

*Донецкий национальный университет*

*Литературоведческий  
сборник*

*Выпуск 3*

*Донецк 2000*

ББК Ш4я43

Л 642

Литературоведческий сборник. – Вып. 3. – Донецк: ДонНУ, 2000. – 260 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

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;

Домашенко А.В., кандидат филолог. наук, доцент;

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;

Тюпа В.И., доктор филолог. наук, профессор.

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2000

© 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 исключающее, 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

А.А.Кораблев

## ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

ББК Ш4 г (4УКР – 4ДОН)

### I

**К**ак школа донецкое филологическое сообщество стало слагаться с середины 60-х годов, а точнее – с 1966 года, когда в Донецкий государственный университет на кафедру теории литературы и эстетики, образованную в этом же году, приехал из Казани, проездом через Москву, 29-летний кандидат филологических наук Михаил Моисеевич Гиршман.

Возникла ситуация, когда время и пространство как бы разделились и противопоставились: с одной стороны – радужные 60-е, полные надежд и ожиданий, и было от чего: молодой университет, молодые энергичные преподаватели, талантливые студенты; с другой же стороны – глухое, инертное, подконтрольное пространство провинциальной жизни, откуда Москва и Ленинград, не говоря уже о Прибалтике, виделись благословенными местами немислимого вольнодумства. Цели были ясны, и вскоре таким же островком свободы в донецкой провинции стала кафедра теории литературы.

Начал действовать (с декабря 1966 года) теоретический семинар «Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации», и первые работы, избранные для обсуждения, уже показывали направленность, которая надолго станет определяющей для донецких филологов: «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» М.М.Бахтина (тогда еще в машинописи), «Проблемы стихотворного языка» Ю.Н.Тынянова, материалы дискуссии о стиле и т.д. Впоследствии донецкий семинар стал местом апробации научных работ; среди обсуждавшихся – С.Н.Бройтман, Н.Д.Тамарченко, И.В.Фоменко, В.И.Тюпа, Н.Т.Рымарь, Ю.Б.Орлицкий, Р.Н.Поддубная и др.

Появились первые диссертации, и с 1972 года – первые защиты. Официальные оппоненты – З.С.Паперный, Е.Г.Эткинд, В.Е.Холшевников, Ю.В.Манн, С.Г.Бочаров, В.В.Кожин (трижды), Н.К.Гей (трижды), Ю.М.Лотман, Н.Н.Скатов, С.Т.Вайман и др. – как правило, задерживались, чтобы прочитать одну-две лекции или целый спецкурс.

Спецкурсы в Донецке читают Н.К.Гей, В.В.Кожин, Б.О.Корман, Д.М.Урнов, Д.В.Затонский.

Множатся научные связи: Москва, Кемерово, Самара, Алма-Ата, Псков, Минск, Ленинград, Даугавпилс, Тарту, Ижевск, Харьков...



В 1971-1975 гг. проводятся Тютчевские чтения, определившие вектор поэтических пристрастий. Если воспользоваться толстовской пометой, то был определен предмет научно-творческих медитаций: «Тютчев. Глубина. Красота».

В начале 70-х школа переживает первые потери: уходят из жизни одаренные выпускники Валерий Кормачев, Олег Стаховский, Евгений Орлов, уезжает в Ленинград Константин Исупов, многие, по разным причинам, вынуждены оставить науку.

Но творческая энергия брала свое – школа росла, ширилась, крепла. Праздником самоутверждения стала конференция 1977 года, которая собрала более 170 участников, в числе которых Н.К.Гей, Б.О.Корман, Г.А.Белая, В.А.Сапогов, Л.М.Цилевич, Л.С.Левитан, В.Ш.Кривонос, Р.Т.Громяк, В.Е.Хализев, Н.Л.Лейдерман, М.Л.Гаспаров, Ю.В.Шатин, В.П.Скобелев, Д.Н.Медриш, В.И.Тюпа, Н.С.Лейтес, Н.Д.Тамарченко, И.Л.Альми, Л.Г.Фризман, С.А.Матяш, Л.Е.Ляпина, М.Я.Поляков, З.С.Паперный, М.Г.Соколянский, П.А.Руднев, Л.Л.Бельская, Г.В.Краснов, Ю.Н.Чумаков, Р.С.Спивак, В.В.Эйдинова, А.А.Слюсарь, И.А.Гурвич и др. [1].

Доказательством силы и значимости нового научного центра стало возрастание интереса к нему со стороны контролирующих органов. Кафедре теории литературы позволили отметить 15-летие, но затем последовало закрытие совета, запрещение издавать литературоведческие сборники – кафедра оказалась на осадном положении, которое едва не закончилось ее разгоном.

В начале 80-х выходят монографии М.М.Гиршмана [2; 3] и В.В.Федорова [4]. С одной стороны, они весомо укрепили позиции школы, но, с другой стороны, зафиксировали ее внутреннюю раздвоенность. К началу 90-х эта раздвоенность оформилась и административно, когда В.В.Федоров возглавил кафедру русской литературы (1990), а М.М.Гиршман – кафедру теории литературы (1991).

В 1988 году заявляет о себе новое поколение «донецкой школы» (А.В.Домашенко, А.А.Кораблев, М.М.Красиков, А.О.Панич и др.), организовавшее семинар с участием коллег из Кемерово (В.И.Тюпа, И.А.Есаулов, Д.П.Бак, Е.И.Ляхова) и других городов Советского Союза. Но идея «исторической эстетики», вдохновлявшая сибиряков, на донецкой почве не прижилась.

На конференции 1992 года [5] обнаружилось еще одно расхождение дончан с коллегами, на этот раз главным образом с москвичами. Возникла дискуссия, показавшая, что некоторые донецкие филологи заметно уклонились от принципов классической рациональности, хотя, как отметил Н.Д.Тамарченко, подобные явления наблюдаются и в некоторых других местах.

В 1994 году, с целью выяснить действительное соотношение позиций мэтров – М.М.Гиршмана и В.В.Федорова, ученики организовали семинар, прозванный ими «Битва титанов». Семинар показал, что, несмотря на

имеющиеся различия, донецкая филология представляет некое целостное сообщество [6, с.37-104].

Бахтинская [7; 6, с.105-148; 8, с.187-190; 9, с.127-184] и Пушкинская [10; 11, с.22-125; 12, с.325-327] конференции (1996 и 1998 гг.) подтвердили общность донецкой филологической школы, а также ее теоретические приоритеты: «целостность», «диалог», «онтология».

С 1996 года начинаются ежегодные Дионисьевские чтения, вдохновляемые А.В.Домашенко, с характерной культурологической проблематикой.

С выходом в 1997 и 1999 гг. выпусков «Донецкая филологическая школа» [6; 11] начинается стадия теоретических саморефлексий: школа пробует целенаправленно осмысливать себя и свое место в контексте современного литературоведения.

## II

Фирменным знаком донецкой филологической школы стало понятие «целостность». Им определялись и работа теоретического семинара, и научные конференции, и выходившие в Донецке литературоведческие сборники, и проблематика диссертаций. Нельзя сказать, что это понятие было открытием или монополией дончан – в Кемерово, например, выходили сборники, аналогичные донецким, целостность была не последней категорией в концепциях холистов и герменевтов, «новых критиков» и даже структуралистов, не говоря уже о русских софиологах, немецких романтиках или древнегреческих платониках, неоплатониках и гностиках. Но нигде и, пожалуй, никогда слово «целостность» не повторялось с таким постоянством, с таким заклинательным шаманством, как это происходило в Донецке. Кто знает, может, только это и требуется, чтобы возникла школа: сосредоточение на одной идее, непрестанное исследовательское погружение вглубь избранного предмета и неустанная теоретическая медитация, вызванная стремлением понять многое в одном конкретном явлении.

Несколько положений о природе целостности, многократно, во многих работах варьируемые, со временем стали как бы аксиомами, определяющими своеобразие теории целостности М.М.Гиршмана и его коллег. Первое: онтологичность; целостность – это «полнота бытия», которая представляет «первоначальное единство всех бытийных содержаний» [13, с.7]. Второе: динамичность; «полнота бытия» осуществляется как «саморазвивающееся обособление» бытийных содержаний и проявляется в каждой частице и в каждом моменте этого саморазвития. Третье: принципиальное различие «целостности» и «целого» [13, с.8]. Четвертое: художественная целостность, воспроизводимая в литературном произведении, рассматривается как творческий аналог мировой целостности [13, с.8].

Так понимаемая целостность, как показывают опыты ее филологического осмысления, обладает значительными системообразующими возможностями. В логике теоретических интересов М.М.Гиршмана системообразование проявилось, во-первых, в нахождении центрального теоретического объекта, адекватного представлениям о художественной «полноте бытия»: таким центром предстало литературное произведение, осмысленное как динамическая целостность [14]. Во-вторых, динамическая целостность произведения рассматривалась в определенной и явно закономерной последовательности: вначале – проблемы ритма, затем – проблемы стиля, потом – проблемы диалога\*, т.е. в аспектах теоретической, исторической и диалогической поэтик. Наконец, в-третьих, дальнейшая детализация и систематизация литературоведческих категорий и понятий, прояснение их соотносительности (например, жанра и стиля [15; 16], мира, произведения и текста [17; 18; 19], ритма и композиции [20], автора и стиля [21] и др.) основывались, опять же, на принципах их целостного сосуществования.

Принцип целостности оказался объединяющим и по отношению к самим филологам-целостникам: ритм донецкой научной жизни оказался достаточно мощным, чтобы противостоять аритмии политических, бюрократических и прочих внешних воздействий; стиль донецкого научного мышления оказался вполне своеобразным, чтобы отличаться на полистилистическом фоне сопредельного литературоведения; наконец, диалог как принцип концептуально-бытийных взаимоотношений оказался как нельзя кстати, когда в среде донецких филологов стали выделяться самостоятельные позиции.

Цельность (но не целостность) донецкой школы нарушил Владимир Викторович Федоров, который предложил свою формулу конкретизации онтологической проблематики [4; 22; 23]. Центральным понятием в его филологической системе является не «литературное произведение», как у М.М.Гиршмана, а «поэтический мир», поскольку, как утверждает В.В.Федоров, «жизненный» и «литературный» - это два относительно самостоятельных плана художественного целого», которые «входят в состав чего-то иерархически высшего сравнительно с ними» [22, с.5; см. также: 4, с. 10].

Несмотря на полемическую противопоставленность филологических представлений М.М.Гиршмана и В.В.Федорова, очевидна их соотносительность, что позволяет рассматривать эти ракурсы как единое онтологическое направление. Федоровский «поэтический мир» и гиршмановская «целостность» – явления по существу однопорядковые, но увиденные в разной перспективе, и в этом их существенные различия. Система В.В.Федорова иерархична: Слово-человечество – язык-народ – автор (поэт)

\* Ср. разделы в сборнике «Избранные статьи» М.М.Гиршмана [13]: «Художественная целостность», «Ритм», «Стиль», «Диалогическое мышление».

– персонаж и т.д., при этом более высокий уровень иерархии является внутренней формой для более низкого. Система же М.М.Гиршмана принципиально неиерархична: это диалогическое единство взаимодействующих и взаимопроникающих целых – тех же человечества, народа, личности, а также соотносимых с ними собственно художественных понятий [13, с.11].

Влиятельность концепций М.М.Гиршмана и В.В.Федорова, по крайней мере для их учеников, обусловлена, по-видимому, не только их универсальностью и внутренней цельностью, но также и конкретными аналитическими подтверждениями, т.е. характерным для обоих ученых единством теории и практики, или, конкретнее, единством онтологии и поэтики. Формы однопланной филологической реализации – «теории без практики» или «практики без теории» – в Донецке не поощряются, но тем не менее имеют своих приверженцев, среди которых наиболее характерные – В.И.Борисенко и С.В.Медовников.

В теоретических построениях В.И.Борисенко соединяются не только «целостность» и «поэтический мир», но и многие другие понятия, от платоновских и аристотелевских до гегелевских и бахтинских, а также собственные авторские, и все они преобразуются в некую сверхсистему – гуманитарную поэтологию. Отвлекаясь от конкретного исторического содержания этих понятий, В.И.Борисенко стремится рассмотреть их в логике историософского становления, и то, что другим покажется эклектикой, для него представляется полем соотносимых интенций. Он пишет так: «Аналитически взорвав себя на «части целого» и «разбросав по миру», человек сотворил из себя бинарный теонормно-этонормный Миф, философему «Востока и Запада», «Души и Духа», «материи и Идеи», «Формы и Содержания». Сравнив по закону «аналогии бытия» эти «два мира», он обнаружил зеркальное подобие этих «диамиров» и поставил вопрос о «третьем измерении» – «большей» от двуемира *целостности как таковой*» [24, с.217; см. также: 25].

Отказ С.В.Медовникова от теоретизирования почти принципиален. Его стихия – устная речь, мгновенная реакция, афористичное, часто парадоксальное высказывание. Он не строит ни концепций, ни мостов между концепциями, но, тем не менее, бывает остро концептуален, импровизируя на темы, задаваемые коллегами [26; 6, с.72-73, 129-130; 11, с.64-65, 103-105].

Нередко приходится слышать, что «донецкая школа» – это прежде всего «школа Гиршмана» (С.Н.Бройтман [11, с.9-10], В.И.Тюпа [11, с.10], Л.Г.Фризман и др.). Действительно, комплекс идей и фундаментальных теоретических положений, разработанных М.М.Гиршманом, сохраняет актуальность уже для нескольких поколений литературоведов: теория цело-

\* Об опасности разъединения «онтологии» и «поэтики» говорил М.М.Гиршман на Пушкинской конференции в Донецке (1998) [11, с.121-122].

стности была принята основателем кафедры И.И.Стебуном, она определила преподавательскую и исследовательскую деятельность Л.С.Дмитриевой, Л.А.Бахаевой, Д.И.Гелюх, О.А.Орловой, Л.Т.Сенчиной, И.А.Поповой-Бондаренко, Л.П.Квашиной, Н.Р.Лысенко, Э.М.Свендицкой, В.В.Медведевой-Гнатко, Ю.Ю.Гавриловой, Е.В.Тараненко, А.С.Островской, О.А.Кравченко, Л.В.Какоевой, Н.В.Кноблех и др.

Концепция В.В.Федорова, как более конкретная и своеобразная, имеет меньше прямых последователей (среди которых – В.Э.Просцевичус, А.В.Самойлов), но отдельные ее положения принимаются или как-то учитываются практически всеми коллегами.

Существование в донецком теоретическом контексте сказывается и в работах историков литературы (И.А.Влодавской, Л.А.Мироненко, О.В.Матвиенко, А.В.Поповой, Р.С.Постовой, русистов Л.М.Раkitиной, Н.А.Анисимова, П.Т.Тимофеева, О.А.Чернышевой, Г.А.Попович и др.) – тематически, проблематически или стилистически.

Особую группу в «донецкой школе» составляют филологи, живущие не в Донецке: К.Г.Исупов (Санкт-Петербург), Ю.Б.Орлицкий (Москва), А.А.Галич (Луганск), Б.П.Иванюк (Черновцы), В.П.Кичигин (Белгород), Н.А.Петрова (Пермь), Е.Г.Бегалиева (Тараз), Е.Я.Константиновская (Иерусалим), Н.В.Белинская (Рамат-Ган), М.М.Красиков (Харьков), Р.В.Мных и Л.Н.Мных (Дрогобыч), Т.В.Телицына (Владивосток), В.Ф.Нестеренко (Сан-Франциско) и др. Экстерриториальность их существования – одна из объективных причин экстраполяции идей школы.

Противоположная тенденция – интраполяция новых идей, методов, языков, нехарактерных или даже чуждых школе: обращение к проблемам психоанализа (В.И.Таракановский, М.Ю.Клебанова), интертекстуальности (Н.В.Кораблева), дискурсивности (Э.Г.Шестакова, С.В.Кочетков), неклассической рациональности (С.И.Сидоров) и др.

Стремление радикально обновить проблематику и стилистику донецкой филологии наблюдается в работах А.В.Домашенко [27], А.О.Панича [28; 29], В.Э.Просцевичуса [30], а именно: стремление привить школе традиции соответственно герменевтического, культурно-исторического и деконструктивного мышления, а также в попытах А.А.Кораблева [6; 11; 31; 32], проблематизирующих взаимоотношения науки, искусства и жизни как онтологическую основу целостного мировоззрения.

### III

Образованная в 1966 году в Донецком университете кафедра теории литературы первоначально воспринималась как филиал московского Института мировой литературы, чему способствовали достаточно частые научно-деловые и личные контакты, прежде всего М.М.Гиршмана и В.В.Федорова – с В.В.Кожинным, Н.К.Геем, С.Г.Бочаровым и др. Более сложными, напря-

женно-полемическими были отношения с тартусцами, что не мешало, однако, приезжать в Донецк Ю.М.Лотману, а в Тарту, соответственно, донецким преподавателям и студентам. Приезжал в Донецк и Б.О.Корман, чья субъектно-объектная системология некоторое время активно применялась в практике целостного анализа. Но, пожалуй, наиболее близко дончане сошлись во взглядах с сибирскими филологами, несмотря на значительное разделяющее их расстояние, – особенно с В.И.Тюпой и Н.Д.Тамарченко.

В том, как складываются, развиваются и испытываются научные связи, обнаруживаются отчетливые закономерности, проясняющие структуру рассматриваемой научной парадигмы. В отношении Донецка это особенно показательно, если учесть глухое противостояние имлийцев и тартусцев в 70-е годы. Отмечаемая коллегами внеположность позиции М.М.Гиршмана [11, с.9-10] – и в составе авторов трехтомной «Теории литературы», и по отношению к тартускому структурализму – отчасти может быть объяснена близостью этой позиции к теоретическим постулатам русской формальной школы, в первую очередь – Ю.Н.Тынянова, а также Б.М.Эйхенбаума, консультировавшего молодого ученого. Вспоминая те годы, М.М.Гиршман говорит, что проблемы «Бахтин или Тынянов» для него не существовало: оба имени для него были равно необходимы, и свою внутреннюю задачу он видел в том, чтобы доказать их общность – через идею динамической целостности, через согласие разных подходов прийти к расширению теоретических оснований\*.

Таким образом, три основных аспекта изучения художественных явлений – системность, динамика и целостность – знаменательно разделились между тремя литературоведческими направлениями 60-80-х годов, по-видимому, тоже основными: системно-структуралистским, историко-поэтическим и онтологическим, наиболее последовательно и сосредоточенно разрабатываемыми соответственно в Тарту, Москве и Донецке.

Примечательно, что в 1975 году на конференции в Московском университете именно эти три направления были представлены тремя основными докладами (Б.О.Кормана, Н.К.Гея и М.М.Гиршмана), и оппонентом одновременно всех трех выступил тогда Г.Н.Поспелов, зафиксировав свою позицию как принципиально иную.

В 90-е годы появляются работы, которые можно определить как попытки интегративного подхода, в котором бы учитывалась, но и преодолевалась разноположенность системности, динамики и целостности. Наиболее характерен в этом отношении В.И.Тюпа, в чьих построениях сочетаются идея целостности, историческая типологичность и формально-логическая структурность.

\* Из беседы в декабре 1999 г.

Обозначенные тенденции в литературоведении второй половины XX века можно считать магистральными, поскольку они закономерным образом продолжают основные тенденции первой половины столетия. Это дало основание Й.Ужаревичу, представляя современное русское литературоведение именами В.Е.Хализева, С.Н.Бройтмана, М.М.Гиршмана, Н.Д.Тамарченко, В.В.Федорова, В.И.Тюпы и др., объединить этих теоретиков в понятие нео-традиционализм [33, с.5], хотя очевидно, что наследуются названными учеными принципиально разные традиции. Объединяет их именно магистральность, которой, однако, все настоятельней и наступательней противостоит набирающая силу и размах маргинальность – жанры интеллектуального сопутствия, противопоставляющие глубине – поверхностность, смыслу – смыслопорождение и т.д.

Донецкая филологическая школа к концу столетия оказалась в положении витязя на распутье, притом на каком-то заколдованном распутье: прямо пойдешь (оставаясь собою) – окажешься позади; влево свернешь (в эссеизм, деконструктивизм и проч.) – окажешься справа; повернешь направо (к соединению несоединимого) – окажешься слева. Станет ли донецкая школа выбирать одну из возможностей или разделится, не сумев выбрать, или найдет некий особый путь – покажет время, если оно будет.

И последнее. Приходится слышать, что внутренние дела школы – это частные проблемы, малоинтересные для других. Но если следовать теории целостности, то в каждом самостоятельном явлении, великом или малом, независимо от его значимости, обнаруживается глубинное единство со всеми иными явлениями, закономерно обособленными и закономерно обращенными друг к другу.

### **Цитированная литература**

1. Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1977.
2. Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева. – М., 1981.
3. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982.
4. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.
5. Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. – Донецк, 1992.
6. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа. – Донецк, 1997.
7. Наследие М.М.Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре. Тезисы международной научной конференции 28-30 ноября 1996 г. – Донецк, 1996.
8. Кораблев А.А. Международная конференция «Наследие М.М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной куль-

- туре» (Донецк, ноябрь 1996) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. – №1.
9. Кораблев А.А. Мэтр и маргиналии // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. – №2.
10. А.С. Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения. – Донецк, 1998.
11. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа. Вып.2. – Донецк, 1999.
12. Попова-Бондаренко И., Мних Р. Конференция *А.С.Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения*, Донецк, 28-31 октября 1998 года // *Slavia Orientalis*. – Т.XLVIII, nr.1, rok 1999. – Krakow, 1999.
13. Гиришман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996.
14. Гиришман М.М. Литературное произведение // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. – Т.9.
15. Гиришман М.М. Диалектика жанра и стиля в художественной целостности // Жанр и проблемы диалога. – Махачкала, 1982.
16. Гиришман М.М., Лысенко Н.Р. Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1989.
17. Гиришман М.М. Художественный мир – литературное произведение – художественный текст // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк, 1985.
18. Гиришман М.М. От текста к произведению // Вопросы литературы. – 1990. – №5.
19. Гиришман М.М. Произведение и текст в современном литературоведении // Сюжет и время. – Коломна, 1991.
20. Гиришман М.М. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения (О двух аспектах исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
21. Гиришман М.М. О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения // Проблема автора в художественной литературе. – Устинов, 1986.
22. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. – Донецк, 1998.
23. Федоров В.В. Статьи разных лет. – Донецк, 2000.
24. Борисенко В.И. Гуманология «поэтического бытия» в измерении «поэтического мира» // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997.
25. Борисенко В.И. Философско-теоретическая парадигма художественной поэтологии // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк, 1991.
26. Медовников С.В. Полкъ. – Донецк, 1998.
27. Домашенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.



28. Панич А.О. История диалектики: Диалектика в западноевропейской культуре. – Донецк, 1998
29. Панич А.О. «Медный всадник» А.С.Пушкина: от мифа к вымыслу. – Донецк, 1998.
30. Просцевичус В.Э. Прямое значение. – Макеевка, 1996.
31. Кораблев А.А. Мастер. Астральный роман. Ч.1-3. – Донецк, 1996-1997.
32. Кораблев А.А. Темные воды «Тихого Дона». – Донецк, 1998.
33. Užarević J. Potraga za izgubljenom tradicijom (Aspekti suvremene ruske književne teorije) // Književna smotra. – [Zagreb], 1998, god.XXX, br.107 (1).

#### Анотація

Стаття подає стисло історію та основні ідеї донецької філологічної школи.

#### Annotation

The article represents a brief history and basic ideas of Donetsk philological school.

А.Л.Захарова

### ИЕРАРХИЯ СТРУКТУРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ББК Ш 40\*011

**С**труктура мира иерархична. Уже в древнейших культурах наблюдается выделение трех фундаментальных уровней в строении Космоса (Вселенной) – Небеса, Земля и Ад. Космологическая концепция соединенных между собой сфер связана с символизмом Центра и Мировой Оси (Axis Mundi), а также их модификациями (Горы, Древа, Ступеней и т.п.). Существенно, что, согласно этим воззрениям, в Центре возможен прорыв уровней, то есть связь с Небом. Так, например, «зиккурат, культовая башня в Вавилоне, был по существу Мировой Горой, символическим представлением Космоса: его семь этажей соответствовали семи планетарным небесам (как в Борсиппе) или были окрашены в цвета мира (как в Уре)» [1, с.205].

Мотив восхождения на Небо, более универсальный и архаический, чем месопотамское различие семи небесных сфер, содержится и в символизме Мирового Древа, означающего вечно обновляющуюся Вселенную. «Мистерии учат, что божественные энергии от богов нисходят на вершину Пирамиды, которая уподобляется перевернутому дереву, с кроной внизу и корнем вверх. Из этого перевернутого дерева божественная мудрость распространяется вниз по наклонным сторонам и растекается по

миру» [2, с.134]. Лестница как ритуальный элемент присутствует в митраистских и орфических мистериях, в христианской и исламской мистике. Словом, в той или иной форме символизм восхождения или нисхождения характерен для многих культур.

Как видим, в глубинных архетипических образах, объединенных доминирующей идеей Центра (Мировая Гора, Древо и Лестница, которые Мирча Элиаде определяет как «более утонченные мифические формулы Космической Оси» [1, с.206]), выражается иерархическая структура, ибо они охватывают собой три масштабные сферы мироздания.

Иерархически представляли строение Универсума многие философы древности. Так, Плотин создал учение о трех уровнях эманации: 1) жизнь как совокупность чувственно меняющегося и становящегося; 2) ум как совокупность эйдосов; 3) перво-единое [3, с.46-47]. Кроме того, эйдосы в системе философа классифицируются следующим образом: 1) число как индивидуальный эйдос; 2) эйдос вообще, как оптически-умный смысл; 3) эйдол (сокращенный частичный эйдос) [3, с.107]. Можно сказать, что в целом для неоплатонизма идея иерархичности структуры бытия является основополагающей.

Разделение Космоса на нозтический и чувственный уровни, которые мыслились как изоморфные, лежит в основе фундаментального осмысления бытия в работах Дионисия Ареопагита и его последователя Максима Исповедника с последующей разработкой вопросов о Божественной Иерархии, фотодосии, перихоресисе образа и первообраза. Целью Иерархии, которая есть, по мнению Псевдо-Дионисия, «священный чин и знание», является «неуклонное подражание божественной идее; и деятельность всякой иерархии делится на священное принятие и сообщение (другим) совершенного очищения, божественного света и сокровенного знания» [4, с.44-45]. Информация, передаваемая посредством фотодосии от уровня к уровню, в определенной степени трансформируется, подвергается модификациям в соответствии с категориями, существующими на определенной ступени. В связи с вышесказанным обретает особую актуальность теория подобных и неподобных образов в философской системе Дионисия Ареопагита.

Трансцендирующий свет проявляет себя в «неясных изображениях истины, в далеких от архетипа отображениях, в труднодостижимых иносказаниях и образах» [4, с.46], каждый из которых, тем не менее, уподобляется изначальной модели в силу общности пронизывающих их энергий. Принцип изоморфизма позволяет человеку восходить в постижении сакральных знаний к первичным идеям. Сама же фотодосия, как отмечает Псевдо-Дионисий, «никогда не покидает свойственного ей внутреннего единства и, благоподобно раздробляясь и предводительствуя нас к горнему и объединяющему с

премирными умами соединению, невидимо остается внутри самой себя, неизменно пребывая в неподвижном тождестве и истинно стремящихся к ней возвышает в соответствии с их достоинствами и приводит к единству (неποροίει) по примеру своей простоты и единства» [4, с.97].

Подобная мысль была высказана ранее Проклом, который рассматривал миф как «умный символ сущего», «единовидную и скрытую наличность», где последняя «излучает себя в световых потенциях с тем, чтобы свершиться в некоторых устойчивых ликах и символах» [3, с.110].

О гносеологическом аспекте Иерархии писал Шарль Бонне: «Мне нравится рассматривать несметное множество Миров как множество книг, собрание которых образует огромную Библиотеку Вселенной или истинную универсальную Энциклопедию. Я сознаю, что чудесная градация, имеющаяся среди этих различных миров, облегчает высшим умам, которым было дано их обозреть или, скорее, читать, достижение истин любого рода, которые содержит в себе и вкладывает в их познание этот порядок и это последовательное развитие, составляющие их самую существенную красоту» [Цит. по: 5, с.140-141].

Исходя из того, что мир структурирован и иерархичен, возможно предположить, что таковы и его модели. В силу допустимости положительного ответа возникает проблема осмысления символически или художественно воспроизводимой структуры, ибо, как писал Поль Рикер, «не может быть осознания смысла без хотя бы минимального понимания структур» [6, с.89].

Мы уже писали о том, что креативный архетип как основополагающая космологическая матрица, моделирующая процесс Творения, наблюдается в культурных феноменах разных эпох и народов, а также отмечали общность триадичной структуры Мировой Горы (архетипический образ мира), Храма (символический образ мира) и Литературного произведения (художественный образ мира) [См. подробнее: 7]. Поскольку структура мира иерархична, следовательно, иерархична и структура произведения литературы как отражение онтологичности мира художественного\*. Если же рассматривать структуру как образное отражение Иерархии, то возможно выделение нескольких уровней в первичной геометрической модели:

I. Трансцендентный уровень.

II. Имманентный уровень.

III. Уровень манифестации.

Графическое изображение структуры художественного произведения позволит конкретизировать их специфику.

---

\*Иерархичность художественной структуры для классического структурализма не вызывает сомнений: иерархия – одно из основных понятий структуралистского лексикона [См. выпр. 8, с. 426-428].



В процессе актуализации идеи на каждом уровне происходят определенные трансформации. Так, акт создания художественного произведения характеризуется движением сверху вниз, от уровня архетипических моделей до уровня знаков, происходит своеобразное раскрытие идеи, расширение, определяющее материализацию Универсума, в данном случае, художественного. Обратный процесс происходит при чтении литературного произведения: движение направлено снизу вверх, от формально-знакового уровня до уровня первичных матриц, постижение текста становится восхождением к первоначальной авторской идее, существующей до креативного художественного акта. После этого читатель моделирует свой текст – «понимание», текст-«интерпретацию», повторяя создание литературного произведения. Так, разнообразные прочтения, например, «Гамлета» обусловлены расширением семиотического пространства за счет включения множественных семиотических пространств в процесс актуализации текста.

Как отмечал Ю.М.Лотман, «чем дальше на лестнице универсальной иерархии отстоит текст от источника истины, тем тусклее ее отблеск и тем условнее отношение содержания и выражения. Таким образом, на высшей ступени истина является непосредственному созерцанию для духовного взора, на низшей же она приобретает характер знаков, имеющих чисто конвенциональную природу». И далее: «от одной ступени иерархии к другой природа соотношения содержания и выражения будет меняться: по мере продвижения ввысь – нарастать символизм и ослабевать конвенциональная знаковость. Однако в семантическом отношении каждый новый иерархический уровень будет изоморфен всем другим, и, следовательно, между имеющими одинаковое значение элементами разных уровней будет устанавливаться отношение эквивалентности» [9, с.254].

Идея иерархичности художественного произведения, на наш взгляд, не противоречит идее целостности. Осмысление триады как символической структуры Космоса, соотносимой с подобной же моделью Храма и Литературного произведения позволяет предположить, что через отношения Иерархии и общность триадичной структуры возникает целостность

3) литературного произведения, ибо сама подобная структура и есть целостность как символически запечатленное воплощение Мира, в том числе художественного. Целостность выражается через иерархию, формальным представлением которой является структура, через необходимую связь с Первичным, Высшим Началом, Первообразом, причем считаем возможным дифференцировать:

- 1) целостность текста как знакового образования;
- 2) целостность художественного мира;
- 3) целостность и единичную всеобщность Пратекста,

соединение которых позволяет говорить о структурной целостности литературного произведения как многоуровневого образования.

### **Цитированная литература**

1. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. – Киев, 1998.
2. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен. – Новосибирск, 1997.
3. Лосев А.Ф. Диалектика числа у Плотина. – М., 1928.
4. Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М., 1977.
5. Фуко Мишель. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М., 1977.
6. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 1995.
7. Захарова А.Л. Архетип структуры и структура архетипа в художественном произведении // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонГУ, 1999. – Вып. 1.
8. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
9. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1999.

### **Анотація**

Стаття, що презентується, є спробою осмислення ієрархії як основи структурної організації Світу крізь образне його втілення у літературному творі.

### **Annotation**

The present article is an attempt of comprehension of Hierarchy as the basis of the structural organization of the World through its image embodiment in the literary work.

**В.К.ТРЕДИАКОВСКИЙ – ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ**

ББК Ш40\*00192

**Ф**игура В.К.Тредиаковского – фигура трагическая как в событийном, так и в бытовом плане. Призыв А.Пушкина «изучать Тредиаковского» остался не услышанным ни современниками, ни, к великому сожалению, потомками поэта. Сегодняшний интерес к В.Тредиаковскому, как правило, сводится к осознанию его роли в развитии и формировании литературного языка (А.А.Алексеев, Б.А.Успенский), либо к «определению репутации» Тредиаковского в культурном сознании XVIII столетия (Ю.М.Лотман), либо к общим рассуждениям о значимости его наследия. Интересная и содержательная статья Г.Гуковского о Тредиаковском-теоретике, написанная более полувека назад, на данном этапе развития теоретико-литературной мысли также требует уточнений и дополнений [1, с.42-66]. Это убеждает нас в необходимости и важности детального изучения теоретического наследия Тредиаковского, что позволит шире интерпретировать его взгляды на природу творчества, дает возможность выявить причину расхождения Тредиаковского-теоретика с Ломоносовым и Сумароковым в понимании специфики поэтического слова и особенностей его функционирования в художественном произведении; определить роль и место Тредиаковского в литературном процессе XVIII столетия.

Теоретическая программа В.К.Тредиаковского изложена им в многочисленных трактатах, обращениях «К читателю», «Предисловиях и «Предъяснениях», «Предуведомлениях». Поэтическая практика Тредиаковского во многом являлась иллюстративным материалом, «как бы системой примеров к определенным эстетическим положениям» [1, с.44]. Подчеркивая связь практической и теоретической деятельности Тредиаковского, отметим, что представлять его поэтическое творчество только в плане своеобразного «приложения» к теории, на наш взгляд, не совсем верно.

Теоретические суждения Тредиаковского поражают своей глубиной и многогранностью. Опираясь на национальную традицию в плане освоения учения Аристотеля о «подражании», Тредиаковский стремился выявить суть собственно поэтического, определить специфику и природу художественного творчества.

Теоретик подчеркивал, что поэзия – это «подражание естеству, и... истинне подобие...» [2, с.756], а «поэт есть подражатель натуре...» [3, с.LXXXVII]. Подражание «естеству», «следование во всем естеству» является у Тредиаковского своеобразным критерием «художественности» произведения, мерилом таланта поэта. В трактате «Мнение о начале Поэзии и Сти-

хов вообще» теоретик наряду с «подражанием» детально рассматривает «творение» и «вымышление». По мнению Тредиаковского, поэзия не тождественна стихотворству, а стих не есть главный признак поэзии. Тредиаковский настаивает на мысли о том, что «...Поэзия есть не то Стихи составлять, но творить, вымышлять, и подражать» [2, с.181-182]. Теоретик дает четкие характеристики каждому из названных признаков поэзии: «Творение есть расположение вещей после оны избрания, вымышление есть изобретение возможностей... не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они быть могут или должныствуют... подражание есть следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правды» [2, с.182]. Тредиаковский особо подчеркивает объективный характер природы «подражания», находя для этого весьма точные определения: «натура», «естество». В трактате «Рассуждение о комедии вообще» Тредиаковский настаивает на творческом характере «подражания», подчеркивая, однако, что подражание «натуре» не есть «копирование», а связано в первую очередь с творческим началом. «Однако надлежит наблюдать, что Смешное искусство, кое желается на Театре, долженствует быть копиєю с оного Смешного, которое есть в натуре. Большое самое искусство Комедии в том, чтоб держаться природы, и не отходить от нея никогда... должно твердо иметь в памяти, что начертания самые грубые Естества нравятся всегда больше, нежели самые нежные, которые не по Естеству» [2, с.428-429].

Важное место в теоретических рассуждениях Тредиаковского занимает вымысел. Теоретик вслед за Ф.Прокоповичем разделяет сферу действия вымысла и истинного факта. Тредиаковский справедливо полагает: историк и оратор должны следовать исторической правде, поэтому «дозволено» в своих сочинениях использовать вымысел. Тредиаковский исходит из многофункционального характера вымысла, особо подчеркивая его роль в эмоциональном воздействии на писателя (...поражать грациозным вымыслом...), что дает возможность воспитывать человека в духе «справедливости, воздержанности, трезвости, искренности...» [2, с.722].

Немало рассуждений Тредиаковского связано с необходимостью осознания «границ» в сфере использования вымысла. Первое требование, выдвигаемое теоретиком, связано с ограничением вымысла «разумом». «Пиитическое вымышление бывает по разуму... возможность Пиитическая есть возможность философская, разумом доказываемая», — подчеркивает Тредиаковский [2, с.182]. Второе наставление обусловлено требованием осторожного (разумного) обращения с литературами и мифологическими образами. Тредиаковский высказывает весьма зрелую (для XVIII века мысль) о «синтезе» рационального и эмоционального. Именно такое единство, по мнению теоретика, усиливает воздействие на читателя, способствует воспитанию в нем лучших человеческих качеств, выполняет важную дидактическую «установку» — «приносить пользу», «уметь». В «Предъизъяснении об иронической по-

эме» автор пишет: «Без сия жаркия страсти, любящия все, речи кажутся хладны, косны, слабы; а без сего рассуждения, распределяющего и направляющего всеж, оне суть ложны и неправдивы» [4, с.XLIII].

Целесообразно отметить, что до Третьяковского, как правило, вымысел рассматривали в качестве основного разграничителя поэзии и прозы. Достаточно вспомнить «Поэтику» Прокоповича, чтобы убедиться в том, что Феофан противопоставление прозы и поэзии осуществлял, опираясь на категорию вымысла, т.к. к «прозе» относится все, что не относится к понятию художественной литературы (ораторские и исторические сочинения).

Третьяковский заметно перестраивает и дополняет сложившуюся теоретическую практику. Разделяя зоны вымысла и факта, Третьяковский, имея опыт перевода прозаического романа «Езда в остров любви», настаивает на поэтическом начале (наличии вымысла) как в прозаическом, так и в стихотворном произведениях. Определяющим фактором противопоставления для Третьяковского в первую очередь являются виды речи. Теоретик обособляет стихотворную речь от прозаической. Теоретические посылки Третьяковского нашли отражение в его литературной практике. Достаточно вспомнить роман «Езда в остров любви», чтобы убедиться в «двухплановом освещении» событий, происходящих в произведении. Исследователь А.Кузнецов в статье: «Концепция поэтической речи в литературной теории и практике В.К.Третьяковского» наглядно доказывает, что в романе «Езда в остров любви» используются два вида речи: стихотворная (затрудненная) и прозаическая, поясняющая первую. «Учитывая, что поэтический островок предшествует прозаическому, можно предположить, что прозаическая речь в романе приобретает вторую, дополнительную функцию пояснения поэтического содержания «в самом простом русском слове», – замечает В.Кузнецов [5, с.100].

Противопоставление стихотворной и прозаической речи в поэтической практике Третьяковского было отмечено еще Л.Пумпянским, который связывал «затрудненную стихотворную речь» с «архаистичным... школярством, предпочитающим окольные пути выражения». Ученый считал, что эта «схоластическая традиция нашла «именно в Третьяковском свое последнее и самое яркое выражение» [6, с.70-71]. Однако эта во многом справедливая мысль Пумпянского сегодня требует уточнения и дополнения, если вспомнить «затрудненную» стихотворную речь Вяч. Иванова, В.Хлебникова, И.Бродского, поэтов новой волны».

Возвращаясь к теоретическим рассуждениям Третьяковского, отметим, что его интерес к специфике и особенностям стихотворной и прозаической речи дает возможность рассматривать поэтическое слово не в строгой зависимости от жанра, как предписывала предшествующая традиция, а в дихотомии «поэзия-проза», шире «художественность-обыденность» [5, с.111]. Такое от-



ступені від класицистическої системи жанрів способствовало, на наш взгляд, разрушенію «готового слова» (А.Михайлов) и в определенной степени обусловило кризис жанрового мышления, обозначившегося к концу XVIII столетия. Наше утверждение не противоречит выводу о том, что Тредиаковский теоретически обосновывал и реализовывал на практике основные требования нормативной поэтики. Однако в процессе формирования и становления ее Тредиаковский экспериментировал, выступал явным новатором в развитии античной и последующей теоретической мысли. Новизна рассуждений Тредиаковского особенно ощутима в трактовке проблем авторского стиля. Понятно, что в эпоху «заданного смысла», «заданного способа порождения речи» Тредиаковский рассматривает «авторов стиль» в русле нормативной поэтики. Но при этом теоретик делает попытку осмыслить специфическую природу авторского стиля. Тредиаковский настаивает на праве автора иметь «свой собственный характер сочинения». В «Предуведомлении от трудившегося в переводе» Тредиаковский развивает мысль о необходимости для поэта постигать «натуру» разными «способами писания». На примере «Аргениды» Баркляя Тредиаковский стремится выявить особенности «авторова стилия», считая, что Автору удалось изобрести «совершенно... новый... способ писания...» Авторский стиль подлинно не сходен с Цицероновым..., но это такой стиль, «что не токмо все веки и народы его истреблять не захотят, но все веки и народы удивлятся ему не перестанут» [3, с.ХСVII]. В этих рассуждениях Тредиаковского наметилась тенденция (в рамках культуры «готового слова») осознать проблему «индивидуального», «оригинального». И в этой связи теоретические рассуждения Тредиаковского могут рассматриваться как новаторские.

#### Цитированная литература

1. Гуковский Г.А. Тредиаковский как теоретик литературы // XVIII век. Вып.6. Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма. – М.-Л., 1964.
2. Тредиаковский В.К. Сочинения. – СПб., 1849. – Т.1.
3. Тредиаковский В.К. Предуведомление от трудившегося в переводе // Аргенида... – СПб., 1751. – Т.1.
4. Тредиаковский В.К. Предъизъяснение об иронической поэме // Тилемахида... – СПб., 1766.
5. Кузнецов В.А. Концепция поэтической речи в литературной теории и практике В.К.Тредиаковского // Вестник СПбГУ, Сер.2, 1996. – Вып.3.
6. Пумпянский Л.В. Тредиаковский // Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. – М., 1999.

#### Анотація

Стаття присвячена вивченню теоретичної спадщини Тредіаковського. У дослідженні всебічно розглядаються такі питання, як «наслідування», «вігадка». З'ясується новаторський напрямок теоретичних пошуків Тредіаковського.

**Annotation**

The article is devoted to theoretical heritage of Trediakovsky. The investigation is focused on such notions as «mimesis», «fantasy» the nature of poetic verbosity. The novelty of theoretical thought of Trediakovsky is stated in the article.

**Э.Г.Шестакова**

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПОНЯТИЯ «АКТЁР»  
В РАБОТЕ Ж.ДЕЛЁЗА «ЛОГИКА СМЫСЛА»**

ББК Ш40\*00021

**В** работе «Логика смысла» [1] Ж.Делёза само понятие «актёр» употребляется не часто, но неявно – под другими именами, эксплицитно реализуясь через иные понятия, – присутствует практически во всей работе. Активизация внимания непосредственно к актёру происходит в 20 серии «Этическая проблема в философии стоиков» и 21 серии «Событие». К тому же, на первый взгляд, эта активизация происходит без внешней логической подготовленности, неожиданно и в довольно-таки неожиданном семантическом контексте: после развернутого рассмотрения этики и философии стоиков, представлений о сущности и дифференциации времени, события, воплощения, желания воплощения, телесности, осуществления, контр-осуществления, смерти, в общем, основополагающих понятий «Логики смысла». Это обусловлено несколькими причинами как общефилософскими, точнее, общекультурными, так и более локальными, которые вытекают из представлений самого Ж.Делёза и логики данной работы.

Модерная и в особенности постмодерная онтологизация языка, игры, театра активизирует понятие актёра в связи с проблемой децентрации субъекта. Как отмечает И.Ильин, «сначала теоретики структурализма, а затем и постмодернизма вот уже не менее 40 лет доказывают невозможность существования целостной личности человека, который, по их понятиям, способен выступать только во фрагментарном состоянии, а любая попытка логически мыслить якобы неизбежно приводит его лишь к подчинению стереотипам, клише мышления, выработанных господствующей идеологией» [2, с.194]. В итоге следует либо полная смерть субъекта (что отражено в теоретических работах постмодернизма), либо поиски идеологически свободного пространства, где бы субъект мог реализовать свою автономность (что тоже нашло отражение в теоретических поисках). Одним из таких пространств оказывается сцена, представление, игра (в самом широком их толковании), а следовательно, и актёр, актёрство – как эффект и/или потенция, путь освобождения от клише, идеологической заданности и сверх-

детерминированности человека. Актёр оказывается одновременно – в силу специфики своей позиции – и семантически опустошенным, обладающим безгранично подвижной, гибкой семантикой, и несущим в себе и через себя значимый и значительный смысл. Бернар Дорт в «Освобожденном представлении» объясняет это следующим образом: «Актёр, очевидно, в одно и то же время разрушает и создает знаки. На сцене мы несомненно имеем дело с персонажем или риторической фигурой, но это воплощение или вымышленное создание никогда не является целостным феноменом. За персонажем скрывается актёр... В тот самый момент, когда тело и голос актёра растворяются в сценической фикции, они остаются, чтобы напомнить нам: какая бы ни произошла метаморфоза, он или она к ней не сводимы...» [2, с.195]. Постоянное ускользание, «мозаичность», «хаокоsmотичность» актёрской сущности, способность актёра и даже потребность в бесконечном и беспрестанном творении фикции целостного феномена делают актёрство особенно привлекательным для постмодернизма. Актёрство является одновременно (что особенно важно) и ценностным способом сотворения реальностей, игры с ними, и адекватным языком описания реальностей.

