взгляд подъездами, худо<sup>б</sup>ою  
голых деревьев, бликами луж, ходь<sup>б</sup>ою.  
На пустой голове бриз шевелит б<sup>т</sup>ову,  
и улица вдалеке сужается в б<sup>у</sup>кву «у».

Ещё до того, как сходство уходящей вдаль у-лицы и б-у-квы «у» сформировано, звукопись предсказывает, предвосхищает и воплощает это сходство [3, с.137-138]. 2. «Бродский символизирует отдельные буквы.<...> Можно составить «алфавит Бродского» как особый пласт образности в его стихах. Кстати, «алфавит» как исходное место пребывания букв, ряд, объединённый законом случайности – тоже один из распространённых образов в творчестве поэта» [2, с.263].

шее сильную позицию конца стихотворения, позволяет не только на акцентно-ритмическом, но и на звуковом уровне воспринимать 2-ю строфу как воспоминание о мире звучащего голоса возлюбленной. И так, не только логически, но и на ритмическом и звуковом уровне в стихотворении взаимодействуют два языка и два смысла – утраченной любви и надежды на её возрождение. Условия этого возрождения – встреча голоса и слуха как двух субъектов, чьё взаимодействие способно вернуть прежнее состояние мира. Только освещённый и освящённый этой встречей мир, безликий в своей неизменности, преобразится, одухотворённый ритмом любви.

Так творческое созидание утраченного единства голоса и слуха, жаждущего ответа, проясняет первичность «ненарушаемой связи». Так само слово «голос» несёт в себе семантику гармонического напряжения, возникающего между устами, произносящими божественные «слова прощенья и любви», – и миром, внемлющим «гласу Певца».

#### Цитированная литература

1. Петрушанская Е. «Слово из звука и слово из духа» // Звезда. – 1997. – №1.
2. Пярли Ю. Лингвистические термины как тропы в поэзии И. Бродского // Труды по знаковым системам. Тартуский университет. – Тарту, 1998.
3. Глембоцкая Я.О. Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX века. Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. – Новосибирск, 1999.

#### Анотація

В статті досліджується семантика слова «голос» у творчості І.Бродського, зокрема на матеріалі елегій поета. На думку автора, слово «голос» можна віднести водночас до «лінгвістичного» і «музичного» пластів образів І.Бродського. Пропонується аналіз та інтерпретація «Елегій» 1968 року, де семантика «голоса» набуває світобудівного, онтологічного характеру.

#### Annotation

The article is devoted to the semantics of the word «voice» in the Brodsky's poetry. The author says, that this word is very useful for Brodsky's elegies. The line of W. Blake «Hear the voice of the Bard!», taken by Brodsky as the epigraph for his poem, demonstrates the sphere of the meaning of the «voice» belonging to both linguistic and musical images. The article proposes the analysis and interpretation of «Elegy» (1968), where «voice» presents the result of relation of the man and the world.

К ПРОБЛЕМЕ КОНТЕКСТА  
РОМАНА А.БИТОВА «ПУШКИНСКИЙ ДОМ»

ББК Ц43 (4РОС) (=411.2)6\*8 Битов4

Контекстуальное окружение художественного текста разнообразно и неоднородно. Наиболее значимы для проявления его смысла – «авторский» («творческий»), «литературный», «культурный», «исторический» и «мировой» контексты, которые конкретизируются и актуализируются в актах художественного восприятия – если у читателя достаточный для этого «горизонт».

1. Творческий (авторский) контекст. Творчество писателя целостно, если оно следует внутренней необходимости; это единое, хотя и состоящее из отдельных произведений, художественное образование – «слово» писателя о мире, которое впоследствии будет идентифицировано с его литературным именем.

О целостности своего творчества не однажды говорил и сам Битов – например, в открывающем четырехтомник рассказе «Автобус»:

«Хорошо бы начать книгу, которую надо писать всю жизнь... То есть не надо, а можно писать всю жизнь: пиши себе и пиши. Ты кончишься, и она кончится. И чтобы все это было – правда. Чтобы все – искренне» [1, с.9].

Целостность авторского творчества является теоретическим основанием для рассмотрения его как единого произведения, т.е. в аспектах его текстуальной, образной и смысловой выраженности, характеризуя его как *дискретное, многомерное и целесообразное* целое, или, в образах-терминах битовской фразеологии, как «пунктир», «измерения» и «домостроительство».

(А) *Пунктир*. «Роман-пунктир» – авторское жанровое определение романа «Роль», переименованного впоследствии в «Улетающего Монахова». Романное целое в этом произведении образуется из отдельных произведений, связанных скорее ассоциативно, нежели сюжетно: это отдельные черточки, проявляющие некоторое жизненное (жизненно-смысловое) течение: детство, отрочество и т.д.