Вследствие этого актуальными становятся непосредственно соотносимые с актёром понятия вмешательства, отчуждения, субъекта, персонажа, риторической фигуры, роли, режиссёра, сценической фикции. А также понятия, взаимосвязанные с актёром не столько в его первичном или традиционном значении, сколько в мифоонтологическом. Это понятия тела, осуществления, осмысленности, чувственности, событийности, доиндивидуальности, желания, времени, смысла, человека и реальности как таковых. Причём понимаемых не столько в классической традиции трансцендентальной субъективности, сколько традиции маргинальной – чувственно-телесной с акцентом именно на телесности. «Введение телесности в структуру мышления, – по мысли В.С.Малахова, – разрушает идеал самоопределенности субъекта, наделяя его «местом» и демонстрируя наличие в пространстве сознания образований, не поддающихся рефлексивному контролю», имеются ввиду эффекты, страх, шок, эйфория, болезнь, безумие, смерть [3, с.297]. Таким образом, субъект оказывается в двойной системе координат: в снятой, точнее снимаемой, имплицитно присутствующей классической традиции и становящейся, проходящей легализацию маргинальной. Естественно, что и актёр рассматривается сквозь эту двойную призму. Но так же естественно, что подобная двойственная точка зрения не является механистическим или количественным соединением разнородных, антитетических тенденций, а выражается в более сложной позиции. Позиции, предполагающей работу «горизонта ожидания» (Яусс) в определенном, специфически настроенном диапазоне. Диапазоне, ощущающем эту двойственность как живую и значимую.

Для Ж.Делёза как классическая трансцендентальная традиция, так и телесная играли особую роль. Достаточно вспомнить не только его интерпретации философских систем Платона, эпикурейцев, стоиков, но и само отношение к философии как к «некоему виду извращенного совокупления или, то же самое, непорочного зачатия...» [1, с.11]. Сложно сопоставленные трансцендентализм, феноменология и неклассическая философская традиция служат тем контекстом, который необходимо учитывать, говоря об актёре. В связи с этим сущность актёра для Ж.Делёза реализуется через «беспокойную двойственность этики», т.е. состояние, специфическим образом сочетающее в себе, а главное через себя, телесность (тело, пищу, еду, вещи, положение вещей, чувственность, аффекты) и моральность слов (слова, язык, речь, смысл, рациональность). В этом положении в равной мере важны как «беспокойная», так и «двойственность». Именно через двойственность происходит сопряжение антитетичных, но взаимозависимых понятий, начиная с оппозиции «глубина тел» – «поверхность слов» и заканчивая смертью, двойственность которой заключена в ней самой. «Смерть самым тесным образом связана со мной и моим телом, она укоренена во мне. Но при этом, она не имеет ко мне абсолютно никакого отношения – ведь она нечто бестелесное, неопределенное, безличное, её основание – в ней самой» [1, с.202]. Поэтому особенно важно, что двойственность не разграничивает, не противопоставляет явления, а во многом есть объединяющий и смыслопорождающий фактор. И такой двойственности нужен адекватный субъект, которым вполне может стать актёр. По мысли Ж.Делёза, именно он «дублирует космическое или физическое осуществление события своими средствами, то есть сингулярностями поверхности – и поэтому более отчетливо, резко и чисто» [1, с.201]. А это приводит к тому, что актёр оказывается еще сопряженным с важными понятиями (как для Ж.Делёза, так и для посмодернизма в целом): изначальность, первичность, сходство, имитация, фантом, фантазм, симулякр, т.е. понятиями, направленными, по мысли М.Фуко, на «рождение-возрождение» «фантазофизики». Эта проблема актуальна и для Ж.Делёза, который посвящает ей не только «Логика смысла», но и «Различие и повторение», «Складка. Лейбниц и барокко».

Актёр оказывается помещенным в самый эпицентр исканий Ж.Делёза, для которых особенно важно, что смысл выражается предложением, но существует в вещах. Он особо подчеркивает, что «смысл – это и выражаемое, то есть выраженное предложением, и атрибут положения вещей. Он развернут одной стороной к вещам, а другой – к предложениям. Но он не сливается ни с предложением, ни с положением вещей или качеством, которое данное предложение обозначает. Он является именно границей между предложениями и вещами» [1, с.42] [Курсив автора – Э.Ш.].

Таким образом, намечается взаимозависимость, взаимоориентированность слова как знака классической философии и вещи как знака неклассической традиции\*. Именно поэтому смысл не является пред-данным, а порождается. Актер становится сопричастным процессу порождения смысла. Специфическое положение актёра (возможность множественности воплощений и одновременная дистанцированность от происходящего, несовпадение персонажа и актёра, укорененность в теле и способность к метаморфозам тела) делает актёра сопричастным так же и событию, которое является одной из центральных категорий «Логики смысла», т.к. собственно события порождает смыслы. При этом важно, что «каждое событие подобно смерти. Оно – двойник и безлично в своем двойничестве». Как отмечает Морис Бланшо, которого цитирует Ж.Делёз: «Событие – это провал настоящего, время без настоящего, с которым у меня нет связи, и в направлении которого я не способен проецировать себя. Ибо в нем Я не умирает. Я утратило способность умереть. В этом провале «умирается» – вечно умирается, но никогда не удается умереть» [1, с.202]. Актер в этом смысле событийен, т.к. он полифункционален и полисемантичен: он одновременно пред-дан и голосом, и телом, и персонажем, и ролью, и производством фикций и фантомом, он личностен и безличностен одномоментно. Поэтому актёр – тот, кто вполне может осуществить «провал настоящего», но «способен проецировать себя» и в то же время он не сводим ни одной из своих ипостасей, ни к их сумме. Он вечно осуществляемое, но не осуществимое. Это дает ему возможность найти и реализовать безидеологическое, немаркированное семантическое пространство, точнее, его симулякр. Актер оказывается **одно-временно** и в плоскости слов и плоскости вещей; и в плоскости Я и плоскости его децентрации. В общем он граничен по своей сути. Но это не традиционная театральнo-сценически понимаемая граничность. Она предполагает принципиально иное семантическое пространство реализации. Понятие «актёра» не просто онтологизируется, а мифоонтологизируется. Таким образом, событие **взаимосвязывает** смысл, Я, безличность, индивидуальность, желание, желание воплощения, время, осуществление – все то, что принципиально для мировидения посмодерна и что есть в актере. Следовательно, можно говорить, что Ж.Делёз помещает, точнее, обнаруживает актёра не в традиционном для него семантическом контексте, разрушая тем самым ожидаемые «горизонты ожидания». Он активизирует в понятии актёра не его «театральную» сущность, даже если учитывать абсолютизацию теории зрелищности и театра в постмодерне, а переносит акценты в гносеологическую и эпистемологическую плоскость. Главными и проблемными оказываются понятия события, смысла, осуществления,

\* Именно не новая или постклассическая, а **неклассическая**, т.к. для Ж.Делёза эта традиция идет от стоиков к Кэрролу.

контр-осуществления, т.е. те, которые определяют сущность «Логики смысла» как трактата о том, что такое мышление. М.Фуко, комментируя «Логiku смысла», отмечал, что в ней «показывается нам, как выстраивать мысль, способную охватить событие и понятие, их раздельное и двойное утверждение, утверждение их дизъюнкции» [1, с.453].

Актёр реализуется как знак (а то и знаковая система), вписанный в неожиданный для него контекст. В итоге, с одной стороны, в самом актёре начинают обнаруживаться и открываться глубинные смыслы, которые, *казалось бы*, способны преодолеть проблему децентрированного субъекта, спасти его от смерти. А с другой стороны, сам контекст приобретает иную семантику, в результате чего тоже, *казалось бы*, способен преодолеть «тиранию благих намерений, обязанность думать «заодно» с другими», преодолеть «дурную репутацию морального мышления» [1, с.457]. В итоге, *казалось бы*, происходит достижение топического идеала, когда, во-первых, аподиктическое знание перестает быть пустым и абстрактным, а осуществляется как, «наделенное всегда открытой структурой» [1, с.195], и, во-вторых, происходит действенное пересечение, взаимодействие двух основных типов знания – «безразличного и внешнего к объекту» и «конкретного, совпадающего со своим объектом, чем бы тот ни был» [1, с.195].

Актёр представляется одним из проявлений топического идеала. В силу этого он сопоставим не только с персонажем, событием, смертью, но и мудрецом-стоиком, что открывает в актёре кардинально новые «горизонты ожидания», связанные не с театральнo-сценическим смыслом, но экзистенциально онтологическим. Однако Ж.Делёз отрицает рационально этическое понимание стоицизма Плутархом (и, естественно, классической европейской традицией). Он настаивает на том, что «такая рассудочная интерпретация задним числом чужда стоицизму. Образ лучника ближе всего Дзену...» [1, с.196]. Восточная трактовка мудреца-стоика позволяет естественным образом «дать тело», и бестелесным, безразличным эффектам, и событиям, и вещам. Такая актуализация европейской философской традиции даёт возможность для её неклассической трактовки. С этой же позиции возможно и преодоление децентрации субъекта, вписание его в принципиально новое семантическое пространство, где вполне естественно, более того, жизненно необходимо обнаружение «восточной аналогии стоической воли» [1, с.196]. Именно поэтому актёр соотносим с мудрецом-стоиком: в представлении и выражении события, достижении топического идеала. Оба они «желают воплощения» и «осуществления чистого бестелесного события в положении вещей и в своем собственном теле, в собственной плоти» [1, с.196].

Но в то же время актёр – это все же квази-причина: он ничего не создаёт вновь, а действует как двойник физической каузальности. Он, как и

мудрец-стоик, обречен не только постигать и желать события, но самое главное, «представлять их, производя тем самым их отбор» [1, с.197]. Именно поэтому актёр, по Ж.Делёзу, не в состоянии совместить и реализовать в и через себя целостность личности, воскресив субъекта. Для этого необходим мим, этика собственно телесности как продолжение логики смысла.

### **Цитированная литература**

1. Делёз Ж. Логика смысла – Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum* – Пер. с фр. – М., Екатеринбург, 1998.
2. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа – М., 1998.
3. Современная западная философия. Словарь – М., 1991.

### **Анотація**

У статті розглядається семантичний контекст поняття «актор» у роботі Ж.Дельоза «Логіка смислу».

### **Annotation**

The article deals with the semantic context of the notion «an actor» in Delez's work «The logic of Meaning».

**В.М.Калинкин**

## **ПОЭТИКА ОНИМА В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ «ТОЧКИ ЗРЕНИЯ» В КОМПОЗИЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА**

ББК Ш40\*011.5

**О**бозначив проблему «точки зрения» как центральную проблему композиции произведения искусства вообще, Б.А.Успенский в «Поэтике композиции» [1] обратился к анализу закономерностей структурной организации художественного текста. В специальном разделе ««Точки зрения» в плане фразеологии» он коснулся наименования и собственного имени, потому что считал последние наиболее наглядным материалом для иллюстрации различных случаев игры фразеологических точек зрения в тексте. В художественном произведении, публицистической речи и даже в повседневной языковой практике принятие той или иной точки зрения в отношении именуемого объекта приводит к смене именованного или формы собственного имени. Указанное положение Б.А.Успенский проиллюстрировал рядом интересных примеров. Так, основываясь на работе Тарле «Наполеон», он напомнил случай с именованьем Наполеона

Бонапарта в парижской прессе по мере того, как во время «Ста дней» он приближался к Парижу. «Первое сообщение гласило: «Корсиканское чудо-вище высадилось в бухте Жуан». Второе известие сообщало: «Людоед идет к Грассу». Третье известие: «Узурпатор вошел в Гренобль». Четвертое: «Бонапарт занял Лион». Пятое: «Наполеон приближается к Фонтенбло». И, наконец, шестое: «Его императорское величество ожидается сегодня в своем верном Париже». «Замечательно, – пишет Б.А. Успенский, – что наименования меняются здесь по мере приближения именуемого объекта к именуемому – подобно тому, как величина объекта в перспективном опыте обусловлена расстоянием его от позиции наблюдателя» [1, с.35]. В разделе «Наименование как проблема точки зрения в художественной литературе» он привел несколько примеров, иллюстрирующих смену позиции автора, повествователя, разных действующих лиц через называние одного и того же лица различным образом.

Поскольку некоторые моменты, связанные с формирующей ролью собственных имен в композиции произведения, остались, так сказать, «за кадром», в развитие идей Б.А. Успенского ниже будет показано, как специфические качества онимов в совокупности с особенностями контекстов определяют композиционные свойства художественного произведения, оказывают влияние на его организацию в целом. Ограничение онимным материалом позволяет не только обнаружить, но и конкретизировать вклад проприальных единиц в поэтику литературного текста. Рамки статьи не позволяют всесторонне осветить различные аспекты этой многогранной проблемы. Поэтому остановимся подробно (в стиле комментируемого чтения) лишь на одном моменте, основанном на свойстве онимов аккумулировать всю информацию, относящуюся к мифологическим представлениям о том или ином божестве или персонаже.

Способность имен оказывать, кроме содержательного, еще и структурирующее воздействие довольно широко использовалась уже в античности. Так, в относящемся к жанру «эстрадной» риторики сочинении\* «Человеку, назвавшему меня «Прометеем красноречия»», писатель-сатирик и мыслитель, «Вольтер классической древности»\*\* Лукиан из Самосаты, не меняя формы имени и не прибегая к другим способам номинации, использовал семантический потенциал мифонима Прометей как основной инструмент игры «точками зрения».

«Прометей красноречия» не единственное произведение Лукиана, в котором он использовал мифоним Прометей. Диалогическая сценка «Прометей и

---

\* Выступления софистов открывались обычно *пролалиями* – вступительными речами, предшествовавшими дискуссии. Текст «Прометей красноречия» предназначался для публичного произнесения (*рецитации*).

\*\* Определение А.И. Герцена.



Зевс» из хорошо известных «Разговоров богов» основана на мифе, согласно которому Прометей за свое освобождение сообщил Зевсу тайну его будущего свержения сыном от богини Фетиды. В ней Зевс, услышав просьбу Прометея об освобождении, возмущается: *«Тебя освободить, говоришь ты? Да тебя следовало бы заковать в еще более тяжелые цепи <...> за то, что ты создал нам таких животных, как люди, похитил мой огонь, сотворил женщин! А что говорить о том, что ты меня обманул при разделе мяса, подсунув одни кости, прикрытые жиром, и лучшую часть сохранил для себя?»* [2, с.48]. В этой реплике в уста Зевса вложены основные мотивы мифа о Прометее. Однако Лукиан, творивший в период «мифологического вырождения», не столько придерживался традиции в передаче содержания или интерпретации мифа о Прометее, сколько иронизировал по его поводу. А.Ф.Лосев отмечал: «Лукиан <...> рисует Прометея как весьма талантливого оратора-софиста, искусно защищающего свое дело («Прометей, или Кавказ»), или прямо мелким смешным ловеласом («Разговоры богов»)» [3, с.242].

Композиция речи, посвященной обоснованию созданного Лукианом эклектического жанра, обладающего свойствами комедии и диалога, построена таким образом, что основная ее часть оказывается обрамленной ответом некоему оппоненту сатирика. Речь, обращенная к автору сравнения «Прометей красноречия», открывается констатацией: *«Итак, ты называешь меня Прометеем»,* – которую Лукиан развивает далее в духе изощренной иронии: *«Если за то, что мои произведения – тоже из глины, то я признаю это сравнение и согласен, что действительно схож с образцом. Я не отказываюсь прослыть глиняных дел мастером, хотя глина у меня и похуже, это почти что грязь с большой дороги. Но если ты хотел превознести сверх меры мои речи, будто бы за их искусное построение, и с этой целью, говоря о них, произнес имя мудрейшего из титанов, то смотри, как бы не сказали люди, что скрывается в твоей похвале ирония и чисто аттическая насмешка.»* [2, с.40]. Условием правильного понимания первого тезиса приведенного высказывания является знание слушателями возникших в эллинистический период дополнений к мифу, согласно которым Прометей создал людей из глины, слепил первую женщину – прекрасную Пандору (*Плотин. Эннеады*)\*\*, и вообще научил людей делать посуду из обожженной глины, став, по крайней мере в Афинах, покровителем гончаров. Вторая же часть высказывания опирается не только на эти-

\* По-видимому, служителю Фемиды, на что намекает концовка обращения.

\*\* Вопреки другой мифологической версии, по которой Пандору вылепил Гефест, смешав воду с землей, Афина одела ее в серебряное платье, а Гермес вложил ей в грудь лживую душу (*Гесиод. Теогония*). Однако есть источники, утверждающие, что Прометей не только слепил Пандору, но и вступил с ней в брак. Позже Пандора стала женой Эпиметея. А сын Пандоры и Прометея Девкалион и дочь Пандоры и Эпиметея Пирра стали первой человеческой парой.

мологию имени Прометея – Προμηθεΰς связано с производными от и.е. корня mē-dh-, men-dh- ‘размышлять’, ‘познавать’ – обозначающую «мыслящий прежде» (в противоположность «крепкому задним умом» Эпиметею, о чем будет сказано ниже), но и на представление о Прометее, как о титане, принесшем людям знания. Примечательно, что комический эффект и первого и второго тезисов строится на контрасте между восхваляющей частью высказывания и иронически сниженным комментарием: если дело в глине – согласен, но... у меня не глина, а грязь с большой дороги; если же дело в искусном построении речи, то здесь подвох – ирония и «аттическая насмешка». «Отказывая» своим произведениям в мудрости и прометеевской прозорливости и намекая на вполне возможную реакцию власть держащих на его творчество, Лукиан снова прибегает к мифу о Прометее, на этот раз к мотиву, повествующему о наказании титана Зевсом: *«С меня довольно было бы и того, что они не показались тебе созданными из праха и вполне заслуживающими Кавказского утеса»*[2, с.40-41]. Затем следует пассаж, направленный против нечистых на руку судей, построенный на метафорическом обыгрывании атрибутов, связанных с представлениями о Прометее: *«А между тем куда справедливее было бы сравнить с Прометеем вас, кто прославился невымысленными состязаниями в судах. Ибо <...> насквозь проникнуты они огненным жаром. Вот их можно возводить к Прометею, с одной только, может быть, разницей: вы лепите не из глины, а большей частью из чистого золота»*[2, с.41].

Во втором параграфе имя Прометея и связанные с ним мотивы мифа включаются в литературный контекст и снова иронически комментируется: *«<...> Я начинаю думать, уж не в том ли смысле ты назвал меня Прометеем, в каком прозвал так же Клеона комический поэт. <...> «Клеон – что Прометей, когда вершит дела». Да и сами афиняне имеют обыкновенные «Прометейми» звать <...> глиняных дел мастеров <...>. Вот если это ты хотел сказать своим «Прометеем», то твоя стрела пущена чрезвычайно метко и напоена едкостью чисто аттической насмешки, потому что наши творения хрупки, как горшочки <...>»* [2, с.41]. Беззастенчивый обманщик и вор Клеон, изображенный в роли пафлагонского раба в комедии Аристофана «Всадники», подобно Прометею, подсунувшему Зевсу обмазанные жиром кости вместо жертвенного мяса, обманывает своего хозяина, отложив большую часть пирога для себя и только маленький кусочек оставив Дему. Понять эту часть текста позволяют реминисценции, воспроизводимость которых зависит как от знания литературного текста, так и от знания мотивов мифа о Прометее. Что касается фразы о назывании горшечников Прометейми, то она встречается в сатирах Ювенала.

Третий параграф строится по тому же принципу семантического параллелизма, что и два предыдущих. Лукиан высказывает допущение, что

был сравнен с Прометеем «из желания похвалить новизну [его] работ и отсутствие в них подражания какому-нибудь образцу». Ведь и Прометей, подчеркивает он, «точно так же выдумал людей, доколе еще не существовавших». Далее следуют рассуждения о необходимости не только новизны, но и изящества («По-моему, стоило бы отдать меня на растерзание шестнадцати коршунам, если бы я держался иных мыслей, зная, что безобразия еще более безобразно в сочетании с необычностью» [2, с.41]), позволяющие наконец-то перейти к основной цели произнесения речи – защите жанра, сочетающего свойства комедии и диалога.

Заключительная часть вновь возвращает адресата речи к мифу о Прометее: «Итак, я боюсь, как бы не оказалось снова, что я поступил подобно твоему Прометею, примелав к мужскому женское\* <...>. А еще больше боюсь другого: быть может, мои слушатели сочтут меня Прометеем, ибо я обманул их и подсунул им кости, покрытые туком, то есть преподнес комический смех, скрытый под философской торжественностью» Имплицитно присутствующий в сравнении Клеона с Прометеем мотив обмана Прометеем Зевса в Меконе во время установления жертвенного ритуала здесь эксплицирован и дан как основа сравнения. В последний раз обращаясь к автору определения-отождествления «Прометей красноречия», Лукиан призывает: «Только одного – воровства, ибо Прометей является божественным покровителем и воровства – только этого не подозревай в моих сочинениях». Неясно, почерпнул ли эту информацию Лукиан из более ранних источников или просто вольно интерпретировал мотивы похищения огня и обмана Зевса. Как бы там ни было, прямое указание на эту функцию Прометея открывает еще одну ипостась титана, имя которого является архитектурным стержнем произведения. Заканчивается речь актуализацией еще одного мотива мифа о Прометее, связанного с его братом Эпиметеем, «мыслящим после» и потому часто меняющим свои решения. Солидаризируясь с Прометеем, Лукиан, имея в виду снова-таки изобретенный им жанр, утверждает: «Нужно продолжать то, что начал: ведь изменять начатому – дело не Прометея, а Эпиметей» [2, с.43].

Анализ произведения Лукиана показывает, насколько важную роль в нем сыграл мифоним Прометей. Текст речи был бы невозможен и непонятен, если бы собственное имя титана не представляло собой «свернутый миф». Мифоним Прометей, актуализируя в каждом из употреблений различные стороны своей содержательной структуры, превратился в важнейшую композиционную скрепу речи. Он является стержнем, пронизывающим высказывания и формирующим их тематический ряд. Оставляя неизменной форму

\* Содержание этого намека представляется автору статьи недостаточно ясным и требующим дополнительных разысканий. Во всяком случае ничего подобного нет ни в известной работе А. Ф. Лосева о Прометее [2], ни в крупнейшем его мифологическом исследовании [4].

имени, Лукиан использовал его семантические возможности, непрерывно играя «точкой зрения» на содержание мифонима и превращая различные грани этого содержания в источник иронической рефлексии.

### Цитированная литература

1. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Семиотика искусства. – М., 1995.
2. Лукиан. Избранное. – М., 1987.
3. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
4. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. – М., 1996.

### Анотація

Статтю присвячено розгляду деяких питань щодо ролі власних імен у формуванні композиції літературного тексту.

### Annotation

In the article some questions concerning roles of the proper names in formation of a composition of the literary text are considered.

А.В.Евченко

## АНТИУТОПИЯ: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

ББК 83.3 (0)

**Ж**анр антиутопии является одним из самых «молодых» жанров в мировой литературе. Он – литературный феномен XX века. Все предшествующее этому веку литературное развитие подготавливало «взрыв» этого жанра, в том виде, в каком он сейчас существует. Поэтому от античности до XIX века шло постепенное накопление того строительного материала, без которого жанр антиутопии просто не мог бы состояться. Так, уже в античные времена в творениях великих художников Древней Греции присутствует антиутопичность как один из значимых компонентов будущих антиутопий.

Под антиутопичностью мы понимаем деформированное изображение реально существующей тенденции бытия в результате ее нередко сатирического осмысления и переосмысления.

Антиутопический компонент может быть ярко выраженным (как в «Женщинах в народном собрании» Аристофана или «Путешествии Гулливера» Свифта), может быть фрагментарным (как в «Буре» Шекспира или в «Дон-Кихоте» Сервантеса), но он обязательно присутствует как один из ком-

понентов, составляющих суть литературного произведения, имеющего своей целью развенчание тенденций, которые так или иначе связаны с опасностью их реализации в конкретной социально-политической практике.

Однако антиутопичность как характерная черта того или иного литературного произведения и антиутопия как жанр – принципиально разные явления. Антиутопичность как черта – это всего лишь один из элементов поэтики, причем далеко не всегда определяющий жанр произведения. В свою очередь антиутопия как жанр базируется на антиутопизме как главенствующем, доминирующем, единственно существующем литературном принципе. Вот почему понятие «антиутопизм» шире, чем понятие «антиутопичность», поскольку это категория из ряда мировоззренческих: художник проецирует в воображаемое будущее свое трагически-нигилистическое представление о реальности, гротескно заостряя ее негативные черты. Более того, антиутопическое (как понятие) ориентировано на изображение регрессивных моделей в дне вчерашнем (взгляд из сегодня во вчера), а антиутопизм – на изображение регрессивных моделей общественного развития в дне завтрашнем (взгляд из сегодня в будущее).

Развитие антиутопизма в прозе и драме происходит почти синхронно, с небольшим опережением в прозе. Это объясняется тем, что антиутопизм определяется способом мышления, который требует (настоятельно и определенно) изложения, повествования, характерных для эпических жанров, а не действия, доминирующего в драматических произведениях. Ведь в действительности мышление художника раскрывается опосредованно, а в изложении непосредственно. Именно поэтому антиутопическое в драматическом произведении дает возможность познать себя, в первую очередь, в той драме, которая стремится активно вводить эпический, т.е., повествующий компонент. И только после этого антиутопизм приспособливается к аристотелевской драме (в известном смысле это Кальдерон «Жизнь есть сон»).

Истоки антиутопичности коренятся в мифологии, самой древней форме общественного сознания. В мифах многие понятия изначально «мыслились не раздельно и однозначно, а парными антитезами, т.е., через соотношение и противопоставление каждого понятия со своей противоположностью (жизни со смертью, света с тьмой, огня с водой, неба с землей)» [1, с.62].

Этот антитетический способ мышления, представляющий собой первобытную стихийную диалектику [1, с.62], сохраняется в древнегреческих и древнееврейских мифах – именно к ним восходит в своем развитии европейская литература, – в которых осмысливается судьба человечества. Они амбивалентны, т.е., включают в себе противоположные, взаимообусловленные начала – идеал и его крушение, утопическое и антиутопическое.

Таковы мифы о золотом веке, в которых нашли отражение представления о счастливом состоянии человечества в далеком прошлом. В основе любой из версий этих мифов «сказывается обычный мифологический мо-

тив от противного (прежде все было не так, как сейчас, притом, как правило, лучше)» [2, с.471]. Такими являются библейский миф об Адаме и Еве, античные мифы о Прометее и Пандоре и о счастливой Атлантиде. В этих мифах антиутопический компонент выдвигается на первый план, ибо в них не столько повествуется о счастливом существовании людей, сколько о постигшей их катастрофе. Такое же соотношение утопического и антиутопического элементов сохраняется и в античном эпосе: в дидактической поэме Гесиода «Труды и дни» и в философских диалогах Платона «Тимей» и «Критий», где философ пишет о гибели Атлантиды.

Если в античном эпосе, как в мифах, повествуется о прекрасном, но потерянном прошлом, то содержанием античной драмы с антиутопическим компонентом является изображение нежелательных тенденций общественного развития в будущем. И в этом состоит ее принципиальное отличие от антиутопизма в эпосе. Таковы драмы-пародии Аристофана на ряд утопических проектов идеального государства в результате кризиса полисной системы [3, с.164]. Иными словами, появление антиутопического компонента в драме обусловлено осмыслением писателями современных им политологических утопий и полемикой с ними.

Образцом этого типа драмы является «Женщины в народном собрании» Аристофана, в которой комедиограф дискредитирует уравнилельные теории Платона, изложенные им в философской утопии «Государство». Аристофан создает в этой пьесе «перевернутые отношения» и доводит платоновское учение до логического, предельно абсурдизированного завершения: реализация проектов привела к различного рода конфликтам на бытовой почве. Драматург высмеивает платоновскую утопию и одновременно предупреждает своих зрителей о возможных последствиях реализации платоновских идей.

В эпоху средневековья развитие драмы с антиутопическим компонентом прерывается. В этот исторический период развития человечества «история литературы становится неотделимой от истории религии» [4, т.2, с.441], и драматургия этого периода представлена, в основном, драмами религиозного жанра: драмой литургической, полулитургической, мираклями. В свою очередь, светская комедийная драматургия тяготела к фарсу [4, т.2, с.586-592]. Зато в средневековой религиозной прозе – «видениях-описаниях хождений в загробный мир и видениях посмертных человеческих судеб» [5, с.10], как и в мифах, противопоставляются утопический и антиутопический компоненты – рай и ад.

Яркое изображение ада дано в «Божественной комедии» Данте. Предметом изображения первой части этого произведения является путешествие автора по всем кругам ада, где страдают всевозможные грешники, и в

первую очередь, политические противники поэта. Так Данте, творя суд над современностью, создает картины ужасного будущего.

Именно такая интерпретация будущего найдет развитие в антиутопиях XX века, авторы которых изображают катастрофу человечества в будущем, чтобы предостеречь людей от опасности в настоящем. Но в отличие от произведений с антиутопическим компонентом, антиутопии XX века будут основываться исключительно на этом антиутопизме, в то время как в произведениях с антиутопическим компонентом антиутопизм – одна из многих реализованных художественных тенденций.

В эпоху Возрождения антиутопический компонент мог реализоваться в произведениях поздней ренессансной литературы, в которых отразилось разочарование в ренессансной концепции человека. Это роман Сервантеса «Дон-Кихот» и последнее произведение Шекспира – фантастико-сказочная драма «Буря».

А следующий этап в развитии антиутопии – философская драма П.Кальдерона «Жизнь есть сон», в которой разрабатываются темы трагического неустройства мира, вины рождения и бунта личности [4, т.4, с.95]. Антиутопический компонент в этой драме связан с разработкой темы греховности человека.

Но особое значение для формирования жанра драмы-антиутопии приобретает возрождение в 18 веке сатирической политической комедии с открыто выраженной авторской политической позицией, восходящей к аристофановской традиции. Это пьеса Г.Филдинга «Дон-Кихот в Англии». Однако, если Аристофан, пародируя утопические проекты своих современников, изображает абсурдное будущее, то Филдинг – не менее абсурдное и нежелательное настоящее.

Подобно тому, как политическая комедия Филдинга побуждает вспомнить комедии-пародии Аристофана, «Фауст» Гете и своей проблематикой (гимн человеческому разуму), и обращением к фантастике, как основному художественному приему, напоминает «Бурю» Шекспира. Однако философская проблематика «Фауста» масштабнее и глобальнее. Если первая часть произведения изображает судьбу Фауста «в малом мире» его личных переживаний, то во второй части «герой входит в большой мир, проходит через различные формы его бытия» [6, с.476]. Темой второй части «Фауста» становятся «судьбы и перспективы человечества, временем действия – вся история и вечность, местом – вся Земля и Вселенная» [7, с.29].

Для того, чтобы полнее передать трагизм человеческого бытия (автор определил «Фауста» как трагедию), Гете потребовалось не только воплотить стремление человеческой личности к совершенству и достижению абсолютного идеала, но и раскрыть проблему природы человеческой, соотношения в ней добра и зла. Последнее выступает в трагедии как антиутопическое и реальное.

В 18 веке появился еще один литературный феномен, имевший важное значение для формирования жанра антиутопии – «Путешествие Гулливера» Дж.Свифта. В этом философско-сатирическом романе писатель ставит проблемы политической власти, истории, науки. Полемизируя с просветителями относительно поступательного прогресса человеческой цивилизации и «разумной» природы человека, он активно включает в свой роман антиутопический компонент, что позволяет рассматривать «Путешествие Гулливера» как одно из первых произведений мировой литературы, стоящих ближе других к жанру антиутопии: вся внутренняя динамика романа, его сатирическая образность могут быть определены как нагнетание низменного [8, с.52].

Для писателей последующих литературных эпох – романтиков и реалистов первой половины XIX века – включение антиутопического элемента в художественное произведение (как в драму, так и в прозу) не типично, поскольку основные достижения романтической литературы связаны с проникновением в сложный духовный мир человека, а реалисты эстетически осваивали социальные обстоятельства и социальные типы буржуазной действительности XIX века [9, с.9-11].

Однако по мере усиления критического отношения к сформировавшемуся в Европе после Великой французской буржуазной революции общественному строю, в литературе второй половины XIX – начала XX века все большее развитие получает антиутопичность. Эта тенденция наблюдается одновременно в литературах почти всех стран Западной Европы.

Среди первых произведений XIX века, пафос которых определяет антиутопизм, «Грядущая раса» Бульвер-Литтона, «Через Зодиак» Перси Грега, яркие произведения С.Батлера («Эревуон») и М.Конрада («В пурпурной мгле»).

Название романа С.Батлера дало прочитанное с конца слово «нигде» (nowhere). Оно, и соответственно название страны, где происходит действие, вызывает ассоциацию с «Утопией» Т.Мора, так как слово «утопия», составленное английским гуманистом из греческих слов, тоже означало несуществующее место. Но содержание «Эревуона» полемично не только по отношению к «Утопии», но и здравому смыслу вообще: здесь царит абсурд.

В свою очередь М.Конрад описывает Европу XXX столетия. Бесконечные войны, терзающие Европу, в конце концов приводят к мировой войне и гибели всей европейской культуры.

Антиутопизм определяет также пафос философско-сатирического романа А.Франса «Остров пингвинов» и получает отражение в социально-фантастических романах Г.Уэллса («Война миров», «Война в воздухе», «Машина времени»). Если А.Франс воплощает в своем романе мысль о трагическом вечном и бессмысленном «круговороте истории», то Г.Уэллс



изображает губительные последствия материально-технической цивилизации в далеком будущем.

А в романах Г.Уэллса «Когда спящий проснется» и Д.Лондона «Железная пята» речь идет о тотальном всемогуществе финансовой олигархии, ее враждебности народу.

XX век, таким образом, завершается практически состоявшимся антиутопизмом, как первоосновы и первосушности антиутопии. Антиутопизм, как компонент обязательный и единственно определяющий сущность антиутопии, властно вторгается в разнообразные литературные жанры (сатирическая комедия, философская драма, философско-сатирический роман, социально-фантастический роман и т.д.), расширяя литературное поле для антиутопии, творя тем самым предпосылки для возникновения литературы-антиутопии.

### **Цитированная литература**

1. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. Становление греческой философии. – М., 1972.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1987. – Т.1.
3. Тронский И.М. История античной литературы. – М., 1983.
4. История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1984.
5. Державин Н. Творение Данте // Данте Алигьери. Божественная комедия. – М., 1982.
6. Аникст А. Комментарии // Гете. Фауст. Собрание сочинений в 10 т. – М., 1976. – Т.2.
7. Лейтес Н.С. От «Фауста» до наших дней: Из истории немецкой литературы. Книга для учащихся старших классов. – М., 1987.
8. Дубашинский И.А. Жанр «Путешествий Гулливера» // Филологические науки. – М., 1970. – №2.
9. Тураев С.В. Введение // История зарубежной литературы XIX века под ред. Я.Н.Засурского и С.В.Тураева. – М., 1982.

### **Анотація**

В статті досліджується генезис антиутопізму – принципу, який покладено в основу жанру антиутопії. Автор розглядає антиутопізм як світоглядну категорію, що обумовлює зображення регресивних моделей суспільного розвитку в майбутньому, і виявляє його генетичні корені. Він простежує розвиток антиутопізму в літературі від міфології до початку XX століття, коли остаточно сформувався антиутопізм як обов'язковий компонент, що визначає сутність антиутопії, жанру, який бурхливо розвивається в XX столітті.

**Annotation**

In the article «Anti-Utopia: Formation and Evolution» the attention is focused on the problem of the genesis of antiutopism, the basic principle of the genre of anti-utopia.

The author regards anti-utopism as an ideological category, which conditions the description of the regressive patterns of the social development in the future and defines its genetic basis. The author also describes the evolution of anti-utopism in literature from myths to the beginning of the XXth century, when it finally took its shape as a compulsory component, which determines the essence of anti-utopia, the genre rapidly developing in the XXth century.

## РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ю.Г.Ткачев

### К ВОПРОСУ ОБ ОТРАЖЕНИИ БИБЛЕЙСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ББК 83.3 (4 РОС) 3 – 3

**В**опрос о человеке в древней русской литературе именно в связи с его библейской концепцией (иными словами, вопрос о том, как библейская литературная традиция отразилась на изображении человека в произведениях средневекового Московского государства) имеет несколько важных аспектов: это и рассмотрение духовных качеств истинного христианина, ярко представленных в литературе средних веков, и изображение идеала святого в житиях, специфика русского понимания святости, и влияние библейской концепции на изображение не только «обоженного», но и греховного человека, и постепенное «открытие характера» (пользуясь термином Д.Лихачёва) в средневековой литературе, усложнение изображения человека в последнем столетии русского средневековья, и некоторые иные аспекты. Обратимся к основным из них.

Весьма примечательно в связи с библейской концепцией человека «Слово преподобного отца нашего Авраамия (то есть Авраамия Смоленского) о небесных силах, чего ради создан бысть человек», где указывается, что все мы созданы были для того, чтобы угодить Богу и наследовать будущие блага. Далее в этом «слове» говорится, что сначала были сотворены ангелы, но некоторые из них пали. Вместо павших ангелов, не соответствовавших Богу, был создан человек. Но он тоже пал, хотя не совсем, то есть не без надежды на возможность подняться. За время существования человечества чин отпавших на небесах ангелов должен быть восполнен, и именно теми святыми, о которых повествуется в житиях и многие из которых еще при жизни удостоились особого отношения к себе со стороны Всевышнего. В этом «слове» очень четко и ясно показан средневековый взгляд на святого человека.

Как сказано в памятниках духовной литературы, важными качествами истинного христианина являются смирение, труд и кротость, проявленные самим Христом в Евангелии. Эти качества демонстрировал во многих ситуациях, к примеру, первый московский митрополит Петр, о чем читаем в его житии. Он на соборе в Переславле Залесском отреагировал на донос, порочащий его, как кроткий ученик кроткого учителя (то есть Христа). А когда был найден клеветник, написавший этот донос, Петр с ним опять же говорил как кроткий человек; он сразу же простил клеветника, сказав, что

это не он написал донос, а дьявол его рукой. Характер этого митрополита не раз сравнивается с характерами многих библейских персонажей: как новозаветных – Христа, апостолов Петра и Павла, так и ветхозаветных – пророка Ионы, других пророков. Кротость и смирение, а также молчаливость, безгневие, простота и равная любовь ко всем людям представлены как качества и такого святого, как Сергей Радонежский. Кстати, в его житии центральным мотивом является мотив Пресвятой Троицы, с которым связывается и рождение героя, и все основные события в его жизни. Сергей называется в житии не иначе как «ученик Пресвятыя Троицы», и первая построенная им церковь, конечно же, тоже была названа в честь Троицы. Кротким был и Дмитрий Донской. В «Сказании о Мамаевом побоище» кротость и самоотверженность, готовность вручить свою судьбу в руки Господа и мужество, напрямую связанное с глубокой набожностью, представлены как главные черты этого полководца. Эти черты выступают как главные и у многих других героев древних русских произведений (скажем, кроткой, смиренной и покорной жертвой новгородцев представлен Антоний, архиепископ новгородский и псковский, в житии о нем). А в упомянутом выше житии митрополита Петра уже в самом начале описывается чудесный сон матери святителя перед его рождением – сон, означавший кротость и смирение сына в будущем: мать во сне держала в руках агнца, а вокруг были деревья и цветы. Одно из деревьев выросло на ее глазах посреди горы, а на ветвях его вместо плодов горели свечи. Всю жизнь, подтверждая истинность этого сна – видения, Петр демонстрировал смирение, труд и кротость, часто вспоминая слова: «В сердце кротких почитает Бог» [1, с.132]. На эти качества как основные у добродетельного человека указывал, кстати, и Епифаний Славинецкий, призывая людей «возрастить» на «мысленной земле душ» «благотребное былие кротости, воздержания, целомудрия, милосердия, братолюбия, украсить благовонными цветами всяких добродетелей и воздать благой плод правды» [2, с.425].

Вышеизложенные качества лежат в основе идеала святого в русской литературе средних веков. Важнейшим духовным подвигом здесь является победа христианского смирения, незлобивости, самоотверженного служения Господу и отказа от мирских соблазнов над гордостью, суемудрием, всем тем блоком грехов, о борьбе с которыми говорилось во множестве оригинальных русских и переводных «слов» и поучений. Эта победа, сопряженная со множеством трудностей, нравственных испытаний, в конце концов, и приводит к святости. Вспомним, как с чувственным помыслом боролся Иоанн затворник в Киево-Печерском патерике, всячески мучая себя; какие добровольные мучения испытали в отдалении от мира Сергей Радонежский, Кирилл Белозерский и некоторые другие святые подвижники; как, наконец, тяжело достигалось высшее духовное состояние для Нила

Сорского. Укажем и на то, что в житиях святых часто подчеркивается: они в различных своих действиях подражали Спасителю, ветхозаветным пророкам израильского народа, пророкам, апостолам, отцам церкви. Например, сказано, что святой Сергий в своем отношении к детям подражал Христу. Кстати, в русском понимании святости есть еще один специфический момент, касающийся юродства. Человек, сознательно бравший на себя роль юродивого, со всеми вытекающими отсюда обстоятельствами, воспринимался как святой. В Московской Руси долгое время очень почитали юродивых, иным из них посвящали пространные жития (так, известно житие Василия Блаженного), многие были канонизированы (скажем, Исаакий Печерский, Авраамий Смоленский, Василий Московский, Никола Псковский Салос). Почитание юродивых было еще в Византии (к примеру, почитание Саввы Нового, житие которого написано Филофеем Коккиным), но на русской почве оно стало гораздо более распространенным. Оно было характерной чертой старой русской духовной жизни. Не случайно среди сподвижников протопопа Аввакума были казенные юродивые Федор и Киприан, а его «духовным сыном», о котором писал Аввакум, был юродивый Афанасий. Юродивые постоянно бывали и в доме боярыни Морозовой. Считалось, что им, как и вообще всем святым, дано от Бога видеть то, что не видно простым людям. В целом, юродивые в Московской Руси воспринимались как народные заступники, обличители злодеяния, люди, совершающие духовный подвиг, а также аскеты, имеющие пророческий дар и способные разговаривать на «небесном языке» с ангелами (на примере жития Василия Блаженного мы видим, как он беседовал с плачущими ангелами, сожалеющими о грехопадении людей). Более того, юродство в средневековых источниках уподоблялось крестному пути Иисуса. Все эти люди в своем «безумии» были подобны детям: они, как и дети, были «нищими духом», а основные элементы юродства – нагота и «безгласие» – являются и элементами младенчества. Вспомним, в этой связи, слова Иисуса в Евангелии: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в царство небесное...» [Мф.18:2-3]. Таким образом, юродство оказывается напрямую связанным с важным евангельским мотивом – «уподобления младенцу» как необходимого шага на пути к спасению.

Заметим, что в Новом Завете весьма важным элементом является элемент чуда, связанный с деятельностью Христа. Чудо, конечно, очень часто встречается и в самых различных произведениях русского средневековья. Говоря об «обоженном» человеке в литературе, следует заметить, что чудо в его жизни играет чрезвычайно важную роль. Это и чудеса, совершавшиеся во время молитв святых людей (скажем, скопление множества белых птиц возле обителя Сергия Радонежского либо явление к нему Богоматери с апостолами), и чудесные видения, слышание святыми чудесного голоса свыше, указывающего им путь спасения либо зовущего на подвиг (к при-

меру, видение матери митрополита Петра перед его рождением; видение пономаря Тарасия, к которому пришел Варлаам чудотворец; чудный голос, обращенный к Кириллу Белозерскому на месте его будущей обители; голос Богоматери, звавший Меркурия Смоленского на подвиг против татар, и так далее; кстати, существовал целый жанр видений в средневековой литературе), и совершаемые самими святыми чудеса, явление святых уже после их смерти людям (скажем, явление Бориса и Глеба на облаке татаро-монголам и гневная речь этих святых в адрес захватчиков, чудеса, совершаемые после смерти Варлаама Хутынского и многих других святых). Подчеркнем, что в Московской Руси при переделке старых житий нередко ряд чудес значительно расширился. Так, Пахомий Логофет, переделывая «Житие святого Алексия», первоначально составленное пермским епископом Питиримом, прибавил к нему всяческие новые чудеса, совершаемые после смерти святого. В связи с образом «обоженного» человека находится и мотив чудесного свечения его лица (влияние Библии здесь очевидно: вспомним, как светилось лучами лицо Моисея оттого, что Бог говорил с ним). Так, к примеру, в житии митрополита Петра сказано, что его лицо «засветилось удивительным образом» [1, с.136] после того, как патриарх Афанасий возвел его в ранг русского митрополита. По особенному светились лица и у других русских святых: у пустынножителя Кирилла Белозерского, князя Дмитрия Ивановича, молельника за Новгород Варлаама Хутынского и т.д.