Пунктирность – характерная особенность вообще всего творчества Битова: не просто дискретность, но – целенаправленная и проявляющая дискретность, обозначения контуров исследуемого художественного мира – его «контурная карта».

В художественном целом творчества Битова его «роман-пунктир» и сам является отдельным «пунктом», точкой, черточкой в ряду других, ассоциативно соединенных с ним произведений. При этом пунктиры писательской («рукописи») и издательской («книги») реализации далеко не во всем совпадают. В творчестве Битова эти несовпадения становятся пред-

метод специального осмысления – знаком времени и системой приоткрываемых значений.

Пунктир писательской реализации («творческое воплощение»):

1960-1961 – цикл рассказов «Люди, которые...»;

1961 – «Одна страна»;

1962-1976 – «Улетающий Монахов» («Роль»)...

и т.д.

Пунктир издательской реализации («выход в свет»):

1960 – «Бабушкина пиала», «Фиг» (рассказы);

1961 – «Солнце» (рассказ);

1967 – «Жизнь в ветреную погоду»...

и т.д.

«Пунктирность в творчестве Битова, – пишет В.Шмидт, – имеет принципиальный характер. Не только не заполнены фабульные пробелы между сплошными частями романной линии, а нет даже единичного, идентичного героя. Постоянно перевоплощаясь, субъект растворяется в своих ролях до тех пор, пока автор его не заменяет новым персонажем уже с другим именем. Так, например, в «Роли» анонимный «мальчик» первого рассказа, ставший во втором «Алексеем», превращается в «Монахова» в третьем. Характерологическая связь между этими героями есть, но она пунктирная. В таком романе-Протее, разумеется, и конечный пункт фабулы не зафиксирован, здесь не может быть развязки. Герой «Пушкинского дома», которого нашли в исходной ситуации безжизненным, просыпается в конце романа к жизни, но к какой, неизвестно. Такая незавершенность фабулы представляет собой в свернутом виде незавершенность, мало того – неограниченность всего большого битовского романа» [1, с.374].

Пунктирность – это также выражение текстуальной (композиционной) условности. Мало того, что произведения Битова взаимосвязаны и взаимотражены, они еще и *взаимозаменяемы*. Автор создает повести, повествования и даже романы из собственных же рассказов, меняя их состав, расположение, названия и т.д. сообразно возникающему новому смыслу.

Характерный пример – формирование структуры романа «Улетающий Монахов» («Роль»). В издании 1976 года («Дни человека») этот роман-пунктир состоит из 5 рассказов: «Дверь», «Сад», «Третий рассказ», «Лес», «Инфантьев». В издании 1991 года (Собрание сочинений в трех томах) – 6 рассказов, причем заключительные 5-й («Вкус») и 6-й («Лестница») заменили прежний финал – рассказ «Инфантьев», который поставлен заключать цикл «Аптекарский остров» (в том же издании). Кроме того, новые названия рассказов – 3-го («Образ») и 5-го («Вкус») – создают новое интерпретационное поле: теперь 5 рассказов романа-пунктира можно осмыслить как 5 органов чувств, реагирующих на происходящее в жизни,

## Раздел 2. Поэтика и история литературы

пробующих постигаемый мир на ощупь, на запах, на вкус и т.д. Заключительный, «шестой рассказ», названный «Лестница», – это, собственно, и не рассказ, а стихотворение, маленькая поэма, некая поэтическая вертикаль, в противоположность прозаическому (горизонтальному) течению жизни.

Другой пример – роман «Оглашенные», составленный из трех существовавших вполне самостоятельно повестей: «Птицы», «Человек в пейзаже» и «Ожидание обезьян».

Таким же образом, частями, в виде повестей-эвфемизмов, открывался русскому читателю и «Пушкинский дом». Впервые – в сборнике «Дни человека» (М., 1976) под названием «Молодой Одоевцев, герой романа» (главы «Кавалер солдатского Георгия», «Нелюбимая Альбина», «Миф о Митишатъеве», «Г-жа Бонасье (Что будет...)», «Профессия героя»).

(Б) *Измерения*. «Империя в четырех измерениях» – так оформлено первое доведенное до конца собрание сочинений Андрея Битова (Харьков – Москва, 1996). Четырьмя томами обозначены четыре основных направления («измерения») творчества писателя:

1) «Петроградская сторона» – ранние произведения: цикл рассказов «Аптекарский остров», цикл («дубль») «Дачная местность»; роман-пунктир «Улетающий Монахов».

Кстати, 1-й том несостоявшегося трехтомника (М., 1991) имеет ту же структуру, но с добавлением «Заповедника» (1964, 1972) и более позднего «Человека в пейзаже» (1983).

2) «Пушкинский дом» – роман «Пушкинский Дом» и дополнения к нему: «Фотография Пушкина (1799-2099)» и «Битва».

3) «Кавказский пленник» – повести-путешествия «Уроки Армении», «Наш человек в Хиве» и «Грузинский альбом».

4) «Оглашенные» – роман в трех повестях: «Птицы, или Оглашение человека», «Человек в пейзаже» и «Ожидание обезьян», а также «приложения»: «Попытка утопии», «Астролог» и «Таблица амбиций».

Любая систематизация, разумеется, условна, особенно когда приходится систематизировать взаимосвязанные и взаимопроникающие явления, и все-таки распределение битовских произведений по четырем направлениям кажется весьма удачным, побуждающим к основательной филологической интерпретации.

(1) «Биографическое» направление: это «дни человека», тайны его взросления и существования; это обращенность к детству, к юности, ретроспектива художественного восприятия и в то же время попытка воспроизвести хронологический (диахронический) ряд событий человеческой жизни, сделав их предметом художественного описания и осмысления.

Биографизм (и автобиографизм) – особенность практически всех произведений Битова, но особенно характерны в этом отношении его первые

книги: «Большой шар» (1963), «Такое долгое детство» (1965), «Путешествие к другу детства» (1968), «Аптекарский остров» (1968)...

(2) «Филологическое» («пушкинское») направление: обращенность к словесной реальности; это жизнь, история, мир, открываемые в чужом жизненном и историческом опыте, воплощенном в произведениях классической – но и не только классической – литературы; в частности, это устойчивый интерес к жизни и творчеству Пушкина – истоку и средоточию литературных и философских тенденций в русской культуре.

Рефлексивность, автотематизм, обязательные в произведениях Битова, наиболее полно и последовательно выразились в романе «Пушкинский дом».

(3) «Географическое» направление: путешествия, как бы размыкающие биографическое и культурное семантические пространства. С одной стороны, это *Уход из Дома* – из «отчего дома» (круга привычек, привязанностей, пристрастий и т.п.) и из «пушкинского дома» (круга, очерченного русской литературной традицией), а с другой стороны – это и расширение своего «Дома» – освоенного и обжитого пространства, и продолжение, углубление самопознания – в сравнении с другими культурами («Домами»).

Наиболее полно это направление представлено в книге А.Битова «Семь путешествий» (Л., 1976).

(4) «Философское» направление – произведения эссеистского типа, в которых автор интерпретирует и синтезирует собственный «биографический», «филологический» и «географический» опыт.

Наиболее приметный пример литературно-философского синтеза – роман «Оглашенные».

(В) *Домостроительство*. Роман «Пушкинский дом» остается и, по-видимому, останется центральным, главным произведением Битова, его *magnum opus*. Все остальные произведения, написанные им, располагаются в читательском сознании как написанные «до» или «после» «Пушкинского дома» (кстати, и сам автор, располагая материал в четырехтомнике, употребил эту формулу в оглавлении: «После «Пушкинского дома»»).

В то же время творчество Битова настолько цельно, внутренне взаимосвязано и взаимоотражено, что может восприниматься как единое произведение – именно как некий «Дом» («...все, что я пишу – единый дом...» [2, с.33]), в центре которого располагается роман, который не только является этот образ, но и очерчивает контуры его семантического окружения.

Если оставаться в системе битовской образности и представлять текст романа «Пушкинский дом» в виде именно «дома», тогда контексты романа (литературный, культурный, исторический и т.д.) предстанут, соответственно названиям ранних произведений Битова, в виде некоего «пейзажа» – «сада», «дачной местности», «леса», «погоды» и т.п.

2. Литературный контекст. Литературный контекст творчества А.Битова – вся литература, русская и зарубежная, классическая и современная. Ее существование, сам факт ее наличия – неперемный фон, даже если он не проявлен, всех битовских построений.

Более конкретно литературные влияния, сближения, отталкивания и т.д. обнаруживаются в анализе и самоанализе рассматриваемых произведений.

3. Культурно-исторический контекст. В творческом сознании Битова «культура» и «история» различаются не принципиально: культура предстает в историческом ракурсе, а факты истории осмысливаются культурологически.

Реальное присутствие культурно-исторического контекста в «Пушкинском доме» проявляется в основном проблемно-тематически. Среди событий русской культуры (истории), повлиявших на возникновение битовского романа и ставших в нем предметом художественного описания и осмысления, наиважнейшими, по-видимому, являются:

- русская литература как единый феномен;
- русская революция и ее последствия;
- Петербург (Петроград, Ленинград) как явление культуры;\*
- «оттепель» 60-х годов;
- «заморозки» 70-х годов...