Продолжая говорить о библейской концепции человека, затронем вопрос о много раз поднимаемой в средневековой русской литературе теме иноческой, то есть монашеской, жизни и «пустынничества», затворничества – как духовного подвига, примера полного отречения от всего мирского ради служения Богу. Рассмотрение данного вопроса дает возможность понять некоторые очень важные аспекты того, какой была в целом библейская концепция Бога, мира и человека в ее древней русской интерпретации.

Еще в литературе Киевской Руси находим выразительные примеры подлинного благочестия монахов и отшельников, их святости, проявившейся не только в отречении от всех мирских соблазнов, но и в том, как святые служители Господу стойко выдерживали множество испытаний, огромных трудностей, добровольно обрекали себя на жизнь, наполненную постоянной борьбой – через молитву, бесконечную любовь к Богу, смирение, даже самобичевание – с греховными поступками, качествами и помыслами. К примеру, в Киево-Печерском патерике епископ Симон, стремясь направить инока Поликарпа на духовный подвиг и возбудить в нем ревность к монастырю, рисует галерею святых мужей – монахов этого монастыря, – которые святы именно своей отреченностью от всего мирского, а в некоторых случаях – и многолетним затворничеством, и тем, как стойко они пережили мучения в стане «врагов Христовой веры». Это и Афана-

сий, совершивший подвиг двенадцатилетнего затворничества, и Святоша, отрешившийся ради служения Господу от княжеской власти и почестей, и Евстратий, Никон и Кукуша, засвидетельствовавшие своими мучениями истинность христианства, и некоторые другие. Заметим, что и Поликарп в своих посланиях представляет яркие образцы христианской святости; подвижники в рассказах, включенных в эти послания, тоже являлись монахами, нередко затворниками. Так, Никита затворник, в последствии ставший епископом Новгородским, победил в себе «гордость знания» иноческой молитвой и смирением; врач-монах Агапит, лечивший безвозмездно, не шел к больному Владимиру Мономаху, пригласившему его, только потому, что не хотел покидать обитель и тем самым нарушать монастырский устав, но вылечил князя «заочно», на расстоянии, а затем, отвергнув его дары, побуждал его раздать все дары нищим; Иоанн затворник, борясь с чувственным помыслом, испытывал себя бессонницей, жаждой, тяжелыми веригами, даже закапыванием себя в землю; Пимен долгие годы страдал в обители от тяжелой болезни, но, как Иов, пел хвалу Господу [3, т.3, с.146-159]. Изображены здесь и многие другие святые иноки, примеры которых в период создания патерика были очень кстати, поскольку тогда, как писалось в летописях, именно грехи православных людей – своекорыстие, себялюбие и ненависть – привлекали на восточнославянские земли полчища захватчиков, в связи с чем необходимо было активно воспитывать в людях на Руси христианские добродетели. Обратим внимание на то, что в рассказах патерика ощущается мощное влияние новозаветной этики, образа Спасителя на изображение монахов. Скажем, образ иконописца Алипия, лечашего целебными «вапами» покрытого струпами человека, вызывает в памяти образ врачующего Христа.

Святые отшельники обладали, судя по словам очень многих средневековых произведений уже Московской Руси, огромной духовной силой. Этой силы у них набирались и Димитрий Донской, и другие полководцы перед сражениями с чужеземными захватчиками. Если же вражда происходила между русскими князьями, праведные монахи могли погасить ее, установив мир с помощью слова Господнего, то есть благодаря Библии (яркий пример: прекращение вражды Москвы с Рязанью после проповеди святого Сергия). Следует отметить, что среди героев русских житий было очень много монахов, пустынножителей, так как их жизнь представлялась в средние века наиболее значительным духовным подвигом. Это и Сергий

\* Имеется в виду некая противоположность божественному знанию, то есть суемудрие («мудрость и разум», против которых выступали и отцы церкви, и многие русские писатели: Иосиф Волоцкий, подчеркивавший, что «мнение – второе падение», подразумеваемая под этим мнение собственное, не предусмотренное Писанием; Максим Грек, активно выступавший против любого «небожественного» знания; уже в новое время Феофан Прокопович в своих «словах» и «речах», а также многие другие).

Радонежский, и Кирилл Белозерский, и Варлаам, игумен Хутынского монастыря, и многие другие. Что же касается княжеских житий, традиция создания которых укрепилась в Московском государстве, то среди их героев было очень много тех, кто в конце концов принимал монашество. Так, к примеру, князь смоленский и ярославский Федор Ростиславович Черный постригся в конце жизни в схимники; сын Александра Невского Даниил, начавший храбрую борьбу с татарами у Рязани и у Переславля, после славных побед основал в Москве обитель во имя своего покровителя, святого Даниила Столпника, где вскоре и постригся; князь Михаил Тверской тоже принял монашеский постриг. Таким образом, монашество рисовалось как естественный результат движения человека к истинному благочестию, ибо препятствием на пути к нему являются мирские соблазны.

Культ «пустыни» крепко укоренился в сознании средневекового русского человека. Митрополит Даниил (рубеж XV и XVI вв.), так же, как и многие другие писатели той поры, подчеркивал большое значение «пустыни» и красочно изображал состояние души в ней: «Великую пользу приносит пустыня, утишая наши страсти: молчание есть начало очищению души... Ум, не расщепляемый внешними чувствами, в мир не растекается, а восходит к себе, через себя же на помышление о Боге и тем осиянный и блистающий, приемлет забвение самого естества... Ни пища, ни одежда, ничто земное его не тревожит... Все свое тщание устремляет он на стяжание божественных заповедей и вечных благ» [2, с.236]. Эта пространная цитата дает четкое представление о том, как высоко ценилось в Московской Руси пустынножительство.

В Московской Руси одной из центральных задач, стоящих перед христианскими книжниками, продолжала оставаться задача «обожения» человека. Она была блестяще выражена, к примеру, в произведениях Нила Сорского. Исследуя человеческую страсть, ее причины и развитие, в связи с «осьмью помыслами», и активно применяя при этом текст Библии, Нил стремится указать каждому христианину (а в первую очередь монахам, коль скоро сам являлся монахом) верный путь к нравственному совершенству, путь приближения к идеалу: типу праведного, святого человека. Этот идеал выразительно представлен в обрисовке высшего духовного состояния такого христианина, который посвящает Богу все свои мысли и чувства, соизмеряет свою жизнь со словами Писания. Возможность достижения этого духовного состояния видится автору как раз в отшельничестве, в скитском житии (ведь произведение Нила так и названо – «Устав скитского жития»), хотя тот глубокий психологический анализ движения человеческой души по порочному пути и те способы сворачивания с этого пути на путь душевного спасения, которые здесь содержатся, оказались чрезвычайно полезными не только монахам, но и всяким христианам).



Определенные библейские сюжеты, касающиеся поведения тех или иных героев, также оказывали, конечно же, огромное влияние на концепцию человека в средневековой русской литературе. Одним из наиболее часто встречающихся в ней сюжетов является сюжет евангельской притчи о блудном сыне. С глубокомысленным объяснением этой притчи встречаемся, например, в седьмом поучении митрополита Фотия. Он писал, что старший сын в притче является олицетворением правды, а младший – олицетворением греха. Этот блудный сын ушел в страну, в которой начался сильный голод. Причина этого бедствия, по Фотию, такова: «Где нет страха и закона Божия, там глад крепок; где нет милости и любви и правды, там глад крепок» [4, с.328]. Далее Фотий указывает на то, что сын, ушедший из отчего дома, – это мы сами, когда согрешаем. Когда же мы строго исполняем Божьи заповеди и «творим правду», то становимся подобными старшему сыну из притчи и «в свой смысл приходим». В себя в конце концов пришел и блудный сын, вернувшись домой и преклонившись в покаянии перед отцом. Фотий сравнивает этого сына с библейским Давидом, отмечая после этого, что «сын же, ради любви к Богу и отцу, заповеди Его делает, как тот же божественный Давид свидетельствует, говоря, яко возлюбих заповеди Твоя, и закон Твой, Господи, весь день поучение мое есть» [4, с.331].

Одна из наиболее ярких средневековых обработок притчи о блудном сыне уже в конце XVII в. была осуществлена Симеоном Полоцким. Он в своей «Комедии притчи о блудном сыне» приспособил евангельский сюжет к характерным явлениям своего времени, то есть, давая ей новое истолкование применительно к современности, постарался сделать комедию уроком и для московских «блудных» сыновей, и для их отцов [5, с.119].

Вообще образы библейских героев в средневековой русской литературе были представлены очень широко. Интерес к ним возникал и в связи с событиями собственно русской истории, и в связи с церковными поучениями православным христианам. Рассказывая о тех или иных человеческих добродетелях, древние русские писатели часто приводили в пример Ноя, Авраама, Моисея, Давида, Соломона, многих других ветхозаветных персонажей, а также новозаветных апостолов, особенно Петра и Павла. Примерами истинной добродетели служили, конечно, и наиболее почитаемые в Московской Руси отцы церкви, и все святые русского православия. Что же касается человеческих пороков, то и здесь библейские образы были весьма кстати: в памятниках Московской Руси говорилось и о грехе Адама и Евы, и о коварном Фараоне, преследовавшем израильтян, и, наконец, об Иуде Искариотском, предавшем своего Учителя.

В качестве выразительных примеров частого использования в русской средневековой литературе образов библейских героев, четко представляющих в ней библейскую концепцию человека, можно назвать и главное произведение Иосифа Волоцкого «Просветитель» (конец XV в.), и направ-

ленное против этого писателя и церковного деятеля обличительное «слово» Кирилловских старцев, и многие произведения Иоанна Грозного (скажем, его «Послание в Кирилло-Белозерский монастырь»), и распространенные в средние века на русской почве сборники притч и загадок, и очень многие другие литературные памятники.

Понятно, что образы библейских героев и крупнейших христианских авторитетов возникают в средневековых русских памятниках тогда, когда нужно подчеркнуть благочестие либо греховность того или иного героя. Но иногда явный грешник рисуется с симпатией, а у положительных в целом персонажей Библии выделяются их определенные отрицательные поступки. Скажем, в «Повести о бражнике» (XVII в.) герой-пьяница оказался у врат пречистого рая. К нему вышел сначала апостол Петр, сказав, что «бражники здесь не водворяются» [3, т.10, с.412], что им уготована вечная мука с блудниками и прелюбодеями; на это герой ответил напоминанием Петру о его троекратном отречении от Христа, когда Спасителя взяли на распятие. Затем на стук бражника один за другим выходят к воротам рая царь Давид, царь Соломон и Иоанн Богослов, которые также отказывают бражнику в просьбе пустить его в рай. Но герой возражает и им, указывая на то, что, будучи пьяницей, он за каждым ковшом прославлял Господа и не сотворил никакого зла. В конце концов бражник оказывается в раю.

При подчеркивании отрицательности, греховности героя он русской литературе средних веков обычно сравнивается с Каином, Иродом либо Иудой Искаротом. К примеру, в послании русского духовенства к углицкому князю Дмитрию Юрьевичу (XIV в.) этот князь, по вине которого погибло много русских людей, сравнивается сначала с Каином и Святополком Окаянным, а затем – с Иродом. Иногда встречается и сравнение отрицательных героев с Адамом. Скажем, в том же послании в связи с деятельностью Дмитрия Юрьевича говорилось, что дьявол положил в сердце Адама равнобожество, после чего наш праотец захотел «обожиться и равен Богу быти в разуменьи, но за то осужден был и самомнительством обожения пострадал» [6, ч.2, с.315].

На основании сказанного можно заключить, что библейская концепция человека определяла поиск русского книжника, его приемы литературного обобщения. При этом, несмотря на любые веяния времени, идеал человека обоженного в «вертограде многоцветном» Божьего мира как образ счастливого и достойного бытия оставался неизменным на всем протяжении существования литературы Московской Руси.

#### **Цитированная литература**

1. Головацкий Я. Хрестоматия церковно-славянская и древнерусская. – Вена, 1854.
2. Красноречие Древней Руси (XI-XVII вв.). – М., 1987.

3. Памятники литературы Древней Руси: В 10 т. / Под ред. Д.Лихачева. – М., 1978-1989.
4. Срезневский И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. – СПб., 1867.
5. Ткачев Ю. Дидактическая традиция в средневековой русской литературе (XIV-XVII вв.). – Черновцы, 1999.
6. Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г.Кушелевым-Безбородько / Под ред. Н.Костомарова. – СПб., 1860. – Ч.1-2.

#### Анотація

У статті досліджуються найважливіші аспекти питання про вплив біблійної літературної традиції на зображення людини в середньовічній російській словесності. В межах цього питання розглядаються загальнохристиянські та національні риси особистості в літературних пам'ятках російського середньовіччя.

#### Annotation

The article deals with the most important aspects of the influence of the Bible literature trend on the depicting a person in the Russian Middle Ages literature. In the terms of this issue general Christian and national characteristic features of a personality are examined in the literary works of the Russian Middle Ages.

Б.М.Жовніренко

### ТРАДИЦІЇ АНТИЧНОСТІ У ЗБІРЦІ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО «МЛЕКО»

ББК Ш43(4Укр)(=411.4)4\*Величковський 4\*002.1

**Ш**е у далекі 30-ті рр. відомий поет О.Мандельштам, визначаючи характер ототожнення елліністичної природи російської мови з її буттєвістю, прийшов до висновку, що «кожне слово зі словника Даля є горішком акрополя» [1, с.31], тим самим викликавши збоку філологів не-поборне бажання переглянути дане твердження шляхом простеження у слов'янських літературних зразках. У цій розвідці воно матеріалізувалось у дослідженні характеру впливу грецького і впливу латинського на розвиток поетичних форм на слов'янському ґрунті, постановці і з'ясуванні проблеми відбитків культурної доби Античності у творчій спадщині видатного українського поета-візуаліста (від англ. «visual» – «зоровий») доби Бароко Івана Величковського і, нарешті, у питанні наслідування античних традицій і новаторства українського письменника в царині зорової поезії як особливого синкретичного жанру, що поєднує в собі живописність і складне, почасти математично вираховане, композиційне рішення з підвищеним інтересом до опанування форми, а також поезії епітафічної та геральдичної.

Вже перші зорові знахідки давньогрецької літератури (Фестський диск – 1700 р. до Р.Х. – у вигляді лабіринту, шість класичних фігурних віршів, які належать таким авторам еллінського періоду (350-50 рр. до Р.Х.), як Сіммії з Родоса, Теокрит, Досіад, Вестиній, а також вірші Оптаціана та анонімний магічний квадрат «Загадка сіяча» [2, с. 26, 30, 33]) скеровані принципом зосередження зорового сприйняття через мову. При цьому необхідно враховувати невичерпність мовних візуальних вражень, декларуючи гру не як таку, а гру заради гри, фантазію заради фантазії як найпершу умову творчої діяльності. У залежності від того, що покладене в їхню /подій/ наочну основу – графічний малюнок (Фестський диск), лінія, цифра («Сокира», Сіммії), вони прагнуть реалізації найпершого митецького задуму – зацікавити, розважити і вразити читача, збудити його дотеп. Вимога дотепності – це одна з найперших у давньогрецьких поетиках, на якій свого часу наголошував М. Довгалевський; це «основа поетичного вимислу і ... взагалі» [3, с.16], що зберігає свою актуальність упродовж століть, не кажучи про епоху Середньовіччя, коли фігурний вірш як жанр зорової поезії набуває нового смислового навантаження шляхом збагачення християнською символікою, системою візуальних образів, таких, як хрест, квадрат, прямокутник, діагональ, ромб; трансформується від наочних античних образів (сокира, крила, яйце) до абстрактних геометричних фігур-прототипів неодосяжного земного світу, літер абетки, «здатних за умови об'єднання за законами логіки, графічних креслень і кількості літер» [4, с.86] відтворити безкінечну світобудову.

Розглядаючи творчість Г.Мавра, М.Сорока звертає увагу на домінуючі зорові форми його поетики: 5 неприкрашених квадратів як символ П'ятикнижжя і 4 хрести з 276 літерами – період вагітності жінки, яка дає нове життя (асоціація з Божою Матір'ю та Ісусом Христом).

Перехід до абстрактної геометрії засвідчують і перші зразки середньовічної поезії на слов'янському ґрунті Костянтина Преславського, Захарія Орфеліна, які продовжують засвоєння античної акровіршевої традиції жанру кубічних лабіринтів.

Сприймавши відкриття Середньовіччя в галузі форми, наповненої новим змістом, і ренесансне прагнення до синтезу різних видів мистецтва, зорова поезія Бароко розвиває не знану досі декоративність, формальну вишуканість, викликавши особливий інтерес у дослідників і тим самим спровокувавши ряд спеціальних робіт стосовно зорової поезії (Фортунію Ліцеті, М.Беттіні, Д.Моліно, Б.Балдісар, Й.Алстед, Д.Путтенгем, Х.Войс, Л.Штван, Я.Турірет).

Особливої уваги вартий доробок Івана Величковського, фундатора української фігурної поезії, досягнути складність, багатогранність якого було об'єктом вивчення лише таких медієвістів, як С.Маслов, А.Макаров, В.Крекотень, Б.Криса; при цьому актуальність обраної нами теми дослідження посилюється відсутністю аналізу літературних зразків письменника, в якому б чи не найважливіше місце зайняла проблема генетичних зв'язків поетичних форм барокового автора збірок «Млеко» і «Зетар з полугарком» з традиціями Античності.

Звернення до античних міфів (міфу про лабіринт); увага до езотеризму емблем, ієрогліфічних зображень...; вправи у «складанні «чудне, а містерне» акростихів, раків, абеткових, віршів-протеїв, стовпів» [5, с.4] – ось ті традиції, які, за словами С.Грачотті, успадковані І.Величковським від давньогрецької культури. Його збірка «Млеко» – свідчення органічного прийняття грецької поетичної традиції, безперечний доказ вільного оперування бароковим поетом обома різновидами зорової курйозної поезії як з чітко вираженою зоровою формою-носієм певного значення, так і формою – своєрідною візуальною площиною для додаткового сприймання тексту, причому з рівно домінуючим на жанровому і кількісному рівнях. Так, значеннево навантажена конкретна форма знаходить себе у збірці «Млеко» у сімох жанрах, один із яких представлений у чотирьох своїх різновидах, при загальній кількості творів – 10, тоді як реалізація письменником фонової зорової форми, головна функція якої – лише вказівка на вишуканість, надмірність, спостерігається у шести жанрах, два з яких репрезентують три різновиди, при загальній кількості віршів – 10.

У виборі концепту І.Величковський слідує за античною традицією, зупиняючись на словесному, що забезпечує гру слів, при визначальному – зоровому, де візуальна форма – стрижневий самостійний концепт.

ЛЯБИРИНТ 1

я і р а М а р і я  
 і р а М с М а р і  
 р а М с у с М а р  
 а М с у с у с М а  
 М с у с І с у с М  
 а М с у с у с М а  
 р а М с у с М а р  
 і р а М с М а р і  
 я і р а М а р і я

ЛЯБИРИНТ 2

І с у с М с у с І  
 с у с М а М с у с  
 у с М а р а М с у  
 с М а р і р а М с  
 М а р і я і р а М  
 с М а р і р а М с  
 у с М а р а М с у  
 с у с М а М с у с  
 І с у с М с у с І

ЛЯБИРИНТ 3

М с у с І с у с М  
 а М с у с у с М а  
 р а М с у с М а р  
 і р а М с М а р і  
 я і р а М а р і я  
 і р а М с М а р і  
 р а М с у с М а р  
 а М с у с у с М а  
 М с у с І с у с М

ЛЯБИРИНТ 4

М а р і я і р а М  
 с М а р і р а М с  
 у с М а р а М с у  
 с у с М а М с у с  
 І с у с М с у с І  
 с у с М а М с у с  
 у с М а р а М с у  
 с М а р і р а М с  
 М а р і я і р а М

[6, с.84]

Це виявлено в 11 жанрах зорової поезії, один з яких (вірш-лабіринт) урізноманітнений чотирма жанровими різновидами, два – акровірші та раковий вірш – трьома видами, при загальній кількості творів – 19.

Звуковий концепт виступає ключовим лише у 4 жанрах курйозної поезії і, відповідно, у чотирьох віршах «Млека». Характерно, що панівний зоровий концепт отримує своє розповсюдження у видатного барокового письменника переважно більшістю на весь поетичний текст (7 жанрів, 13 поезій), і тільки виділена зорова форма (за класифікацією М.Сороки), яка розраховує лише на частину тексту, помічена у чотирьох жанрах і, відповідно, шістьох зразках.

Традиції античної зорової поезії збірки «Млеко» спостерігаються у 5 її жанрах, найплідніший з яких – акровірш – представлений у чотирьох своїх жанрових різновидах, і це результат не тільки авторського наслідування прадавніх зразків, скільки перший зафіксований вияв поетової майстерності, новаторства в оперуванні навантаженою зоровою площиною літеральною та цифровою символікою. У поезіях «Мысльте...», «М. деньми...» [6, с.76] зорова тканина вже не фон, а вияв пошуків І.Величковського (абетковий акровірш «Аз Благ Всѣх...»).

Вільне оперування барокового письменника античною паліндромною та паліндромною жанровою схемою створює умови появи рака прекословного, у якому разом зі зміною напрямку читання відбулася зміна змісту («Со сною жизнь...» [6, с.77]). Опановуючи жанр квадратного вірша, І. Величковський відходить від античних традицій тотожності кількості рядків («Маріє Ты...» [6, с.77]), а магічність форми античних лабіринтів поет утілює у чотирьох варіантах, за класифікацією П.Рипсона, «центричних» [2, с.89] в *carmen labyinthicum*, текст яких зчитується від центру до центру і через центр при дотриманні основної умови-закінченості, коли початковий і кінцевий рядки збігаються, відбиваючи при цьому непоборне прагнення Бароко до вишуканості у формі.

На особливу увагу заслуговують фігурні вірші збірки, серед яких геральдичний «На герб митрополита В.Ясинського» та предметний (стовп). Саме з античних коренів і майстерності самого Івана Величковського ці твори набувають специфічних барокових ознак: алегоричності, символізму, уваги до емблематики. Слід зазначити, що як жанр зорової поезії, фігурний вірш Бароко визначається особливим ставленням до Античності, алегорико-символічним переосмисленням міфологічних уявлень, зверненням також до латиномовної спадщини. На думку Т.Автуховича, він є результатом «авторського бінарного мислення, що полягає у прагненні поєднання Бога і природи, насолоди і користі» [7, с.180]. Поборовши попередні уявлення про цільну особистість людини, зорова барокова поезія привносить струмінь суперечливої єдності духовних порухів, що, через послідовне

чергування стативи і руху, надає надзвичайної динаміки і вишуканості, а концепт як ядро кожного поетичного твору, на якому наголошує Р.Радишевський, передбачає «принцип узгодженого неузгодженого» [7, с.161], полярності-близкості для створення барокової контрастної гармонії. Домінантою барокового фігурного вірша стає контраст, антитеза, розраховані на враження читача. Фіксується тенденція становлення культу у християнських поетів цього періоду образів Діви Марії, Ісуса Христа (Л.Баранович, «У вінець божої матері», І. Величковський, «Зегар з полужегарком»). Репрезентуючи міцний пласт морально-дидактичної поезії, в якій письменник-гуманіст органічно поєднав «захоплення античністю з християнською релігією» [8, с.139], І. Величковський відходить від звичного зіставлення Матері Божої з Венерою, коханою, а дає розлогу характеристику Діви Марії на кожну годину доби. З новою силою звучать у поезіях цього періоду ноти християнських добродієвостей, що іноді призводить до певної емблематичності, ускладнює певним чином концептивний зміст, хоча, попри зашифрованість, художня сутність поезії від цього не нівелюється.

Типи зорової поезії, представлені у збірці І. Величковського «Млеко»: епітафічний (від давньогрецької традиції епітафії, за якою пам'ятні написи поміщалися на піраміді, обеліску, колосі), предметний (укладання фігурного вірша у формі фігури, що нагадує собою певний зміст), геральдичний (фігурний вірш у формі герба, клейнода), напис на знаменах – поширюються і на початок ХІХ ст., але вже у барокового письменника вони втрачають зоровий зміст, подекуди й ідейне навантаження, посилюючи тим самим, власне, панегіричне звучання. Аналіз панегіриків та епітафій І. Величковського дає право говорити не про випадкові прояви західної культурної орієнтації, а про явища, що «дійшли з глибин і стали невід'ємною складовою художнього розвитку» [9, с.16] поета, явища, що засвідчують на українському ґрунті (за триетапною теорією поширення латинської освіти В.Крекотня) «антично-ренесансні й антично-барокові набутки європейської поезії» [10, с.46].

Розгляд тематико-композиційних особливостей панегіричної та епітафічної спадщини Величковського дозволяє простежити також близькість із римсько-ранньохристиянсько-новолатинською поетичною традицією. По-перше, це використання мандрівних топосів міфологічного походження. Так, у «Нічній праці на смерть Л.Барановича» це топос оновлення як досвід давньоримської літератури, а також топос шаноби померлих.

Коли народилася богиня мудрості,  
Дош золотий на Родосі випав з високості  
Коли ж воскресав Лазар, то випав дош,  
  дорожчий від золота  
Не один міг бути мертвий за часів Лазаря;  
Чому ж тоді іншим життя не даровано?

Чому їх одволожити не були готові  
сльози Христові? [6, с.47]

У віршах «До Івана Самойловича» опрацьовано міф про Дедала.

...Дедал, отданій  
бывши в заточеніи, за море засланий  
В лябаринт...  
Учинил себѣ крила... [6, с.54]

По-друге, автор широко захоплюється античними ремінісценціями з метою уславлення життя і діянь тієї чи іншої особи, шляхом обов'язкового введення топосу «дедикації» [11, с.94], або присвяти.

По-третє, кожен епітафічний і геральдичний твір Величковського завдячує формулам скромності [11, с.90], функція яких полягає у самоприниженні автора з метою, на перший погляд, вивищення певної особи, при цьому авторське самовизначення зводиться до «слуги», «підніжки», «звичливого богомольця и низкого служки... в грѣхах»; безсумнівно, такий психологічний самотиск з боку автора відповідає і стильовим ознакам латиномовної поезії, що передбачають у правилах похвали не тільки уславлення батьківщини, предків особи («Надгробок...»), а й перелік «якостей героя» [12, с.375]: розум, милосердя, талановитість («Нічна праця...»), підтримка вітчизняної науки («Вірші до Івана Сомойловича»), всепрошення («В.Ясинському...»); глибока мудрість, великодушність («Святому Дамаскину...») та ін. Оспівуючи славні регалії головного героя, Величковський асоціює останнього з добрим пастирем, себе ж – у контексті назви збірки «Млеко!» – вівцею.

Прийми, добрый пастиру,  
от овцы тебѣ  
належное МЛЕКО...  
Преосвященства вашего,  
моего милостивого пана,  
пастыра и добродѣя,  
всегдашній ... богомолец и низкій слуга

Іоанн Величковский в грѣхи. [6, с.54]

З іншого погляду, за традиційним авторським самоприниженням ховається «висока оцінка і усвідомлення значимості власної діяльності» [8; 148]. Для Величковського митець свідомий своєї вишості над натовпом, він належної думки про свій талант.

Слід зауважити, що гуманістична топіка І.Величковського з її висуванням на перший план чеснот, прикладів добродійного життя посідає найчільніше місце: канонізація Діви Марії у збірці – безперечна тому підстава.

Зовсім нове своє втілення знаходить у панегіричних та епітафічних зразках композиційне рішення. І.Величковський полишає ваги такий



обов'язковий літературний топос, за М.Довгалевським [3, с.188], як інвокація, тим самим, на нашу думку, компенсуючи акт авторської скромності, самоприниження і надаючи сили переконливості оповіді.

Як з'явище суто барокове поезії І. Величковського засвідчують небувалу досі роботу над словом – передусім грецьку традицію словосплетіння, де кожна названа синтаксична одиниця – «святиня, аналог церемоніального богослужбового жесту, знак безумовної поваги до теми, хитра гра і замислюватий фокус» [13, с.159].

Лексика збірок І.Величковського «Млеко» і «Зегар з полузегарком» засвідчує введення до активної практики саме двох і більше кореневих слів, причому як у антиноміях («кривоприсяжество», «широслужебничий»), так і тавтологіях («многомилостиве», «многоглаголиве»). Найбільш уживані складні слова з початковою прислівниковою частиною («благо-», «криво-», «много-»). Відхід Величковського від звичного, граматично «правильного» порядку слів з метою їх емпатичного підпорядкування додатково посилює емоційний ефект.

### Цитована література

1. Мандельштам О. О поезии. Сборник статей. – Л., 1928.
2. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кін. XVI – XVIII ст. – К., 1997.
3. Довгалевський М. Поетика / Сад поетичний. – К., 1973.
4. Сазонова Л. Пoesия русского барокко. – М., 1991.
5. Українське барокко. – К., 1993.
6. Величковський І. Твори. – К., 1971.
7. Українське літературне барокко. – К., 1987.
8. Європейське Відродження та українська література XIV-XVIII ст. – К., 1993.
9. Циганок О. М. З історії латиномовних впливів в українському письменстві XVI – XVIII ст. – К., 1999.
10. Кречотень В. І. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст. // Автореф. ... д-ра філол. наук. – К., 1992.
11. Curtius E. R. Literatura europejska i lacin'skie sredniowiecze. – Kraków, 1997.
12. Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И П. Еремина. – М., 1961.
13. Аверинцев С. Славянское слово и традиции Эллинизма // Вопросы литературы. – 1976. – № 11.

### Аннотация

Исходя из «ориентальных» источников визуальной поэзии, процесса формирования древнерусской словесной культуры, характера греческого и латинского влияний на развитие славянских поэтических форм, доказывается генетическая связь наследия И.Величковского на тематическом и стилевом уровнях с древней латинской поэзией, а также прослеживается кон-

септивный характер, тщательная работа автора – эллинская черта – над словом, отмечается новаторство композиции сборника «Млеко» выдающегося украинского барочного писателя XVII в.

#### Annotation

The article is devoted to investigation of the Antique traditions in the collection of Ivan Velychkovs'ky «Mleko».

Coming from the «oriental» sources of the visual poetry, from the process of the forming of Old-Russian word culture, from the character of Greek and Latin influence upon the development of the Slavic poetical forms, Zhovnireno B.M. tries to prove the genetic connection of the creation of Ivan Velychkovs'ky on the theme and style with Old-Latin poetry. The conceptual peculiarities an the attentive work of the author – Elyn feature – with the word, mark the innovation composition of the collection «Mleko» of outstanding baroque writer of XVII century.

**И. Горман**

#### **СПЕЦИФИКА БАСЕННОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ХЕМНИЦЕРА**

ББК 83.3 (4 РОС) 4 – 337

**Б**асня – один из древнейших видов искусства, восходящий своими корнями к животному эпосу, к мифологической стадии мышления. Великий французский баснописец Жан Лафонтен называл басни про странной, стоактной комедией, разыгрываемой на сцене мира. Но прежде чем стать «стоактной комедией», басня должна была пройти долгий путь. «Книга мудрости самого народа» [1, с.392], басня выросла на почве фольклора, имея прочные корни в сказках, в пословицах и поговорках. Еще у древних греков, римлян, индусов была богатая устная поэзия. И басня родилась как произведение народной фантазии, из первобытных мифов о животных. Но литература начинается с возникновения письменности, и басни стали фактом литературы лишь тогда, когда они были записаны.

Басни Эзопа были созданы в Древней Греции в IV-V веке до нашей эры. Пересказанные стихами римским поэтом Федром в начале новой эры, они стали известны всей Европе. Сборник древнеиндийских басен «Панчатантра» (III-IV века), в арабском пересказе под названием «Калила и Димна», широко распространились по странам Востока. Это самостоятельные новеллы, герои которых по ходу действия рассказывают басни, иллюстрирующие обычно то или иное поучение. В России, под новым названием «Стефанит и Ихнилат», они получили широкое распространение еще в XV веке, а эзоповские – были переведены в Петровскую эпоху и стали популярными? начиная с середины XVIII века.

Древнегреческие и древнеиндийские басни разбрелись по свету; они явились тем богатейшим источником, из которого черпали мотивы и сюжеты многие последующие баснописцы, но у каждого из них басня приобретает неповторимый национальный колорит, являясь выражением национального характера, «духа народа», его национального гения. Имена Федра, Бабрия, Лафонтена, Лессинга, Геллерта знаменовали новые вершины в победоносном шествии этого жанра в европейских литературах.

Русской басне насчитывается уже более двух столетий. Она сложилась в век русского Просвещения, период господства классицизма в XVIII веке. Издавна, занимая почетное место, «...басня оттого имела на Руси такой чрезвычайный успех, что родилась не случайно, а вследствие нашего народного духа, который страх как любит побасенки и применения» [2, с.5]. Первый баснописец – А.Кантемир, его последователи М.Ломоносов, В.Тредиаковский, А.Сумароков, В.Майков, И.Хемницер, М.Херасков и другие, стали первыми творцами басни, выразителями идей Просвещения. Ибо басня являлась для классицизма жанром, в котором рационалистическая схема, логичность морально-дидактического вывода оставалась неизменной. Басня была выражением просветительской направленности литературы, морально-сатирическим видом поэзии, в котором осмеивались и обличались пороки общества, нарушения идеальных представлений и моральных норм. Это обусловило ее социальную остроту, ее читательский успех и распространенность. Нравоучительные и политические наставления преподносились в ней не в отвлеченно-дидактической форме, а в конкретном, живом рассказе. Пользуясь «эзоповским языком» намеков, баснописец не только обходит непосредственные препятствия, но и создает ту обобщенность образа, которая позволяет расширить конкретные поводы для сатиры, найти широкую типологическую формулу, под которую подходят не только явления действительности, но и аналогичные факты другой эпохи.

Один из этапов развития русской басни XVIII века связан с именем И.И.Хемницера. Однако его первыми поэтическими опытами были отнюдь не басни. В 70-е годы он пишет «Оду на славную победу... при городе Журже», «Оду на славную победу... над турками и татарами при устье реки Кагуль», оду «Сиятельному графу Алексею Григорьевичу Орлову...» и др., всецело выдержанные в духе классицизма. Потом ряд острых и смелых сатир и сатирических стихотворений, к числу которых относятся произведения разносторонние в жанровом отношении (сатирическая ода, пародийное переложение псалма и др.). Некоторые из них совершенно закончены, а многие только начаты или не завершены. Это сатиры: «На прибытокжаждущих писателей», «На идущих противу ученых людей», «На корыстолюбие», «На худое состояние службы...», «Сатира на поклонны», «Сатира о разуме» и многие другие, которые не были напечатаны при его жизни и стали известны в 1873 году, (когда были впервые опубликованы Я. Гротом в своем издании сочинений и писем

И.Хемницера). Кроме того, наряду с сатирами, заметное место в творческом наследии занимают эпиграммы (в основном они имеют литературно-полемический характер, что весьма важно для понимания его общественных взглядов и творческих принципов), эпитафии, надписи, двустушия, афоризмы. Его перу принадлежат стихотворные новеллы «Сказка» и оставшаяся незаконченной «Первая ночь» – произведения, неудобные для печати. Из рукописей, которые впервые изданы Л.Е.Бобровой в 1963 году – лирическая «Песнь», легкое шутовское стихотворение «Сон», стихи на случай, любовная лирика, описание картины заходящего солнца, стихотворное приветствие М.Ф.Соймонову, переводное «Послание Барнвеля к Труману из темницы» и даже материалы, свидетельствующие о его работе над трагедией. Собрание немецких и французских стихов Хемницера дает дополнительный материал для изучения его творчества.

Но в историю русской литературы Хемницер вошел, прежде всего, как баснописец. В развитии русской басни он явился своего рода переходным звеном от «притч» Сумарокова с их натуралистически-гротескными приемами – к басням Крылова, знаменовавшим победу реалистического начала в басенном жанре. В 1779 году из-под пера И. Хемницера вышел сборник «Басни и сказки N...N...», без имени автора, который был дополнен и переиздан в 1782 году. Басни, вошедшие в оба сборника, писались в период, когда политические взгляды Хемницера, его мировоззрение в основном сложились в русле просветительских идей. Восставая против несправедливости социального уклада, отвергая деспотический произвол самодержавия, критикуя пороки и недостатки современного общества, Хемницер видел выход из всех зол в просвещении, в моральном перевоспитании, сохраняя веру в просвещенный абсолютизм. Ошибочно считать, что басни Хемницера «... лишены все же отчетливой активности; они осуждают, но не воинствуют. И именно отказ от активности – основной тон басен Хемницера. Он не хочет более бороться; он только критик и моралист, смиряющийся перед «силою вещей». Он пишет ряд басен на общеморальные и общебытовые темы. В других баснях он выступает с проповедью прекращения борьбы» [3, с.24]. Ошибочной является и точка зрения А.В.Десницкого, который в своей статье «Крылов и Хемницер» представляет последнего непримиримым обличителем, решительно отрицавшим общественные порядки своего времени, последовательным врагом самодержавия. Противопоставляя Хемницера Карамзину, А.В.Десницкий приходит к выводу, что «...у Хемницера отчасти можно усматривать обратное: сначала освобождение, принесенное временем, потом просвещение» [4, с.36].

---

\* См. Л.Е.Боброва «Эпиграммы и прочие надписи». – Ученые записки ЛГПИ им. А.И.Герцена. – Л., 1958. – Т.168, ч.1.

Стремясь выискать в творчестве И.Хемницера революционную направленность или пассивность, Г.А.Гуковский и А.Д.Десницкий, не учитывая того, что Хемницер мог быть далек от революционного протеста и стоял на позициях просветительства. (В VIII веке только Радищев проповедовал «сначала освобождение»). Он не был врагом монархии. Как все просветители VIII века, Хемницер верил, что социальное зло может быть исправлено при помощи закона и «добродетельного» монарха, стоящего над интересами отдельных групп. Поэтому, критикуя дурных царей, деспотизм, тиранов, он совсем не посягает на сам институт самодержавия. Это доказывает его басня «Добрый царь», в которой высказывается убеждение в том, что не крутые, не резкие перемены, а постепенное распространение «просвещения» приведут к порядку и справедливости.

А тотчас это зло поправить

Царь способов не находил,

Но должен это был

И воспитанию и времени оставить. [3, с.121]

Моралистическая поучительность – основная особенность басен Хемницера. В этом он близок с Х.Геллертом (1715-1769) – типичным представителем немецкого просветительства. Его философские сочинения и «Басни и рассказы» пронизаны умеренной критикой существующих общественных отношений, осмеянием феодальных пережитков, дворянской спеси, ложной учености. В основном Геллерт сосредотачивает свое внимание на нравственно-этических проблемах, проповедуя религиозно-примирительную мораль.

В ряде басен, таких как «Конь и осел», «Умирающий отец», «Совет стариков», «Земля хромоногих и картавых», «Боярин афинский», «Барон» и многих других, Хемницер пересказывает сюжет, выступая при этом не как переводчик немецкого баснописца, а как самостоятельный интерпретатор его сюжетных мотивов.

Кроме того, Хемницер заимствует у Геллерта жанр «сказки», рассказа, в котором сюжет поучительно-дидактического характера сохраняет свой прямой смысл, не переходя в условную басенную аллегорию. «Новеллистичность» «сказок» Хемницера особенно наглядна в баснях «Умирающий отец», «Два соседа», «Два семейства», «Барон», «Счастливый муж», «Счастливое супружество».

Ища отношения, основанные на подлинной любви, согласии, счастье и видя лишь фальшь, обман и эгоизм, Хемницер в басне «Счастливое супружество» иронизирует на тему идеальных супружеских отношений:

Взаимной воле угождали

И ссоры никогда между собой не знали.

Что нравилось ей, то нравилось ему;...

И я не видывал согласия такого,

Какое было между них. [3, с.103]

В конце, делая примечание, на вопрос

«А сколько лет их веку было?»

Отвечает:

С неделю и всего;

А без того

На сказку б походило. [3, с.103]

Басня «Счастливым муж» ( у Геллерта «Der glücklich gewordene Ehemann» подробно рассказывает о «детине» влюбившемся в красавицу и

... наконец, во что б ни стало то, решился

Иметь ее женой. [3, с.82]

Не получив ее согласия, он отправляется странствовать по свету, где

В дороге с бесом подружился

И письменно договорился

Во услужении его два года жить,

Чтобы красавицу в жену лишь получить. [3, с.82]

Бес выполняет обещание, но парень настолько несчастлив в супружеской жизни, что готов прослужить у беса еще несколько лет, лишь бы тот избавил его от злой жены.

В сущности, басня больше похожа на рассказ, чем на басню, так как в ней нет эпиграмматической остроты, лаконичности.

О ссоре двух соседей из-за пустячного повода – «соседская свинья грядку изрыла» – повествует басня «Два соседа». В ней происшествие со свиньей, по поводу которой возникла «непримиримая между соседов злоба», завершившаяся бесконечной судебной тяжбой, вконец разорившей обоих «соседов», является центром басенного рассказа.

Примечательной по своему содержанию является басня «Два семейства», которая представляет собой пересказ сюжета картины Греза, виденной в Париже. Правда, басня не оригинальна, а является своеобразным подражанием басне Обера из книги «Contes moraux sur les tableaux de Greuze, par Aubert. Paris, 1761-1763).

В этой басне важным и обязательным условием семейного счастья провозглашается согласие, благополучие, любовь, единение всех членов семьи, несмотря на «камни» и «мели»

Которы трудности сей жизни представляют.

Согласно муж с женой

Свою лодкой управляя,

От камней, мелей удаляя,

Счастливы к берегу плывут;

Любовь сама в лице, грести им пособляя,

Их тяжкий облегчает труд... [3, с.66]

Идеал умеренности, добродетели противопоставлен другой семье, которая тоже плывет по реке жизни и

Ничто их труд не облегчает.

Любовь летит от них и вздорных оставляет;

А мужа одного напрасен тяжкий труд... [3, с.67]

Дидактическая тенденция басен выражена в инсказательно-аллегорической форме, где широко представлены недостатки и пороки людей, которые обнаруживаются в частных, бытовых и семейных обстоятельствах.

Так басня «Друзья», во многом предварившая по теме и по исполнению крыловскую басню «Крестьянин в беде», рассказывает о мужике, чей воз провалился во время переправы по льду. На его призывы и крики другие мужики из обоза, его односельчане и друзья, охотно говорившие о помощи, так и не помогли делом:

«Робята, что же вы стоите?

Поможемте», – один другому говорил...

«Поможем», – каждый подтвердил.

Но к возу между тем никто не подходил.

А должно знать, что все одной деревни были,

Друзьями меж собою слыли... [3, с.95]

Обыденный случай, положенный в основу сюжета, удачно найден в самой действительности, передавая в то же время типичное, широко распространенное явление. «Мораль» басни приоткрывается в эпиграмматическом зачине:

Давно я знал, и вновь опять я научился,

Чтоб другом никого, не испытав, не звать. [3, с.95]

Высмеивание надутого чванства, важничания, хвастовства, стремления первенствовать при отсутствии права на это – «мораль» басни «Обоз».

Шел некогда обоз;

А в том обозе был такой престрашный воз,

Что перед прочими казался он возами,

Какими кажутся слоны пред комарами.

Не возик и не воз, возище то валит.

Но чем сей барин-воз набит?

Пузырями. [3, с.60]

В некоторых баснях Хемницер освобождается от своей несколько тяжелой рассудочности и дидактики, создавая живые запоминающиеся картины, проникнутые едким юмором и иронией. Такова одна из наиболее известных басен «Зеленый осел», восходящая по своему сюжету к одноименной басне Геллерта. Но Хемницер по-своему пересказал этот басенный мотив, ведущий свое происхождение от итальянского баснописца XV века Абстемия. Хемницер рассказывает о «дураке», который выкрасил осла в зеленый цвет и в таком виде повел его по улицам городка на показ любопытным:

По улицам смотреть зеленого осла

*Литературоведческий сборник*

Кипит народу без числа; [3, с.97]

Уже на третий день «зеленый осел» перестал интересовать всех

И сколько все об нем сперва не говорили,

Теперь совсем об нем забыли. [3, с.98]

По ясности и живости изложения, по самому тону «простодушного рассказчика», которым ведется повествование, Хемницер предвдваряет появление крыловской басни «Слон и моська»:

По улицам Слона водили,

Как видно, на показ ... [5, с.346]

Басни Хемницера подчинены дидактической схеме, он находится в мире отвлеченных понятий. Для него басня – серьезный, философский жанр. В конце 70-х годов Хемницер создает басню «Муха и Паук», где слышится отзвук философских споров о происхождении вселенной. Философствующая муха, стараясь «входить в глубину вещей», задает глубокомысленный вопрос: кем создано здание, где она находится, и создано ли оно вообще. Это здание,

В котором столько все искусством поражало

То столько ж простотой своей равно прельщало... [3, с.154]

призвано, по мысли автора, символизировать вселенную. Собеседник мухи, паук, дает ответ согласно «здравому смыслу». Здание создано «искусством», чему свидетельство – «порядок в нем видимых вещей». Искусство же предполагает творца, расположившего элементы здания согласно законам гармонии. Такая космогоническая система не удовлетворяет муху, которая в поисках «вещам и бытия причин», пришла к мысли о самопроизвольном возникновении «здания»:

Случилось некогда, что собственно собой

Здесь мелких камушков так много собралось,

Что камень оттого составился большой,

В котором оба мы находимся с тобой. [3, с.155]

И, считая нужным не оставлять басню без адресата, автор добавил:

Но что о тех умах великих заключить,

Которые весь свет случайным быть считают

Со всем порядком тем, который в нем встречают,

И лучше в нем судьбе слепой подвластны быть... [3, с.155]

Просветительская позиция Хемницера проявлялась и в вопросах религии. Основываясь на трудах представителей просветительской философии, таких как Вольтер, Руссо, Гольбах, Дидро и др., Хемницер отрицал «слепую» веру, веру основанную лишь на чувстве и на традиционном следовании официальному культу. Он признавал лишь осмысленную веру в единого Бога, лишенную присутствия всяческих «идолов», каковыми могут быть не только языческие божки, но и те святые, к которым народ, склонный, по



Хемницеру, к «дурачествам», относился с полуязыческих позиций, воспринимая их как покровителей, скажем, домашнего скота либо чего-то еще. Выступал против института «жрецов», полагая, что для духовной связи человека с Богом не нужно посредничество церкви и, в частности, священника. Эти и другие идеи нашли отражение в басне «Народ и идолы», где высказана мысль о том, что в основе «лживых религий» лежит обман:

А чтоб обманывать народ,  
Жрецов был первый способ тот,  
Что разных идолов народу вымышляли:  
Везде, где ни был жрец, и идолы бывали... [3, с.151]

В то же время, в басне «Метафизический ученик», Хемницер высмеивает отвлеченное умствование, которое не способно решить вопросы, поставленные реальностью. Глупец, изучавший за границей модную метафизическую философию, попадает в яму, и вместо того, чтоб выбираться оттуда, предается глубокомысленным философским размышлениям:

Отец с веревкой прибежал.  
«Вот, – говорит, – тебе веревка, ухватись  
Я потащу тебя; да крепко же держись.  
Не оборвись!..»  
- «Нет, погоди тащить; скажи мне наперед:  
Веревка вещь какая?» [3, с.140]

Ложная ученость, оторванная от практики, превращается в схоластику, в псевдонауку. Разоблачая гонителей и хулителей науки и просвещения, Хемницер в басне «Медведь-плясун» рассказывает о той зависти и недоброжелательности, которыми встречают невежды любое новшество. Столь же язвительно высмеивается невежество и в басне «Попугай».