4. Мировой контекст. Признание (или полупризнание) Андрея Битова классиком [3, с.210], литературные премии, переводы на европейские языки, членство в международном ПЕН-клубе и т.п. – позволяют сделать осторожное предположение, что творчество Битова имеет не только национальное, но и мировое значение. Это должно означать, что в мировом литературном контексте он занял свое, никем не замещимое место – в чем, в общем-то, сомневаться не приходится. Дискуссионным является более конкретный вопрос: какое именно место в литературе занял писатель Андрей Битов? Его называют «реалистом», «модернистом», «постмодернистом», и каждое из этих определений, по-видимому, небезосновательно.

Битов – *реалист*: исследуя феномен Пушкина, он, вольно или невольно, принимает как основополагающие пушкинские творческие установки; воспроизводя пушкинские, лермонтовские, тургеневские и др. классические сюжеты, обыгрывая манеру и умонастроения хрестоматийных произ-

---

\* «Не могу перестать быть и ленинградским, петербургским писателем. Это не значит, что я все время с ленинградской темой. Но сам строй мышления, отношения к жизни – отсюда. Питерцы в самом деле чуть-чуть другие люди. Город такой особый. Сюда попадаешь хоть с Луны, но оказываешься в климате особой культуры, которая будет неизбежно влиять, даже давить, даже ломать... В этом петровском, пушкинском городе своя гордость, своя тоска, своя неизбежность. И своя, в лучшем смысле этого слова, литературность» [2, с.17].

ведений, он вовлекается в русло реалистических интенций и продолжает, хотя и в новых формах, реалистическую традицию.

Битов – *модернист*: экспериментальность, формотворчество, литературность – неременная приправа всех его блюд, хотя, как он утверждает, это не является для него самоцелью: «Мне бы не хотелось находить в этом стиль» [4, с.11].

Битов – *постмодернист*: литературный опыт предшественников и современников для него такая же реальность, как и жизненная, и все его формальные изыски – и стилистическая изощренность, и композиционная усложненность, и ассоциативная образность – подчинены обнаружению и исследованию этой реальности.

Можно спорить о преобладании тех или иных свойств и уклонов в творчестве А.Битова, но, по-видимому, естественнее предположить, что, возможно, уникальность местоположения его произведений (в частности, «Пушкинского дома») – именно в их пограничности, на пересечении реалистических, модернистских и постмодернистских тенденций.

#### Цитированная литература

1. Битов А.Г. Империя в четырех измерениях: В 4 т. – Харьков-Москва, 1996.
2. Битов А. Мы проснулись в незнакомой стране. – Л., 1991.
3. Бочаров С. На Аптекарский остров... // Новый мир. – 1996. – №12.

#### Анотація

У роботі позначені найбільш значимі контексти роману А.Бітова «Пушкінський дім» – «авторський» («творчий»), «літературний», «культурний», «історичний» і «світовий», визначені особливості їх функціонування.

#### Annotation

The most significant contexts of the novel by A.Bitov «Pushkin's hous» (the «author's» or «creative», «literary», «cultural», «historic» and «world») are marked in the present article and the peculiarities of their functioning are determined.



### РАЗДЕЛ 3. АРХИВ

О ВАЛЕРИИ КОРМАЧЕВЕ  
(1948 – 1971)

*Гениальный юноша, как о нем говорили, гордость и надежда филфака Донецкого университета, ушел из жизни в 23 года. Для всех, кто его знал, это была личная трагедия.*

*Успел он немного: несколько небольших научных работ, несколько тетрадок стихов. И еще – успел стать учеником М.М.Гиршмана, успел навсегда войти в жизнь своих друзей, среди которых – К.Исупов и А.Лихолет, Е.Орлов и О.Орлова, Л.Сенчина и Д.Гелюх и многие, многие другие.*

*Возвращение Валерия Кормачева еще впереди, а пока – почитаем тезисы его студенческих докладов. Светлый привет из далеких уже 60-х годов – племени младому, незнакомому...*

В.Н.Кормачев

#### СТИХОТВОРЕНИЕ «ПОРА, МОЙ ДРУГ, ПОРА...» В ЗРЕЛОЙ ЛИРИКЕ ПУШКИНА

**О**бращение к лирике зрелого Пушкина вызвано стремлением рассмотреть некоторые проблемы художественного и мировоззренческого порядка в их взаимодействии.

Стихотворение «Пора, мой друг, пора...» представляет собой благодарный объект для исследования такого рода по следующим соображениям. Это стихотворение является по жанровому определению фрагментом. Мы исходим из того, что в художественном мышлении Пушкина фрагмент осознан именно как целостное жанровое образование, а не как результат только разрушения предыдущих жанров. Подобное понимание фрагмента является художественно плодотворным, что мы и стремимся обосновать.

1. Дело в том, что фрагмент с наибольшей непосредственностью позволяет высказать итоговую мысль, предельно «уплотненную» идею какого-то обширного, в своих границах необозримого и поэтому жизненно достоверного контекста, от которого фрагмент отталкивается и общие черты которого тем не менее должны быть непременно известны читателю. Анализ фрагмента невозможен без анализа питающего его контекста, но исходить и возвращаться мы должны именно к фрагменту, ибо на его малом пространстве нагляднее и предметнее всего завязывается «узел проблем», обнаруживается их взаимодействие.

2. Проблема фрагмента должна быть связана со своеобразием образа автора в лирике зрелого Пушкина. В силу тяготения фрагмента к высокой

степени обобщенности образ автора должен терять свою неповторимую единичность, «человеческую» уникальность, уступая место объективированному аспекту мира, «точке зрения», как это происходит в лирике Тютчева. Стихотворение «Пора, мой друг, пора...» характеризуется поистине исключительной, гармонической уравновешенностью плана отвлеченного, философского и плана неповторимо личного, «интимного» отношения к жизни. Образ автора выступает как гарантия подлинности, «выстраданности» философских выводов – они предстают нам не как замкнутые в себе сентенции, но как обоснование вполне конкретной жизненной программы, как своеобразное «руководство к действию». Действование и постижение смысла жизни слиты для Пушкина в нерасторжимом единстве. В сущности, наш анализ стихотворения «Пора, мой друг, пора...» и его «порождающего» контекста посвящен доказательству именно этого тезиса.

3. «Вечные», основные категории, – такие; как «время», – приобретают у Пушкина вес и значение постольку, поскольку они связаны с человеческой жизнью в самом буквальном смысле, в смысле непосредственно осязаемого влияния на ее течение. «Ощутимость» времени, сообщение ему «вещественных» свойств и в то же время наделение вещей признаками существования во времени с такой силой, что этот признак делается представляемым – как цвет, допустим, – все это прослеживается в стихотворении «Пора, мой друг, пора...» как своеобразный итог «образа времени» в лирике Пушкина.

4. С «образом времени» тесно связана проблема ответственности человека перед временем и, конкретнее, перед жизнью, длящейся во времени. Цель человека в отношении времени – преодолеть краткость человеческой жизни ее интенсивностью, то есть максимальным наполнением времени. Следует подчеркнуть, что Пушкин тему относительности восприятия времени и движения человеком не раз затрагивал в своих стихотворениях («Подражание Корану», «Движение»). Практически «обитель дальная трудов и чистых нег» противопоставлена смерти – как крайнему выражению времени на человека – в качестве символа бессмертия. От «трудов» вполне прослеживается нить к строчкам «Памятника»: «Нет, весь я не умру...» и т.д. Значение выражения «чистых нег» соотносится нами с содержанием пушкинского стихотворения «Надеждой сладостной младенчески дыша...», трактуемую «традиционную» для Пушкина тему побега в ином плане. «Труд», понимаемый как «жизнь» в наиболее истинном и глубоком ее содержании, является основным моментом в истолковании темы, выраженной строкой: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Нами выясняется содержание этих понятий в отношении друг к другу и в общем отношении к смысловой доминанте «труд».

В результате достаточно полно проявляется заключенная в стихотворении «важная душа испытанного жизнью и глубоко всматривающегося в нее человека» (Белинский).

<1969>

### НЕКОТОРЫЕ СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИХОТВОРЕНИЙ ТЮТЧЕВА

Отнесение Тютчева к «философской» разновидности русского романтизма (У.Фогт) представляется нам вполне приемлемым, ибо оно верно характеризует тип интуитивного проникновения в действительность у рассматриваемого поэта. Определение «философский романтизм» позволяет изучать такие особенности тютчевской лирики, как «дидактизм», «фрагментарность», «символизм» и т.д. в их структурном единстве, в живых функциональных связях.

В качестве организующего всю систему принципа выступает своеобразный аспект мира, относительно, но достаточно ощутимо отделенный от конкретной познающей личности и получающий вследствие этого самодовлеющий характер. Для поэта-философа вполне естественно стремление к детальной разработке объективируемого аспекта с целью придания ему полной универсальности. У Тютчева мы закономерно находим группы стихотворений, написанных по существу, на одну и ту же тему, но каждый раз дающих новое поэтическое содержание. Прежде всего нас будут интересовать те стихотворения, где Тютчев конструирует общую «сущностную» модель мира и пытается установить характер отношений между личностью как порождением природы (мира) и всем мировым организмом.