В басне «Дерево» (которая стала основой для одноименной басни Крылова) дидактический замысел определяет сюжет и стиль. Мораль сводится к утверждению скромной добропорядочной жизни, к признанию общих для всех моральных норм, к отказу от индивидуального начала, «гордыни». С первых строк дерево выступает как некий символ человеческой строптивости, где все сюжетное развитие басни подчинено заранее заданной теме, морали (схожей с моралью лафонтеновской басни «Дуб и Тросник») подчеркнутой в конце:

Мне кажется, легко из басни сей понять,  
Что страшно иногда на высоте стоять. [3, с.59]

Во многих баснях Хемницера отчетливо выражены настроения и взгляды демократических слоев тогдашнего общества. Они посвящены животрепещущим темам, обличающим тиранию и деспотизм, жестокость и самодурство властителя.

Такие басни как «Привилегия», «Лев, учредивший совет», «Дележ львиный», «Львово путешествие», «Дионисий и министр его» и др. осуж-

дают злоупотребление верховной властью, корыстолюбие и бездарность вельмож, неправедность судей, взяточников.

Так в басне «Лев, учредивший совет» автор зло издевается над тупоумием царских вельмож и судей. Лев, учреждающий «совет» из «слонов» и «ослов» (так как слонов не хватило) ...льстился:

Ужли и впрям, что ум слонов

На ум не наведет ослов?

На деле ж оказалось совсем иное:

Однако, как совет открылся,

Дела совсем другим порядком потекли:

Ослы слонов с ума свели. [3, с.80]

В басне – едкая насмешка над всякого рода «конституционными» учреждениями, вроде сената, которые создавались монархами для прикрытия своего неограниченного произвола.

В басне «Привилегия» изображена картина всеобщего грабежа и насилия, основанного на указе Льва,

Что звери могут все вперед, без опасенья,

Кто только смог с кого, душить и обдирать.

Что лучше быть могло такого позволенья

Для тех, которые дерут и без того?...

И кожу, кто лишь мог с кого,

Похваливают, знай указ да обдирают. [3, с.126-128]

Все это, оказывается, было задумано с еще более коварным расчетом: те из его подданных, которым удастся съесть других, слабых и беззащитных, сами станут жирнее и будут пищей для Льва.

В басне «Делёж львиный», сюжет которой восходит к Лафонтену и был близок просветителям VIII века, неоднократно использовался Сумароковым, Майковым, Державиным, Крыловым, показаны произвол и беззаконие, неизбежные при деспотической власти. Львом был заключен с ослом, овцой, коровой и козой договор о равном дележе добычи. Когда дело доходит до дележа, лев, пользуясь своей силой, захватывает всю добычу сам:

«...Еще четверту часть беру себе же я

По праву кто кого сильнее.

А за последнюю лишь только кто примись,

То тут же и простись». [3, с.109]

Здесь ясно и последовательно выражены общественные противоречия: противопоставления права несправиву, законности – злоупотреблению силой.

Еще более смелой и острой сатирой, которая метила в безграничное честолюбие Екатерины II, считавшей себя великим «философом на троне» и претендовавшей на писательские лавры, является басня «Дионисий и министр его». В ней министр пытается сказать честолюбивому Дионисию

правду о его стихах и за свою дерзость попадает в тюрьму. В басне звучит не только осуждение самовлюбленному тирану, но и восхищение стойкости министра, который не потакает и не льстит своему государю.

Высмеивание бюрократической системы, круговой поруки, сомнительного «благородства» правителя-льва, проявляющего своеобразную заботу о благополучии своих подданных, осуществлено в басне «Львово путешествие», которая по сюжету предваряет одну из наиболее смелых басен Крылова «Рыбы пляски». Лев считает себя милосердным и благородным правителем только потому, что, сдирая кожи с подданных, не разрешал это делать своим министрам и чиновникам. По поводу чего, Хемницер замечает:

Природа, говорят, уж будто так хотела

И со зверей других льву кожи драть велела. [3, с.147]

Затрагивая тему социальных проблем, Хемницер осуждает войны, подчеркивая, что они не нужны народу. В басне «Два льва соседи», показана нелепость войны, затеваемой государями

За что, про что – никто не знает;

Так им хотелось, говорят...

Как у людских царей, случается, бывает, –

Найдут причину не одну,

Чтоб завести войну. [3, с.150]

Война не приносит ничего кроме горя и разрушений. Львы в результате войны то теряют, то вновь отвоевывают свои территории:

Какую пользу лев тот прежний получил,

Что на другого льва войною он ходил?

Родных своих зверей, воюя, потерял,

А этих для себя не впрок завоевал.

Вот какова война: родное потеряй,

А что завоевал, своим не называй. [3, с.151]

Продолжая социальную тему, в басне «Богач и бедняк» Хемницер с гневом и возмущением говорит о власти денег:

Сей свет таков, что кто богат,

Тот каждому и друг и брат... [3, с.83]

Даже если «родом... из конюхов» и без «заслуг и чина».

А бедный, будь хоть из князей,

Хоть разум ангельский имей...

Того почтенья не дождется... [3, с.83]

Обращаясь к вопросу социального неравенства, общественного порядка, при котором труженики обречены на нищету и унижение со стороны богатых и знатных, Хемницер создает басню «Конь верховой», где чванливый и исполненный гордости конь презрительно разговаривает с работающей крестьянской Клячей. Смысл басни в полном достоинства ответе клячи:

«Не так бы хвастать ты умел,

Когда бы ты овса моих трудов не ел». [3, с.81]

Той же теме посвящена басня «Стрелка часовая», баснописец призывает к уважению труда тех, кто постоянно работает на общую пользу. Та же трудовая мораль выражена в басне «Пчела и курица», где надменной кичливости аристократической курицы, шумливо восхваляющей свои заслуги, противопоставлен скромный труд незаметного труженика, приносящего пользу всему обществу.

Теме крепостнических отношений, беспощадная эксплуатация помещиками своих крестьян затронута в басне «Волчьё рассуждение». Волк удивлен тем, что пастух стрижет овец, а не сдирает с них кожу. Благодарный слон разъяряет волку, а заодно и глупым помещикам, которые не понимают, как обращаться со своими крестьянами:

«...С тебя, да и с господ иных примеры брать –

Не будет наконец с кого и шерсть снимать». [3, с.86]

Многие басни Хемницера проникнуты пессимистическими нотками, в которых звучит неизбежность. Поиски иной жизни, стремление изменить существующее положение – бессмысленны, утверждает поэт в басне «Дурак и тень». Он призывает довольствоваться малым, отказаться от попыток поймать несбыточное «счастье»:

«...Остановись своим желаньем

В исканьи счастья, доволен состояньем,

В котором ты живешь». [3, с.143]

Басня – именно тот литературный жанр, где с особенной полнотой И.И.Хемницер выразил свои взгляды, свои общественные и философские принципы, где достиг наибольшего художественного совершенства. В них он выступает, прежде всего, как просветитель, как последователь энциклопедистов и материалистов XVIII века, обличая и высмеивая пороки и недостатки, порожденные политической и экономической отсталостью России, господством крепостническо-феодалных отношений.

Моралистическая поучительность, основная особенность басен Хемницера, вместе с тем их основной художественный недостаток. Отказавшись от натуралистических подробностей, он ограничил свой запас изобразительных средств, чем несколько обеднил басню. Образы басенных персонажей Хемницера не наделены сколько-нибудь реальными чертами, а остаются аллегорическими, условными, лишь иллюстрирующими то или иное моральное положение. Его львы, медведи, волки лишены тех живых, заимствованных у людей свойств, какими они обладают в баснях Крылова, а их поведение подчинено, прежде всего, логике аллегорического сюжета.

Не вдаваясь в лексический, грамматический и синтаксический анализ басен Хемницера, позволю себе сослаться на мнение Н.Полевого, который

отметил, что «... Хемницера можно упрекнуть в одном только: у него не было еще того полного русского разгула, той русской беззаботности, в которых так неподражаем Крылов. Хемницер никогда не смеет разговориться, может быть, чтобы не заговориться. На нем приметны местами следы оков классических. В языке своем он как будто хочет казаться человеком *comme il faut* – церемония, совсем излишняя в басне, – боится часто употреблять коренные русские речи...» [6, с.411-412].

Однако для развития русской басни, значение басенного творчества И.И.Хемницера огромно и, прежде всего, в том сближении литературы и жизни, которое в условиях господства эстетики классицизма было наиболее необходимо в басенном жанре.

В природе, в простоте он истину искал  
Как видел, так ее писал. [3, с.352]

### **Цитированная литература**

1. Гоголь Н. Полн. собр. соч. – Л., 1952. – Т.VIII.
2. Русская басня 18-19 веков // Вступ. стат., составл. подготовка текста Н.Л.Степанова. – М., 1977.
3. Хемницер И.И. Полн. собр. стихотворений / Вступ. стат. Н.Л.Степанова, сост. Л.Е.Бобровой, подготовка текста и примеч. Л.Е.Бобровой и В.Э.Вацуро. – М., Л., 1963.
4. Боброва Л.Е. Сборник И.И. Хемницера «Эпиграммы и прочие надписи». Ученые записки ленингр. гос. пед. ин-та. – Вып.1. – 1958. – Т.168.
5. Русская басня. М., 1966.
6. Полевой Н. Очерки русской литературы. СПб., 1839. – Ч.1.

### **Анотація**

У статті дається короткий огляд творчості І.І.Хемніцера, розглядається різноманітність тематики байок і художні особливості творів письменника в контексті літературного розвитку кінця XVIII століття.

### **Annotation**

The article is a brief review of I.I.Hemnitser's creation and the varieties of subjects of fables and the artistic peculiarities of the writer's literary works in the context of the literary development at the end of XVIII century.

## ФАНТАЗИИ О ГОФМАНЕ В МАНЕРЕ ГОФМАНА

ББК Ш-43(О)\*01

**П**о утверждению блестящего знатока литературы XIX в. Марселя Шнейдера, Гофман с 1830-го по 1890-ый год – самый читаемый немецкий писатель во Франции [1, с.14]. Его «французская судьба» сложилась счастливее, чем на родине. Германия открытием своего гения многим обязана соседу за Рейном.

Обширная французская гофманиана времени Июльской монархии включает и первые биографии писателя, журнальную критику [см. об этом: 2, с.217-220]\*, переводы его сказок, оригинальные произведения романтиков с явной печатью Гофмана, особенно отчетливой в жанре *conte fantastique*.

Об огромной популярности Э.-Т.-А. Гофмана свидетельствуют и два собрания сочинений – в 20-ти и 12-ти томах, – вышедшие за неполные два десятилетия, с 1829-го по 1848-й год. В 1848-м французы уже имели полный свод произведений великого романтика [2]. Такой чести не удостоился ни один из тех, кого романтики выделяли, любили, кому подражали, чьи уроки усваивали. Даже Байрон, даже Вальтер Скотт не заняли такого места, которое отвели Гофману, при том, что все трое оставили глубокий след как в культурном сознании, так и в литературе Франции. Как Байрон способствовал возникновению романтической поэмы, Вальтер Скотт – появлению исторической прозы, немецкий сказочник сыграл бесспорную роль в рождении и развитии во Франции жанра, родственного *romantische Märchen*, – жанра *conte fantastique* [4]. Подобно Байрону, он воздействовал на воображение французов не только художественными открытиями, но и личностным своеобразием. Оба были интегрированы, хоть и по-разному, не в одинаковом статусе, в художественный мир французской литературы, став ее персонажами. В различии интерпретации можно разглядеть смену ориентиров – художественных и морально-этических во французском романтизме. Английский поэт стал своеобразным символом несломимой гордости и в поэме Ламартина «Человек», и у Мюссе – в стихотворении «Письмо Ламартину», II-ой главе «Исповеди сына века». Демоническая личность, почти пугающая, но и притягивающая автора поэмы «дикой гармонией», Байрон влечет к себе и «дитя века» Альфреда де Мюссе своей духовной силой и избранничеством. Немецкий романтик не возведен ни в

\* Из-за недоступности для меня первых биографий Гофмана, появившихся во Франции уже в 1829 г., могу судить об этом лишь на основании упоминаний о них в исследованиях Ф.ван Тигема [2], М.Шнейдера [1], А.Бегена [3] и др. Гофман первых биографий – мистик, визионер, сродни персонажам его книг.

ранг ниспровергателя основ, ни в ранг властителя дум. Он воспринят интимнее, «биографичнее». Однако облик Гофмана в его уникальности увиден не столько через объективные факты его жизни, сколько через причудливую фантастику его сказок. Он и будет воссоздан по законам этой художественности, предполагающей и программирующей соединение фантастического и жизнеподобного, иронического и драматического. Реальная жизнь Э.-Т.-А. Гофмана, трагедия гения, убиваемого деспотизмом прусской государственности и пошлостью филистерства, не воспринималась вообще или почти не воспринималась. Драматизм его судьбы прочитывался в контексте французских проблем «истории молодого человека», «утраченных иллюзий», «болезни века».

В данной статье из всей обширной французской гофманианы мы выделим лишь один аспект: произведения, в которых Гофман стал литературным персонажем, одним из героев литературы 1830-х – 40-х гг. Это Гофман «Фантастических и литературных сказок» Жюль Жанена (1833) и Гофман фантастической повести Александра Дюма-отца «Женщина с бархаткой на шее» (опубликована в 1850-м)\*.

Превращение немецкого писателя в литературного героя – это своеобразный апофеоз заинтересованности ним, но и редкий даже для романтизма с его культом творческой свободы опыт художественного универсализма. Достоверное и вымышленное, литературный портрет и игра воображения, перевоссоздание авторского сюжета и прихотливое комбинирование его мотивов складываются в причудливое капричио, жанрово-стилевую фантазию. Этот опыт соприкасается с немецким. Уже у Гете возникает соединение различных художественных реальностей. Гетевский Вильгельм Мейстер, замышляя поставить на сцене «Гамлета», по сути дает разносторонний анализ трагедии, открывая в Шекспире «гигантскую книгу судеб, вихрь самой кипучей жизни» [5, с.186]. Но театр и жизнь у Гете не смешиваются, Вильгельм и Гамлет существуют каждый в своем пространстве. Гофман, устранивший границу между искусством и жизнью («Кавалер Глюк», «Дон Жуан» и др.), в литературе Франции воспринят не опосредованно, составляет живую память, воздействуя на французское воображение. Французское все же, ибо в фантазии и Жанена, и Дюма сохраняется принцип Сент-Бёва: биография художника, ее тайны в – его творчестве.

Популярная в культуре романтизма фигура поэта во французской литературе в эту эпоху появляется часто. Разнообразны способы воссоздания Поэта. Он предстает не только в мифологизированном, и даже не только в демифологизированном воплощении. Есть блестящий опыт Мюссе в цикле «Ночи», в котором все ипостаси образа поэта учтены и реализованы – от

\* Французское слово «conte», обозначившее жанр произведений и Жанена и Дюма, объединяет два понятия: «сказка» и «повесть».

полной абстрагированности до предельной интимности «личного романа». Есть и персонажи, выступающие под именем конкретно-исторического лица (Мильтон и Корнель в «Сен-Маре» Виньи, Жильбер, Чаттертон, Андре Шенье в его романе «Стелло», Чаттертон у него же в одноименной драме, Гренгуар в «Соборе Парижской богородицы» и др.). Все же Гофман в этом ряду занимает особое место. Имя его у всех на слуху, он не так давно ушел из жизни. Способ воссоздания его – не через исповедальность, как у Мюссе. Это и не пренебрежение бытовой биографией во имя подчинения идее Вечно Трагического Поэта, как у Виньи, Ламартина. Гофман во многом воссоздан средствами самого Гофмана. При этом Жюль Жанен и Александр Дюма создают непохожих героев.

Жаненовский Гофман – ранний, начала 1830-х. Он как бы обеспечен культурой «Молодой Франции», словно бы соотнесен с опытом и ценностями, зафиксированными в сборнике Т.Готье «Jeune France». Легкомысленный и артистичный герой Жанена, опьяняющийся вином и юными прелестницами завсегдатай кафе, импровизатор под хмельком, начисто лишен трагизма. Этот Гофман включается и дополняет значительную для французского романтизма тему «гений и беспутство», по-разному, с трагическим или нетрагедийным наполнением, реализованной в национальной литературе. У Жанена образ Гофмана сжимается, уменьшается до божьего артиста (тоже французская тема!), подчас подверженного печали, но отнюдь не грозной тоске. В Предисловии к 4-ем томам своих «Фантазий», где нашлось место и немецкому автору, Жанен истолковывает творчество Гофмана как «поэзию счастливого человека, ничем не занимающегося, человека страстного без страстей, пьянствующего не опьяняясь», видит у него «поэзию любителя всех сортов табака, (...) поэзию скорее беспорядочную, нежели упорядоченную, показывающую неприбранной перед каждым встречным, но всегда скромную и непорочную» [6, с. 2]. Для Жанена, одного из участников «романтической битвы», Гофман противопоставит «величественной поэзии» как творец «простой поэзии». Если углубляться в анализ оценки Жаненом гофмановского творчества, то, пожалуй, откроется двунаправленность его полемики. Художник, послуживший прототипом талантливого, но цинично-беспринципного Этьена Лусто, героя «Утраченных иллюзий» Балзака, спорит не только с уже утратившим свои позиции классицизмом, но и мэтром Сенакля Виктором Гюго, с его несокрушимым морализмом.

«Милый ребенок – купидон, – пишет Жанен, – целует Сюзанну и, видя ее холодность, обращается к Фаншетте, с которой он более дерзок. Гофман заменяет Фаншетту в поэтическом мире. Гофман – сказка после поэмы и драмы, Гофман – простая поэзия, следующая за величественной и сохраняющая ее блеск» [6, с.4].



Неожиданное истолкование с использованием образов комедии Бомарше выводит Гофмана за границы трагического. При всей субъективности оценки (да и упрощенности) очевидны – и не только в ассоциациях – французские основы восприятия: романтический вызов Молодой Франции высокой риторике, эстетизация богемности, которая у Мюссе со временем перейдет в тему трагедии распутства. Для Жанена же характерно обращение к Гофману: «О, великий пьяница! любезный пьяница!»\*.

В фантазии «Крейслер», где Гофман предстанет под одним из своих имен, Теодор, повествование ведется от 1-го лица, от имени самого Гофмана, выходящего под утро, «когда все кружилось в глазах», из трактира, где он провел ночь, и направляющегося к своему другу Крейслеру. Слова княгини Амалии: «Вы много пьете, Теодор!», вспомнившиеся Гофману, нетвердой походкой следующего по рассветному Берлину, рождает объяснение героя: «Вы думаете, что я от веселья посещаю «Фридриха Великого»? Ошибаетесь. Я хожу туда, оттого что мне скучно» [6, с. 94].

Скука – одна из констант мироощущения «детей века», созревших к 1830-му году. Это ослабленный вариант тоски. Внутренний мир героя у Жанена не раскрыт, а скорее обозначен суггестирующими деталями. Эти детали вызывают смысловые ассоциации, связанные с творчеством Гофмана, его темами, образами, мотивами. «Я люблю кофейные дома и ночь», – признание жаненовского Гофмана, воскрешающее в памяти поклонников Великого Берлинца ночную сторону души и мира его героев, эликсиры разного рода. Самый визит Гофмана к Крейслеру, фантастическое соединение автора-творца и его творения, в полном согласии с жанром фантазии Жанена, но и с духом гофмановского воображения (вспомним хотя бы его «Кавалера Глюка», «Дон Жуана»). Но трагический конфликт житейской пошлости и искусства, оформляющий единство новелл Гофмана и превращающий его полубезумцев в трагических героев, у Жанена едва ощутим, пастельно намечен. «Простая поэзия», певцом которой провозглашен Гофман, диффузное, хаотическое исключает.

А.Дюма в своей повести «Женщина с бархаткой на шее» идет иным путем и создает другого Гофмана. Произведение это написано, вероятно, в конце сороковых, может быть, в 1846-м. Оно не завершено – нет предполагаемой 3-ей части.

Соединение мемуарно-документального материала и фантазии составляют жанрово-стилевую специфику этого произведения.

1-ая часть – воспоминание о Нодье, вечерах в его доме, окружении писателя, его дочери Мари. Это лирический рассказ, полный впечатляющих

\* Несопоставимо тоньше, но «жаненовское» восприятие определит и причудливую поэтичность драмы «Фантазио» Мюссе, герой которой, как и сюжет, – вариация на шекспировские и гофмановские темы.

деталей, которые передают колорит времени, места, это рассказ о художнике и человеке, своеобразном и обаятельном, о его уникальном даре воображения и слова.

II-ая часть – *conte fantastique*; это якобы услышанный от Нодье фантастический рассказ, изложенный писателем перед смертью Александру Дюма с просьбой написать его, если он, рассказчик, умрет.

Значимо самое сопоставление двух фигур – Нодье и Гофмана – в контексте французской романтической культуры. Нодье – создатель романтической литературной сказки в «догофмановской» Франции, пожалуй, единственный сказочник в своей стране. Диалог этих двух родственных, но непохожих писателей позволяет рельефнее очертить разные художественные миры. Продуктивна самая идея заставить Нодье размышлять о Гофмане. Придумал ли этот поворот сам Дюма или же это действительный факт и повесть является авторизованным пересказом истории, придуманной Нодье, в любом случае «Женщина с бархаткой на шее» дает богатый материал для анализа французской интерпретации Гофмана и усвоения французами его уроков.

Дюма производит контаминацию биографических фактов из жизни Гофмана, вымышленной истории о его поездке во Францию 93-го года и многочисленных мотивов, образов, сюжетных ходов собственно гофмановских произведений. Последние становятся строительным материалом для создания всей образной системы книги. Темы и мотивы Гофмана переплетаются в повести с мотивами творчества Нодье, Виньи, и это определяет особую объемность произведения, своеобразный художественный синтез. Имена реальных лиц – Гофмана, его друга, немецкого поэта и драматурга Захарии Вернера, Дантона, мадам Дюбарри – дополняются именами вымышленных литературных персонажей: кот Мурр передал свое имя маэстро Готлибу Мурру, отцу возлюбленной Гофмана в этой книге. Имя возлюбленной не Юлия или хотя бы Аврелия, как можно было бы предполагать, памятуя об обстоятельствах жизни и творчестве писателя. Ее зовут Антония, как и героиню Нодье в его романе «Жан Сбогар». Судьба последней была столь же трагичной, как и судьба ее тезки в повести Дюма. Целый ряд ситуаций, сюжетных поворотов напрямую связаны с новеллами Гофмана. Смерть матери Антонии на театральной сцене извлечена из «Дон Жуана», как эпизод в игорном доме, когда выигравший крупную сумму Гофман слышит из уст незнакомца грозное предупреждение, заимствованное из «Счастья игрока». Оттуда же взят и мотив нарушения героем обета, что повлечет за собой смерть возлюбленной. За доктором с табакеркой вырисовывается Черный Доктор Виньи, (который, правда, тоже тяготеет к гофманиане!), но и Проспер Альпанус из «Крошки Цахеса», еще более – Альбан («Магнетизер»). Можно расслышать в ряде эпизодов отзвуки «Совет-

ника Креспеля», «Выбора невесты». В речах маэстро Готлиба Мурра внятны интонации кавалера Глюка.

Для бывшего участника «Сенакля» Александра Дюма привычна книжность воображения, и реминисценции в повести не ограничиваются перечисленными. Обеспечение в повести непрерывного звучания гофмановских мотивов – главный прием создания художественной целостности. Гофман – литературный персонаж помещен внутрь мира его фантазий в качестве действующего лица. Если Жанен сталкивал Гофмана с Крейслером, героем, созданным его, Гофмана, воображением, то Дюма делает его частью воображенного немецким романтиком мира. Оба, хоть и по-разному, используют из поэтики Берлинца прием переплетения бытового и фантастического.

Двухчастная композиции гофмановской истории помимо драматизации контраста «доброй Германии» и Великого Террора 93-го г., идиллии любви и дружбы и расплаты за забвение обетов, долженствует передать и внутреннюю сложность персонажа. Тема наследственного безумия приглушенно прозвучала и в немецкой части, но развития не получила. В Германии Гофман может смирить страсть игрока, любить Антонию, как музыку, и музыку, как Антонию. Хотя в городском пейзаже Маннгейма и выделены два строения – церковь и театр, но именно церковь видит герой из своего окна. В Париже он снимает комнату, как выяснится, с видом на гильотину. Впервые Гофман увидит Антонию на ступенях церкви, Арсену – на театральной сцене. Любовь к ангелоподобной Антонии будет заглушена страстью к демонической Арсене. Хотя объективные драматические обстоятельства жизни Гофмана названы (безумие матери, раннее сиротство, конфликт с дядей-филистером и т.д.), но в целом Германия воспринимается как антитеза Франции. В эту антитезу втянут весь образный ряд: Маннгейм противопоставлен Парижу, как идиллия – вакханалии, как рай – аду, как Антония – Арсене, Готлиб – доктору и т.д. Музыкальность Германии во Франции заменена визуально-живописными образами. «Немецкий» Гофман музицирует в доме маэстро Готлиба, во Франции он рисует на стене изображения хапуг-республиканцев и пишет портрет Арсены. Клятва верности дана в Германии, нарушена она во Франции.

Дюма своеобразно реализует историю Гофмана в классической для французской литературы XIX в. композиции. Это вариант «истории молодого человека», «утраченных иллюзий». Гофман совершает маршрут, обычный для французских честолюбцев: в Париж.

«Французская» часть повествования художественно выразительней, богаче интонационно, стилистически. Если Германия условна (она светлая, дневная часть души Гофмана), то колорит революционного Парижа передан многообразно. Это и исторический пейзаж, центром которого стала гильотина. Это и «новояз»: «гражданин» вместо «месье», «официоз» вме-

сто «слуга» и т.д., новые топонимы (площадь Революции), новые названия (кабачок «Друзья истины»), кабачок имени Братства, «Дворец правосудия», газета «Железная пасть» и т.д.). В главе «О том, как музеи и библиотеки были закрыты, а площадь Революции открыта» фантазмагория общественной жизни, к которой принципы Великой революции приложимы лишь иронически, предстает в двойственном восприятии: наивное изумление героя увиденным и язвительная интонация автора-повествователя создают специфический стилевой эффект. «Первое, что совершают наши революционеры, – пишет Дюма, – это дают новые названия улицам и площадям, а прежние названия возвращаются во времена Реставрации» [7, с.678]. Гофман – своеобразный Простодушный, и ядовитые вольтеровские интонации закономерно появляются в авторской речи. Однако событие вершится не в условных декорациях, а в достоверном якобинском Париже 93-го. Разумеется, здесь очевиден Дюма – автор исторических драм и романов, но здесь и французский контекст: от Виньи до Гюго, до Франса, до Роллана эта цифра, «93», становится метафорой Великого Террора.

Париж – это ночная сторона Гофмана, город его падения. Но это и ночная сторона революции. Тема падения становится здесь всеобъемлющей: падение авторитетов, идей, деградация народа, революционеров, инфляция ценностей и т.д. Безумие жизни и безумие Гофмана составляют некое целое.

Художественный дуализм создается проявляемой в образной системе подменой – подменой истинного ложным как в историческом бытии, так и в личной судьбе. Великое заменено ходульным, живое – мертвым, подлинное – химерическим. Апофеозом этой подмены и станет сюжет Арсены-призрака. Колорит якобинского Парижа сообщает гофмановскому мотиву замены человека механической куклой новый смысловой нюанс. Безумие Гофмана становится производным исторической эпохи, а сам он «сыном века».

Погружение Гофмана во французскую атмосферу с использованием мотивов его творчества, его приемов, создающих «двойное дно» образной системы, позволило Дюма высветить историю Франции «по-немецки», а Гофмана трактовать «по-французски» – как подверженное деградации «дитя века» сродни героям Мюссе, Готье, самого Дюма.

Трудно утверждать, так как произведение не завершено, но повторяющийся мотив утраты, потери, завершающий и 1-ую (смерть Нодье), и 2-ую части (смерть Готлиба, Антонии, исчезновение ее облика на медальонном портрете) становится лейтмотивным и внушает общеромантическое (и гофмановское) томление по утраченному раю. Но здесь и французское осмысление нравственной вины, проблемы «гений и беспутство». Возможно, мотив утраты духовного наставника (Нодье – Дюма, Готлиб Мурр – Гофман) также входил в концепцию повести.

Диалог с Гофманом, его постижение осуществлялись в координатах, заданных французской литературой, мерой ее зрелости, готовности открыться чужому опыту. Общение с немецким гением обогатило художественную мысль не только тех, кто создавал гофманиану, но всю французскую литературу. Это и было главным итогом диалога с Гофманом.

### Цитированная литература

1. Schneider M. Ernst Theodore Amadeus Hoffmann. – P., 1979.
2. Полное собрание сочинений Гофмана в 12-ти томах осуществил Туссеньель. – См.: Tieghem Ph. Van. Les influences étrangères sur la littérature française. 1550 – 1880. – P., 1961.
3. Beguin A. L'Âme romantique et le Rêve. – P., 1973.
4. См.: Мироненко Л.А. Проблема французской романтической прозы I-ой половины XIX в. Жанрово-стилевые искания. Поэтика. – Донецк, 1995. (гл. «Жанр conte fantastique во французском романтизме»).
5. Гете И.В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. – Л., 1981.
6. Жанен Ж. Фантазии. – СПб, 1834.
7. Дюма А. Собр.соч.: В 12 т. – М., 1979. – Т.7.

### Анотація

У статті аналізується специфічне сприйняття та художня реалізація образу Гофмана у французькій романтичній традиції, засвоєння творчих засобів німецького романтика письменниками Франції.

### Annotation

The article is focused on the analysis of the specific perception and artistic implementation of Hoffmann's image in the French romantic tradition, mastering the German romanticist's poetic devices by the French writers.

Ю.Ю.Гаврилова

### «ПЕРЕСТУПИВ ЗА НЕЗНАКОМЫЙ ПОРОГ...»

(К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛОГИКЕ  
«ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА» А.С.ПУШКИНА)\*

ББК Ш 40\* 011.3+

Ш 43 (4 Рос)(=411.2) 5\*8 Пушкин 4\*01

**Р**азвитие идеи или «правды» у Пушкина заключается в обнаружении ее способности к сосуществованию с другими «правдами».

\* Окончание. Начало см.: Литературоведческий сборник. – Донецк, 1999. – Вып. 1.

С этой точки зрения цикл «Повести Белкина» может быть представлен как серия продуктивных взаимопревращений нескольких жизненных «правд», как единый процесс развития нескольких «идей», преодолевающих свою внешнюю разграниченность и неподвижность относительно друг друга и по-своему участвующих в процессе художественного воплощения истины.

Предпринятое в «Гробовщике» прояснение условий сосуществования двух трудносовместимых идей – идеи жизни и идеи смерти – в пределах единой «нравственной природы» получает новое развитие в «Станционном смотрителе».

Драматическая судьба смотрителя, воспринятая отдельно от того словесного облачения, благодаря которому она предстает как связанная история, может быть рассмотрена как «проекция» событий (и открытий), происходящих в сфере повествования.

В повести «Станционный смотритель» действительны одновременно два «кругозора», две логики предсказания жизни. От имени одной из них выступает рассказчик, который ставит перед собой предельно конкретную задачу – опровергнуть традиционное мнение о смотрителях как об «извергах человеческого рода» [1, с.97]. Положение смотрителя, необходимое рассказчику для того, чтобы намеченная цель была достигнута, должно быть жалким, безрадостным и безнадежным. Станционный смотритель должен во что бы то ни стало оказаться бедным смотрителем.

Подобно тому, как Адриан Прохоров «естественно», в силу интересов своего ремесла ожидает смерти купчихи Трюхиной, рассказчик из «Станционного смотрителя» заинтересован в драматичной судьбе Самсона Вырина.

Крайне определенным намерениям рассказчика противостоит другой, не менее прямолинейный взгляд на мир, воплощаемый в фигуре Самсона Вырина. Кругозор смотрителя сориентирован в направлении, аналогичном взгляду рассказчика: он столь же дидактически однозначен и бескомпромиссен. Так же, как для рассказчика Самсон Вырин ни при каких обстоятельствах не может выйти за пределы роли «бедного смотрителя», для Вырина Дуня, уехавшая с Минским, может быть только «бедной Дуней»: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою» [1, с.105].

Иными словами, изнутри истории о «бедном смотрителе» как бы существует – в свернутом виде – другая история, автором которой является Самсон Вырин, а главной героиней – «бедная Дуня».

Дуня, таким образом, как персонаж повести вовлечена одновременно в две системы координат, в два самодостаточных мировоззренческих контекста, что определяет специфическую и даже странную логику ее поведе-

ния. Например, после отъезда Дуни из родительского дома между дочерью и отцом воздвигается непреодолимая преграда, которая абсолютно исключает возможность их встречи. Природа этой преграды заключается, по-видимому, не столько в роковом стечении *жизненных* обстоятельств – таких, например, как странно бесчеловечное поведение Минского, испуг и обморок Дуни, сколько в причинах *повествовательного* порядка.

Невозможность встречи между Дуней и Самсоном Выриным в Петербурге обусловлена конфликтом между двумя «историями», одна из которых постепенно вытесняет другую. Оказавшись в Петербурге, Самсон Вырин как бы попадает на «территорию» другой истории, где его «история о бедной Дуне» оказывается не востребовавшей.

Сцена, в которой Минский отталкивает зрителя, аналогична эпизоду из повести «Гробовщик», когда Адриан Прохоров отталкивает Курилкина. Осуществляемое в обеих сценах движение отталкивания является способом удержания эстетического равновесия, нарушенного всем предшествующим ходом событий повести.

Категорическое поведение Минского, отказывающего зрителю в свидании с Дуней, сродни ограниченной убежденности Вырина в несчастной судьбе дочери. Преодоление границ между дочерью и отцом, воздвигнутых Самсоном Выриным как автором «истории о бедной Дуне», возможно только в случае преодоления самой этой истории. Смерть Самсона Вырина является одновременно и смертью автора «истории о бедной Дуне», что становится условием возвращения Дуни в родной дом. Встреча между подлинной Дуней и зрителем, невозможная при жизни последнего, происходит после его смерти, – в сцене на его могиле. Таким образом находит свою реализацию задача рассказчика: зритель оказывается бедным постольку, поскольку Дуне удается избежать подобной участи, уготованной ей однонаправленным воображением отца.

\* \* \*

Как и в «Станционном зрителе», в «Барышне-крестьянке» представлено несколько точек зрения на мир, несколько вполне самостоятельных жизненных позиций. Однако исходная разнонаправленность по меньшей мере четырех жизненных кругозоров из препятствия к их примирению превращается в его необходимую предпосылку. Иными словами, разграниченное состояние мира, описанное в начале «Барышни-крестьянки», оборачивается чудесным единением несовместимых, казалось бы, конкретно-человеческих усилий и свершением всех трудноосуществимых упований.

Как помним, конструктивным моментом этого разрешающего события становится «славная выдумка», плод веселого воображения Лизы Муромской. С возникновением вымышленной Акулины весь мир «Барышни-крестьянки» оказывается сориентированным как бы «вокруг» нее. Таким образом, кроме уже существующих – подлинных, невыдуманных жизнен-

ных «правд», в повести начинает действовать «придуманная», нереальная «правда» Акулины. Однако эта игровая «правда» существует не наряду с другими человеческими установками, а вопреки им.

В результате все явления и события, пребывающие по другую сторону игры, воспринимаются как бы в перевернутом, отраженном виде. Однако это «переворачивание» – обращение – не хаотично, а подчинено вполне определенной логике.

С появлением вымышленной Акулины художественный мир «Барышни-крестьянки» обогащается новой (игровой) системой координат, обнаруживая относительность предыдущей – неигровой, повседневной. В результате события повести оказываются «открытыми» сразу двум ценностным контекстам. Так, примирение отцов Лизы и Алексея – вполне «положительный» факт с точки зрения обыденной жизни, представляется крайне нежелательным событием под другим углом зрения, определенным существованием Акулины (вспомним неожиданное появление Алексея в доме Муромских, потребовавшее от Лизы новых усилий фантазии).

Будучи плодом воображения Лизы, Акулина воспринимается ею как «чудесная выдумка», остроумная шутка, которая, однако, все более выходит из-под контроля легкомысленной шалуни.

В кругозоре Алексея Акулина, напротив, обладает вполне реальным бытием, достойным самого искреннего восхищения.

А стало быть, Акулина – результат пересечения двух несовпадающих углов зрения, основанных на различном жизненном опыте и преследующих различные цели. Поэтому жизненное «целое» странной крестьянки не сводимо только к воле и намерениям Лизы: участие Алексея – необходимая составляющая «жизни» Акулины. И с этой точки зрения Акулина не является только фантастическим, нереальным существом. Граница между правдой и вымыслом проходит через ее внутреннее существование и, по сути дела, становится главным условием ее присутствия в мире. В соответствии с этим «внешняя», обыденная разъятость игры и не-игры, правды и вымысла претворяется в Акулине во внутреннюю разграниченность ее необычного существования. Бытие Акулины, таким образом, является не только подражением жизни, но выступает и «продолжением» жизни, развивающим ее смыслы в принципиально «новом плане бытия» (М.Бахтин). Иными словами, художественной задачей «Барышни-крестьянки» оказывается обнаружение возможности внежизненных измерений в пределах «нормальножизненного» пространства.

Повесть – «Выстрел» – представляет собой опыт блестящего подтверждения этому.

\* \* \*

В известном смысле, главным персонажем «Выстрела» является рассказчик как «организатор», «виновник» самой истории о дуэли между Сильвио и графом Б. Вместе с тем рассказчик – не просто пассивный ретранслятор уже случившегося события, существующий как бы по другую его сторону.



Не принимая непосредственного участия в поединке, не будучи даже свидетелем ни одного из его – разведенных во времени – эпизодов, рассказчик существует как бы изнутри того специфического «словесножизненного» образования, в условиях которого разворачивается событие дуэли.

То, что «Выстрел» начинается не с описания причин поединка, а как бы в промежутке между его «частями», крайне показательно: эстетический ракурс высвечивает обстоятельства, вызвавшие к жизни саму «историю» о дуэли. Поэтому вполне можно утверждать, что повесть посвящена тому, как факт возникновения рассказа о дуэли сыграл решающую роль в ее благополучном исходе.

В первой части «Выстрела» «романтически» впечатлительный рассказчик – молодой армейский офицер – живет в постоянном предчувствии «таинственной какой-то повести» [1, с.67]. И до тех пор, пока она не осуществится именно как «повесть» – рассказанная и услышанная, он не может освободиться от этого ожидания. «Повесть», волнующая воображение романтического рассказчика, является ему в качестве своеобразной инициации. Подобно этому Адриан Прохоров, приглашающий мертвецов на новоселье, вынужден пройти через «оживление мертвых» как через испытание на свою собственную жизнеспособность.

Прощальная исповедь Сильвио втягивает рассказчика в действительность «таинственной» повести, помещая его как бы «между» ее непосредственными героями – участниками незавершенного поединка.

Во внутрижизненное пространство поединка как бы внедряется особая (внежизненная) позиция, отклоняющая логику его «нормального» развития от непреклонного замысла Сильвио. Оказавшись в роли слушателя истории Сильвио, рассказчик сталкивается с необходимостью кардинальной перестройки своего романтического кругозора.

Положение рассказчика, своим поведением вызвавшего к жизни исповедь Сильвио, сопоставимо с позицией самого Сильвио, спровоцировавшего дуэль с графом Б. Рассказчик является «виновником», «provokatorom» истории о дуэли в той же мере, в какой Сильвио выступает «виновником» самой дуэли. В результате между жизнью и словом о ней намечается специфическая соотнесенность как особая форма взаимосвязи между этими планами бытия.

По окончании «исповеди» Сильвио рассказчик испытывает «странные, противоположные чувства» [1, с.70]. Ситуация, в которой он оказывается, в самом деле, крайне неоднозначна. И обусловлена она тем, что теперь положение рассказчика сопоставимо не столько с позицией Сильвио, сколько с положением его противника по дуэли. Рассказчик, не знающий окончания истории о поединке, подобен графу Б., оказавшемуся в ситуации приостановленной дуэли. Как помним, именно на этой ноте тревожной неизвестности первоначально заканчивалась повесть «Выстрел».

В силу каких причин история о дуэли все-таки обрела свое завершение, а граф Б. избежал неотвратимой, казалось бы, гибели от руки Сильвио?

Вероятно, именно эта принципиальная соотнесенность двух позиций – рассказчика и графа Б. оказывалась определяющим фактором – и в решении Пушкина продолжить «Выстрел», и в благополучном исходе дуэли.

Второй эпизод поединка между Сильвио и графом Б. представляет собой не просто жизненное событие, подчиняющееся только специфически жизненным закономерностям. На необычность, «сверхжизненность» этого эпизода указывают слова графа Б.: «Не рассказывал ли он вам ... но нет, не думаю; не рассказывал ли он вам «одного очень странного происшествия?» [1, с.73].

То, что граф Б. не погиб, – результат существования особой связи между его «жизнью» и «судьбой» рассказчика. Иными словами, спасение графа Б. – это продукт самосохранения истории о дуэли, стремящейся к своему завершению согласно художественной логике «Выстрела». Завершиться, самоосуществиться история могла исключительно силами графа Б., который – именно поэтому – должен был во что бы то ни стало остаться в живых. История о дуэли, эта «таинственная какая-то повесть», должна – описав круг – вернуться к рассказчику в соответствии с логикой завершения самой дуэли, то есть неожиданно: окончание истории должно было настичь рассказчика так же, как Сильвио должен был застать графа Б. врасплох.

\* \* \*

Написанная вслед за «Выстрелом» «Метель» – последняя по времени написания «болдинская побасенка» А.С. Пушкина. Интерес продолжения и развязки, лежащий в основе развертывания художественного мира «Метели» и формирующий необходимый фокус читательского восприятия, обусловлен не столько жизненной, сколько повествовательной интригой. Та повествовательная последовательность, согласно которой читатель узнает о романтически-тривиальных, на первый взгляд, событиях, содержит в себе ответвление, которое вплоть до последнего эпизода повести воспринимается как «холостое», «разрешающееся в ничто» (используя слова Б.Эйхенбаума о «Гробовщике»)..

Речь идет о неудачном побеге Маши из родительского дома, который оценивается читателем как поспешный, «черновой» вариант ее любви, безжалостно отклоняемый метелью: незадачливый жених отправляется в армию и погибает на войне. Вплоть до развязки неприятное происшествие, случившееся во время метели, допускает единственное истолкование: разгулявшаяся стихия разрушила «романтические» намерения Маши и Владимира, отменив их тайное венчание.

«Тайна», соблюдение которой зависело более чем от «полдюжины заговорщиков», – в такой интерпретации – подразумевает только одно: от-

сутствие результата самого заговора. Ни на каком-либо «положительном» разрешении этого романтического предприятия повествователь не настаивает, а читатель, в свою очередь, не сосредоточивается. Рассказ Бурмина, завершающий повесть, оказывается неожиданностью для читателя: свадьба Маши и Бурмина, к которой повествование «приуготовливает» читателя, уже давно произошла.

Такой кардинальный поворот событий, энергично перестраивающий связность предшествующих фактов в новую последовательность, является результатом использования повествовательных возможностей эпического слова. Речь идет об известной ограниченности человечески воплощенного существования, обратной стороной которой является невозможность пребывания одной и той же точки зрения в двух местах одновременно. Кругозор повествователя «Метели», будучи ограниченным именно этой невозможностью, не способен в одно и то же время удерживать в поле зрения и Машу и Владимира. Точка зрения повествователя, таким образом, оказывается прочно прикрепленной либо к одному, либо к другому персонажному контексту. Однако именно эта ограниченность повествования используется Пушкиным в качестве главного конструктивного фактора, преобразующего мир «Метели» в финале повести. Описывая события, случившиеся в ночь во время метели, повествователь «находится» в том же месте, где и Владимир. Что касается Маши, то с ней он «расстается» в самом начале ее «неудавшегося побега», поручив, как помним, попечению судьбы и искусству Терешки-кучера.

Таким образом, Маша в буквальном смысле остается без «попечения» самого повествователя. Именно в это время, так сказать, за «повествовательным кадром», случается главное – то, о чем до поры до времени не сообщается читателю, – происшествие в церкви. Читатель обманывается видимой непрерывностью повествования, перемещая центр своего внимания на последующее развитие событий. Однако именно это перемещение точки зрения читателя («водит» его от главного события, отодвинутого вглубь сюжета и совершающегося как бы помимо повествовательной инерции «истории».

Будучи за пределами кругозора повествователя, Маша оказывается во власти некоторой «сверхразумной» силы, осуществляющей ее человеческие желания с опережением на несколько лет. Участие Маши в устройстве собственной судьбы (тайный побег из родительского дома) используется как пустая «форма», содержание которой определяется не «молодой преступницей», а разгулявшейся стихией. По замечанию М.М.Гиршмана, в «Метели» явно ощущается «своеобразная сознательность стихии»: «...многократно проявляющаяся стихийность во взаимосвязях поступков, их намерений и неожиданных результатов сочетается со своеобразной сознательностью стихии» [2, с.103].

Иными словами, выдержанная в повести непрерывность повествования – мнимая, и в нем существует важная недоговоренность. «Ни с чем не сообразное» происшествие, о котором в бреду проговаривается Маша и которое, по-видимому, совпадает с известием, ожидавшим Владимира в доме священника, остается «тайной». Но именно потому, что тайна вплоть до развязки присутствует в повести, так сказать, незаметно, читатель не усиливается ее разгадать и довольствуется той степенью осведомленности, которую тщательно контролирует повествователь.

Содержание Машинной тайны проясняется в рассказе Бурмина, восполняющем пробел, присутствовавший в повествовании до этих пор: свадьба, в неизбежности которой почти никто не сомневался, уже давно состоялась.

В результате такого «прозрения» читателю приходится кардинально переосмыслить все события повести в новом свете – с учетом этого важного звена, которое первоначально было изъято, а теперь вновь помещено на прежнее место.

Таким образом, естественность «чудесной» развязки повести «Метель» обретается в исключительно искусном повествовании, способном заставить даже самого притязательного читателя пережить как нечто жизненно достоверное «игрушечный» финал неправдоподобной «побасенки».

\* \* \*

Важнейшим условием прозаического воплощения истины для автора белкинского цикла была ее способность к оборачиванию, перевоплощению. Именно так преодолевалась ее безжизненная абстрактность, с одной стороны, и конкретно-жизненная ограниченность, не – универсальность – с другой.

В 1833 г. – когда «Повести Белкина» останутся «позади», Пушкин позволит себе, пусть достаточно ироничную, но все-таки сентенцию, имеющую прямое отношение к пушкинской версии прозы. Речь идет об «афоризме», предвещающем VI главу «Пиковой дамы»: «Две неподвижные [курсив мой – Ю.Г.] идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» [1, с.248].

Развивая это высказывание повествователя «Пиковой дамы», можно предположить: две «идеи», или жизненные установки («правды»), могут сосуществовать вместе только в случае преодоления собственной неподвижности. Иными словами, только «подвижные», способные к перевоплощению «идеи» обладают возможностью к примирению и сопричастию в реальности воплощающейся истины.

### Цитированная литература

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – М., 1940. – Т.VIII.

2. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учебное пособие. – М., 1991.

#### Анотація

У другій частині статті Ю.Ю.Гаврилової «Переступивши за незнайомий поріг...» обґрунтовується ідея про те, що художня логіка, представлена у повісті «Гробовщик», є структурним фактором кожної з наступних повістей белкінського циклу. Ця обставина дозволяє зробити висновок про центральну роль «Гробовщика» у «Повістях Белкіна».

#### Annotation

In the second part of the article *Having crossed an unfamiliar threshold* written by Gavrilova J.J. belles-lettres logic (presented in the story *Coffin-maker*) is a structural factor of each of the following stories of Belkin's cycle. Due to this reason we can make a conclusion that the role of *Coffin-maker* is a central one in the Belkin's stories.

З.Ю.Воронова

#### ГРАНИ СВЕТА И ТЬМЫ

#### (РАССКАЗ Н.В.ГОГОЛЯ «ВЕЧЕР НАКАНУНЕ ИВАНА КУПАЛА» И РАССКАЗ МЭРИ ШЕЛЛИ «ТРАНСФОРМАЦИЯ»)

ББК Ш43\*

У исследователи английской и русской литературы первой половины 19 века нередко обращали внимание на типологическое сходство многих тем и сюжетов произведений этой поры. Авторы отечественных исследований обобщающего характера о творчестве Н.В.Гоголя (В.В.Гиппиус, Ю.В.Манн, А.А.Елистратова, М.Б.Храпченко, Н.Г.Неупокоева и др.) не раз затрагивали проблемы, связанные с типологической близостью произведений писателя с тем или иным явлением западноевропейской литературы. Так, В.В.Гиппиус [1] отмечает очевидную близость Гоголя к Фильдингу и Стерну; М.Б.Храпченко [2] выявлял эту близость в сопоставлении с Диккенсом; А.А.Елистратова [3] сопоставляет поэму Гоголя «Мертвые души» с романами Скотта, Фильдинга, Теккерея, Диккенса, Бальзака. Ю.В.Манном [4] отмечались переключки отдельных мотивов повестей Гоголя и повестей Тика, Гофмана, Ирвинга. Назывались конкретные произведения: «Чары любви» и «Пьетро Апоне» Тика, «Иезуитская церковь», «Песочный человек» Гофмана, «Неведомый шедевр» Бальзака, – сюжетные ситуации которых переключаются с рядом повестей Гоголя. М.Горлин в своем исследовании творчества Гоголя указывает на множест-

во «параллелей и переключек отдельных мотивов Гоголя с Гофманом, на ряд общих приемов сюжетосложения» [5, с.46].

Такие межнациональные, в частности, русско-английские литературные связи обнаруживаются в творчестве Н.В.Гоголя и английских писателей-романтиков. «Примечателен перечень авторов и книг, составленный Гоголем, вероятно, в конце 40-х годов» [6, с.237], – пишет А.А.Елистратова. Русский писатель дает перечень избранных представителей «англицкой» литературы: помимо Шекспира и Фильдинга, в этот список входят В.Скотт, Байрон, Ричардсон. А в книге «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» А.А.Елистратова отмечает, что «Байрон и байронизм живо интересовали автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Даже споря с Байроном, он отдает дань глубокого восхищения его поэзии...» [3, с.22]. «Весь мир ладил под лиру Байрона», – писал Гоголь. То есть, автор «Вечеров...» был не просто знаком с английской литературой, здесь проявлялась осведомленность Гоголя в творчестве английских романтиков. Типологическое сходство романтического наследия Гоголя и английской романтической литературы не могут быть объяснены ни простым совпадением, ни частым случайным заимствованием. Оно обусловлено, очевидно, более принципиальными – историческими причинами. В целом, русский романтизм отразил черты идейного кризиса, наступившего после движения декабристов, направив главное внимание художников на внутренний мир человека. Английский же романтизм возникает как своеобразная реакция на Французскую революцию, вырастая из глубины тогдашней современности с ее сложными революционными конфликтами и противоречиями. А «высочайшим предметом» для пера романтиков является человек, многоликий и противоречивый, добрый и злой, прекрасный и безобразный. Тема трансформации, «перерождения» героя, то есть раскрытие «темных» и «светлых» сторон человека, переход зла в добро и наоборот, объединяет рассказы «Трансформация» и «Вечер накануне Ивана Купала» двух больших художников. Мы вынуждены ограничиться лишь некоторыми предположениями относительно того, были ли знакомы с творчеством друг друга М.Шелли и Гоголь. В полном собрании сочинений Н.В.Гоголя [7] имя М.Шелли не упоминается. Возможно лишь предположить вероятное знакомство Гоголя с «романтическим кругом» М.Шелли. В этом убеждают постоянные ссылки на произведения английских авторов ее времени.

«Картина мира» в произведениях обоих писателей разнообразна и сложна по своей структуре. Но в ней всегда ощущается отсвет национальной специфики, всюду просматриваются «глаза» и «сердце» человека, его страдания, метания, борьба с окружающим миром и с самим собой. Обостренный интерес Гоголя к душе человеческой обуславливает возникновение его учения о «внутреннем мире человека». Человек занимает первое место и в «малой прозе» М.Шелли с таким важным компонентом ее романтического метода, как

как авторская фантазия, воображение. Рассказы М.Шелли, написанные в начале 19 века, с их романтикой, событийной насыщенностью, своеобразной композицией, на наш взгляд, созвучны рассказам Н.В.Гоголя. Перекликается и тематика «малой прозы» этих двух авторов. В поэтический образ действительности и Гоголя и М.Шелли включен круг христианского и языческого, фольклорного и философского начала. С.Абрамович отмечает близость Гоголя к украинскому барокко, «эстетика которого строилась на соединении несоединимых вещей – учености и фольклора, неизменно-безобразного и прекрасного, религиозности и свободомыслия» [8, с.49]. Тематика борьбы света и тьмы, добра и зла, философичность, интерес к психологии человека, – все это совпадало с эстетическими принципами романтиков и отражалось в творчестве сопоставляемых авторов.

Если рассматривать идею трансформации героев в рассказах Гоголя и М.Шелли на уровне символического воплощения образа, то будет заметна специфика мира «Вечера накануне Ивана Купала» и «Трансформации», – системы символов и литературных и религиозных. У Гоголя, как отмечают М.Новикова и И.Шама, «переплетается христианская и языческая генеалогия, что является проявлением национальной особенности» [8, с.24] повествования автора «Вечера...». Но если в язычестве победа добра над злом зависит от внешнего соблюдения всех норм общения с потусторонним миром, то для христианства важнее духовное преображение, духовность в поступках и действиях человека. Христианство преодолевает зло с помощью внутренней духовной силы, внутреннего совершенствования души. Только у Гоголя этот мотив приобретает национально-религиозный характер, а у М.Шелли – универсально-философский. «Темные» силы, изображенные в рассказах обоих авторов, воздействуя на героев, все же подчиняются человеку, благодаря вполне «физическому» и «магическому» (в противовес христианскому «духовному») способу преодоления зла, что свидетельствует о преобладании языческого элемента в рассказе Гоголя. Философская концепция перерождения героя в рассказе М.Шелли иная: герой (Гвидоу) перерождается после мучительной борьбы с представителем потустороннего мира – карлика. Трансформация героя в «Вечере...» происходит иначе: чтобы получить ответ от представителя иного мира, герою (Петру) необходимо было поменять облик, превратиться в обитателя этого «чужого» мира.

Но вместе с тем, этапы перерождения героев обоих рассматриваемых рассказов чрезвычайно схожи. Гоголевский Петро просит помощи у Басаврюка, Гвидоу – у Карлика. Но эта помощь приходит либо после преодоления границы двух миров (морская пучина, сон), либо после «превращения». Аналогично, в «Вечере...» Петро получает богатство, превратившись в подобие Басаврюка, а Гвидоу в «Трансформации», – приняв облик Карлика.

Тема трансформации, объединяющая оба рассказа, далеко не случайна. Для литературы начала 19 века характерно изображение двойственно-

сти, внутренней противоречивости человека. Говоря о теме трансформации героя, уместно вспомнить драму Байрона «Преображенный урод», где герой (Арнольд), превращаясь из уродца в красавца, получает в обмен за свою душу и богатство, и физическое совершенство. Но это не сделало его счастливым. Трансформация порождает новую дисгармонию: красавец оказывается нравственным уродом. Тема трансформации, перерождения была характерна для литературы 19 века, когда и человек воспринимается в его многоликости и непредсказуемости, и сами грани «света» и «тьмы», добра и зла неразличимы.

В.Скуратовский, продолжая тему «мир – антимир», пишет: «В истории литературы заметен раскол ее представителей на тех, кто изображает абсолютную человеческую полноту, выявляет весьма позитивный спектр человеческих возможностей, и на тех, кто специализируется на картинах ада, то есть на абсолютной ущербности человека, изувеченного историей, обществом, природой» [8, с.64]. Гоголь загадочным образом сочетает внешне несовместимые картины невиданной жизненной полноты и столь же невиданной ущербности. Подобное мы наблюдаем у М.Шелли, только в более сдержанной манере. Сопоставляемые рассказы как бы символизируют противопоставление двух начал мира, двух его антисостояний, совершенно положительного и совершенно отрицательного. Но, вместе с тем и в «Вечере...», и в «Трансформации» колоссально укрупняется весь страшный негатив мира – то есть то, что находится по ту сторону бытия. Дело в том, что западные литературы с конца 18 века (с «готического» романа до романтиков) начинают «коллекционировать» разного рода ужас. Справедливы наблюдения В.Скуратовского о том, что «ужасы западного романтизма подчас уходят в некую дурную бесконечность, где зло резвится как зверь на воле, никем и ничем не стесненное». Гоголь же, впервые в русской литературе, обрабатывает тему преступления и наказания» [8, с.76]. Зло наказуемо и в рассказе М.Шелли «Трансформация». Но, как и в «Манфреде», «Каине» Байрона, не столь важным оказывается конкретное изображение зла. Существенно то, как меняет некое зло отношение человека к окружающему миру, важны те сдвиги (трансформации), которые происходят в его сознании и приводят к переоценке своего места в этом мире.

Но фантастика М.Шелли, по мнению А.А.Елистратовой, близка «миру мрачных страстей» Байрона. Фантастике же Гоголя присущ элемент комизма, переходящий от веселости и смеха к грусти и трагизму. В то же время, как в русской, так и в английской литературе этого периода, тип фантастики постепенно изменяется. Фантастическая поэма предромантической и романтической поры (Жуковский, Лермонтов, Байрон, Шелли) была историко-мифологической: в качестве носителя фантастического элемента в них выступали мифологические персонажи (по Ю.В.Манну).



Включение в прозу традиций романтической поэзии оказалось неприемлемым для прозаических произведений М.Шелли и Н.Гоголя. Вероятно, жанр, который выбирают сопоставляемые авторы, требовал своих особых средств изображения. Тяготение к «земному началу» романтизма, к конкретизации, отличает фантастический план «Вечеров...» и «Трансформации» от философско-символического плана мистерий Байрона и Лермонтова, поэм П.Шелли и Жуковского.

В рассказе М.Шелли и Гоголя окружающая действительность представлена в ее конкретных проявлениях. Условность лишь в факте появления Карлика (Демона), Басаврюка. В то же время в рассматриваемых рассказах «чудесные» события представлены таким образом, что возникает возможность их двойной интерпретации, – с одной стороны, как действия ирреальных сил, с другой – как результата недоразумения или странности, вытекающих из реального стечения обстоятельств.

М.Б.Храпченко отмечает, что в «Вечере ...» Гоголя «таинственное предстает как источник драматических поворотов в жизни человека, становясь источником ужасного, трагического» [8, с.103]. Р.Гарнетт в предисловии к сб. «Рассказы и сказки» М.Шелли, упоминая о рассказе «Трансформация», называет его вариацией на тему романа «Франкенштейн» [9, с.12]. Есть несомненное совпадение сути основного конфликта и тематики рассматриваемых рассказов М.Шелли и Н.Гоголя: конфликт героя с самим собой, с внешним миром, его законами, тематикой перерождения, трансформации главного героя (Петра и Гвидоу), противопоставление двух начал – добра и зла, божеского и дьявольского в природе человека, – своеобразный культ романтики с присущими ему возвышенными порывами духа, психологическим восприятием мира.

Но Гоголь, как считает С.И.Машинский, «принимал романтизм в его наиболее спокойных, умеренных формах» [10, с.133]. И потому, на наш взгляд, в своем рассказе он оказался способным раскрыть и какие-то реальные стороны народной жизни. У Гоголя присутствует стихия народного юмора, который все преобразует в байку, быть-анекдот. У М.Шелли это – философско-универсальная притча, истоки которой в безусловном влиянии П.Шелли, Байрона, – огромном, хотя и не абсолютном. Автор «Трансформации» делает акцент на эмоциональном, личностном восприятии героем действительности, его борьбе с самим собой, душевном перерождении. Мы видим Гвидоу в двух облициях (юноши и дьявола-карлика), самого проследивающего все перипетии своей истории, своего перерождения, своего покаяния. Герой Гоголя (Петро) также показан в критический момент его жизни, когда он готов на сделку с самим дьяволом ради достижения, казалось бы, благой цели. Но для него эта сделка имеет фатальный исход, она необратима. Подчинение темным силам, желание достать деньги для того, чтобы преодолеть препятствие к женитьбе на любимой девушке, делают Петра за-

ложником Дьявола (Басаврюка). Но герой Гоголя оказывается жертвой черта вовсе не из-за наивной веры в благость его обещаний. Петро желает достичь цели любой ценой, но плата за услуги дьявола непомерно велика.

Гвидоу же М. Шелли «почудилось что-то успокаивающе доброе в го- лосе дьявола», представшего перед ним в облике уродливого карлика. Юноша поведал карлику свою историю: он покинут своими друзьями, отвергнут возлюбленной и ее отцом, растратил отцовское наследство. Теперь он одержим одним лишь чувством: мстью. «Отомсти за себя!» – сказал карлик, предложив нашему герою свои сокровища в обмен на его тело всего лишь на три дня. Гвидоу соглашается, но дьявольский обмен открывается: «Hate – I swore eternal hate! Hate from whom? – to whom? [11, с.143]. («Ненависть! Я поклялся в вечной ненависти. Ненависть кого? К кому ??») – внутренний мир героя раздваивается: к чувству ненависти примешивается чувство вины перед любимой, угрызения совести. Он осознает «безумие и убожество» гордыни, порочность жадности золота. Повод для сделки с дьяволом у гоголевского Петра такой же – деньги, так как от этого зависит счастье его самого и его возлюбленной. В отчаянии «парубок», встретив в шинке Басаврюка, обещавшего ему золото в обмен на одну услугу, соглашается на его предложение. Но, как и у Гвидоу, все это – обман. Ни Петру, ни Гвидоу сокровища дьявола не принесли благополучия. Тем более, что Петро добыл свои «червонцы» в результате преступления. Убив брата своей возлюбленной по требованию ведьмы, Петро получает свое золото, забыв что с ним приключилось. «Петруся узнать никто не мог. Сидит на оном месте, и хоть бы слово с кем. Все думает и как будто хочет что-то припомнить. Одичал, оброс, стал страшен» [12, с.75]. «Червонцы» Петра превращаются в «черепки», когда в его памяти всплывает та злополучная «сделка» с Басаврюком. В результате трансформации гоголевский герой обезличивается, теряет собственное «я», превратившись лишь в бездуховную оболочку, подобие человека. Герой же М. Шелли «находит» себя, преображаясь, но память о том слове с карликом вновь и вновь возвращает его в прошлое, выполняя роль «возмездия» за содеянное.

В обоих сопоставляемых рассказах – в «Вечере...» Гоголя и «Трансформации» М. Шелли развивалась в фантастической форме романтическая история центрального персонажа, включая такие моменты, как преступление перед близкими людьми, расторжение человеческих и природных связей, убийства.

Рассматриваемые рассказы М.Шелли и Гоголя пронизаны контрастами, которые были излюбленным приемом романтического повествования. Контраст уже в самой основе рассказов – сопоставлении прошлого и настоящего. И «Вечер...» и «Трансформация» начинаются с конца. Уже произошло некое несчастье, которое заставляет Гвидоу вернуться в своих вос-

поминаниях к ним и вновь пережить былое вместе с читателем. Созданный Гоголем «двойник» рассказчика, пасечник Рудый Панько, также ведет свой сказ с печального конца уже происшедших событий. Душевное смятение, перерождение героев составляет контраст со спокойствием и величием окружающей природы. Подобный прием контрастного введения природы характерен для романтиков. Эмоционально окрашенный, полный драматизма пейзаж появляется в обоих рассказах только в их кульминационный момент, перекликаясь с душевными терзаниями героев, И в том, и в другом произведении – это момент ужаса, приведения в действие сговора с дьяволом. Разбушевавшаяся морская стихия у М.Шелли, «страшный» ночной (темный) пейзаж у Гоголя. Таким образом, романтическая пейзажистика и «Вечера..», и «Трансформации» являются одним из способов создания художественного эффекта, способом передачи «светлых» и «темных» сторон человеческой индивидуальности.

И все же и Гоголь, и М.Шелли «писали явление добра в мир» [13, с.233]. Философская концепция добра, прошедшего испытание злом, воплощается и в «Страшной мести», «Майской ночи» Гоголя, и в рассказе «Смертный бессмертный», романе «Франкенштейн» М.Шелли.

Сопоставление двух разных писателей, принадлежащих к своеобразной национальной культуре и литературе, убеждает, тем не менее, в целостности литературного процесса в Европе, в многообразии связей и «перекличек», которые помогают понять общее, типологическое и сугубо национальное.

### Цитированная литература

1. Гиппиус В.В. Гоголь. – Л., 1924.
2. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. – М., 1961.
3. Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западно-европейского романа. – М., 1972.
4. Манн Ю.В. Эволюция гоголевской фантастики, в кн.: К истории русского романтизма. – М., 1973.
5. Gorlin M. Gogol und Hoffman. – Leipzig, 1933.
6. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. – М., 1966
7. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. – М., 1951.
8. Абрамович С. Ст. Заметки об изучении писательской позиции позднего Гоголя. Гоголевские студии. – Нежин, 1977. – Вып.2.
9. R. Garnett. Introduction In: M. Shelly Tales and stories. – L., 1891.
10. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. – М., 1979.
11. Shelley M. Transformation. In: Tales and Stories. – L., 1891.
12. Гоголь Н.В. Избранные сочинения. – М., 1978.
13. Золотоусский И. Гоголь. – М., 1951.

### Анотація

Досліджується своєрідність функціонування традиційних сюжетів у романтичній літературі через розгляд ідеї трансформації героя в «малій» російській та англійській прозі на прикладах оповідань М.В.Гоголя «Вечір напередодні Івана Купала» та М. Шеллі «Трансформація».

### Annotation

The paper is concerned with the functioning peculiarities of the traditional plots in the Romantic literature aiming at the idea of the main character transformation in 'small' Russian and English prose based on the stories 'Ivan Kupala's eve' by M.Gogol and 'Transformation' by M. Shelley.

**В.В.Щербакова**

### «РЕВИЗОР» Н.В.ГОГОЛЯ КАК ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

ББК Ш43(4РОС)(=411.2)5\*8Гоголь4\*4

**А**нализируя произведения Гоголя, Ю.Манн выделяет три последовательных этапа развития гоголевской фантастики. «Вначале Гоголь отодвинул носителя фантастики в прошлое, оставив в современном временном плане его влияние, «след». Потом Гоголь снял носителя фантастики, пародируя поэтику романтической тайны, сна и т.д. Наконец, он обратился к действительности, освобожденной от носителя фантастики, но сохранившей свою фантастичность» [1, с.126]. «Ревизор» должен быть отнесен к произведениям третьего этапа, которые Ю.Манн определяет как «нефантастическую фантастику», поскольку в пьесе нет событий, происходящих от прямого вмешательства персонифицированного носителя фантастики в настоящее или прошлое, или от какой-либо неизвестной причины, но самой действительности присуща фантастичность.

Фантастичность действительности проявляется не через ирреальные, но через странно-необычные явления. Причем, странно-необычное может быть как в плане изображения, так и в плане изображаемого. Ю.Манн систематизировал формы и виды поэтических средств «нефантастической» фантастики на основе целого ряда произведений Гоголя [изложение системы см.: 1, с.101-127]. Мы же рассмотрим одно произведение – «Ревизор» – и по элементам фантастики, описанным Ю.Манном, попытаемся воссоздать фантастический план комедии, выявить смысловой центр фантастических событий.

Естественно, воссоздавая по отдельным элементам фантастики фантастический план всего произведения (связывая их в одну картину), мы

вступаем в область интерпретации, но мы понимаем художественное произведение и его интерпретацию как «две различных, но равно необходимых сферы такого объединения индивидуальных усилий, где каждый делает свой никем и ничем не заменяемый шаг в открытии и осуществлении истины» [2, с.14].

Фантастика Гоголя основана на представлениях о добре и зле, божественном и дьявольском как о двух противоположных началах. Нам важно, в чем Гоголь видит проявление этих двух сил. Божественным проявлением является мир, развивающийся по естественным для него законам. Демоническое проявляет себя через любое нарушение естественного порядка вещей, через хаос, алогизм, все странное и необычное. Поскольку божественное в принципе не проявляет себя сверхъестественным образом, то все сверхъестественные явления в фантастике Гоголя имеют демоническую природу. «Гоголевская фантастика – это в основном фантастика злого» [1, с.78]. Помня об этом, обратим внимание на все странное и необычное в «Ревизоре».

К странно-необычному в плане изображения относится нарушение объективной системы воспроизведения действия, имеющее место в «Ревизоре»: в пятом акте Гоголь нарушает автономию действия. Согласно авторским ремаркам, во время чтения письма Хлестакова почтмейстер и Земляника обращаются непосредственно к зрителям, т.е. нарушается принцип «четвертой стены». Финальный монолог городничего («Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий!...») [3, т.4, с.88]), хотя и не имеет соответствующей авторской ремарки, по сути является таким же обращением. Слова городничего из этого же монолога: «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!» [3, т.4, с.88] предполагают, по мнению Гоголя, возможность ответа со стороны зрителей: «Да, над собой смеемся, потому что слышим благородную русскую нашу породу, потому что слышим приказание высшее быть лучшими других!» («Развязка Ревизора») [3, т.4, с.375]. С какой целью в кульминационный момент пьесы Гоголь нарушил принцип автономии действия? На этот естественный вопрос мы ответим чуть позже, поскольку понять цель того или иного художественного приема можно лишь в связи с содержанием сцены, в которой он был применен, иногда – в смысловом контексте всего произведения.

К странно-необычному в плане изображения мы относим и немую сцену. Гоголь лишает героев возможности выразить себя словом или жестом в течение длительного времени (для театра полторы минуты достаточно большой промежуток; столько длится небольшая сцена, например, IV явление II акта – диалог Хлестакова с трактирным слугой). Это настолько необычно для драматического произведения, что немая сцена до сих пор вызывает самые противоречивые толкования. Среди них есть, например, утверждение о том, что немая сцена является не литературным, а «пласти-

ческим выражением» [1, с.234] авторских идей. По сути это означает, что комедия превращается в балет.

На наш взгляд, это ошибочное утверждение. Немая сцена одновременно и неподвижная сцена. Неподвижность справедливо понимают как жест – и в пластических искусствах, и в жизни. Если в ответ на протянутую руку человек не подает руки, то это отсутствие жеста и есть жест, смысл которого вполне очевиден.

Точно так же, если в ответ на приветствие вы промолчите, отсутствие слова будет словом. Но если молчание столь же содержательно, как и неподвижность, то нет смысла подменять словесное действие (или бездействие) – пластическим. На наш взгляд, в немой сцене пластическое выражение не заменяет драматическое, а гармонично сосуществует с ним. Драма предполагает, что при сценическом ее воплощении возникнет и пластическое решение. Автор указывает (иногда очень кратко, иногда – подробно) на некоторые его характерные детали, отмечая внешность, костюмы, жесты или выражения лиц. В необычной сцене неожиданным, странным может оказаться и ее пластическое выражение, поскольку словесная и пластическая формы взаимосвязаны – обе направлены на единое содержание. Значение пластического решения не следует переоценивать еще и потому, что оно может быть как реальным (в спектакле), так и воображаемым (при чтении). В последнем случае лишь более очевиден тот факт, что авторские ремарки, вызывающие определенные пластические образы, – это элементы, которые формируют принципиальные особенности читательского восприятия.

Формы проявления странно-необычного в плане изображаемого разнообразны. Странные имена и фамилии персонажей «Ревизора», странное в их внешнем виде – все это элементы фантастики. Важно, что странное необъяснимым образом «прорывается» в сферу вполне обычного. Яркая иллюстрация этого принципа – имена детей Артемия Филипповича: Николай, Иван, Елизавета, Марья и Перепетуя. Таким же внезапным представляет себе городничий и явление таинственного инкогнито: сидишь себе дома, в привычной обстановке, говоришь с хорошо известными людьми, и вдруг «отворится дверь – и шашь...» [3, т.4, с.16].

Этот же принцип возникновения странного на фоне обычного мы обнаружим в основе всех других форм проявления странно-необычного – в суждениях персонажей, в их поведении и т.д. Происходит это потому, что все эти странные явления порождены одной причиной – определенным состоянием действительности. «... уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому что должен родиться сверхъестественным образом; а в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке, и потому ему никакие силы ... не помогут прорваться в мир. Но земля наша – прах перед создателем. Она, по его законам, должна

разрушаться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее, и оттого границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее. Он уже и теперь нарождается, но только некоторая часть его прорывается показаться в мир» [3, т.3, с.247]. Действительность «Ревизора» – существующий по естественным законам мир; границы, удерживающие сверхъестественное, расшатаны, непрочны, и потому время от времени сверхъестественное (всегда – демоническое) прорывается – в жизни происходят странные события. Они могут казаться незначительными (например, городничий надевает на голову коробку вместо шляпы), но суть их от этого не меняется. Накапливаясь, ошибки, оговорки, путаница, бессмысленные и бестолковые поступки порождают больший хаос, приближают более мощное демоническое вторжение в разрушающийся естественный мир.

На наш взгляд, напряжение смыслового поля «Ревизора» определяется двумя полюсами, вокруг которых концентрируются проявления фантастического. Центрами этих смысловых узлов являются два главных героя – городничий и Хлестаков. Рассмотрим их подробнее.

Городничий – человек, способный почувствовать неблагополучие мира. Ощущение надвигающейся катастрофы не связано в его представлении с нарушениями закона или чиновничьими злоупотреблениями. С его точки зрения, правительство так мало заботится о своих служащих, что те вынуждены воровать: «Недостаточность состояния. Казенного жалованья не хватает даже на чай и сахар. Если ж и были какие взятки, то самая малость: к столу что-нибудь да на пару платья» [3, т.4, с.272]. Проверок он тоже не особенно боится: во-первых, потому что достаточно хитер и опытен – трех губернаторов обманул; во-вторых, потому что никаких ревизий в его городе никогда не было и, следовательно, вероятность этого события крайне низкая. Лука Лукич совершенно справедливо замечает: «Ведь наш город уже, кажется, так далеко от всего, что об нем бы и заботиться нечего» [3, т.4, с.252]. И тем не менее городничий встревожен, и давно. Давая указания чиновникам, он повторяет: «Я хотел давно об этом сказать вам, но был, не помню, чем-то развлечен», «...я и прежде хотел вам это заметить, но все как-то позабывал» [3, т.4, с.253]. Не взятки, подлоги, воровство, злоупотребления – что же тогда кажется ему недопустимым? Арапник над шкафом с бумагами в кабинете судьи. Больные, похожие на кузнецов. Гуси в присутственных местах. Казалось бы, пустяки. Арапник можно на время прибрать, больным выдать чистые колпаки, а гуси и вовсе извинительны, но вопреки собственным успокоительным рассуждениям городничий видит в этих мелочах нечто совершенно неприемлемое: «У вас там в передней, куда обыкновенно являются просители, сторожа завели домашних гусей с маленькими гусенками, которые так и шныряют под ногами. Оно, конечно, домашним хозяйством заводить всякому похвально, и почему ж сторожу и не завезть его? только, знаете, в таком месте неприлично...» [3,

т.4, с.253]. Городничего тревожит то странное, неправильное, алогичное, что он замечает в поведении или внешности людей, предметах или животных, находящихся там, где их быть не должно. Особенно раздражает его учитель, который «никак не может обойтись, чтобы, взошедши на кафедру, не сделать гримасу, вот этак (делает гримасу), и потом начнет рукою из-под галстука утюжить свою бороду» [3, т.4, с.254]. Гримаса учителя относится к тем произвольным движениям, которые вызываются сверхъестественной силой. Именно по поводу этих гримас и жестов городничий говорит: «Из этого черт знает что может произойти» [3, т.4, с.255]. Упоминание черта (первое в пьесе) свидетельствует о связи этой формы «нефантастической» фантастики с обычными фантастическими формами. Вообще, следует заметить по поводу всех тех случаев, когда городничий упоминает черта («с каким дьяволом породнились!» и т.д.), что в фантастическом плане он просто называет вещи своими именами. В реалистическом же плане, непрерывно сосуществующем с фантастическим, мы склонны объяснять эти реплики не случайными совпадениями, а обычной работой подсознания. Таким образом, городничий восприимчив к проявлениям странного, ощущает опасность замечаемых явлений, подсознательно понимает связь странного и демонического (о чем свидетельствуют вырывающиеся замечания), но сферы сознания это понимание не достигает.

Внутренняя убежденность городничего в грозящей ему опасности, причем опасности сверхъестественной, проявляется в ряде разрозненных, на первый взгляд, замечаний, объединенных однако жесткой, неопровержимой внутренней логикой. Первый толчок размышлению дает утверждение Чмыхова, которое городничий не оспаривает, о естественной взаимосвязи ума и грехов: «Так как я знаю, что за тобою, как за всяким, водятся грешки, потому что ты человек умный и не любишь пропускать того, что плывет в руки...» [3, т.4, с.251]. Следовательно, меньший ум влечет за собой и меньший грех: «Ну, в этом случае бог знает: ежели слишком много ума, то бывает иной раз хуже, чем бы его совсем не было» [3, т.4, с.254]. Отсюда вполне естественный с точки зрения внутренней логики переход на учителей: «Они люди, конечно, ученые и воспитывались в разных коллегиях, но имеют очень странные поступки, натурально неразлучные с ученым званием» [3, т.4, с.254]. После чего отмечается связь этих странных поступков с вмешательством потусторонних сил: «Из этого черт знает что может произойти» [3, т.4, с.255]. И завершает мысль провозглашение собственного философского императива: «Таков уж неизъяснимый закон судеб, что умный человек или пьяница, или рожу такую состроит, что хоть святых выноси» [3, т.4, с.255].

Можно сказать, что городничий (подобно Катерине из «Страшной мести») не знает того, что знает его душа. Он пытается успокоить свою



тревогу, замечаемые им странности, грехи хочет считать не нарушением, а частью порядка: «Да и странно говорить, потому что нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим богом устроено» [3, т.4, с.254]. Судья его внутренних побуждений не понимает, в словах начальника видит лишь желание ввиду приезда ревизора переложить на чиновников равную с ним ответственность, нивелировать степень должностных злоупотреблений. С практической точки зрения, которую и выражает судья, «взятка взятке рознь» и мера наказания одинаковой для всех быть не может. Это резонное возражение судьи вызывает мощнейшее ответное обвинение: «Зато вы в бога не веруете» [3, т.4, с.254]. Обвинение, имеющее глубокую внутреннюю мотивировку, хотя на первый взгляд оно кажется алогичным и всегда вызывает комический эффект.

Городничий обеспокоен и предощущает возможность некой жизненной катастрофы еще до того, как его извещают о приезде ревизора. Получив письмо Чмыхова, он говорит чиновникам: «Я, признаюсь вам откровенно, очень потревожился. Так как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, таких я никогда не видывал: черные, неестественной величины!» [3, т.4, с.251]. Предчувствия породили сон, который, в свою очередь, усилил тревогу. Для правильного понимания логики и мотивации поступков городничего следует учесть, что склад его личности – интровертированный. Мы уже заметили у городничего черту, которая, по мнению психиатров, со всей определенностью указывает на интровертированность – «...склонность к размышлениям и формированию личных оценок разных событий у людей малообразованных» [4, с.350]. Для интровертов типично преобладание мира представлений над миром восприятий [4, с.20]. Поэтому совершенно естественна для городничего логика, которая людям иного психического склада может показаться странной: он не потому верит в возможность приезда ревизора, что получил письмо от Чмыхова, а наоборот, верит письму потому, что оно совпадает с его внутренним убеждением. У него были предчувствия, и он получает два доказательства того, что предчувствия его не обманывали: первое доказательство – сон, второе – письмо. Получив такие подтверждения, он, естественно, верит известию. Более того, поскольку реальных оснований ожидать совершенно небывалое явление «кинкогнито» у него нет, а он уже в это поверил, то по той же обратной логике он «задним числом» отыскивает в действительности причину, которая могла бы вызвать такое следствие: «Я даже думаю, ... не было ли на меня какого-нибудь доноса. Зачем же в самом деле к нам ревизор?» [3, т.4, с.15]. Интровертированная логика, заставляющая человека делать выводы о жизненных событиях не на основании фактов, а на основании своих представлений о них, сыграет значительную роль и в первой, так много определившей, встрече городничего с Хлестаковым.

Следует заметить, что предчувствия городничего сбываются. Катастрофа, которую он ждал, произошла. Удар был двойным (две крысы в сновидении) – от разоблачения Хлестакова и от появления действительного представителя власти. И ревизор, в приезд которого он верил вопреки очевидной маловероятности такого события, – приехал. Сбылось и его последнее предсказание: «Мало того, что пойдешь в посмешище – найдется шелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно! Чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши» [3, т.4, с.88]. Особый интерес вызывает сон городничего. Сам герой отмечает в нем нечто странное (кстати, первое упоминание чего-либо странного в пьесе) – неестественную величину крыс. Эта странность из ряда тех, на которые он постоянно обращает внимание в жизни. Сон этот, следовательно, отражает мироощущение героя. И хотя неестественность размера крыс, и сам факт появления животных отсылают нас к формам проявления фантастического, у нас нет оснований считать, что духи (бесы или какие-либо иные сверхъестественные существа) таким образом сообщили нечто герою с тем, чтоб предупредить, испугать или ввести его в заблуждение. Когда городничий действительно привлечет к себе внимание демонических сил, так что они смогут влиять на его суждения и поступки, мы найдем отражение этих событий в тексте пьесы. Мы постараемся доказать, что и в этом случае активное вмешательство разрушительных стихий в его жизнь было спровоцировано самим героем, инициировавшим, хотя и невольно, прорыв в естественный мир мира потустороннего.

К содержанию сновидения можно подойти с обычных психоаналитических позиций. Сон, по-видимому, возник в ответ на подсознательно возникший вопрос о степени опасности замечаемых городничим странных явлений, обоснованности его тревоги. Как известно, «сновидение никогда не интересуется тем, что не могло бы привлечь нашего внимания днем, и мелочи, не волнующие нас днем, не в состоянии преследовать нас и во сне» [5, с.326]. Сознание городничего противоречиво: с одной стороны, он объясняет настораживающие его факты тем, что «так самим богом устроено», а, с другой стороны, опасается, что «из этого черт знает что может произойти». По существу, он занимается самоуспокоением. Подсознание же шаткость его позиции обнаруживает и трансформирует свой вывод по законам передачи содержания в сновидении: «Когда сон очевидно нелеп и содержит очевидное противоречие, это происходит преднамеренно: своим с виду небрежным отношением ко всем логическим требованиям сновидение указывает на какую-то скрытую мысль; нелепость в сновидении означает противоречие, насмешку и издевку в скрытых мыслях» [5, с.329]. Как видим, подсознанием было сделано предостережение, но и понимание опасности не всегда позволяет ее предотвратить.

Городничий – единственный персонаж пьесы, обладающий душевной восприимчивостью к проявлениям сверхъестественного. Вполне объяснимо поэтому, что ни в ком из окружающих он не встречает понимания. Мы уже отмечали это в связи с конфликтом, вспыхнувшим между ним и судьей. Та же замкнутость в круге обыденных понятий и событий свойственна и остальным героям. На наш взгляд, чиновники не только не испугаются, услышав о приезде ревизора, но даже не поверят в возможность такого события. В словах судьи звучит не любопытство, а ирония: «Что вы говорите! из Петербурга?» [3, т.4, с.251]. Весь их жизненный опыт подсказывает, что причин для беспокойства нет. Городничий говорит им о своей тревоге, о своих предчувствиях, наконец, рассказывает свой необыкновенный сон. Это не производит никакого впечатления. Тогда он предъявляет доказательство – письмо от известного человека, причем, читая его, признается в собственных прегрешениях, хотя вполне мог бы пропустить компрометирующие его замечания. «В самом деле, чрезвычайное происшествие», – говорит судья, но что он имеет в виду? Вполне вероятно, что чрезвычайным происшествием судья считает неожиданные откровения начальника о своих злоупотреблениях. Чтение письма ни в чем не убедило чиновников – ведь это частное письмо, не официальное уведомление. Им кажется, что городничий зря волнуется – и они продолжают его успокаивать, рассуждая об удаленности своего города и о «тонких видах» начальства. Так что городничий смиряется с невозможностью их переубедить и, махнув рукой, говорит: «Ну ...вас, я знаю, не переговоришь» [3, т.4, с.252]. После чего просто дает им конкретные указания, о приезде ревизора упоминая лишь в сослагательном наклонении. Рассуждения чиновников его не убедили; он расспрашивает почтмейстера, который, как выясняется, читает письма, проходящие через его контору, получает самые успокоительные известия – о чиновнике из Петербурга нигде не упоминается. И все же городничий находится в напряжении: «Так и ждешь, что вот отворится дверь и – шась...» [3, т.4, с.16].

Надо отметить, что несмотря на внутреннюю убежденность в том, что ревизор придет, городничий не теряет способности рассуждать, не действует слепо, словам Добчинского и Бобчинского верит не сразу: «Не может быть!... Да нет, это вам так показалось. Это кто-нибудь другой» [3, т.4, с.259]. Им придется привести ряд аргументов в защиту своей позиции. Решающим из них оказывается страх, который Бобчинский испытал в присутствии Хлестакова: «Меня так и проняло страхом» [3, т.4, с.18]. С этого момента городничий верит в то, что приехавший чиновник – ревизор. Дальнейшие его вопросы относятся лишь к тому, где он остановился; давно ли приехал и какие лучше принять меры. Страх городничего, в свою очередь, явился решающим аргументом для чиновников.

Для нас важно было выделить момент, в который городничий поверил в приезд ревизора, поскольку с этого момента в поведении героя мы замечаем

характерные странности. Он оговаривается: «Пусть каждый возьмет в руки по улице ...черт возьми, по улице – по метле! и вымели всю улицу» [3, т.4, с.262], а вместо шляпы надевает на голову коробку. Человек запутавшийся, дезориентированный спровоцировал своим страхом агрессию в отношении себя сверхъестественных сил. Если до этого сверхъестественное прорывалось в действительность вокруг него, то теперь – и через него. Частично он утратил свободу воли, но на этом этапе его зависимость не распространяется дальше незначительных произвольных отправлений и не может вызвать серьезных для него последствий. Но он совершает фатальную ошибку.

Городничий обращается за помощью к трансцендентным силам: «...грешен, во многом грешен. ...Дай только боже, чтобы сошло с рук поскорее, а там-то я поставлю уж такую свечу, какой еще никто не ставил: на каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску. О боже мой, боже мой!» [3, т.4, с.263]. По форме это обращение к богу, и начинается оно с покаяния. Но по сути предлагается сделка, причем за избавление от опасности городничий обещает совершить новый грех – обобрать в очередной раз купцов. Понятно, что в этой «молитве» отразилась психология взяточника, который «принимает благодарность» и сам «благодарит» исключительно в виде какого-нибудь подношения. Но это не означает, что в сверхъестественном мире это обращение не может быть услышано. Божественного вмешательства просьба городничего вызвать не может из-за ее греховности. Но ее могут выполнить силы демонические. И выполняют: приехавший «ревизор» не только закрывает глаза на злоупотребления, но и сватается к дочери городничего, осуществляя самые радужные его мечты о небывалом возвышении. То, что мечты эти заканчиваются крахом, – вполне закономерно, поскольку демоническая «помощь» всегда ложная, прозрачная, губительная. (См., например, «Вечер накануне Ивана Купала». У Гоголя, правда, мы встречаем случаи использования злой силы в добрых целях, но в рамках данной статьи не имеет смысла на них останавливаться, во-первых, потому что никаких добрых целей городничий не преследовал; во-вторых, потому что эти исключительные случаи ничего не меняют в природе сверхъестественной силы).

Таким образом, мы находим в «Ревизоре» основной мотив фантастики – договор человека с дьяволом или его представителем. Нас не должна смущать неочевидность этого договора. В обычной фантастике темная сила была бы персонифицирована; в неявной фантастике форма договора могла допускать двойное его толкование, фантастическое и реалистическое. То, что городничий, не отдавая себе в этом отчета, заключил договор с персонифицированной ирреальной силой, естественно для «нефантастической» фантастики.

Диалог двух сторон при заключении договора, инициировавшего прорыв ирреального, хронологически происходит следующим образом [3, т.4, с.263]:

«Городничий. ... грешен, во многом грешен. (Берет вместо шляпы футляр). Дай только боже, чтобы сошло с рук поскорее, а там-то я поставлю уж такую свечу, какой еще никто не ставил: на каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску. О боже мой, боже мой! Едем, Петр Иванович! (Вместо шляпы хочет надеть бумажный футляр).

Частный пристав. Антон Антонович, это коробка, а не шляпа.