Структура мирового целого (и жизни человека в том числе) обусловлена общеромантическим представлением о зримой реальности как о внешней оболочке, за которой скрывается эмпирически непостижимая сущность. Отвлеченная философская идея превращается у Тютчева в «овеществленную идею – структуру художественного произведения».

Конкретность образа «бесконечного» мира достигается тем, что он локализован в пространстве и, по существу, бесконечен лишь во времени. Мир Тютчева – шарообразная структура, в центре которой и находится главное, искомое, сущность («Лебедь», «Как океан объемлет шар земной...» и т.д.). Даже, казалось бы, в «чистой» пейзажной лирике ощущается этот принцип построения единого образа-символа («Полдень», «Есть в осени первоначальной...»). Характерно, что именно в создании адекватного «чертежа мира» Тютчев видел залог единения человека и природы («Колумб»).

Следующим (условно, конечно) этапом является формирование «ключевых слов», «нервных узлов» структуры. Они формируются во всем целостном контексте творчества поэта и по своему значению могут быть при-

равнены к сюжетам эпических произведений. К таким словам относятся «хаос», «день», «ночь», «сон» и т.д. В зависимости от их положения в структуре отдельного стихотворения – в оболочке или в центре «модели», – изменяется содержание стихотворения. Иногда смысл «ключа» передает другое слово, ассоциированное с ним («хаос» – в оксюморонном сочетании «мглистый полдень» и т.д.). В связи с общим тяготением Тютчева к «телесности», локальности находится мифологизация отвлеченных образов, «новое мифотворчество».

Различие между миром (природой) и отдельной личностью во многом определяется различием в характере сосуществования в них – как замкнутых структурах – состояний-элементов, обозначаемых как «хаос», «сон», «день» и т.д. Суть в том, что эти состояния являются общими, родовыми и стремятся к соединению в одно целое – к размыканию структур. («Тени сизые смешались...»). Можно назвать это явление, вслед за Брюсовым, «полным параллелизмом» и проследить подготовку к нему в творчестве Тютчева, что мы и делаем на ряде примеров («Летний вечер», «Сей день, я помню, для меня...» и т.д.).

<1969?>

#### СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

**В**ерным представляется данное Д.С.Лихачевым определение художественного времени как «явления самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющего своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание в литературном произведении». В аспекте данной темы нами выделяются две основные проблемы: 1) характер сосуществования двух длительностей – времени человека и времени природы, космоса – в их отношении друг к другу; 2) способ преодоления времени человеком, борьба за «бессмертие».

Анализ, проведенный на материале творчества Тютчева и Пушкина, обнаруживает большую степень своеобразия и, можно сказать, противоположность временных структур в лирике рассматриваемых поэтов.

Человек у Тютчева – своеобразная художественная абстракция, стремящаяся к максимальному удалению от конкретной личности с тем, чтобы предстать как универсальная «родовая» сущность, обладающая новой конкретностью высшего порядка. Стремление изобразить человека как «человека во все времена», вне его изменчивости в прошлом, настоящем и будущем – есть стремление к полной цикличности, замкнутости временной структуры. Однако цикличность – как порождение мифологизированного изображения человека Тютчевым – не может быть полной и естественной, ибо мифологи-

зация осуществляется вполне рационально – как своеобразный итог философских исканий. В таком случае из какого пункта линейной системы времени оценивает Тютчев происходящее с человеком и в человеке?

Для ответа необходимо выяснить, как изображается существование во времени космоса, второго члена важнейшей для всего творчества Тютчева оппозиции «человек – космос».

Время космоса у Тютчева абсолютно циклично. Космос не знает изменения, развития – в том смысле, что все его процессы есть копии одного с другим, есть бесконечное повторение, никак не осознаваемое мировым организмом. Неполное циклическое время человека находится на фоне и как бы внутри полного циклического времени космоса – подобная структура в целом характеризует оппозицию «космос – человек», взятую во временном аспекте.

Преодоление времени, проблема «бессмертия» мыслится Тютчевым как постоянно предчувствуемое растворение человеческой жизни в вечно-настоящем существовании космоса. Именно с точки зрения этого будущего момента оценивается и изображается вся временная перспектива. Важным оказывается не процесс, не сама «живая жизнь», а некий результат, соответствием которому определяется ценность прошлого и настоящего.

Прошлое в целом оценивается в творчестве Тютчева со знаком минус, ибо непременным условием слияния космоса и человека является потеря сознания себя во времени. Между будущим и прошлым нет причинно-следственных связей, ибо «подлинное» будущее человека мыслится как параллельно существующее его «призрачно» настоящему «подлинное» вечно-настоящее космоса, отнюдь не зависящее от человека и никак не подготавливаемое его деятельностью. Характерно, что сам по себе творческий акт изображается Тютчевым не в длительном протекании, а как мгновенный, не базирующийся на прошлом напряжении, миг импровизации.

Выводы:

а) сочетание циклической и линейной системы времени у Тютчева характеризуется явным преобладанием цикличности.

б) оценка временной перспективы дается с точки зрения будущего, причем прошлое оценивается отрицательно, что обуславливает высокую степень абстракции в тютчевской лирике, известную заданность в изображении;

в) можно сказать, что идея прогресса, основанная на изменчивости всего сущего в необозримой линейной системе времени, в целом не органична для лирики Тютчева.

Восприятие и изображение времени у Пушкина выступает как своеобразный антитезис указанным особенностям временной структуры в лирике Тютчева.

Прежде всего, человек у Пушкина – вполне конкретная индивидуальность, за которой в большинстве случаев угадывается реальная личность автора. Биографическое время набрасывает весьма точную сетку координат

нат на весь контекст творчества, входя неотъемлемо, живой струей во временную структуру пушкинской лирики.

Если у Тютчева человек поставлен лицом к лицу с космосом и тем самым вынужден к прямому, мучительному взаимодействию с ним, то у Пушкина этот процесс дан гораздо более опосредствованным, ступенчатым. Тютчевское противопоставление: «время космоса – время человека», у Пушкина вытягивается в цепочку: «время человека – время определенного коллектива – время истории – время космоса». Три звена этой цепочки в своем единстве гораздо более мощно противостоят времени космоса, делают его нейтральным и в своем содержании зависящим от человека.

Весьма специфичным для Пушкина представляется второе звено цепочки: коллективное восприятие времени, ярко проявляющееся во многочисленных посланиях и во всех стихотворениях, посвященных лицейскому «союзу». Время здесь измеряется уже не вехами отдельной биографии, но событиями в жизни определенного коллектива, своеобразным летописцем которого является поэт.

Принципиальная неповторимость всего в «человеческой» системе отсчета времени обуславливает линейность его восприятия и изображения, где прошлое, настоящее и будущее, активно взаимодействуя, отнюдь не сливаются в космическое тождество. Если наиболее общий принцип отношения Пушкина к жизни можно охарактеризовать как принятие ее, доверие к ней («счастливый человек – для жизни ты живешь»), то и отношение Пушкина ко времени характеризуется полным пониманием его объективного, необратимого хода («мгновенью жизни будь послушен»).

Время осознается Пушкиным как нечто нейтральное, приобретающее ценность и содержание в зависимости от человеческой деятельности. Закономерно поэтому, что любой будущий результат определяется действием в настоящем, непрерывно уходящем в прошлое, «накапливаемом» в нем. Именно «живое» прошлое служит у Пушкина исходным моментом для оценки настоящего и будущего. Важно понять разницу между тем, когда прошлое Пушкин дает само по себе как положительное («что пройдет, то будет мило») и той ситуацией, когда прошлое выступает как определяющее для всей временной структуры. В этом случае оно предстает нам как вполне уже осмысленное, определенным образом отфильтрованное и обогащенное.

Важнейшим понятием, связанным со временем, является ответственность перед ним и конкретно – перед своей человеческой жизнью, длящейся во времени. Цель человека в отношении времени – преодоление краткости человеческой жизни ее интенсивностью, то есть максимальным наполнением времени. Именно «труд вдохновенный», понимаемый как жизнь в наиболее истинном и глубоком ее содержании, является гарантией и символом бессмертия в лирике Пушкина.

**Выводы:**

а) в лирике Пушкина, безусловно, преобладает линейная система времени с ярко выраженными причинно-следственными связями;

б) огромное значение в этой системе приобретает прошлое, будучи осмыслено и обогащено в настоящем;

в) «труд» выступает у Пушкина как смысловая доминанта, определяющая содержание и ценностное наполнение таких понятий, как «время», «жизнь», «смерть», «бессмертие».