Городничий (бросает ее). Коробка так коробка! Черт с ней! Да если спросят, отчего не выстроена церковь при богоугодном заведении, на которую назад тому пять лет была ассигнована сумма, то не позабыть сказать, что началась строится, да сгорела. Я об этом и рапорт представлял. А то, пожалуй, кто-нибудь, позабывшись, сдуру скажет, что она и не начиналась».

Городничий, испугавшись, спровоцировал на себя активность демонических стихий. Проявление их через него – в его оговорке. В этом состоянии направленного на него внимания он обращается с просьбой к сверхъестественным силам – божественным, как он думает, а на самом деле – демоническим. Ошибка в адресации сопровождается внешним знаком ошибки – он берет в руки коробку вместо шляпы. Это указание на то, что последующее действие может быть ошибочным, но знак не есть действие. Когда же он высказывает свою просьбу, то сразу после этого совершается и ошибочное действие. Это второе проявление власти над ним ирреальных сил, их ответ. Последующие его слова указывают на то, что он воспринимает коробку как знак чертовщины, то есть правильно ощущает взаимосвязь явлений. По ассоциации он вспоминает другой свой, вероятно, самый кощунственный, грех – он украл деньги, предназначавшиеся на строительство церкви. Это свидетельствует о том, что подсознание не теряет логики происходящего.

Договор заключен. С этой минуты человек становится игрушкой в руках темных сил; он теряет способность мыслить и поступать самостоятельно; очнувшись в момент катастрофы, он может только удивляться своей слепоте: «Вот подлинно, если бог захочет наказать, так отнимет разум. Ну, что в нем было такого, чтоб можно было принять за важного человека или вельможу? Пусть бы имел он в себе что-нибудь внушающее уважение, а то черт знает что: дрянь, сосулька! Тоньше серной спички. И каким это образом случилось?» [3, т.4, с.323]. Попробуем ответить на эти вопросы. Обратимся ко второму герою, вокруг которого концентрируются проявления фантастического.

Впервые мы видим Хлестакова в крайне тяжелый для него момент. Он не сумел приспособиться, выжить в Петербурге и вынужден возвращаться домой. Перспектива эта вызывает у него тоску, но и доехать он не может, потому что проигрался в дороге. Он безнадежно застрял в этом «мерзком городишке», но и тут его положение непрерывно ухудшается – он уже голодает.

Попытки его с кем-нибудь познакомиться в городе, может быть, занять или выиграть денег не удаются. Трактирщик грозит ему тюрьмой. Жизненное пространство сократилось до каморки под лестницей. Хлестаков обесилен неудачами. Он ощущает, что вокруг него сгущается нечто катастрофическое. Угроза пронизывает пространство, исходит от каждого человека. Сидельцы, «слишком мало» дающие на пробу; Осип, отказывающийся подчиняться; трактирный слуга, трактирщик Влас – его унижают все, с кем он вынужден общаться. Он теряет энергию жить. Он погибает.

Первый монолог Хлестакова [3, т.4, с.267] показывает нам человека, который на фоне истязания голодом ищет причину своего нынешнего состояния и определяет ее: «Да, если бы в Пензе я не покутил, стало бы денег доехать домой». Воспоминание о пехотном капитане, обобравшем его, вызывает восхищение его мастерством: «...удивительно, бестия, штосы срезывает. Всего каких-нибудь четверть часа посидел – и все обобрал. Славно играет». Формируется идеал того, как надо жить – без труда, легко и быстро получать значительные суммы. Ума большого при этом тоже не требуется, необходимо лишь везение. Связь определенной карточной игры с жизненной философией отмечает, например, Ю.Лотман: «Азартные игры фараон, банк или штосс – это игры с упрощенными правилами, и они ставят выигрыш полностью в зависимость от случая. Это позволяло связывать вопросы выигрыша или проигрыша с «фортуной» – философией успеха и – шире – видеть в них как бы модель мира, в котором господствует случай» [6, с.225]. Хлестаков понимает, что жить согласно сформированному им идеалу он не может – «на все это нужен случай». И он возвращается мыслями к тому, что есть – к жизни в этом «мерзком городишке». Полное свое бессилие и отсутствие взаимопонимания с окружающими он выражает как потерявшийся в пустыне: «Никто не хочет идти». (Эту же безнадежность действительности ощущает и Анна Андреевна: «...как будто вымерло все» [3, т.4, с.277]). Таким образом, основное содержание первого монолога Хлестакова – формирование героем жизненного принципа (как жить?) и понимание невозможности его осуществления, если не будет на то «случай».

Во втором монологе Хлестаков уточняет, в каком качестве он хотел бы себя явить (кем быть?), если б мог. Карета, наряженный в ливрею Осип, светские манеры, петербургский костюм – все это части того идеального образа, в котором он хотел бы быть воспринятым окружающими. Сущность этой мечты – «подкатить этаким чертом» [3, т.4, с.28]. Следует заметить, что театром монолог всегда понимается как диалог – герой обращается к зрителям, к воображаемому оппоненту, к богу; спорит с судьбой, с самим собой. Определить правильный объект внутреннего диалога в монологе иногда бывает достаточно сложно, еще сложнее бывает найти соответствующие внешние выразительные средства. Однако, к кому бы не бы-

ла обращена греховная просьба Хлестакова, как и в случае с городничим, она была услышана демоническими силами.

Как мы знаем, мечта Хлестакова осуществится вполне. Что же касается катастрофических последствий получения демонической «помощи», то тут мы вступаем в область предположений. Хлестаков уехал до того, как его разоблачили; успех утвердит его в правильности его жизненной установки; домой он, конечно, не поедет, а отправится на поиски приключений; рано или поздно проигратся, попытается, теперь уже сознательно, выдать себя за важного чиновника; в конце концов попадет в тюрьму, где и окончит свои дни. И с психологической, и с исторической точки зрения это вполне вероятно (см., например, анализ Ю.Лотманом «Записок» Д.И.Завалишина [6, с.295-303]). Определенно можно утверждать лишь то, что вытекает из природы самого произведения: Хлестакову, как и всем «осчастливленным» бесовщиной, придется заплатить за исполнение своих грез.

Ошибка городничего, увидевшего в Хлестакове ревизора, имеет глубокое психологическое обоснование, которое мы не будем сейчас рассматривать. Фантастическая же сторона первого их свидания проявляется в явной неадекватности восприятия реальности. И городничий, и Хлестаков слышат в словах друг друга смысл, который собеседником не вкладывался; приписывают друг другу ложные цели; говорят, не понимая друг друга. Городничий оценивает эту ситуацию очень выразительно: «Какого тумана напустил! разбери, кто хочет. Не знаешь, с которой стороны и приняться» [3, т.4, с.272]. Но, как легко заметить, тумана напустил не Хлестаков. Он говорил просто и правдиво – о говядине и чае, о своем безденежье и т.д. Хлестакову поведение городничего тоже должно казаться необъяснимым – представитель власти пришел его арестовывать, но почему-то стал признаваться во взяточничестве, говорить о какой-то унтер-офицерской жене, неожиданно одолжил денег. Очевидно, «туману напустил» кто-то третий – та демоническая сила, к помощи которой оба они прибегли.

Указание на то, что совершенная городничим ошибка является следствием вмешательства в жизнь сверхъестественных сил, мы находим в его записке к Анне Андреевне: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два солёные огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...» [3, т.4, с.279]. В реальном плане ошибка в известии имеет объяснение: городничий писал на счете. Но реалистическое объяснение не меняет фантастической природы происхождения этих странностей, их связи с чертовщиной.

III и IV акты показывают нам исполнение мечты, причем, не только Хлестакова и городничего, но и всех остальных героев. Картины прекрасной жизни, которые рисует Хлестаков, наполняют их радостной надеждой – пусть не здесь, не у них, но хоть где-то существует идеальная жизнь, она возможна. Дом с колоннами, прудами и каскадами; балы, вист с посланни-

ками, «суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа», литературная слава, блестящая карьера – и все это без труда: «И тут же в один вечер, кажется, все написал, всех изумил» [3, т.4, с.45]. Хлестаков становится проводником энергии демонических стихий, которые влияют через него на окружающих людей. Интенсивность потока энергии такова, что, нарисовав картину «счастливой» жизни, Хлестаков падает без сил. В высшей степени потрясены и его слушатели. Бобчинский говорит: «Я чуть не умер со страху» [3, т.4, с.288]. Городничий: «Так совсем ошеломило!» [3, т.4, с.289] и более определенно: «Так вот, право, чем больше думаешь ... черт его знает, не знаешь, что и делается в голове; просто как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить» [3, т.4, с.49].

Если в III акте Хлестаков исполнил мечту коллективную, то в IV акте – индивидуальные. Чиновникам разрешено брать взятки, злоупотреблять своим служебным положением (предельно ясно это выразил судья: «Ну, город наш! [3, т.4, с.56]); женщины счастливы тем, что их оценил и страстно полюбил выдающийся человек; Добчинский и Бобчинский поверили в исполнение своих заветных желаний. Но поскольку через Хлестакова благополучие им обещает бесовщина, то надежды обернутся мощнейшим разочарованием, которое будет тем сильнее, чем более значительное желание должно было быть исполнено. Природу этого «везения» бессознательно, но точно определяет городничий: «Что, Анна Андреевна? а? Думала ты что-нибудь об этом? Экой богатый приз, канальство!... с каким дьяволом породнилась!» [3, т.4, с.310].

Неоднократно отмечалось исследователями, что Хлестаков обманул всех невольно. После пробуждения (I явление IV акта) оказанный ему прием он объясняет наивно: «Такое добродушие со стороны жителей...» [3, т.4, с.292]. Лишь после того, как у него побывали все чиновники, Добчинский и Бобчинский, он заподозрил (VI явление IV акта) иную причину: «Теперь я вижу, сколько мне кажется, они меня почитают за человека государственного» [3, т.4, с.298]. Так что, действительно, осознание происхождения приходит с опозданием. Однако уже в I явлении IV акта, сразу после пробуждения, еще не понимая, что же происходит вокруг него, Хлестаков предполагает: «Может, опять капитан встретится» [3, т.4, с.293]. Явив себя перед окружающими в желанном качестве, Хлестаков подсознательно постигает логику событий и прогнозирует исполнение и второй составляющей своей мечты – жить, как ему хочется. Символом облюбованного им жизненного принципа и является капитан. Поэтому и возникает воспоминание о нем. Поэтому и встреча, возможность которой он еще утром не допускал, теперь представляется вполне вероятной. Это свидетельствует о том, что подсознательно Хлестаков довольно скоро распознает в водовороте событий главное – сбывается его просьба, его «случай».



Выразительным примером взаимопроникновения реалистического и фантастического планов может служить объяснение почтмейстера о том, почему он распечатал письмо Хлестакова. С психологической точки зрения вполне объясним и сам поступок, и испытываемый почтмейстером страх, от которого его бросало то в жар, то в холод. Но можно чуть изменить точку зрения и признание почтмейстера предстанет как рассказ о действительно имевшем место фантастическом событии, когда против собственной воли, по наущению бесов он вскрыл письмо: «Сам не знаю, неестественная сила побудила. Призвал было уже курьера, с тем чтобы отправить его с эштафетой, – но любопытство такое одолело, какого еще никогда не чувствовал. Не могу, не могу! слышу, что не могу! тянет, так вот и тянет! В одном ухе так вот и слышу: «Эй, не распечатывай! пропадешь, как курица!»; а в другом словно бес какой шепчет: «Распечатай, распечатай, распечатай!» И как придавил сургуч – по жилам огонь, а распечатал – мороз, ей-богу мороз. И руки дрожат, и все помутилось» [3, т.4, с.84]. Несмотря на все сведения, почерпнутые им из письма, почтмейстер не находит реалистического объяснения всего случившегося и ощущает сверхъестественную причину всеобщего заблуждения, определяя соответствующим образом и Хлестакова: «Ни се ни то; черт знает что такое!» [3, т.4, с.85].

Хотелось бы в этой связи обратить внимание на следующий интересный факт: почтмейстер как персонаж, принадлежащий художественному миру «Ревизора», не может дать Хлестакову хоть сколько-нибудь четкую характеристику; Хлестаков остается для него непостижимым. Но в тот момент, когда почтмейстер обращается к зрителям, он выходит в иную бытийную сферу и обретает новые возможности: он может видеть зрителей, он может взглянуть со стороны на мир, частью которого он является. Эта сверхъестественная для почтмейстера-персонажа внеаходимость по отношению к своему миру дает ему избыток видения, избыток знания. В этом состоянии он вполне понимает логику всего произошедшего и вполне определенно характеризует Хлестакова: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь; больше ничего!» [3, т.4, с.86]. Это не означает, что фабульный персонаж (терминология В.Федорова) стал сюжетным: к зрителям обращается не исполнитель почтмейстера, а сам почтмейстер, но сознание его трансформировалось таким образом, что ему стал доступен взгляд на себя, на свой мир со стороны. (Подробнее о проблеме становления «целого героя», разными уровнями которого являются фабульный и сюжетный персонажи, [см.: 7, с.149-155]).

Затем, нарушая автономию действия, к зрителям обращаются Земляника и городничий. Если зритель, заключенный в рамки нашей реальности, воспримет логику происходящего, продолжит движение, направленное на прорыв вовне из сферы своего бытия, то он сможет подобно героям «Ревизора» взглянуть со стороны на себя, на свой мир. Речь идет, опять же, не о

изменении своей сущности, но о такой трансформации сознания, которая дает избыток видения и знания по отношению к себе самому. Вообще говоря, для человека реально увидеть себя со стороны (как физически, так и нравственно) – столь же сверхъестественное событие, каким для почтмейстера – фабульного персонажа «Ревизора» является возможность увидеть зрителей спектакля. Тем не менее пьеса предполагает возможность совершения этого фантастического акта.

По мнению М.Гиршмана, «современный опыт и истории и теории литературы убеждает ... в том, что автор не просто предполагает, но и, что особенно важно, «строит», формирует принципиальные особенности читательского восприятия как неотъемлемую часть художественного мира литературного произведения» [2, с.136]. На предполагаемое, структурированное автором в произведении направление движения мысли от мира художественного к миру реальному указывает и эпиграф: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» [3, т.4, с.6]. Такую функцию эпиграфа отмечает, например, Ю.Манн: «Эпиграф – словно посредник между комедией и ее аудиторией, определяющий их взаимоотношения, не дающий зрителям (или читателям) замкнуться в самоуверенном убеждении, что все происходящее на сцене к ним не относится. Эпиграф безгранично расширяет художественный мир комедии в направлении мира действительного» [1, с.383]. Эту же цель, с нашей точки зрения, преследуют и все случаи нарушения принципа автономии действия.

Нам представляется вероятным, что призыв Гоголя принять комедию на свой счет, «оторваться от самого себя и не пощадить даже самого себя» [3, т.4, с.357] не предполагает возникновения у зрителя рациональной критической самооценки (например, вследствие возникающих аналогий между желаниями, целями героев и собственными желаниями или целями), но требует от него совершения определенного творческого акта. Если это произойдет, то зритель обретет иное ощущение, иное видение мира и, естественно, себя самого. Переход на иную, недоступную в обычных обстоятельствах, точку зрения подготавливается всем ходом развертывания произведения и должен осуществиться в определенный момент, а именно – во время немой сцены. Театр пока что не выработал подхода к немой сцене; режиссерам она представляется ненужным довеском к пьесе. Это происходит потому, что театр в принципе не считает зрительское восприятие творческим актом. «Как ни странно, но целое, осуществляющееся в драме (разумеется, художественно полноценной), отсутствует в театре. Театр не нашел подхода к целому драмы. Причина этого печального положения заключается в том, что театр мыслится как отчужденная от содержания и опрессованная в материале форма, готовая принять и воплотить любое содержание, соответствующим образом его переработав» [7, с.151]. Немая

сцена совершенно необходима для завершения целого, осуществляющегося в «Ревизоре», но для этого режиссер должен не вкладывать случайное содержание в «навязную» ему автором форму, а создать условия для свободного развертывания произведения по тем законам, по которым оно было создано. И тогда возникнет особое видение мира, при котором беззвучие и неподвижность немой сцены будут органичными, естественными.

Воспринять произведение можно только следуя авторскому видению. Собственно, активная индивидуальность видения, по Бахтину, это и есть индивидуальность автора как творца [8, с.180]. «Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенности бытия, а как к принципу, которому нужно следовать» [8, с.179]. Вмешательство сверхъестественных сил в реальную жизнь героев позволяет видеть в цепи забавных недоразумений отражение вечной борьбы божественного и дьявольского начал в мире, в человеке. Фантастический план является неотъемлемой частью художественного мира «Ревизора» и бесконечно углубляет содержание комедии, обращая наше сознание на осмысление основополагающих законов бытия.

#### **Цитированная література**

1. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
2. Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996.
3. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1985.
4. Леонгард К. Акцентуированные личности. – К., 1981.
5. Фрейд З. Психология бессознательного. – М., 1989.
6. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988.
7. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

#### **Анотація**

У статті пропонується аналіз та фантастична інтерпретація «Ревізора» М.Гоголя. На думку автора, в цій комедії можна простежити відмітні риси фантастичної літератури.

#### **Annotation**

The present article deals with the analysis and fantastic interpretation of «The Reviser» by N.Gogol. The author points out, that the distinguishing features of the fantastic literature may be seen in this comedy.

**О ПРОБЛЕМЕ ИГРЫ  
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «БЕСЫ»)**

ББК 87.3.

**П**роблеме игры в русской культуре и литературе уделено немало внимания. Сложность изучения этой проблемы заключается в полисемии самого слова «игра», хотя в понимании этого термина существует и общность «...признавая игру, признают и дух. Ибо игра, какова бы ни была ее сущность, не есть нечто материальное. С точки зрения детерминированного мыслимого мира, мира сплошного взаимодействия сил, игра есть в самом полном смысле слова «superabundans» («излишество, избыток») [1, с.13]. «Излишество, избыток» переходит в эвристическое поведение (сознание, мироотношение). М.М.Пришвин объясняет игру как **свободную творческую жизненную стратегию** [2, с.628, с.672], («творческое поведение»), противопоставляет ее подражанию («нетворческому поведению»).

В русской литературе с развитием историко-литературного процесса получает разработку архетип «жизнь-игра» в творчестве А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя. Но на наш взгляд, гораздо шире, различными типами игра представлена в творчестве Ф.М.Достоевского.

Герой Достоевского – личность творческая, поисковая. Поэтическое пространство проникнуто игрой творческого воображения героя – **человека идеи**.

«Бесы», на наш взгляд, – один из романов, предоставляющих возможность рассмотреть игру как проблему творческой личности, как предмет изображения (роль).

Потребность в игре сугубо индивидуальна, хотя в основе ее – одно – стремление к миру горнему, потребность в Слове Отца. Всем нужно Слово Отца. Все ищут Отца. И «все хотят смерти Отца». – Вот две крайности, основное противоречие – вечная потребность в Слове и вечное желание смерти Его. **Отсутствие веры заменяется поиском. От поиска – к творчеству, от творчества – к игре социальной, к роли.**

Игра в романе «Бесы» обусловлена поиском Слова и имеет три основных формы:

- игра идеями, требующая воплощения в речи (словах персонажей);
- игра словами, находящая воплощение в гражданской роли;
- роль, навязанная герою средой, или та, которую он сам себе выбирает.

Жизнь героев Достоевского – сценическая площадка, театральное представление: каждый персонаж – исполнитель роли.

Много внимания литературные критики уделяют идее: Ставрогин – человек идеи. Он – главный герой романа, играет идеями, словами. Он вовлекает в игру других героев – Шатова, Кириллова, которые не играют идеей, но живут ею. **Идеи, высказывания Ставрогина – предметом изображения не являются.** Об их существовании читатель узнает со слов других персонажей. **Слово героя (Ставрогина) реализуется в роли, требует роли. Роль является формой выражения слова.** Следует заметить, что слово Ставрогина не может реализоваться в одной роли, оно требует большего пространства, – не одну, а сразу несколько ролей. В ходе повествования Ставрогин предстает перед фабульными персонажами и перед читателем постоянно изменяющимся. Его сущность определяет игра. **Являясь средством к достижению цели, игра превращена в самоцель.**

Решение сложной теоретической проблемы соотношения слова и роли требует внимания исследователей. Начальным этапом решения этой проблемы, на наш взгляд, является рассмотрение роли как предмета изображения. Об этом и пойдет речь ниже.

Названия глав романа отражают перемены в жизни Ставрогина: «Принц Гарри», «Премудрый Змей», «Поединок», «Иван-Царевич», «Праздник», «Флибустьеры». Каждое из названий свидетельствует о причастности героя к игре (подразумеваются различные формы игры).

**Перед читателем раскрывается многоликость, точнее, многообразность Николая Ставрогина.** Роли довольно разные – сына, мужа, отца, наставника, шефа, бандита, самозванца.

**Перед фабульными персонажами** диапазон ролей Ставрогина не так широк, ибо для каждого из них – Николай Всеволодович – исполнитель конкретной роли, дополненной слухами, домыслами. При этом сам герой иногда и не подозревает о том, что имеет какое-то отношение к тому или иному образу.

Степан Трофимович, пытаясь успокоить Варвару Петровну, сравнивает Николая с героем драмы Шекспира. Для Ставрогина это сравнение не является исполнением роли. Сам герой не ставит перед собой задачу воплотиться в принца Гарри.

Иван-Царевич – роль, навязываемая ему Петром Степановичем, придуманная для народа: «Мы провозгласим разрушение... Мы пустим пожары... Мы пустим легенды... Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видел... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам.. Ну-с тут-то мы и пустим... Ивана-Царевича. ...Ивана-Царевича: вас, вас!» [3]. Сценарист Верховенский – сам исполнитель роли, требует исполнения от Ставрогина. И, заметив неготовность, нежелание Ставрогина, в порыве злости Петр Степанович выкрикивает свое истинное отношение к Николаю Всеволодовичу: «Врете вы, дрянной, блудливый, изломанный барчонок, не верю, аппетит у вас волчий!» [3, с.397]. Злость возникает от страха, что сценарий не

будет принят Ставрогиным. Ставрогин невозмутим, серьезен и строг. Он, кажется, еще силен. Роль Царевича для него – роль Самозванца, которой он «глубоко удивляется».

Многообразность Ставрогина, воспринимаемая читателем, возможна только через посредство других фабульных персонажей. Это они видят или желают видеть его в той или иной роли. Разнообразие ролей свидетельствует о широте натуры героя (Ставрогина), о множестве его противоречивых идей, сосуществующих и требующих прорыва, реализации в жизни: героиня романа *Идея* облекается в слово Ставрогина, попадает в другие сознания, где, преломляясь, порождает другие идеи, облекающиеся в слова других персонажей. При этом *идея* и *язык* (слово персонажа), ее выражающий, не всегда совпадают. Новорожденные идеи отделяются от своего идейного отца Ставрогина, ищут **высшую правду** уже самостоятельно (Шатов, Кириллов). Им важно докопаться до самой сути. Их поведение творческое. Кириллову, Шатову противостоят другие персонажи – подражатели, «обезьяны». Они «выносят идею на улицу» (Петруша Верховенский, Липутин, Виргинский, Лебядкин, Федька Каторжный). Именно они в фабульном пространстве – герои переднего плана.

\*\*\*

Особого внимания заслуживают две главы под названием «Ночь», в которых Ставрогин появляется без роли, без маски, напоминает «**безжизненную восковую фигуру**». Новизна читательского восприятия глав «Ночь» по отношению к предыдущим главам заключается в том, что в них раскрываются новые функциональные отношения между сюжетом и фабулой: **Ставрогин является главным сюжетным и фабульным персонажем**, сам придает динамизм и смысловую завершенность жизненным событиям: действия развиваются стремительно. Время уплотнено максимально, оно организует композицию повествования; тема времени звучит в разговоре героев: «...время не идея, погаснет в уме», – замечает Кириллов. В главах «Ночь» получает развитие и тема одиночества. Достоевский изображает героя в момент внутренней борьбы, сосредоточенным на глубоких душевных переживаниях: «Взгляд его был задумчив и сосредоточен, не совсем спокоен; лицо усталое и несколько похуевшее...» Читатель понимает, что нет соответствия между состоянием героя и слухами о нем, расширяемыми фабульными персонажами. Автор изображает героев в состоянии, требующем разрешения внутреннего вопроса (Ставрогин по отношению к себе занимает позицию третьего лица).

Из состояния отрешенности Ставрогина выводит появление Петра Верховенского; возникает игровая атмосфера; Ставрогин вступает в игру. Поведение героев напоминает театрализованное действие. Петр Верховенский выступает в роли слуги, шута; владеет ситуацией, управляет господи-

ном, занимает его место, когда первый устраняется. Верховенский создает сценарий, навязывает роли. Идейный отец Ставрогин «с этих пор» становится исполнителем роли, предписанной ему Верховенским. Активность Верховенского является результатом пассивности Николая Всеволодовича. Петр Верховенский своей сущности не имеет, он одна из форм проявления сущности Николая Ставрогина. **Петр Степанович играет роль самого себя:** «...я, конечно, решился взять роль. Ничего нет хитрее, чем собственное лицо... я и остановился на собственном лице...» **Николай Всеволодович предпринимает последние попытки сохранить собственное лицо, лицо идейного отца, возможно, обрести себя в новой ипостаси, ибо «в нем вопрос еще не решен».**

Шатов и Кириллов – герои, «съедаемые идеей» Ставрогина. Они не становятся шутами, «не выносят идею на улицу» и, как Ставрогин, от многого устраняются. Они **не игроки**, но вовлекаются в игровое пространство помимо своей воли Ставрогиным, и – **живут** уже по правилам игры, выполняют свою миссию (роль). В сцене встречи Ставрогина с Кирилловым в комнате, «в которой Кириллов жил и пил чай», игра также **является предметом изображения:** Кириллов играет с ребенком в мяч. В комнате, подчеркивает повествователь, «сиял свет и слышался смех». Кажется, это единственное место, где присутствует радость, торжество жизни, а кругом – ночь. Игра Кириллова сообщает его с миром детства. **Детская игра** не вступает в противоречие с жизнью. Она сама и есть жизнь. Ставрогин появляется в ней как нечто чужеродное, что живая жизнь в себя принять не может. Плач ребенка – сопротивление, отторжение Ставрогина.

Кириллов вовлекается в новую игру Ставрогиным: Николай Всеволодович уверен, что Кириллов не откажется быть его секундантом в дуэли с Гагановым. В жизненной реальности ни Ставрогин, ни Кириллов не думает о поединке как об игре: «Пара щегольских пистолетов» для Кириллова – не дорогая игрушка, а страсть, имеющая прямое отношение к его великой тайне, его идее. Мучимый идеей Кириллов оказывается вовлеченным в игру, о которой не подозревает (Верховенским ему тоже выделена роль). Помимо своей воли Кириллов постоянно пребывает в разных играх действующим лицом. В сюжетной действительности игровое пространство имеет различные разновидности игры. **Идея представлена в игре и через игру.**

Поединок – жизненное событие, которое позволяет автору изобразить результат ставрогинской игры идеями. Проблема жизни и смерти имеет прямое отношение к Ставрогину (решается: жить ему или умереть) и к Кириллову, мучимому идеей самоубийства. Идея Кириллова, выросшая из идеи Ставрогина, – идея о самоубийстве, с точки зрения самого Кириллова, не есть идея о самоуничтожении, а наоборот, знаменует победу над смертью, т.е. игра ума Кириллова приводит его к одиночеству, к несовпадению его мира с миром *наличным*. Герой оказывается в мире, надвое рас-

колотом. Осуществление его жизни возможно лишь в одной из частей этого расколотого мира. Отсюда – весь мир Кириллова сконцентрирован в замкнутом пространстве его комнаты: в ней «он жил и пил чай».

Идейный отец Ставрогин недопонимает Кириллова. Услышав об идее человекобога, уточняет: «Богочеловек?» Непонимание Ставрогина понимает Кириллов, владеющий ситуацией, как и Верховенский в предыдущей сцене. Но Верховенский «сыпит как бисером» словами; Кириллов-мыслитель. В ответ Ставрогину Кириллов обдуманно замечает: «Это не то... перевернули мысль: «Светская шутка». «Светская шутка» – привычное занятие для Ставрогина – Кириллову не свойственна. «Светская шутка» не что иное как игра Ставрогина идеей, оказавшая воздействие на Кириллова, вовлекшая последнего в игру и продолжающая им играть. Идея Ставрогина, видоизменяясь, играет и Кирилловым, и самим Ставрогиным. Кириллов изображен со «сверкающими», «загорающимися» глазами (новая разновидность игры). В данном случае игра подана автором на сюжетном уровне, ибо для фабульного персонажа Кириллова игры не существует. Им играет идея. Она персонаж. Идея для Кириллова авторитарна, она заменяет Слово Отца.

Несмотря на конфликт Шатова со Ставрогиным, между ними наиболее тесные связи: они одновременно болеют (лихорадят), обоим угрожает опасность. **Поведение Шатова** в гостиной Варвары Петровны – событие, противоречащее жизненному сценарию, **служит развязкой**: Ставрогин теряет права идейного отца. Его «дети» обретают свой голос, свой язык, становятся самостоятельными.

Шатов, как и Кириллов, – «создание» Ставрогина. Речь Шатова, обращенная к Николаю Всеволодовичу, – обвинение, проповедь, исповедь, мольба. Шатов **требует** выслушать его, **заставляет** Ставрогина быть активным собеседником, **добивается** от него душевного напряжения и работы. В отличие от других, **Шатов старается сохранить** связи с «учителем», **воскресить, спасти**. Он **тревожит** Ставрогина, **заставляет страдать, жить**: «Я полчаса просидел под вашим кнутом, и по крайней мере вы бы могли отпустить меня вежливо», – обращается «учитель» к ученику.

Спасение возможно только в любви. Из всех «детей» Ставрогина Шатов ближе всех к Отцу. В нем свет Истины. Кириллов в адрес Ставрогина говорит: «перевернули мысль». Между тем сам Кириллов, переворачивая перевернутую мысль Ставрогина, не приближается к истине, а еще более от нее отдалается, и в то же время претендует на самостоятельность. Шатов к самостоятельности не стремится. Голос Шатова, все существо его, по его же убеждению, является голосом Ставрогина: «**Это ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная**, а не одно только заключение нашего разговора»... Спасение «учителя» для Ивана Шатова знаменует начало



спасения человечества. Главное для Шатова – очистить Ставрогина от «барского», заставить последнего заговорить «голосом человеческим». «Я не могу вас вырвать из моего сердца... Я все поправить могу!» – восклицает Иван Шатов. Для жизни идеи Шатова-Ставрогина необходимо слияние голосов фабульных героев. Но фабульный персонаж Ставрогин занимает иную позицию: остается пассивным наблюдателем разрушения мира, скрепляющим центром которого был сам. Ставрогин не может признать, что его спасение – в объединении с Шатовым. Иван-Дурак может спасти Ивана-Царевича, если последний того пожелает.

Итак, Петр Верховенский, Шатов, Кириллов – персонажи, представляющие разные формы сущности Николая Ставрогина – иноформы его бытия. Николай Всеволодович – внутренняя форма каждого из них до определенного момента. Постепенно герои обретают свою индивидуальную сущность, а многообразность идейного отца сменяется опустошенностью.

Достоевский-художник изображает идейный мир Ставрогина – развивающийся, множасьщийся, дробящийся. **Игровая деятельность** Ставрогина обусловлена поиском Слова, Слова, с точки зрения человеческой, невысказанного, «подспудного», – обусловлена творческим поиском. Игровое сознание героя создает вокруг него пространство, в которое вовлекаются другие герои. Но он не поэт, и стремится к разрешению своего внутреннего противоречия – в социальной жизни, распространяет свои идеи, увлекая ими других героев, – сам освобождается. **Мир** нуждается в авторитарном **Слове**, которое на какое-то время заменяется идеей **барича**. **Мир** без Слова для человечества невозможен, ибо теряется человечеством и голос человеческий. Где нет потребности в Слове – игра теряет творческий характер, становится кривлянием, подражанием.

Как было уже нами отмечено в начале, проблема игры в творчестве Ф.М.Достоевского требует глубокого, серьезного изучения и анализа. Наши же размышления – не что иное, как попытка наметить лишь некоторые пути ее исследования.

### **Цитированная литература**

1. Хейзинга И. Homo Ludens – М., 1992.
2. Пришвин М.М. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1957. – Т.6.
3. Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Л., 1990. – Т.7.
4. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984

### **Анотація**

У статті автор звертається до проблеми гри, яка є, на думку автора, предметом зображення в романі Ф.М.Достоевського “Біси”.

**Annotation**

The author considers the problems of play which is the object of representation of the novel "The Demons" by F.M. Dostoevsky's

**Л.В.Какоєва**

**ТРАДИЦІЙНІ МОТИВИ У ДРАМИ  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ «РУФІН І ПРИСЦІЛЛА»**

ББК Ш 43 (4 Укр)(=411.4)5\*8 Л.Українка\*011.1

Серед драматичних творів Лесі Українки на ранньохристиянські теми 5-актна драма «Руфін і Прісцилла» (1908) вирізняється не тільки обсягом, але й можливістю простеження численних літературних паралелей до ключових епізодів твору, передусім на ґрунті вітчизняної, польської та російської літератури XIX ст., з характерним для них інтересом до катакомбного римського християнства.

Це дозволяє ставити питання про характер реалізації у драмі Лесі Українки ряду мотивів, які на момент написання твору традиційно визначали особливості художнього втілення історії раннього християнства у згаданих літературах.

Передусім відзначимо, що у творах з життя римських християн (йдеться не тільки про драми самої Лесі Українки, З.Красінського та А.Майкова, але й про поему Т.Г.Шевченка «Неофіти», «Християнку» С.Я.Надсона, роман Г.Сенкевича «Quo vadis») провідну роль відіграє мотив мучеництва, навколо якого концентрується певний комплекс мотивів, що у загальних рисах визначає сюжетний потенціал ранньохристиянської теми в даних літературах. На нашу думку, усталення означеного комплексу мотивів відбувається в результаті трансформації на місцевому ґрунті середньовічної традиції розробки теми християнських страждань за віру, яка була закріплена в агіографічних пам'ятках, а пізніше була пристосована до вимог драматичного дійства у Західній Європі. Тому з метою пошуку агіографічних сюжетних протосхем для визначальних ранньохристиянських мотивів у літературі XIX ст. ми будемо звертатись як безпосередньо до середньовічних «Візантійських легенд», так і до «Житій святих», укладених Дмитром Ростовським на межі XVII-XVIII ст.

Особливістю композиції життя святого мученика є чітка відмінність в обсязі двох його частин, які тематично відповідають етапам «святого життя» та «мужнього мучеництва» героя [1, с.209], що знаходить своє відображення у визначенні такого твору як «страждання». Навіть у нечисленних «життях та стражданнях» перша частина, обсяг якої порівняно з попереднім випадком істотно збільшено, у кілька разів поступається другій.

Відзначена особливість відповідає ранньохристиянській практиці канонізації мучеників за віру: «Всі вони без дослідження їхнього життя вносилися у списки святих вже у силу їхнього подвигу очищення мученицькою кров'ю» [2, с.11]. Язичникам же виражена у життєх трансцендентна установка християнської свідомості давала підстави говорити про «неймовірне зухвальство» християн, як про це свідчить Мінуцій Фелікс у трактаті «Октавій»: «[Вони] зневажають неминучі катування нині, але бояться невідомих у майбутньому; вони бояться вмерти після смерті, а поки вони вмерти не бояться» [3, с.342-343]. У таких випадках відмови від життя заради збереження вірності Христові (як і в більш пізній практиці «вмирання для світу» подвижників) весь життєвий етап індивіда (у перспективі воскресіння його сином Царства Небесного) співвідноситься з лімінальною фазою у структурі «перехідного обряду», а passage, як відзначає В.Тернер, стає «якістю релігійного життя» християнина та його «постійною умовою» [4, с.180].

Як правило, відомості про життя героя мають у творі характер побіжних зауважень. Виняток становлять незвичайні обставини навернення майбутнього мученика, що вимагають детального розгляду як повчальний приклад (у житті святого Кипріяна і святої Юстини та ін.). Крім вказівок на визначні чесноти святого, у багатьох випадках згадується його зовнішня привабливість (коли йдеться про жінку), шляхетне походження та високе суспільне становище. Відповідно рішуча відмова героя від життя з усіма доступними йому благами (так само як і відкидання багатообіцяючих спокус судді-язичника) демонструє «мужність та розум» мученика, для якого минуші земні блага порівняно з вічними небесними не більше, ніж «бруд проти золота, темрява проти сонця, жовч проти меду» [1, с.214].

Що стосується відображення акту мучеництва засобами драматургії, то він постає у своїх наслідках (сцена зібрання християн у катакомбах відкривається появою процесії, що вносить тіло мученика, як в «Іридioni» З.Красінського [5, с.89], або проповіддю єпископа з приводу смерті мученика, як «В катакомбах» Лесі Українки), виявляється найближчого перспективою героїв, які в останній сцені йдуть на страждання («Два світи» А.Майкова), або, як і «Руфіні і Прісцилли», виносяться за сцену, обрамлюючи II-IV акти та перетворюючись на актуальне тло драматичної дії в V акті. Увага в драмі, таким чином, з «мужнього мучеництва» переноситься на «святе життя» героїв.

Агіографічна традиція зображення героя, який стає мучеником, нехтуючи можливістю безбідного життя з усіма радощами, доступними йому завдяки суспільному становищу та багатству, виявляється актуальною для літератури 2 половини XIX ст. У поемі Т.Г.Шевченка «Неофіти» таким чином підкреслюються сила Слова, яким апостол одномоментно відвертає язичників від оргії та приводить їх у катакомби, звідки вони потрапляються на арену амфітеатру. У «Християнці» С.Я.Надсона спогади «прежних мирных наслаждений», не зме-

ишучи рішучості героїні пожертвувати життям, тим самим яскравіше виявляють силу її «небесных упований» [6, с.31].

Разом з тим для сюжетобудови драматичного твору може виявлятися перспективним і мотив страждання праведника від злого світу. Якщо в українській бароковій драмі «Воскресіння мертвих» Г.Кониського зображення страждань переслідуваного грішником позитивного героя, що винагороджується у фінальній сцені райським блаженством, служить розв'язанню проблеми теодиції, то у «Двох світах» А.Майкова розгортання мотиву страждань, що у фіналі замикається перспективою мучеництва, забезпечує вражаючий контраст буденної приниженості героїв (передусім старця Іова, раба) та їхньої духовної величі:

...Руки, плечи  
Изъявлены, а в небесах  
Витает дух и на устах  
Любви исполненные речи -  
Все это словно чудный сон! [7, с.168].

Введені у драму Лесі Українки епізоди відвідин в'язнів-християн родичами змушують згадати агіографічну традицію зображення прощання мученика з сім'єю. У «стражданнях» неодноразово підкреслюється, що передбачення посмертної слави жертви зупиняє сльози матері мученика або ще до його загибелі (життє святих Віри, Надії, Любові та матері їх Софії), або, як у житті святої Євгенії, одразу після неї, коли свята, з'являючись матері у сні, повідомляє про посмертне «невимовне блаженство, приготоване мученикам» [8, с.242]). Відповідно й сама жертва йде на смерть з радістю, яку не затьмарюють думки про страждання рідних після її загибелі.

Натомість сімейне благополуччя Прісцилли (єдиної доньки знатного римлянина-язичника та дружини «філософа», який, широко кохаючи її, не перешкоджає виконанню релігійних обов'язків християнки) стає для героїні джерелом жорстоких душевних мук, сильніших за біль від тортур. Вона усвідомлює, що своєю смертю прирікає на страждання самотнього батька, так само як за життя своєю відмовою від повноцінного шлюбу з язичником вона мучила і себе саму, і чоловіка, який тепер вмирає поруч з нею «хто зна, за віщо й нащо» [9, с.286]. Відповідно й посмертна втіха, на яку сподівається героїня, передбачає перенесення у вічність тих радощів, яких вона позбавила себе і близьких: це вічне життя з батьком, «не розлучаючись, в раю Господнім» [9, с.236], злиття із чоловіком в «душу, єдину, неподільну і щасливу» [9, с.286].

Епізодичні ж згадки про скрутні життєві умови деяких членів громади висвітлюють мотиви їхнього навернення на християнство. Так, ремісник Урбан передусім забезпечує собі посмертне полегшення важкої долі:

Якби ти, брате, знав мого життя,  
То бачив би, що я готовий вмерти,  
Аби лиш мати спокій від біди.

А спокій мають тільки християни [9, с.264].

Важливою подією домінантою «страждання» стає чудо. Саме воно давало відповідь на запитання, яке ставили римські язичники під враженням жорстоких страждань християн: «Ось перед вами погрози, страта, тортури ... де же Бог, який здатен воскресити мертвих, але не може допомогти живим?» [3, с.345]. «Чудодійна сила Бога», зміцнюючи мучеників, для більшої слави Божої та посоромлення нечестивців тимчасово зводить нанівець їхні спроби завдати шкоди християнам. Іноді ж виконанню намірів мучителів перешкоджає втручання янгола Господня (наприклад, у житіях святих Юліана, Євфимії). Подекуди такому чуду передує «голос з неба», що звертається до мучеників із словами «Дерзайте та не бійтесь» (життя святих Маманта, Ріпсімії). Починаючи з «Дульциція» Гротсвіти з Гандерсгейма (X ст.), героїв якого несподіване потьмарення розуму перешкодило «залучити для своєї втіхи» [10, с.158] християнок, що очікували страти, на той час як поява янгола порятувала одну з них від подальшої загрози безчестя, мотив дієвого втручання неба в обставини життя християн-мучеників за віру надовго стає визначальним для драматичних втілень ранньохристиянської теми.

Вже у драматургії середньовіччя формою такого втручання може ставати поява посланця Бога, що обіцяє приреченим на смерть посмертне блаженство, мов Янгол у «Грі про святого Миколая» (XII ст.), який перед битвою з сарацинами звертається до хрестоносців з словами: «Я янгол Господень ... він послав мене сюди, щоб зміцнити вас. Будьте впевнені, бо Господь зробив вас вибраним на небесах ... Задля слави Божої ви будете порубані на шматки, але ви отримаєте вищий вінець» [10, с. 104]. У драматизованих житіях мучеників більш пізніх часів своєрідну паралель до постаті такого посланця можна вбачати у «тіні» самого мученика, що після його смерті з'являється «згори із звісткою» [11, с.571] до живих, як у «Стійкому принці» Кальдерона. Втім, «Життя святих» Дм. Ростовського теж містять згадку про мученика, що після смерті став перед живими та звернувся до них із проханням [1, с.650].

У літературі XIX ст. сприйняття «страждання» мучеників у посмертній перспективі забезпечує переважно принцип візіонерства, який Н.Фрай визначає як «здатність до світобачення, що з'являється в осяянні» [12, с. 253]. Небо розкривається перед очима візіонерів під час страждань (в «Іридіїні» З.Красінського) або напередодні них (у «Двох світах» А.Майкова), провіщаючи мученикам майбутню славу в Царстві Небесному, а в їхніх словах оточення вбачає достовірну звістку з Неба.

що очолює християнську громаду, як «навоження злого духа» [9, с.276], і тим самим передбачення Парвусом посмертного вінця позбувається авторитетності свідчення про потойбічну винагороду страждальців не тільки в очах «філософа» Руфіна, але й самої християнської громади.

Особливий інтерес з точки зору сюжетних можливостей розгортання становить епізодично представлений у фіналі «страждання» мотив посмертної допомоги мученика християнам. Йдеться про вказівки не тільки на чудеса біля труни святого, але й на неодноразову появу святого після своєї смерті для порятунку віруючих (наприклад, святого Фоки, що став покровителем мореплавців).

У «житійних дієствах», якими з XII ст. починається розробка агіографічної теми у середовічній нелітургійній драматургії [13, с.37-43], мотив мучеництва розвитку не знаходить, а постать святого, угодника Божого, починає репрезентувати небесний світ, що своїм втручанням залагоджує конфлікти світу земного. Життя Чесної людини (саме вона є головним героєм «Гри про святого Миколая» Жана Боделя) у міраклі потрапляє під опіку Діви Марії та святих, які відгукуються на молитви страждальця та повертають хід подій, так би мовити, «від нещастя до щастя». У таких випадках маємо середньовічну модифікацію розв'язки елліністичної драми, стосовно якої Ф.Ніцше писав: «Герой, після того як він був удосталь замучений долею, пожинав ... заслужену нагороду. Герой став гладіатором, якому, коли від був ... скалічений та зраний, при нагоді давали свободу» [14, с.125]. Зазначимо, однак, що у міраклі зусилля Бгородиці або святого, які особисто влаштовують справи вірних, мотивуються не стільки вимогами безособової справедливості (тієї, про яку Терпіння нагадує Божому правосуддю у бароковій драмі Г.Кониського:

Ти ж обіщав всім воздати достойну міру –

Зло злим, благім благое, комуждо по ділу [15, с.343]),

скільки уявленням про милосердя святого, який у відповідь на щирі молитви, «як друг», допомагає «у скруті» «своїй людині» [10, с.105]. У більш пізні часи рятівне втручання Провидіння у долю героя-«гладіатора» набуває характеру щасливого випадку, що несподівано кладе край стражданням жертви.

Роман Г.Сенкевича «*Quo vadis*» трансформує зазначені мотиви у напрямку перетворення героя-мученика на сповідника, що милістю Бога після тривалих страждань сам зазнає чудесного рятунку і так уникає смерті («Заради віри твоєї і заради того, щоб не всі уста, що уславляють Його, замовкли», – пояснює герой роману [16, с.452]).

У драмі Лесі Українки цей мотив чудесного рятунку мученика набуває несподіваної маніфестації. «Чудесне» (в очах зичників) зникнення єпископа та диякона з в'язниці напередодні суду над християнами насправді виявляється наслідком згоди єпископа з пропозицією диякона скорис-

єпископа та диякона з в'язниці напередодні суду над християнами насправді виявляється наслідком згоди єпископа з пропозицією диякона скористатись «шляхом рятунку, що безумовно вказує сам Бог» [9, с.271], тобто плодами зусиль Аеція Панси, який, прагнучи порятувати дочку та зятя, передав їм персні, що відкривали двом в'язням шлях на волю.

Ще одним традиційним мотивом художніх розробок теми зіткнення язичництва та християнства у літературі другої половини XIX – поч. XX ст. виявляється фінальне навернення язичника на християнство. У «стражданнях» воно стає наслідком як проповіді майбутньої жертви язичників, так і того відчуття жаху, яке у свідків мучеництва (воїнів, сторожі) виникає під враженням чуда, тобто неефективності зусиль правителя вбити святого (іноді християнином стає сам правитель [1, с.74] або його син [1, с.646]).

Натомість у літературі другої половини XIX ст. язичник стає християнином під враженням тривалого спілкування з прихильниками нової віри (у «Християнці» С.Я.Надсона – бесіди патриція із засудженою ним героїнею, яка пробуджує в його душі любов та віру).

Навернення може відбуватись також за обставин страждання та смерті християнина, під враженням зіткнення жорстокості язичника з проявами високої моральності жертви, яка прощає призвідця своїх страждань (Хілон та Главк з «Quo vadis»). Таке навернення несе на собі відтінок чудесного, оскільки, дивовижним чином ламаючи жорстоку натуру аморального язичника, дозволяє робити висновок про дію в цьому випадку «безмежної могутності, якій не можуть опиратися душі навіть таких людей» [16, с.427]. Оригінальної трансформації зазнає цей мотив у драматичній поемі М.Гумільова «Гондла», герой якої, християнин, здійснює самогубство виключно з метою навернення язичників-скандинавів і цим змушує «людей-вовків» визнати:

Наши боги поспорят едва ли

С покоряющим смерть Божеством [17, с. 90].

У «Руфіні і Прісціллі» згадки про навернення Руфіна, римського громадянина і філософа, проходять лейтмотивом через II – IV дії. Але якщо бажання прихилитись «розумом» до християнства виникає у героя, дружина якого «здавна християнка», після розмови з другом Люцієм в кінці II дії, то після тривалого перебування у товаристві ув'язнених християн Руфін категорично відмовляється приймати нову віру:

В темниці тут я довго мучив душу,

щоб нахилить її під ваші ярма!

Та не гнучка вона. Так чужі

мені сі люди, їх думки і речі [9, с.285].

Важливу аксіологічну функцію традиційно виконував у літературі XIX ст. мотив християнського суду. Відмова християнина помститися язичникові (а тем більше християнинові, що колись ще язичником заплямував себе кри-

людей, щире прощення злочинця повинні були демонструвати моральні переваги християнства над етичними системами язичницького світу.

У драмі Лесі Українки на суд християнської громади на чолі з Єпископом вноситься справа нехристиянина Руфіна, звинуваченого Парвусом у видачі християн римській владі, та християнки Прісцилли, яку Парвус звинувачує у приховуванні злочину чоловіка, але, оскільки звинувачення ці безпідставні, передусім самі Руфін та Прісцилла зацікавлені в результатах такого суду. Між тим вже перше посилення одного члена громади на заповідь «не судіть», що звучить у відповідь на попереднє прохання Люція розсудити між ним і Парвусом, який безпідставно звинуватив Люція у зраді, несподівано потрапляє у контекст згадок про Іуду:

Та нащо ті суди? «Ви не судіте,  
щоб вас не суджено,» – сказав Господь,  
і сам він тільки спогадав про зраду  
Іудину, та не судив Іуди [9, с.200].

Відповідно й єпископ, що все-таки виправдав Люція, відмовляється зняти звинувачення з подружжя, посилаючись на ту ж заповідь, а його останнє слово у цій справі звучить як обвинувальний вирок невинним:

Колись одне подружжя провинилось  
гріхом великим у Христовій церкві,  
той гріх перед апостола понесли  
брати на суд, апостол гріх побачив,  
та не судив. Сам бог скарав подружжя.  
Ждім Божого суда [9, с.226].

Втім, з подібною згадкою про зрадника у зв'язку з мотивом християнського суду можемо зустрітись у житії святого Мартина Милостивого, що правда, стосовно цілком очевидної провини: приклад Христа, який терпів біля себе Іуду, мотивує відмову єпископа Мартина позбавити священного сану диякона, який неодноразово ганьбив святого.

Традиційним прийомом зображення язичницької розбещеності (на противагу моральній чистоті християн) стає у житіях розробка мотиву одержимості язичника «нечистим бажанням» оволодіти християнкою (тільки завдяки допомозі Бога жертвами язичницької похоті не стають св. Фекла, Рипсімія, Юстина). За межами агіографії цей мотив набуває значного поширення. Силою спонукати дівчину до законного шлюбу або розпустити, спокусити чужу дружину або змусити власну до виконання шлюбних обов'язків намагаються язичники від Дульциція Гротсвіти (X ст.) до Юліана Відступника з «Смерті богів» С.Мережковського (1910). Такій традиції протистоїть змалювання у драмі Лесі Українки міцного шлюбу «ідолянина» та християнки, який, не передбачаючи, за її бажанням, виконання усіх подружніх зобов'язань і, відпові-



дно, позбавляючи сім'ю можливості мати дітей, ніяким чином, однак, не провокує чоловіка на насильство або розлучення.

Узагальнюючи особливості розробки ранньохристиянської теми у драмі «Руфін і Прісцілла», відзначимо, що у творі Лесі Українки «онтологічна модель індивідуального та колективного буття» (як зауважує А.Нямцу, у таких моделях, традиціоналізованих світовою духовною свідомістю, художньо осмислюється національний образ світу [18, с.10]) формується, всупереч існуючим традиціям, при відсутності чітких вказівок на доповнення земного світу реальністю потойбічного буття, яка тільки і дає вірну перспективу для аксіологізації земних реалій. Тим самим герої-християни позбавляються метафізичної підтримки у своєму протистоянні системі цінностей язичницького світу. А разом з переосмисленням Лесею Українкою традиційних прийомів зображення моральної переваги християн над занепадницьким Римом це не тільки надає особливої гостроти традиційному протистоянню «двох світів», але й робить кращих їх представників однаково відповідальними перед вимогами життя «по правді» [9, с.146, с.286] та навіть перед згаданою Прісціллою «вічною правдою» [9, с.288], стосовно якої апеляція героїні до новозавітного положення про властиву земному існуванню частковість знання та розуміння (1 Кор. 13, 9-12) знімає актуальність прижиттєвого розрізнення героїв за критерієм ставлення до християнської віри, що й дозволяє Прісціллі сподіватись на довичне поєднання з Руфіном на небесах.

### Цитована література

1. Св. Димитрий Ростовский. Жития святых: В 12 кн. – М., 1991. – Кн. 1.
2. Ювеналий, Митрополит Крутицкий и Коломенский. Канонизация святых в Русской Православной Церкви // Канонизация святых. – Троице-Сергиева Лавра, 1988.
3. Ранович А.Б. Первоисточники по истории раннего христианства. Античные критики христианства. – М., 1990.
4. Тернер В. Ритуальный процесс: структура и антиструктура // Тернер В. Символ и ритуал. – М., 1993.
5. Krasinski Z. Irydion. – Lwów, 1938.
6. Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений. – М.-Л., 1962.
7. Майков А.Н. Два мира // Майков А.Н. Сочинения: В 2 т. – М., 1984. – Т.2.
8. Византийские легенды. – М., 1994.
9. Українка Леся. Руфін і Прісцілла // Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К., 1976. – Т.4.
10. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского. – М., 1953. – Т.1.
11. Кальдерон П. Стойкий принц // Испанская драматургия. – М., 1969.

12. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX в. – М., 1987.
13. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII в.). – М., 1989.
14. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. – М., 1997. – Т.1.
15. Кониський Г. Воскресеніє мертвих // Українська література XVIII ст. – К., 1983.
16. Сенкевич Г. Quo vadis // Сенкевич Г. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1985. – Т.8.
17. Гумилев Н. Гондла // Гумилев Н. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1991. – Т.2.
18. Нямцу А.Є., Антофійчук В.І. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі. – Чернівці, 1998.

#### **Аннотация**

В статье рассматривается трансформация традиционных раннехристианских мотивов в драме Леси Украинки «Руфин и Присцилла».

#### **Annotation**

In the article the transformation of the traditional motives of the early christians in the drama of Lesya Ukrainka «Rufin and Pristsilla» is considered.

**Т.В.Филат**

### **ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОНЦЕПЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАКТОВКИ «ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ» В «РАССКАЗЕ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА» А.П.ЧЕХОВА**

ББК 83.3.4 (РОС)

**С**.Н.Булгаков, одним из первых увидевший в А.П.Чехове мыслителя, чем вызвал резкие возражения ряда современников [1, с.147], справедливо отнёс «Рассказ неизвестного человека» (1893) к числу произведений, где предстают поиски высшего смысла жизни [2]. И хотя социально-философские искания Чехова получили освещение в чеховиане [3; 4; 5; 6; 7], однако его «петербургская повесть» в этом аспекте всё ещё ждёт своего исследования. И современники [8, т.8, с.477, 478-480], и более поздние исследователи отмечали некую недосказанность, неопределённость, неясность повести, что заставило С.Сендеровича назвать её «одной из самых загадочных у Чехова [9, с.232] и усомниться в её идеологическом характере, её «глубинной смысловой направленности» [9, с.233], которая, по его мысли, сводится к «деконструированию феномена культуры любви или любви как культуры» [9, с.237], содержит своеобразный «двучлен» –

«ложность идеологий и идеологизацию любовных отношений» [9, с.236]. Думается, что круг достаточно разнообразных, этико-философских идей повести, её проблемный комплекс значительно шире, чем его видит С.Сендерович в своём анализе «с глазу на глаз» с Чеховым. В данной статье речь пойдёт лишь об одной, хотя чрезвычайно важной, возможно, даже центральной проблеме «Рассказа неизвестного человека» – проблеме исторического времени – «времени поколения», связанной с концепцией соотношения личности и социально-исторического времени, «я» и «мы», важной для «сознания эпохи культурно-исторической парадигмы – концепции времени, века, судьбы» [10, с.72].

Как верно заметил И.Гурвич, разница между «Неизвестным, страдающим от безверия, и Орловым, афиширующим безразличие к «идеям», «выведена на магистраль сюжета» [11, с.67]. Однако их противопоставление реализуется и на уровне идейного становления в скрытой диалогичности письма героя-нарратора к Орлову, и в их финальном диалоге.

В «Рассказе неизвестного человека» художественное время ёмко, многомерно, предстаёт в социально-историческом\*, бытовом, экзистенциальном и психологическом аспектах, является и фабульным временем, продвигая сюжет, фиксирует календарно-природную темпоральность, характеризует психологию мировосприятия действительности у героя-повествователя, постоянно отмечающего движение времени в его разнообразных единицах отсчёта (год, месяц, неделя, час и др.). Но помимо этой темпоральной концептуально-служебной сетки, пронизывающей всю повествовательную ткань произведения (этой стороне повести будет посвящена отдельная статья), в «Рассказе неизвестного человека» присутствует историческое время, хотя в повести нет ни прямой датировки, ни исторических событий и лиц. Как верно пишет Н.М.Зоркая, в «произведениях позднего Чехова не найти ни одного «синхронного разреза времени», ни одной прямой отсылки к конкретному историческому фону, факту, событию гражданской истории» [15, с.13]. Но при этом, добавим, художественное время внутренне исторично, оно присутствует в психологии героев: такова эстетическая концепция исторического времени у А.П.Чехова, обращённого к современности, специфика его историзма, который, как верно подчёркивает И.Гурвич, «неотделим от самих основ его гуманизма, его гуманистической концепции» [11, с.151]. Писатель воплощает историческое время в психологии своих персонажей, как бы перекликается с известным положением К.Г.Юнга, с которым Чехова сопоставляют [16, с.155-165], о том, что «психологическое бытие – есть единственная категория бытия, о которой мы знаем непосредственно, ибо ничто не может быть предметом знания, если не выступает в качестве психического образа. Непосредственно

\* О феномене социально-исторического времени [см. 12, 13, 14]:

достоверно только психологическое существование» [16, с.163]. Для Чехова историческая эпоха – это прежде всего люди с их психикой, сознанием, психологией поведения, идеалами, стремлениями и т.д. Это заметил один из первых послереволюционных чеховских исследователей, говоря о детально разработанной писателем психологии русского интеллигента 80-х годов [17, с.230]. Употребляя современный термин, можно сказать, что А.П.Чехов обрисовывал менталитет определённой исторической эпохи, но за «исторической действительностью», воплощённой в психологии и поведении людей, проступают и некие общие законы человеческого бытия и сознания.

В письмах 1887-1893 гг. писатель с тревогой пишет о духовном и моральном кризисе интеллигенции, обрисовывает некий её обобщённый этико-психологический портрет [16, с.169-170], а в художественном творчестве создаёт выразительные, индивидуализированные образы носителей исторически сложившегося менталитета. Историческое время экзистенции героев в повести чётко названо в одном из вариантов её заглавия («В восьмидесятые годы»), где дан, по верному наблюдению Н.Я.Берковского, «кусочек русской истории» [18, с.407], добавим, не официально-событийной, а духовной истории. Правы те, кто говорит о равнодушии А.П.Чехова к истории как прошлому. Но свою современность он воспринимает как историю духа, психологии, нравов людей, что объединяет «газетчика» Чехонте с Чеховым-писателем, воплощает свою эпоху в жизненных судьбах персонажей, в мироощущении, психологии, образе жизни и т.д., несущих на себе печать времени, его атмосферу, проблемы, черты менталитета и т.д. Время, переданное и в разносторонних реалиях, отмеченных комментаторами\*, с отчётливой доминантой внутренней «датированности» через мироощущение персонажей как «знака» исторической эпохи, становится и предметом специальной рефлексии героя-повествователя (письмо), по инициативе которого в дискуссию втягивается Орлов (финальный диалог). В «Рассказе неизвестного человека» художественное время отвечает той многоаспектности, какая присуща поэтике этой категории, по наблюдениям В.В.Иванова: оно выступает и «как тема, и как принцип конструкции

\* В повести, где «язык времени» разнообразен, присутствует косвенная датировка социально-исторического времени через пространственные приметы – названы известные рестораны Петербурга («обедал у Конгана и Донона» [8, т.8., с.155], упоминается об издании «Посредника» [8, т.8, с.41], введены литературные ассоциации персонажей: это «Униженные и оскорблённые» Достоевского [8, т.8, с.190], сравнение Орловым самого себя с чиновником Салтыкова-Щедрина [8, т.8, с.165], это и ссылка на тургеневских героев и героинь [8, т.8, с.157,187], упомянут популярная песня И.Е.Молчанова (1809-1881), первую строку которой вспоминает Зинаида Фёдоровна [8, т.8, с.203], а вместо фразы из «Рудина», которая была в начальном варианте повести, появляется воспоминание о мелодраме «Парижские нищие» [8, т.8, с.191] и приводятся слова арии Ленского из оперы Чайковского «Евгений Онегин», поставленной в 1878 году [8, т.8, с.148].

произведения, и как категория, вне которой невозможно воплощение художественного замысла» [19, с.39].

В тексте повести нет точной датировки, «хроникализации» событий, как в «Бесах» (1871-1872) Ф.М.Достоевского [20, с.102], хотя Г.Зетцер справедливо называет Чехова «чутким наблюдателем и хроникёром своего времени» [16, с.182]. Одно из предпологаемых, хотя и отвергнутых, заглавий повести («В восьмидесятые годы») свидетельствует об исторической прикреплённости повествования, о том, что историческое, «эпохальное время», время поколения восьмидесятых годов – эпохи «русских сумерков» – важная исходная категория авторского замысла\*. Этот вариант заглавия носит отчётливо «ключевое» значение, где предлог «в» как бы вводит в эпоху, во время действия повести, в десятилетие, чьи темпоральные границы условны, обозначая не столько хронологический отрезок, календарное, сколько историческое время. Обозначенное десятилетие, в рамках которого (на что указывает предлог «в») разворачиваются события произведения, предстаёт как некая историческая содержательная категория, обозначающая общую духовную атмосферу, социально-психологический комплекс характерных исканий, представлений, настроений и т.п. людей этого десятилетия, их мировоззренческих, духовно-психологических свойств, включающих в себя и нечто общее, и нечто отличное. Понятие «поколение» восьмидесятых годов своеобразно художественно реализуется в специфике образной системы «Рассказа неизвестного человека», его главных репрезентативных героев. Чехов передаёт историческое время через воссоздание психологии, мироощущения и миропонимания своих персонажей, психологизирует его, заставляя героев задуматься над своей судьбой в контексте времени поколения. Об этом свидетельствуют и рассуждения самого А.П.Чехова об «артели восьмидесятников» или его мысли о поколении писателей, у которых отсутствуют цели и религиозные убеждения, о чём он писал в письме к Суворину от 25 ноября 1892 г. Не случайно в «Рассказе неизвестного человека» чеховские современники распознали «реквием целому поколению» [8, т.8, с.481], ощутив важную особенность художественного воплощения исторического времени – эпохи 1880-х гг. как времени поколения. А.П.Чехову удалось в самом феномене обрисовки, намеченной в повести, схождения и отличия определённых вариантов, типов мировоззрения и мироощущения героев передать менталитет поколения. В повести Чехов обрисовывает разные ценностные ориентации личности («я») с фиксацией социально-исторического самосознания

\* О феномене исторического подхода к реальности у Чехова свидетельствует и то, что одним из вариантов заглавия «Моей жизни» (1896) было название «В девяностых годах», что позволяет увидеть в «Рассказе неизвестного человека» – «В восьмидесятых годах» – и «Моей жизни» – «В девяностых годах» – внутренний замысел некой диалогии, проявление «цикличности», присущей творческой мысли Чехова, верно отмеченной И.Сухих [21, с.76-83].

поколения («мы»), связанного с разными концепциями философии истории, присущими людям «восьмидесятых» годов. «Русские 1880-е годы, про которые долгое время писали, цитируя поэта, исключительно как о времени, когда «Победоносцев над Россией простёр совиные крыла», были временем зарождения русской философско-эстетической мысли рубежа веков, временем её истоков» [15, с.4]. Автор «Рассказа неизвестного человека» в концептуально значимых фрагментах повести (письмо, финальный диалог) показывает на уровне непрофессионально-философского мышления, в сфере сознания образованных и думающих героев эту характерную для 80-х гг. общую тенденцию этико-философского осмысления и себя, и своего поколения, и сути природы исторического процесса как такового. Именно эти концептуальные узлы повести содержат в себе обобщающий ключ к её идеям и проблемам, к специфике её нравоописательности. Д.Мережковский писал, что Чехов «знает современный русский быт как никто; но кроме этого быта, ничего не знает и не хочет знать» [22, с.66]\*, не заметив своеобразного воссоздания писателем социальной психологии, склада мысли, духовных исканий и представлений современников. Не говоря уже о том, что Чехов в своём творчестве великолепно отразил менталитет русского общества, он показал и духовные процессы, в нём протекающие: в «Рассказе неизвестного человека» это намечено достаточно выразительно, в частности, в освещении проблемы социально-исторического самоосознания человеком себя как репрезента исторически сложившегося поколения людей определённой эпохи.

В этой проблеме исторической времени 1880-х гг., которая обобщает, концентрирует, вбирает в себя остальные, более частные проблемы повести, актуальные для русской литературы XIX столетия, преломились споры о роли среды, о неизгладимой печати национальной истории – одной из волнующих «идей века» [24, с.172], остро поднятой П.Я.Чаадаевым в «Философских письмах», где сказано, что постоянно Россия живёт среди мёртвого застоя» [25, с.37], «вторичного исторического хаоса», о котором так жёстко-пронизательно писал Г.Флоровский [26, с.30]. Она включает в себя художественное осмысление проблемы «поколения», волновавшей автора «Отцов и детей» (1862), вопрос своеобразия национального характера, особенно интересовавший Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского и др. А.П.Чехов в духе своего известного принципа, изложенного в письме Суворину, утверждающего большую важность для художника «правильной постановки вопроса, чем его «решения» [8, т.3, с.46], в «Рассказе неизвестного человека», задуманном и начатом ещё в 1887-1888 гг. [8, т.8, с.466], скорее ставит, чем решает проблему личности и эпохи. Он обнажает её

---

\* «Быт, – писал М.Бахтин, – это низкая сфера бытия» [23], но он также подчёркивал, что «чистый быт» представляет фикцию [23, с.359], ибо выражает большее, чем просто быт.

острые углы, дав диалогические и незавершённые варианты этой проблемы у социально-психологических антиподов – «людей противоположных флангов», как выразился Н.Я.Берковский [18, с.406], но представителей одного поколения, одного и того же «исторического периода», стоящего «под знаком кризиса» [18, с.407] русской жизни, где есть «разрывы, изменения, отречения, крайности» [26, с.30]. Эти «социальные враги» [18, с.407] и представлены элитным петербургским чиновником Григорием Орловым, человеком начитанным, образованным, но жуиром, циником, эгоистом, гедонистом, и больным, лишённым дома-убежища искателем истины, пережившим духовный кризис, ставшим «из террориста-народовольца непротивленцем», как несколько упрощённо трактует духовную эволюцию героя-повествователя С.Сендерович [9, с.34]. Но как ни трактовать эволюцию героя-нарратора, его социальный, нравственно-психологический облик, духовная драма, переживаемая Неизвестным, «датирует» его, соотносит с исторически конкретной эпохой, делает выразителем одной из её характерных тенденций. Признание героя, близкое Толстому и христианской морали (влияние которой на Чехова долго замалчивали), о том, что «назначение человека» в «самоотверженной любви к ближнему» [8, т.8. с.207], Владимир Иванович не просто исповедует («Вот моя вера!»)\*, а реализует в глубокой, искренней, преданной любви к маленькой девочке Соне, дочери Орлова и умершей Зинаиды Фёдоровны. Героиня повести, сосредоточенная на любви к Орлову, выступает, наряду с высокопоставленным петербургским чиновником, исповедующим удобное эгоистическое приспособленчество, оппонентом бывшего террориста, заявляя, что «смысл жизни только в одном – в борьбе» [8, т.8, с.200]. На его признание жажды жизни, она отвечает, что ненавидит жизнь [8, т.8, с.208], хотя сама отказывается от «борьбы», кончая жизнь самоубийством. С.Сендерович не без основания стремится доказать, что психология Зинаиды Фёдоровны, её понимание любви несут на себе печать определённой эпохи в истории «культуры любви в России» [9, с.237], т.е. и её психология отмечена «историческим временем»\*\*.

\* В этой фразе комментаторы усматривают «прямой ответ на вопросы, поставленные в заглавиях религиозно-философских трактатов Толстого» [8, т.8, с.476], хотя последующие слова – «...я хотел говорить о милосердии, о всепрощении, но голос мой вдруг зазвучал неискренне, и я смутился.» – расценивают как проявление «критического отношения к философским трактатам Толстого» [8, т.8, с.476], хотя в этом можно увидеть скорее нелюбовь героя-рассказчика к «громким фразам», к декларациям, так как он осуществит своё программное заявление на деле своим отношением к Зинаиде Фёдоровне, к её ребёнку. В более широком плане об отношении к Л.Н.Толстому [см. 28, 29, 30, 31].

\*\* Вместе с тем с Зинаидой Фёдоровной входит один из мотивов повествовательных сюжетов русской литературы о разрушительных последствиях адюльтера [32, с.39].

Палитра вариантов, концепций жизненных ценностей, смысла жизни в «Рассказе неизвестного человека» достаточно широка. Неизвестный, переживая «духовное банкротство» [8, т.8, с.205], полагает, что человек имеет право на ошибку и должен находиться в поиске верных идей: «Если ошиблись, изверились в одном, то можно отыскать другое. Мир идей широк и неисчерпаем» [8, т.8, с.206]. Это выгодно его отличает от самодовольной успокоенности циничного Орлова, о котором герой-нарратор говорит, что «он не презирает идей, а боится их» [8, т.8, с.207], и от абстрактной декларативности Зинаиды Фёдоровны. Поиски смысла жизни у Неизвестного – это ещё не «религиозные искания», которые станут характерны для начала века [15, с.9]; он, как и Чехов\*, далёк от религиозной экзальтации, мистичизма, не поглощён «двусмысленными сумерками духовного хлыстовства» [15, с.9], но, как и его создатель, разделяет моральные евангельские ценности, вырываясь из духовных пут одного из веяний времени (терроризм как форма борьбы с социальным злом), не разделяет всего комплекса толстовства, а лишь солидаризируется с его евангельской идеей о роли милосердия, выходит к «надвременным», «вечным» истинам. И в этом тоже знак духовных исканий этого исторического периода, хотя современники, признавая в Неизвестном «человека времени», видели в нём лишь «инвалида, представителя изверившейся, обанкротившейся эпохи» [8, т.8, с.483], которого Чехов развенчивает [8, т.8, с.483]. Это весьма односторонняя оценка героя-нарратора повести, чьи духовные искания, связанные с глубокими нравственными страданиями, отказом от терроризма, осознанием своей обречённости в силу смертельной болезни, не могут быть столь однозначно определены и лишены трагического начала. Речь идёт не о примитивно-прагматическом ренегатстве, а именно о духовной драме человека, осознавшего беспомощность террористических методов борьбы, что в наше время имеет особый актуальный смысл. Сам факт «смены веры» не осуждается. Как известно, писатель признавался Суворину, что он меняет своё «философское мировоззрение» «ежемесячно» [8, т.8, с.17], хотя и осуждал «неустойчивость в мыслях», иронически обрисовав в крайностях идейных метаний героя «На пути» черты Розанова [29, с.73]. Ренегатство Неизвестного не отвечает логике, подмеченной Салтыковым-Щедриным: «Я не знаю в истории примеров счастливого ренегатства, кроме разве таких, когда ренегат переходит от одной ерунды к другой» [33, с.341]. Духовная эволюция неизлечимо больного (хотя в этом вряд ли можно усмотреть главное основание для сближения героя с Чеховым, как это делает

\* Хотя проблема близости героя автору требует специального анализа, заметим, что правка рукописи повести, как утверждают специалисты, шла по линии сокращения негативных моментов в характеристике героя-повествователя [8, т.8, с.475], а его нравственный облик в художественной трактовке Чехова несомненно выше, чем Орлова.



С.Сендерович [9, с.234]), глубоко переживающего Неизвестного – «не дай бог никому пережить то, что я пережил» – связана с приходом к вечно человеческой ценности евангельской заповеди «не убий!»\*, с осознанием спасительной роли любви к ближнему, предстающих без риторики явной религиозности. Эта эволюция вряд ли может быть приравнена к осуждаемой в ренегатстве Щедриным переходом «от одной ерунды к другой». Остро пережив «перемену», происшедшую в его сознании после того, как не выполняет «задания», не убивает Орлова-старшего, герой вспоминает своих «товарищей и знакомых», перед которыми ему стыдно, и Неизвестный задаёт себе серию риторических вопросов: «Кто же я теперь такой? О чём мне думать и что делать? Куда идти? Для чего я живу?» [8, т.8, с.183]. Но вряд ли их можно расценить как вопросы, близкие восточной философии «о тщете бытия человека», как полагает Ан Сун Хен [34, с.40]. Скорее здесь ощутима традиция, восходящая к Пушкину, который, как выразился Ю.Н.Давыдов, «задал парадигму решения вопроса, есть ли «высшая правда» или её нет, существует ли смысл жизни, несводимый к своеволию отдельного человека, или не существует» [35, с.75]. И.Гурвич не без основания сравнивает Неизвестного с Ивановым: «Оба они представляют поколение слабых, нежизнеспособных людей» [11, с.68], верно подчёркивая глубину и остроту переживания своего «падения» [11, с.69], по сути дела, признаёт в герое «Рассказа неизвестного человека» характерного репрезента своего поколения. Неизвестный в конкретной жизненной ситуации, в известном смысле характерной для эпохи, что особенно ощущали современники Чехова, видел в герое повести «человека времени», ставит вечные коренные экзистенциальные, нравственно-философские проблемы, волновавшие многих героев русской классической литературы, и хотя не находит на них чётких ответов, но в самой озабоченности этой самоидентификацией и вопросами «смысла жизни заложено позитивное начало. Н.Я.Берковский верно считает, что духовная драма героя «Рассказа неизвестного человека» исторически плодотворна [18, с.407].

Коллизия между главными героями – высокопоставленным, богатым, довольным жизнью петербургским чиновником и бездомным, больным, пережившим духовный кризис – многоаспектна, отмечена социальными, мировоззренческими, психологическими чертами. При этом оба героя, в

\* Возможно предположить в связи с общими интертекстуальными контактами «Рассказа неизвестного человека» с «Петербургским текстом русской литературы» (В.Н.Топоров) присутствие определённой полемической ассоциации с Раскольниковым, убившим старуху ради самоутверждения в идее права ради высокой цели совершить преступление, и Неизвестным, не убившим старика вопреки своему террористическому «заданию», что он воспринимает как своё поражение, но объективно этот поступок – его моральная победа. С.Сендерович полагает, что «в истории поступления дворянина лакеем из идейных соображений есть нечто Достоевскианское» [9, с.236].

отношениях между которыми Зинаида Фёдоровна, носительница книжно-тургеневских идеалов (ещё один «знаковый» вариант социально-психологической эпохи)\*, занимает важное место, – выразительные художественные представители «десятилетия, когда деятельность «Народной воли» продолжалась» [8, т.8, с.466] и усиливалась пошлость и нравственный упадок эпохи [8, т.8, с.483]. Современники Чехова узнали в Орлове представителя «петербургского бюрократического мира», воплотившего «жалкую и гадкую сущность петербургской жизни» [8, т.8, с.483], а в герое-рассказчике, что уже отмечалось, – духовного «инвалида», жалкого ренегата [8, т.8, с.483], т.е. видели в них определённые и разные социальные типы, но не заметили некоего родства между ними, проницательно отмеченного Н.Я.Берковским [18, с.407]. Григорий Орлов активно противопоставляет себя «тургеневскому герою», которого видит в нём Зинаида Фёдоровна [8, т.8, с.156-157], что даёт возможность Чехову подчеркнуть новый исторический тип «современного человека» в петербургском чиновнике: литературная аллюзия выражает историческое смещение, трансформацию, которая не позволяет видеть в Орлове наследника тургеневского культурного типа\*\*, в его психологической модели передано не только изменение, но и человеческое упрощение: простой гедонизм в нём сочетается с цинической философией жизни, с «оправдательным» историческим фатализмом. Чехов оригинально использует упоминание о литературном герое, принадлежащего более ранней историко-литературной эпохе, но не для установления его родословной, что любил делать Достоевский [32, с.157], а для характеристики своего персонажа как человека другого времени и тем самым «историзирует» его.

Чехов постоянно соотносит своих героев-противников как социально-нравственных антиподов (что усилено ситуацией «господин – слуга», преодоленной лишь в конце, когда Орлов и Владимир Иванович ведут спор «на равных»), но рассматривает их и как людей, сформированных одной и той же эпохой 80-х годов. В повести есть два важных семантически опорных центра, разделённых событийным, фабульным временем, но органически взаимосвязанных, перекликающихся: это монологическое письмо Неизвестного Орлову и диалог в конце по поводу мыслей, ранее высказанных в письме. Письмо и диалог, в котором Орлов вспоминает о письме, разделены промежутком в два года, но то, что адресат сохранил письмо [8,

---

\* Этико-философская проблема взаимоотношения мужчины и женщины, которую обсуждает Орлов с приятелями и анализирует в письме Владимир Иванович, относится к числу остроактуальных для конца века [16, с.48], что тоже «историзирует» сознание и психологию героев, вносит в повесть исторический колорит.

\*\* См. о превращении тургеневских героев в героев «Бесов», Рудина в Степана Трофимовича Верховенского [32, 172].

т.8, с.212], помнит о его содержании, свидетельствует о «силе слова» Владимира Ивановича: введённая временная веха это подчёркивает. Вместе с тем переключка мыслей письма с диалогом, в котором бывший автор письма излагает свои рассуждения более спокойно, без прямых инвектив в адрес Орлова, к которому он пришёл с просьбой позаботиться о девочке Соне, и где появляется оптимистическая мысль о роли своего поколения (ранее трагически осмысленная в письме) для будущего времени, как бы передаёт движение-изменение сознания Неизвестного во времени. Хотя вопрос о социальном идеале Неизвестного в повести прямо не стоит, однако ему свойственно предчувствие иного будущего, в которое, как он полагает, вносит определённый вклад и социальный опыт его поколения: «Я верю, следующим поколениям будет легче и видней; к их услугам будет наш опыт» [8, т.8, с.213]. Подключение категории исторического будущего как оптимистического фактора героем, который скоро умрёт, придаёт его мысли внутренний драматизм, преодолевает границы эгоистического сознания его экзистенциального «я», демонстрирует широкие масштабы его мысли, что совершенно чуждо эгоцентрику Орлову, репрезенту иного типа людей этого поколения.

Проблема «времени поколения», художественно воплощённая в повести, прямо вербально вынесена в текст аналитически-обличительного письма Неизвестного, адресованного Орлову. В нём дан его морально-психологический портрет, как и «автопортрет» повествователя, а также упомянут «собрательный» образ «других» людей этого поколения.

Письмо\*, возникает как ситуационно мотивированная форма речевого общения между его автором, раскрывающего своё инкогнито мнимого слуги, покидающего дом в отсутствие хозяина адресата. В письме снимается «маска» лакея и выявляется «самость» (по Юнгу) героя как его глубинное «я»\*\*, какая мотивирована ситуацией отношений автора письма и адресата. Оно пишется в состоянии духовно-эмоционального кризиса думающим и страдающим героем после того, как он не убивает сановника, «серьёзного врага» своего «дела» [8, т.8, с.139], осознавшим свою личную драму и

\* Мотив письма у Чехова, как известно, достаточно часто используется («Ванька Жуков», «Моя жизнь», «Скучная история», «Дуэль», «После театра» и др.). Встречается письмо, уничтоженное адресатом («Соседи»), обрисовывается враждебно-насмешливое отношение к письму («Письмо»), даётся отрывок из письма («Скучная история») и др. Письмо является и передачей реальности существующей формы общения людей, и художественным приёмом, семантика которого связана с общей концепцией чеховской проблемы человеческой коммуникации, которой начали интересоваться чеховеды [34, с.10-15].

\*\* См. более подробно: С.С.Аверинцев «Аналитический психологизм» К.Г.Юнга и закономерности творческого сознания // Современная буржуазная философия. – М., 1972. В «Рассказе неизвестного человека» нет конфликта «лица» и «маски», как в «Бесах» Достоевского [35], ибо «маска» Неизвестного – это «роль», а не личина.

драму своего поколения. Обстоятельства его написания, ночной колорит пространства жалкой лакейской подчёркивают максимальную духовную изоляцию Неизвестного, взявшего на себя унижительную роль лакея, а теперь после долгого вынужденного молчания открывающего своё истинное лицо, переходя из позиции молчаливого стороннего наблюдателя-слуги на позицию равного собеседника-аналитика и обличителя. Письмо, данное в процессе написания, занимает целую главу, что подчёркивает его значимость как отдельной композиционно выделенной единицы наррации, где появляется иной, чем раньше, значительно более эмоциональный ритмико-стилевой облик изложения, разнообразие и гибкость интонаций (возмущение, самобичевание, обличение, «призыв» и т.д.). «Взрыв» мыслей и чувств, выраженный в эпистолярном слого, вызванный ситуацией духовного кризиса, больше не повторяется, что тоже выделяет эпистолярно-организованный фрагмент наррации с его идеями как семантически значимый в структуре «Рассказа неизвестного человека».

Написанием письма герой-нарратор совершает «по поступок» в широком бахтинском понимании («Философия поступка»), это его своеобразное самоосуществление и самоосознание, он занимает активную ценностно-смысловую позицию, где сочетается тема познания себя как другого и понимания другого в себе, что М.Бахтин считал важным для процесса самопознания [36, с.27]\*. Письмо представляет собой письменный монологический вариант коммуникации, «скрытый диалог» (по Бахтину), где проступает то, что Ницше, с которым начали сопоставлять Чехова, колеблясь в определении характера их связи – «дух времени» или «влияние» [38, 35], называет «порывом психологического разоблачения» [38, с.123], отмеченного позицией личного и гражданского гнева автора письма. Введение письма психологически мотивировано и общей исходной «ролевой» ситуацией, мистификацией героя-нарратора, долго выдающего себя за бессловесного лакея, а теперь решившегося на откровения, и конкретно-кульминационным моментом духовно-психологического стресса у него, который находит выход в психологически достоверном акте – разрядке: написание откровенного и страстного письма. В нём предстаёт убийственная характеристика Орлова, представлена самооценка героя-рассказчика, данные в логической соотнесённости категорий «я» – «ты» – «мы». Употребляя «мы», Неизвестный имеет в виду не группу единомышленников-«товарищей» [8, т.8, с.183], как он их называет в другом месте, он не прибегает к делению на «наших» и «не наших», как выражался Чехов [17, т.2, с.183], а именно понимает под «мы», о чём свидетельствует текст рассуждений письма, своё поколение. В письме начертан обличительный портрет

\* Ср. с призывом Ф.М.Достоевского в пушкинской речи: «Найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой» [37]

Орлова [8, т.8, с.189-190], созданный внимательным наблюдателем его частной жизни, критически оценивается духовный мир высокопоставленного чиновника, его отношение к жизни (страх перед нею), к этическим ценностям, специально выделено отношение к женщине – классический критерий характеристики героя, сложившийся в русской литературе\*. Владимир Иванович сравнивает Орлова с азиатом, «который по целым дням сидит на перине и курит кальян» [8, т.8, с.189], называет его «трусливым животным», которое «лает», упоминает «лошадиный смех» [8, т.8, с.190], т.е. подчёркивает животное, бездуховное начало в Орлове, отмечает, «с какой нежною, чисто азиатскою, ханскою заботливостью» тот «оберегает себя от голода, холода, физического напряжения, – от боли и беспокойства», говорит о «душе», «спрятанной в халат»: слово «спряталась» повторяется два раза (тут можно усмотреть аллюзию на Обломова, подчёркивающую обывательскую сущность Орлова, тем более, что далее речь идёт и о лени его ума), а метафора о «палисаднике», через который «не смеет прыгнуть» «сдержанная, припугнутая мысль», усиливает тему «футлярности», намеченную в образе халата, сквозную для чеховского творчества. Внутренне семантически связанной с «футлярностью» оказывается слово «трус», «трусливое животное», «боитесь», «испугались правды» [8, т.8, с.184-190]. Второе семантическое гнездо определений личности Орлова соотносено с понятиями «ирония» [8, т.8, с.189] и «цинизм» [8, т.8, с.190], позволяющими «гадко и пошловато посмеиваться над идеями добра и правды». Вводится второе выразительное сравнение Орлова с «дезертиром, который позорно бежит с поля битвы» [8, т.8, с.190], объединяющее в себе главный лейтмотив обличительного портрета – эгоистически трусливое бегство от острых («поле битвы») проблем в микромир уюта и бездумности: «как вам мягко, уютно, тепло, удобно – и как скучно!» [8, т.8, с.189]\*\*. Неизвестный осуждает страх, пассивность, равнодушие как зло, пособником которого является Орлов и ему подобные, их поведение он по существу расценивает как антиобщественное. В письме присутствует материализация отвлечённых идей в метафорических образах, почерпнутых из религиозных источников: «разбойник, висевший на кресте», который «сумел вернуть себе жизненную радость и смелую, осуществимую надежду, хотя, быть может, ему осталось жить не больше часа» [8, т.8, с.191], и библейский силач, который «поднял на себя Газские ворота, чтобы отнести

\* Речь идёт именно об испытании мужчины любовью, а не о мотиве женского превосходства как позитивном литературном мифе, по мысли Ю.Н.Чумакова [«Евгений Онегин» в русский стихотворный роман. – Новосибирск, 1983. – С.56].

\*\*В отличие от героя рассказа «Страх» [1892] Сипина, который сам осознаёт свой страх перед жизнью, самоуверенный эпикуреец Орлов, предпочитающий обманывать Зинаиду Фёдоровну, а не открыто объясниться с нею, не признаётся в страхе перед жизнью, его аналитически пронизательно вскрывает герой-нарратор.

их на вершину горы...» [8, т.8, с.189]. Чехов использует перифраз для упоминания о Самсоне, с которым сравнивает себя автор письма [Библия, гл.16, с.3], признаваясь, что это оказалось для него непосильной ношей. Метафоричность, аллегоричность сравнений предлагает скорее обобщение, чем конкретику «дела», жизненных ситуаций, о которых Неизвестный в силу привычки к конспирации подробно говорить не хочет. Но образная выразительность сравнений придаёт письму эмоциональный накал, интеллектуальную напряжённость в передаче выстраданных мыслей и чувств, лёгших в основу письма. Владимир Иванович обвиняет Орлова в духовном застое: «Живая, свободная, бодрая мысль пытлива и властна; для ленивого, праздного ума она невыносима» [8, т.8, с.189]. Вся эта характеристика является обобщением тех конкретных наблюдений, которые собрал Владимир Иванович как классический «слуга» – соглядатай чужой жизни. Но эмпирические наблюдения соотнесены с гражданскими критериями, применимыми к оценке личности Орлова: отношение к жизни у него эгоцентрически обывательское, к правде и добру он иронично-равнодушен, отношение к женщине «бесстыдно» [8, т.8, с.190]. Орлов чужд поискам «символа веры» даже как некой психологической установки, он – самодовольный циник, эгоист и эгоцентрист, у которого невозможен духовный кризис, он не живёт в разладе с самим собой, как Неизвестный, его не волнует неблагополучие мира, судьба любимой женщины, даже заботы о судьбе собственного ребёнка он возлагает на других. Как человеческие индивидуальности Орлов и Владимир Иванович – антиподы, но они сосуществуют в рамках одной эпохи, которая порождает как нравственное, рефлектирующее, хотя во многом бесплодное беспокойство сознания одних, так и равнодушную успокоенность других: эти варианты в равной степени оказываются проявлением духовного бессилия перед феноменом эпохи, которая оценивается как «сон», как «страшный кошмар» [8, т.8, с.191]. Письмо, которое предстаёт в процессе написания, его текст, прерывается репликами, где есть и оценка начала письма Неизвестным, которое ему не понравилось [8, т.8, с.188], фиксируется физиологически-психологическое состояние героя («Тяжёлую голову клонило к столу, а в мыслях было какое-то раздвоение...»), которое не позволяет завершить письмо: «Мыслей было много в голове, но все они расплывались и не укладывались в строки» [8, т.8, с.191]. Письмо, данное в процессе создания, рождения, становления смысла, оценок, анализа и самоанализа обладает интеллектуально-эмоциональной убедительностью. Оно завершается советом Орлову: «хватйтесь же цепко за остатки вашей жизни и спасайте их...» [8, т.8, с.191], многозначительным многоточием и признанием Неизвестного о том, что «больше я не написал ни одного слова» [8, т.8, с.191]. Такой приём – дать не готовую «вставную эпистола», а представить процесс и обстоятельства

написания письма – усиливает его художественный эффект, психологически точно мотивирует его появление, создаёт эмоционально-обличительный и исповедальный характер стиля письма. В нём есть следы клишированной романтической лексики («гробовая крышка», «огненный вопрос» роковые дьявольские причины, «сладкие мечты», «свод небесный»), много выразительных образных сравнений («азиат», «ханская заботливость», «библейский силач», «разбойник, висевший на кресте», как в «одиноким тюрьме», «дезертир» и др.), много восклицательных риторических вопросов, изнутри взрывающих размеренность эпистолярной повествовательности, используются опорные повторы мысли о страхе перед жизнью, градации, организующие напряжённый ритм каскада драматических вопросов, на которые нет ответа (слово «отчего» повторяется пять раз, открывая каждую перечислительную фразу и завершая весь семантически-синтаксический период вопрошающей синтаксической самооценной фразой-словом: «Отчего?»)\*. Это риторически открытая реплика-вопрос содержит в себе глубокий и непостижимый смысл каузальности в судьбе людей. Возможно, именно это страстное, риторически обличительное слово, которое вопрошает, но не даёт ответа, заставляя Орлова сохранить письмо. «Эмоциональное сообщение всегда доходит до адресата», – полагает А.Степанов [40, с.14]. В финале письма Неизвестный высказывает романтическое предположение: «Что если бы чудом настоящее оказалось сном, страшным кошмаром, и мы проснулись бы обновлённые, чистые, сильные, гордые своею правдой?..» [8, т.8, с.191], – признаётся, что «сладкие мечты жгут меня, и я едва дышу от волнения. Мне страшно хочется жить...» [8, т.8, с.191]. Думается, что эмоционально-интеллектуальный накал, итоговый характер письма-признания, письма-обличения и самоидентификации, с одной стороны, связан с экстремальной нравственной ситуацией, в которой оказался герой, с другой стороны, в письме проступает и более широкое «определённое напряжение между реальным и идеальным порядком мира» [40, с.404], которое остро волнует героя-правдоискателя. Неизвестный осознаёт, что он несомненный мечтатель: «Я становился мечтателем и, как мечтатель, не знал, что собственно мне нужно. То мне хотелось уйти в монастырь... то я воображал, как я... живу помещиком; то я давал себе слово, что займусь наукой и непременно сделаюсь профессором какого-нибудь провинциального университета» [8, т.8, с.140]; подчёркивает он и свои «сладкие мечты» в письме, где, как отмечалось, предстаёт и романтическая риторика. Композиция письма передаёт ход мысли героя-нарратора. Начало письма написано от его конкретного «я», раскрывающего своё инкогнито, затем возникает исповедальная аналитическая самоха-

\* Тут можно усмотреть трансформированный вариант пафоса архетипических библейских вопросов Иова [39].