<1969>

*Публикация А.А.Кораблева*

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Андросова В.В.** – редактор газеты «Народная медицина», соискатель Донецкого государственного университета
- Гаврилова Ю.Ю.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого института социального образования
- Гармаш Е.В.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Гиришман М.М.** – доктор филологических наук, профессор Донецкого государственного университета
- Домашенко А.В.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Захарова А.Л.** – преподаватель Донецкого государственного университета
- Кавакин А.А.** – аспирант Донецкого государственного университета
- Калубина М.К.** – преподаватель Донецкого бизнес-лицея, соискатель Донецкого государственного университета
- Казаков И.Н.** – кандидат филологических наук, доцент Славянского государственного пединститута
- Квашина Л.П.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого гуманитарного института Донецкого государственного университета
- Клебанова М.Ю.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Книшевицкая Л.В.** – преподаватель Донецкого государственного университета
- Кноблех Н.В.** – учитель ОЗШ № 53 г.Донецка
- Кораблев А.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Кораблева Н.В.** – старший преподаватель Горловского государственного педагогического института иностранных языков
- Кравченко О.А.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Лимаренко И.А.** – аспирант Донецкого государственного университета
- Лысенко Н.Р.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого института социального образования
- Матвиенко О.В.** – преподаватель Донецкого государственного университета
- Орлова О.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого гуманитарного института Донецкого государственного университета
- Просалова В.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Сидоров С.И.** – программист, переводчик компании «LINGO» г.Киева, соискатель Донецкого государственного университета
- Федоров В.В.** – доктор филологических наук, профессор Донецкого государственного университета
- Чуприна И.И.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Шестакова Э.Г.** – кандидат филологических наук, младший научный сотрудник Донецкого государственного университета



## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ		3
<b>РАЗДЕЛ 1.</b>	<b>ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ</b>	
Гиршман М.М.	К проблеме специфики художественной литературы	4
Федоров В.В.	Поэзия и жизнь	8
Кораблев А.А.	О структуре таинственного: тайна – загадка – секрет	11
Квашина Л.П.	О содержании эпической объективности	17
Кноблех Н.В.	Эстетический объект и хронотоп в событии литературного произведения М.М.Бахтина	24
Лимаренко И.А.	Фактор коммуникативной асимметрии в поэтическом высказывании	28
Лысенко Н.Р.	Жанр как знак традиции в литературе и фольклоре	36
Захарова А.Л.	Архетип структуры и структура архетипа в художественном произведении	41
Клебанова М.Ю. Книшевицкая Л.В.	Об опыте психоанализа читателя в американском литературоведении	44
<b>РАЗДЕЛ 2.</b>	<b>ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ</b>	
Кадубина М.К.	Тайное и явное в трагическом мире «Гамлета» У.Шекспира	50
Гаврилова Ю.Ю.	«Переступив за незнакомый порог...» (Мир в «Повестях Белкина» А.С.Пушкина)	65
Чуприна И.И.	Мир – в монастыре, монастырь – в мире (роман Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»)	76
Матвиенко О.В.	Клойстергэмский собор и его genius loci (по роману Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда»)	84
Просалова В.А.	Рецепція Біблії в поемах Олександра Блока і Лесі Українки	92
Гармаш Е.В.	Любовь-быт-история: к проблеме их взаимосвязи в романе В.Брюсова «Огненный ангел»	99
Шестакова Э.Г.	Дискурс любви как дискурс власти (анализ стихотворения Н.Гумилева «Я вырван был из жизни тесной...»)	104
Домашенко А.В.	К проблеме интерпретации ранней лирики В.В.Маяковского	109
Орлова О.А.	Владислав Ходасевич. «Тяжелая лира»: черты поэтического мира книги лирики	117
		193

Кавакин А.А.	Елифания в рассказах Джойса и Честертона	125
Казаков И.Н.	Развитие лесковской стилиевой традиции в прозе русских писателей 20-х годов XX века	133
Андросова В.В.	Функция алиментарных мотивов в романе Т.Манна «Будденброки»	149
Сидоров С.И.	О рыбках-бананках и их ловцах (рассказ Дж.Д.Сэлинджера «A perfect day for bananafish»)	156
Кравченко О.А.	Семантика «голоса» в творчестве И.Бродского	173
Кораблева Н.В.	К проблеме контекста романа А.Битова «Пушкинский дом»	179
РАЗДЕЛ 3.	АРХИВ	
	<i>О Валерии Кормачеве (1948 – 1971)</i>	185
Кормачев В.Н.	Стихотворение «Пора, мой друг, пора...» в зрелой лирике Пушкина	183
	Некоторые структурные особенности стихотворений Тютчева	187
	Структура художественного времени в поэтическом произведении	188
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		192

---

Подписано в печать 16.11.1999 г. Формат 60x90/16. Бумага типографская.  
Офс. печать. Усл. печ. л. 12,25. Тираж 300 экз. Заказ № 25

---

Издательство: Лаборатория компьютерных технологий Донецкого государственного университета,  
340055, г. Донецк, ул. Университетская, 24

Напечатано: Лаборатория компьютерных технологий Донецкого государственного университета,  
340055, г. Донецк, ул. Университетская, 24