рактика: «Я болен, слаб, нравственно угнетён...». И сразу же возникает после признания в изменении замысла письма («В первую минуту у меня было желание оскорбить и унижить вас, но теперь мне не кажется, что я имел на это право») переход к «вы» не как своему антиподу, а как к своеобразному двойнику, реализуя тему осознания себя через другого [36, с.23]: «Вы и я – оба упали и оба уже никогда не встанем...» [8, т.8, с.188]. И хотя Неизвестный понимает, что вряд ли силою слова можно изменить Орлова («Никакие усилия не могут согреть вашей проклятой холодной крови...»), но испытывает внутреннюю потребность осмыслить причины своей трагедии и нравственного падения Орлова. Объединив себя с Орловым, автор письма затем подчёркивает их разные жизненные пути: «Отчего я раньше времени ослабел и упал, объяснить не трудно... Я испытал голод, холод, болезни, лишение свободы; личного счастья я не знал и не знаю, приюта у меня нет, воспоминания мои тяжки и совесть моя часто боится их» [8, т.8, с.189]. Такое «я» выступает прямым контрастом к житейскому благополучию, успокоенности Орлова, к которому автор письма прямо обращается, дважды повторив местоимение «вы»: «Но отчего вы-то упали, вы?» Разница между состоятельным высокопоставленным петербургским чиновником и бывшим морским офицером, не имеющего дома, испытавшего различного рода лишения, выразительно передана в сравнении, к которому прибегает Неизвестный: себя он соотносит с библейским героем-силачом, взвалившим на себя непосильную ношу, а Орлова сопоставляет с восточным сибаритом («азиат... который по целым дням сидит на перине и курит кальян»), реализуя формулу «быть и казаться», подчёркивает в нём европейскую видимость и «азиатскую» сущность: «на вас ловко сидит европейский фрак, но всё же, с какою нежною, чисто азиатскою, ханскою заботливостью вы оберегаете себя от голода, холода, физического напряжения, – от боли и беспокойства...» [8, т.8, с.189]. Чехов в сравнении опирается на одни и те же понятия: Неизвестный испытывает «холод, голод», а Орлов их избегает, тот болен, лишён личного счастья, а Орлов процветает: «я» и «вы» в тексте письма резко противопоставляются как разные судьбы разных людей одного поколения. В Орлове Владимир Иванович пронизательно видит не исключительный феномен, а проявление свойств поколения: «...вы, подобно тысячам ваших сверстников, поспешили смолоду поставить её [свободную мысль – Т.Ф.] в рамки» [8, т.8, с.189]. Но после объединения-разграничения «я» и «вы», после обличительного портрета Орлова как репрезента тысяч его сверстников возникает объединяющее местоимение «мы». Первый раз оно появляется в связи с характеристикой отношения к женщине, где «мы» означает «мужчины», а затем «люди»: «Бесстыдство мы унаследовали с плотью и кровью и в бесстыдстве воспитаны, но ведь на то мы и люди, чтобы побеждать в себе



зверя» [8, т.8, с.190]. Но из этого «человеческого» «мы» Владимир Иванович исключает Орлова. А вот семантика финального «мы» перифрастически обозначает поколение, где выделены варианты его судеб: «один гаснет в чашотке, другой пускает пулю в лоб, третий ищет забвения в водке, картах, четвёртый...» [8, т.8, с.190]. Затем в последующих фразах [8, т.8, с.191] вновь возникает противопоставление Неизвестного Орлову, основанное на индивидуальных различиях будущих судеб: «я» «скоро умру», а «у вас впереди ещё длинные годы» [8, т.8, с.191]. «Мы» в лексиконе Владимира Ивановича никогда не обозначает чеховское «все мы народ», как и «все мы» в монологах «Дома с мезонином», связанные с «толстовским наполнением» [41, с.75]. Семантика «мы» в письме Неизвестного подвижна, но в основном тяготеет к понятию «мы-поколение». Очень важно, что между постижением своего «я» и «я» «другого» возникает напряжение, ибо Орлова Неизвестный понимает лучше, чем себя, не сумев объяснить весь комплекс причин, которые повлияли на его решение не убивать Орлова-старшего. Факт остаётся не объяснённым, не проанализированным рассказчиком, но трагически пережитым им, меняющим его судьбу. Его поведение, потрясшее героя-нарратора, спровоцировав написание письма и уход, отъезд его из Петербурга, не находит места в эпистолярном тексте, умалчивается. Остаётся в «сокрытии», не находит объяснения, «укрывается», как выражается М.Хайдеггер [42, с.291], ибо не понятно самому герою. Это умолчание, непрояснённое для самого героя-нарратора своего поведения превращает Неизвестного из условной «сказовой» фигуры «всезнающего повествователя» в живую человеческую личность, у которого не совпадает, как это часто констатируют профессиональные психологи, уровень понимания «других» и самого себя, что приводит к отказу от самоинтерпретации, от понимания своего поступка, не нашедшего объяснения даже в исповедальном письме.

Письмо – ключ к психологии и характеру героя-нарратора, оно означает и важный рубеж в его жизни, раскрывает мистификацию, обобщая наблюдения Неизвестного над Орловым, является и своеобразным исповедальным самоанализом героя, концом «петербургского» этапа жизни. Оно вновь возникает в финале повести, оказываясь поводом для дискуссии Орлова с Владимиром Ивановичем о соотношении «я» и «мы», спора достаточно спокойного, вежливого, рационалистически-логически построенного диалога. В нём нет эмоционально-драматического стиля эпистолярного монолога, составляющего пафос письма-признания, обличения, рефлексии, самоосознания. Диалогическая форма существенна для саморефлексии участников спора, энергия их мысли предстаёт в столкновении их мнений, дающем экспрессивную окраску речевого облика спорящих. Такое композиционное положение письма, которое завершает важный и кризисный этап в жизни героя-повествователя, как и финальный диалог, связанный с мыслями письма, ука-

зывающий на свой прошлый генетический исток, по сути дела подводит итог всему комплексу проблем и идей «Рассказа неизвестного человека», придаёт особую значимость этим внешне разным, но внутренне связанным нарративным единицам повести. Эти семантически и фабульно-взаимосвязанные сцены (письмо дано в процессе написания, возникновения мыслей, суждений, оценок, выводов, пишется в определённых фиксируемых ситуациях и обстановке, а не просто введено как готовый фрагмент, оно же и определяет и тематику последнего диалога) посвящены обсуждению проблемы смысла жизни, этических ориентиров отдельного человека как в масштабах его личной, так и исторической экзистенции, являются центральными, узловыми моментами идейного уровня повествования, что подчёркнуто их композиционным местом. В них сконцентрированы ключевые социально-этические, философские проблемы, предстают разные философские концепции истории, которые исповедуют идейные противники. Орлов убеждён, что «ни единый волос не падает с головы без воли отца небесного», – и сразу же переводит это распространённое клише на рациональный, логико-прагматический язык, соответствующий его сознанию: «...другими словами, в природе и человеческой среде ничто не творится так себе. Всё обоснованно и необходимо\*. А если так, то чего же нам особенно беспокоиться и писать отчаянные письма?» [8, т.8, с.212-213]. Последняя фраза – несомненно выпад против письма, с которым он якобы соглашается («уважаю это письмо»), повторяя запомнившийся ему смысл обвинений а его адрес: «Проклятая, холодная кровь, азиат, лошадиный смех...» [8, т.8, с.212]. Но он спешит перевести все личные обвинения на категорию «мы», которая означает не социально-профессиональную группу (чиновники), к которой Григорий Орлов принадлежит, а «поколение», повторяя это местоимение четыре раза, меняя его семантический диапазон: «мы» – то целое поколение, то «я и вы» («мы ослабели, опустились, пали наконец», «мы только и знаем, что толкуем об усталости» и т.д.), из которых исключает по сути дела себя и Владимира Ивановича, когда говорит, что «мы слишком мелки, чтобы от нашего произвола могла зависеть судьба целого поколения» [8, т.8, с.212]. Орлов чаще говорит от имени «мы-поколения», ни разу не используя «мы-чиновники», как и «мы» письма Неизвестного не означает «мы-террористы». Такая семантика «мы» ещё раз подтверждает мысль, что герои ведут речь не о социальной группе, а именно о социально-исторической категории «поколения», об осознании героями повести своей принадлежности к нему. «Среди множества проблем, затронутых Чеховым и звучащих актуально сейчас, в конце XX в., – пишет В.Б.Катаев, имея в виду всё творчество писателя, – одна представляется особенно значимой. Назовём

---

\* А.С.Пушкин своим известным тезисом: «Не говорите: иначе нельзя было быть», – отвергал фатализм и логический детерминизм в философии истории [32, с.26]. П.Сорокин в 1914-1915 гг. тоже выступал против исторического фатализма [43].

её проблемой самоидентификации человека: я и мы, осознание разделения, противопоставления или соединения этих понятий» [39, с.69]. Орлов иронически приветствует Владимира Ивановича обращением: «А, господин красомольник!» [8, т.8, с.210], – тем самым в начале беседы противопоставляет его себе и своим единомышленникам, затем жонглирует «мы» – отвлечённым словом-понятием, то объединяя своё «я» с «мы», то разъединяясь с ним, что соответствует его психологии ирониста, циника, человека безнравственного. Орлов таким гибким наполнением понятий «я» – «мы» в сочетании со своеобразным историческим фатализмом снимает с себя и своего поколения («мы») всякую нравственную ответственность. Неизвестному же, по его признанию, «хочется делать историю» [8, т.8, с.213]. Он думает над понятием, которое было чрезвычайно важным для Салтыкова-Щедрина в 1880 гт., – «судом истории», «судом потомства» [44, с.227], когда говорит об оценке современности последующими поколениями: «чтобы те же поколения не имели права сказать про каждого из нас: то было ничтожество или ещё хуже того...» [8, т.8, с.213]. Другими словами, Владимир Иванович ставит вопрос о личной ответственности перед временем-историей, которую отрицает Орлов, тем самым защищая своё право цинически пренебрегать нравственными ценностями и гражданской ответственностью, прикрываясь категорией «мы» и незначительностью «я» в историческом процессе. Этот аморализм, презрение к категории добра, безответственное отношение к своей жизни и жизни своего отечества, пущенных на самотёк, рассматривают как проявление ницшеанского «массового сознания» в России в конце XIX века [45, с.138], к нему можно отнести и Григория Орлова, что тоже его «историзирует», ибо, как полагает С.Г.Бочаров, ницшеанство было эпохальным явлением в конце XIX века [32, с.178]. Орлов исповедует исторический фатализм, находит в нём «утешение» и оправдание своего эгоцентризма: мотив «исторических утешений Салтыков-Щедрин считал уделом лицемеров и равнодушных [42, с.14-227], полагая, как верно заметил В.В.Прозоров, что «не история должна утешать, а сама жизнь» [44, с.227]. Так считает и Владимир Иванович, не снимая с себя гражданской ответственности, он замечает, что верит «и в целесообразность, и в необходимость того, что происходит вокруг», «но ведь хочется жить независимо от будущих поколений и не только для них» [8, т.8, с.213]. В его рассуждениях категории «мы» и «я» не отождествляются, хотя он и не находит решения в определении специфики их взаимосвязи, но парадоксально, по сравнению с Орловым, который в силу своего эгоцентризма прячется за «мы», выдвигает мысль о праве «я» жить не только для истории, но и для себя, хотя и признаёт, как отмечалось, «суд поколений» и определённую историческую преемственность. Разумеется, в словах Неизвестного нет того пафоса идеи всеобщей связи времён, нравственной преемственности поколений» [46, с.297], которая отчётливо зазвучит в рассказе «Студент» (1894). Владимир Иванович не думает об отдалённом прошлом, как Иван Великопольский, его значительно больше волнует нравственная

ский, его значительно больше волнует нравственная история «поколения 80-х», хотя он, как и И.С.Тургенев, который в 1862 г. в письме к графине Ламбер спрашивал: «История ли сделала нас такими, в самой ли нашей натуре находятся залогом всего того, что мы видим вокруг себя?» [47, с.238], – не находит ответа. В диалоге Орлова и Владимира Ивановича нет «провала коммуникации», если воспользоваться понятием Ю.К.Щеглова [48], хотя они исповедуют разные точки зрения, но прекрасно понимают друг друга, говорят о проблеме, поставленной в письме, написанном два года назад, но не потерявшей своего значения и позднее. В финальном диалоге тоже затрагивается этико-философская проблема идентификации «я» с «мы» исторического поколения, обсуждается идея общего долга, ответственности перед будущими поколениями и право «я» на личное счастье «сейчас»: проблемы ставятся, но не решаются. Открытый характер диалога, в природе которого, как полагает М.Бубер, «закон убеждения не имеет силы» [49, с.17], где высказываются разные, антиномичные взгляды идейных оппонентов на важную для Чехова этико-социальную идею общности с «мы и ответственности» [41, с.70], как бы приглашает читателя самому выбрать вариант решения. Уделив в тексте повести и композиционно акцентировав эту проблему, придав ей форму открытой словесной дискуссии [в письме был «скрытый диалог»]\*, Чехов не только предложил разные типы философии истории через отношение к проблеме «я» – «мы» – «история», но и явно сам был погружён в решение этих вопросов, как верно полагает В.Б.Катаев, анализируя его письма и публицистику [41, с.68-75]. Но и в художественном произведении «всегда автор и герои глубоко проникают друг в друга:... в каждом герое живёт часть автора, ибо герой есть лишь фантом авторского вымышленного пространства, мира художественного произведения» [38, с.129]. В финальном диалоге «Рассказа неизвестного человека» проявляется свойство, отмеченное М.Бахтиным, которое интерпретирует Н.Перлина: «В любом диалоге, в любом дискурсивном акте высказывания обоими собеседниками содержится информация, которая превосходит простую семантическую сумму двух речевых сообщений этих собеседников» [51, с.158]. Структура диалога «Орлов – Неизвестный», построенная на неслиянных и несводимых друг к другу голосах, где сталкиваются мнения, но нет итогового вывода, свидетельствует о полифонизме художественного мышления Чехова, о его диалогизме в бахтинском понимании. Писатель хочет передать разные концепции (без аксиологического подхода) соотношения истории и личности, «мы» и «я» как социально-исторических вариантов представлений мысли своих современников, что выявляет разнообразие «духа эпохи». У него, по Бахтину, голос автора не имеет преимуществ перед голосами персонажей, тем более, что в повести с гомо-

\* В теории диалогического слова М.Бахтина различаются «скрытый диалог», «слово с оглядкой», «слово с лазейкой», «проникновенное слово» [50].

диегетической наррацией он исключается. В письме и диалоге «Орлов – Неизвестный» проступает «действительность слова», где важна, по Бахтину, и содержательно-смысловая сторона (слово-понятие), и наглядно-выразительная (слово-образ), и эмоционально-волевая (интонация слова) в их единстве» [52, с.105], что превращает слово в поступок. А.П.Чехов в «Рассказе неизвестного человека» в рамках избранной повествовательной формы выразительно использовал эту многостороннюю «действительность слова».

В финальном диалоге обсуждается проблема, которая составила, по мысли Ю.Манна, нравственно-философское содержание «Отцов и детей» Тургенева: столкновение свободной личности с абстрактной и слепой силой естественно-исторической необходимости [51, с.97-132]. Над этой проблемой, по замыслу Ф.М.Достоевского, специально должен был думать Раскольников [37, с.87], о ней рассуждают в «Войне и мире» герои Л.Н.Толстого и автор-повествователь в соответствии с исповедуемой философией истории [54, с.204-205]. У Чехова, подключающегося к традиции, данная проблема предстаёт как предмет дискуссии персонажей, в которой скрещиваются разные воззрения на этот феномен. Ключевой для идейного конфликта повести Чехова философский диалог о проблеме личности и истории нельзя изъять из текста, как, например, и главу о Великом Инквизиторе в «Братьях Карамазовых» или авторские отступления в «Войне и мире». Существенное различие в понимании чеховскими персонажами проблемы социально-исторического времени не позволяет сближать Неизвестного с Орловым, как это делает С.Сендерович [9, с.239], который видит в дискуссии «обмен мыслями» о будущем поколений, «примирение», ибо своими идеями об «активной и пассивной жизненной позиции» они «отлично дополняют друг друга» [9, с.239]. Не только концепции, излагаемые участниками диалога, где оба его участника «сопрягают» себя с историческим временем, но и сам его контекст – умирающий Владимир Иванович пришёл к Орлову из-за заботы о судьбе его ребёнка, которого тот хочет взвалить на бывшего мужа Зинаиды Фёдоровны, а затем на посредника – выразительно характеризуют нравственный облик героев, их антиномичность, не допускающую «примирения». Человек в диалоге, считает М.Бахтин, «участвует... не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью» [55, с.318]. В диалоге Орлов и Владимир Иванович соотнесены не столько социально иерархически (Неизвестный уже не «слуга», а дворянин), сколько нравственно иерархически, показана несовместимость их конкретных этических позиций, что проступает и в дискуссии на отвлечённую тему. Орлов оправдывает свой конформизм, который осуждала и Зинаида Фёдоровна [8, т.8, с.165], тем, что его «я» подчинено «мы» поколения, а Владимир Иванович стремится обосновать право «я» не подчиняться общим тенденциям эпохи, отвергает философию фаталистической необходимости приспособленчества. Соци-

ально-историческое время выступает общей категорией, о которой спорят герои, осознающие свою сопричастность менталитету эпохи, но по-разному её понимающие.

Внутренние идейные (но не сюжетные) отношения Орлова и Неизвестного, отчасти освещённые в письме, в финальной дискуссии, которая переносится в сферу идеологии, вербально выражены как разные позиции в освещении общей социально-философские проблемы личности и общества. Но коллизии не сняты и не завершены: антиномичные идеологические позиции героев в решении проблемы личности и социально-исторического времени, каждая из которых претендует быть общей концепцией, общей философией бытия, дефиницией соотношения «я» и «мы», не обладают статусом «конечной истины», представляя собой проявление чеховского полифонизма его передачи, «разноречия эпохи», фиксируют общее состояние духовной атмосферы 1880-х г. У Чехова, который подключается к традиции русского романа структурно выделять художественную семантику и функции идейного диалога, особенно присущую Тургеневу [56, с.109-113] и Ф.Достоевскому, создавшему полифонический роман [57], нет того иронического «ключа» [58, с.52-53], подвергающего сомнению проблематику диспута, в котором даны дискуссии в тургеневской «Нови» (1877), нет и поэтики финала Тургенева, где авторское слово подводит однозначный итог [59, с.201]. Автор «Рассказа неизвестного человека», предпочитающий скорее ставить, чем решать проблемы, предлагает открытый диалог, полифоническую трактовку решения проблемы, заставляет вспомнить поэтику Ф.М.Достоевского.

#### Цитированная литература

1. Сухих И.П. Проблемы поэтики А.П.Чехова. – Л., 1987.
2. Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель. – Киев, 1905.
3. Зунделович Я.О. Философская тема у Чехова: (К постановке вопроса) // Тр. Узб. гос. ун-та. Новая серия. – Самарканд, 1960. – Т.100.
4. Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. – М., 1979.
5. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. – Л., 1987.
6. Лакшин Р.Я. О «символе веры» Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. – М., 1990.
7. Собенников А.С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...» (О религиозно-философских традициях в творчестве А.П.Чехова). – Иркутск, 1997.
8. Чехов А.П. Полн. Собр. Соч. и писем: В 30т. – М., 1974-1982.
9. Сендерович С. Чехов – с глазу на глаз. История одной одержимости А.П.Чехова. Опыт феноменологии творчества. – СПб., 1994.

10. Ключкова Е.А. Архетипы «волка» и «охоты» и их роль в поэтическом сознании начала XX века // Культура. Искусство. Образование. – М., 1966. – С.72-74.
11. Гурвич И. Проза Чехова: Человек и действительность. – М., 1970.
12. Зборовский Г.Е. Пространство и время как формы социального бытия. – Свердловск, 1974.
13. Лой А.Н. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». – Киев, 1979.
14. Яковлев В.П. Социальное время. – Ростов-на-Дону, 1980.
15. Зоркая Н.М. Чехов и «серебряный век»: некоторые оппозиции // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». – М., 1996.
16. Ахметин Р. «Аналитическая психология» К.Г.Юнга и рассказы А.П.Чехова // Чехов и Германия. – М., 1996.
17. Котляревский Н. Наше недалекое прошлое в истолковании художников слова. – Пг., 1919.
18. Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. – М.-Л., 1962.
19. Иванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С.39-67.
20. Сараскина Л.И. Время в «Бесах» Ф.М.Достоевского // Контекст, 1988. – М., 1989.
21. Сухих И.Н. «Маленька трилогия» А.П.Чехова [проблема цикла] // Сборники А.П.Чехова. – Л., 1990. – С.76-83.
22. Мережковский Д.С. Полн. Собр. соч. – М., 1914.– Т.14.
23. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
24. Пучкова Г.А. Чехов и Джойс («Дублинцы» Дж.Джойса в контексте новаторства чеховской прозы) // Чеховиана: Чехов в культуре XX в. – М., 1993. – С.165-173.
25. Чаадаев П.Я. Статьи и письма. – М., 1987.
26. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – С.7-111.
27. Катаев В.Б. Повесть Чехова «Дуэль»: к проблеме образа автора // Изв. АН СССР, 1967, XXVI. – Вып.6. Его же: Литературные связи Чехова. – М., 1989.
28. Линков В.Я. К проблеме идейных обобщений в прозе А.П.Чехова // Филологические науки, 1969. – №6;.
29. Гурвич. Проза Чехова: Человек и действительность. – М., 1970.
30. Бочаров С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – С.17-46.
31. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. – М., 1968. – Т.6.
32. Ан Сун Хен. Мироззрение Чехова и восточная философия: черты сходства // Молодые исследователи Чехова. – М., 1998. – Вып.3. – С.38-46.

33. Давыдов Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия [Проблемы нравственной философии]. – М., 1989.
34. Силард Е. Своеобразие мотивной структуры «Бесов» // *Dostoevsky studies*. – 1983. – №4. – P.145-147.
35. Садецкий А. Открытое слово. Высказывания М.М.Бахтина в свете его металингвистической теории. – М., 1997.
36. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1984. – Т.26.
37. Козырев Ф.Н. Испытания и победа святого Иова. – СПб., 1997.
38. Хехт Д. Чехов и Фридрих Ницше. Дух времён или влияние? // Чехов и Германия. – М., 1996.
39. Ерофеев В.А. В лабиринте проклятых вопросов. – М., 1990.
40. Катаев В.Б. «Все мы» Чехова и «Мы» Замятина // Чеховиана: Чехов в культуре XX в. – М., 1993.
41. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
42. П.Сорокин. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.
43. Прозоров В.В. «Суд истории» в идейно-художественной трактовке М.Е.Салтыкова-Щедрина // Классическое наследие и современность. – Л., 1981.
44. Белкин А. Читая Достоевского и Чехова. – М., 1971.
45. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 тт. (Письма). – М., 1962. – Т.4.
46. Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста. – N.Y., 1987.
47. Бубер М. Я и Ты; Диалог // Бубер М. Два образа веры. – М., 1995.
48. Руднев В. Диалогическое слово // Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1997.
49. Перлина Н. Диалог о диалоге: Бахтин – Виноградов, 1924-1965 // Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации. – СПб., 1995. – С.155-170.
50. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. – М., 1986.
51. Манн Ю. Диалектика художественного образа. – М., 1987.
52. Скафтымов А.П. Образ Кутузова и философия истории в романе Толстого «Война и мир» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М., 1972.
53. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
54. Лучиков М.Ю. Сюжет и диалог в «Дворянском гнезде» И.С.Тургенева // Типологический анализ литературного произведения. – Кемерово, 1982.
55. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1974.
56. Сухих И.Н. Слова о «Нови» // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века. – Л., 1985.
57. Сквозников В.Д. Стиль и художественная ценность произведения // Контекст, 1987. – М., 1987.



Анотація

У статті розглядається концепція історичного часу як часу покоління та форми її художнього втілення у наративній структурі «Розповіді невідомої людини». Спеціально аналізується семантико-структурна роль центральних наративних моментів повісті (лист, діалог), присвячених з'ясуванню співвідношень «я» – «ми» – «покоління».

Summary

The article deals with the conception of historical time, both the time of its artistic realization in the narrative structure of «The narration of an unknown person». Semantic and structural role of central narrative story moments [a letter, a dialogue] devoted to clearing up the correlation between «I» – «We» – generation is specially analyzed.

О.О.Янішевський

ТЕМА НАРОДНИЦТВА У ТВОРЧОСТІ В. ГОНСЬОРОВСЬКОГО  
(повість «Нігілісти»)

ББК Ш 4/5

Друга половина XIX ст. позначилася в історії Європи масовими внутрішньополітичними кризами низки країн. Німеччину, Францію, Австро-Угорщину, Італію, Англію розбурхували соціальні конфлікти. Революції 1848-1849 рр., чартистський рух в Англії, рух гарібальдійців в Італії, прихід до влади Наполеона III у Франції, події Паризької комуни змусили людей одного покоління переглянути свої погляди на усталений порядок речей.

Хоча західноєвропейський революційний вихор й обминув Росію, а сама вона перетворилася на «жандарма Європи» (придушення угорського 1848 р. та польського 1863-1864 рр. повстань), проте він не міг не позначитися на суспільному житті Росії. Зазвучали голоси кращих представників передової думки (Т.Шевченко, О.Герцен та ін.) за скасування кріпацтва, демократизацію суспільних відносин. «Росія у своїй найкращій, неспотвореній частині здригнулася й полинула у безодню фантастичних марень про відродження за допомогою доктринерства Маркса, анархізму Бакуніна, ідейності Герцена, здійснення усього того, що на Заході було ще незрозумілою імлою, з чим найрозвиненіші країни не могли освоїтися, чого не могли прийняти» [1, с.205].

Характерною ознакою цього періоду в Росії стало загострення протистояння різних соціальних і політичних сил, заперечення існуючого правопорядку, що втілювалося у такій течії суспільної думки, як нігілізм. Послідовники цієї течії ставили за мету слугувати прогресу, усувати те, що гальмує його розвиток. Нігілізм стає визначальним явищем у політичному

житті російського суспільства, торкнувшись майже кожної інтелігентної сім'ї. Як писав І. С. Тургенев про головного героя свого роману «Батьки й діти» Є.Базарова: «... якщо він зветься нігілістом, то треба читати: революціонером» [2, с. 146]. Микола Куліш у п'єсі «Народний Малахій» на основі алузії з біблейським образом виводить постать лжепророка, який, притримуючись гасла «хто був нічим, той стане всім», веде до руйнації вселюдських цінностей. Так у різні часи діячі культури різних народів проголосували схожі думки.

Крайньою формою реалізації нігілізму як політичної течії став рух народництва, з якого потім виділилося його радикальне крило – «Народна воля». Остання взяла на своє озброєння тактику організації змов, індивідуального терору проти окремих представників державної влади. Ідеологом терору в Росії став С.Г.Нечаєв, активний послідовник бланкізму. У своїй «Катехизі революціонера» він писав: «Моральним для революціонера є все, що сприяє революційній справі. Аморальне й злочинне все, що заважає йому» [3, с.72].

По-своєму вирішив цю реальність висвітлити і Вацлав Гонсьоровський.

Його «Нігілісти» (1908) завершують серію художньо-публіцистичних романів і повістей письменника, що мають виразно антицарську спрямованість. В «Анархістах», «Царевбивцях», «Finis Poloniae» автор випробовує себе як історико-філософський дослідник. Якщо в «Угодовцях» головний герой Веслав Земенський, поринувши у вир протистояння з режимом, врешті-решт зневірюється в людях і хоче сховатися від усіх, то у «Нігілістах» його герої – цілісні натури, зі своїм сформованим світоглядом, яких не ламають життєві труднощі і які, однак, змушені діяти за законами соціального середовища, куди вони потрапили, діяти віртуозно, осмислено, у той же час будучи духовно дуже далекими від цілей та методів їхніх товаришів по зброї.

Звертаючись до теми боротьби російських народників проти самодержавства як крайньої форми нігілізму, Вацлав Гонсьоровський підкреслював, що це був не сліпий бунт, а реалізація певних ідеологічних установок. У творі чітко прослідковується симпатія автора до самовідданих героїв, які боролися проти спільного ворога двох народів – царського режиму.

Разом з тим, як впливає із сюжету твору, певна ізольованість персонажів від суспільства, причиною чого була специфіка терористичної діяльності, накладала трагічний відбиток на їхній психологічний стан, в описі якого автор чимось уподібнюється до Ф. Достоевського («Біси», «Злочин та покарання») та О. Писемського («У вирі»). Зокрема, зображається внутрішній світ людини, яка, не поділяючи, навіть критикуючи погляди свого оточення, слугує своєрідним генератором ідей останнього, дає імпульс до дії. У цій людині живе два «Я», що увесь час сперечаються між собою. У

польській історії Гонсьоровський не бачив таких фігур, тому змушений був звернутися до російських реалій.

Персонажі «Нігілістів», на відміну від «Угодовців», – реальні історичні особи. Письменник змінив лише у деякого ім'я та по батькові (Квятковського, Халтуріна). У переплетенні долі нігілістів, жандармських чинів, урядовців постає складна колізія повісті. Усі герої наче самі по собі, і в той же час один без одного не можуть існувати.

Народовольці в повісті представлені постатями Кібальчича, Квятковського, Халтуріна, Малиновської. Іншим персонажам відведено епізодичну роль.

Кібальчич – студент медико-хірургічного факультету Петербурзького університету, знає особисто майже усіх членів «Землі і волі», з Квятковським вчився разом у школі. Відвідуючи Перовських, Корнілових, інші впливові сім'ї, він перебуває у курсі усіх партійних справ, не входячи формально до складу партії. Інколи він виконує дрібні доручення організації, які розглядає як особисті прохання. При цьому Кібальчич ставиться до діяльності своїх товаришів з певною долею скепсису: «... з поблажливістю мудреця, зітханням філософа» [1, с.48]. Він увесь час наче стримує гарячі голови від неосмислених вчинків.

Описуючи дискусії Кібальчича з нігілістами, В.Гонсьоровський по суті продовжує власний пошук відповіді на питання, яке було порушено ще в «Угодовцях» і «Анархістах»: які засоби боротьби з гнобителями можуть дати гарантію успіху – вбивства впливових можновладців, тобто індивідуальний терор, чи пропаганда, освіта, ідеологічний вплив. Автор вкладає у уста Кібальчича оригінальне вирішення цієї дилеми.

Скептицизм Миколи Івановича і, як наслідок, – трохі стримане ставлення до нього народників, Гонсьоровський пояснює «горем від розуму» студента: «... у своїх розумуваннях він сягав туди, де добро і зло зливалися у якусь невловиму матерію і неусвідомлені марення» [1, с.48]. Кібальчич звертався до Вічності, яка не терпить різких стрибків у своєму нескінченному розвитку, тому терор як засіб зробити «усе й одразу» «майбутній хірург» відкидає. «Проповідуйте, навертайте, освічайте, ставте вимоги, але ніколи навіть не думайте про терор... Погана то зброя, бо примножує вам ворогів,... бо наражає вас на осуд! [1, с.29] – каже він Квятковському. – ... перед тим, як обрати відповідне знаряддя боротьби, подумайте, чим ваша ідея краще тієї, проти якої боретесь» [1, с.30].

Але й революційна пропаганда, що здійснюється мирними методами, не знаходить розуміння у майбутнього винахідника: «Пропаганда... буває іноді тим, чим є порада хворому на сухоти жебракові їхати в Мерано... А йому ж легше було б погодитися з думкою, що ти не можеш його врятувати, ніж конати, усвідомлюючи, що доля відмовляє йому у цілощому кліматі, прирікає на смерть не через невиліковну хворобу, а внаслідок злиднів» [1, с.24].

Така невизначена поміркованість, відстороненість поглядів Кібальчи-ча знаходить своє пояснення вже ближче до кінця твору: в останній розмові з Дагмарою Геральдівною й у сцені агітування щодо вступу до партії. «Що є нігілізм? Це bon mot Тургенєва!... Нігілізму не було і немає... це просто абсолютне відчуження і заперечення!... повернення до печерного життя...» [1, с.284-285]; «Партія не відповідає моїм переконанням... Бо партія, знищуючи прислужників зла, не долає того, що є корінням зла» [1, с.299]; «Ви обстоюєте зміну влади на кращу,... а я не визнаю жодної» [1, с.300]. Микола Іванович вважає, що вбивство імператора не допоможе досягти мети, лише наука і знання здатні знищити «усі гнізда самовладдя» [1, с.300]. Але: «...освіта є лише зайвим ярмом для народу, відмовою від поезії, псуванням здорових нервів, призводить до нікчемного клопоту, який галасливо оголошуємо цивілізацією!» [1, с.301].

Тобто Кібальчич, будучи в глибині душі проти народництва (воно загрожує своїм носіям стати «жертвами Молоха нігілізму» [1, с.49], а уся діяльність соціал-революціонерів в принципі безглузда), розуміє молодих людей, готовий уважно їх вислухати, і більше того, пропонує свій варіант вирішення соціальних конфліктів, а саме: усі зусилля слід зосередити на розвитку науки.

Приєднання до народовольців уможливило Кібальчичу необмежені заняття хімією. Він міг не турбуватися про матеріально-фінансове забезпечення дослідної бази. Виготовляючи свої пекельні пристрої, Микола Іванович розкривав перед «Землею і волею» неосяжні виднокраї діяльності, надихав її членів на зухвалі дії, сприяв генерації ідей. При цьому він залишався поза партією, і навіть не думав до неї вступати. Кібальчич чудово усвідомлював призначення своїх винаходів, робив їх під конкретне замовлення, залишаючись при цьому філософом.

Постать Малиновської – збірний образ жінки, що, поклавши на вівтар боротьби своє життя, жіноче покликання, зрозуміла врешті марність своїх устремлінь, і внаслідок відчула гірке розчарування. Дещо в її поведінці нагадує Софію Перовську, яка побіжно проходить у повісті, дещо Віру Ішимську з роману П.М.Краснова. В образі Малиновської висвітлено колізію, антагонізм загального і особистого.

Прихід у революцію Віри Станіславівни був зумовлений загальними настроями серед молоді того часу, які формувалися герценівським «Колоколом». Скоріше за все, це були проста цікавість і небайдужість до того, що відбувалося навколо. Автор нічого не пише про минуле жінки, хто вона за походженням, які у неї освіта, рід занять, що стало тим останнім поштовхом, який змусив змінити життя. Але відомо про одну з причин, що тримала її у партії: це кохання до Квятковського. Через кохання вона безоглядно поринула у революційну боротьбу. «Для нього, і тільки для нього

вона тут... <у Дегаєва> для нього прибрала роль куртизанки, принесла себе у жертву,... бо він – опора партії» [1, с. 106]. Як яacobінські маркитантки дивилися на світ очима Ж.-П.Марата, так і Малиновська сприймала усе через Квятковського. Вона була маріонеткою ідеї, жінкою без внутрішнього стрижня, яка існує як особистість лише за умови знаходження поруч з Вождем. Свої священно-трепетні почуття така особа спрямовує лише на один об'єкт реальності (на групу осіб (партію) чи одну особу). Вона монотеїстична у своїх «віруваннях», але її «бог» може з часом об'єктивуватися у різних постатях.

Крайній ригоризм переконань веде Малиновську до сприйняття будь-якої життєвої обставини лише у чорно-білих тонах: воно «за» чи «проти» її ідеалу. Усі особи, їхні вчинки відкидаються «з порогу», якщо вони не вкладаються у прокрустове ложе ортодоксальних постулатів щодо способу життя і поведінки.

На практиці це вело до черствості у відносинах зі знайомими, неприродної суворості як для жінки, що викликало роздратування й навіть нетерпимість до неї з боку інших людей. Так, коли Кібальчич приніс звістку, що Квятковський змушений перейти на нелегальний стан, Малиновська, радісно привітавши студента при вході («Нам потрібні такі, як ви, більше б таких» [1, с.65]), раптом виявила неприязність, дізнавшись, що він не є членом партії («Не розумію, навіщо обтяжували вас тією місією» [1, с.66]); коли Кібальчича випустили з в'язниці і він тимчасово перебував у Дагмари Геральдівни, Малиновська, на прохання господині забезпечити вчорашнього в'язня паспортом й місцем схову, просто відмахнулася від нього («Він до нас не належить... нехай собі [1, с.268]»); у відносинах з Дегаєвим усіяло дошкуляла йому.

Коли Кібальчич показав, що він не просто невдаха-студент, який «сам винний» у своєму ув'язненні, Віра Станіславівна одразу змінила ставлення до нього: «Я знаю, що ви завжди нам симпатизували, хоча інколи, може, й опиралися, однак прониклися співчуттям до наших зусиль» [1, с.299]. Малиновська тут же нагадала йому, як вони удвох колись зачитувалися Чернишевським, дала зрозуміти, яке значення вона має для Кібальчича («Вам, вам, Віро Станіславівно? – прошепотів Кібальчич». – «Так, для мене, для мене! – відповіла Віра, кокетно глянувши у жовті очі Миколи Івановича» [1, с.304]), і висловила захоплення його талантом – тільки б винахідник погодився служити партії своїми знаннями. Микола Іванович не встояв: «Ваша воля, – тільки б з вами» [1, с.304].

Зображуючи еволюцію відносин Віри з Дегаєвим, Гонсьоровський дає ще одне підтвердження істини, що життя у своєму розмаїтті неможливо за-

\* Свого часу візит Кібальчича до Малиновської (на прохання Квятковського) став однією з причин його арешту.

гнати у тісний вольєр умовностей, переконань, принципів, правил. Від майже ненависті («Не буду тобі псувати чудової кар'єри обер-шпигуна... Пиши донос... Згадай про свою жандармську присягу... Май же мужність бути Іудою...» [1, с.109-110]) до трохи більше ніж ділового спілкування («<Кібальчич> Там був Дегаєв!» – «Хоча б, що з того вам... до нього!... коли йдеться про справу, там часто немає двох шляхів для вибору...» [1, с.315]) і далі – до перетворення Дегаєва на об'єкт своїх мрій («Згадувала про вас – часто згадувала... і добре згадувала... про вас...» [1, с.393]) – так Гонсьоровський ілюструє глухий кут революційної зашореності.

Долі і вчинки усіх героїв повісті (Малиновської, Кібальчича, Дегаєва, Халтуріна, Судейкіна та інших) так чи інакше пов'язані з постаттю Володимира Квятковського (справжнє ім'я Олександр Олександрович).

Квятковський у Гонсьоровського – фанатик ідей нігілізму, прихильник «нечаївщини». Маючи здібності рішучого організатора, жорсткого керівника, віртуозно користуючись своєю ораторською майстерністю, до чого ще й додавалася відчайдушна заповзятість, Квятковський наче гіпнотизував усіх, хто був поруч з ним, ні в кого навіть не виникало бажання хоч якось піддавати сумніву його твердження. «Він є тим, що концентрує у собі все, що клекотить у серці молоді, світлої Росії, вільної від кайданів царизму» [1, с.106]. Його впливу зазнавали і народовольці, і жандарми (Дегаєв). Лише Кібальчич, маючи своє бачення навколишнього, спочатку не приймав запальні промови шкільного товариша, але потім і він перейнявся ними.

Володимира Квятковського вигідно вирізняло серед його товаришів уміння чітко формулювати свою мету і завдання, а також романтизм, яким він сповнював усю свою діяльність. Його переодягання, зміни зовнішності, зухвалість, з якою він водив за ніс жандармських чинів, нагадували якусь гру, де людина, знаючи, що вона хоча й безсила перед фатумом, і готова зустріти невдачу, а то й смерть, продовжує робити те, що вона робила, самозреченою діяльністю тамуючи в собі відчуття страху перед майбутньою поразкою, можливо, осудом.

Гасла-заклики Квятковського мали демагогічно-декларативний характер: «Лише терор дає нам ешафот, а значить – п'єдестал» [1, с.30]; «Наш час настав,... досить вже бути зацькованою твариною, настала пора змусити шанувати наші вимоги, показати для тих, що вірять у батіг, що і ми здатні на спротив, що і ми кров'ю за кров зуміємо платити...» [1, с. 32]. (Для порівняння можна навести слова Бориса Савинкова, який вважав себе ідейним спадкоємцем народників: «...ми не опустимо святе для нас знамено терору, яке збагрянилося кров'ю наших побратимів! Ми хочемо жертв і підемо на них в ім'я всеросійської революції!» [4, с. 191], що свідчить про типовість тогочасних ідеологічних постулатів у часі і просторі.) З цих слів випливає, що людина, яка володіє талантом вести за собою інших, не з-

всім усвідомлює кінцевий результат боротьби. За Квятковським, мета революції – звільнення народу. Але як це робити, який механізм діяльності, що саме треба чинити, як тільки самодержавства не стане, чи хоче народ свого звільнення – цього Квятковський не знає. Усі нагальні проблеми майбутнього ховаються за красиву фразу (що також є спільним для усіх ліво-радикальних революційних партій: есерів, більшовиків, анархістів-терористів тощо). Усе робиться заради миттєвості, вирішення поточних завдань, врешті – смерті. Складається враження, що Квятковський, як і де-хто з його товаришів (Желябов, Перовська, Соловйов), відчуючи свою приреченість, наче шукає загибелі: «Мушу загинути, то й що ж, адже не за літературний твір, не за поезію Огарьова...» [1, с.326]; «Оголосив війну – значить мушу бути готовим до смерті» [1, с.327].

Загибель у баченні Квятковського – це вияв жертвовності людини в ім'я високої мети. Тут Гонсьоровський вустами свого героя впритул наближається до філософської оцінки життя і смерті.

Ультрарадикалізм поглядів Квятковського відсахнув від нього декого з товаришів по партії, понад те – призвів до розколу «Землі і волі». І тоді Володимир узяв карт-бланш: «Не хочу бути гноєм, що живить самодержавство, доки в грудях царських рабів озветься гасло визволення. Надто повільний плин історії – сьогодні Олександрові Другому я послав смертний вирок!... Жандарм є хазяїном життя чи смерті, а ми підлішаємо як партія, як народ» [1, с.326-327].

Історія свідчить, що боротьба у підпіллі поступово деформує людину. Так, коли Малиновську черговий раз було ув'язнено, Квятковський, на вимогу Кібальчича посприяти її звільненню, відповідає: «Вірі везе на «фіолети» – чим чудово нам допомагала! Ха, ну і собі, певне, pomoже зараз. Така сама зброя, як і будь-яка інша... Жила у фортеці як коханка жандарма, може посидіти і як політична...» [1, с.330-331]. У цьому – увесь Володимир Квятковський. Він прагне щастя для усього людства, а відмовляється протягнути руку допомоги найближчому товаришеві, коли той потрапив у пастку: «Знадобилася б... <Малиновська>, але гра не варта свічок... у нас зараз інше в голові» [1, с.331]. Відомо, що людство легше всього любити. Важче допомогти конкретній людині.

Осмилення пройденого шляху для Квятковського дуже болісне. Після вибуху в ідальні Зимового палацу, який влаштував Халтурін, він скаже Дегаєву: «Я зрікся всього: і родини, і маєтку, і власної гідності, і сумління, і людських почуттів... віддав тобі навіть Віру!... бо ти мені був потрібний...» [1, с.376]. А у відповідь почув, що цар врятований, що це знову лише замах, який був невдалим. Отже, для Квятковського усе було даремним. Життя програне.

Для повнішої характеристики нігілістів-народовольців Гонсьоровський виводить також образ Петра Івановича Халтуріна (справжнє ім'я –

Степан Миколайович). Халтурін символізує багатошаровість революційних гуртків: до їхнього складу входили не лише різночинці, а й представники тих, заради кого і робилася уся справа. Халтуріна захопила ідея фіхе про вбивство царя: «Я йому відплачу, я йому покажу... Від робітничої руки загине...» [1, с. 274].

Вводячи грубуватого простака у твір, Вацлав Гонсьоровський хотів, крім іншого, показати, що однією з причин зростання чисельності революційних гуртків у країні була недосконала організація роботи державних інституцій на місцях. Надмірна забюрократизованість чиновницького апарату російської провінції, осміяна ще Гоголем, переплетення особистих, петербурзьких, губернських, волосних тощо інтересів у діяльності місцевих службовців часто-густо призводили до того, що монархія мимоволі сама провокувала людей на виступи, на протести. (Ілюстрацією цього зачарованого кола російської бюрократії може слугувати, наприклад, п'єса О. Сухово-Кобиліна «Справа».)

Халтурін вмів читати і писати, чим вигідно вирізнявся серед інших. За це його було арештовано: «Навчили мене змолоду читати й писати,... товаришам читав. Схопили, побили, три тижні під арештом тримали, зі служби вигнали! За що? Самі не знали за що» [1, с. 274]. Далі – більше. Всюди, де він влаштовувався на роботу, на нього писали доноси, притягали до карної відповідальності, затримували «про всяк випадок» (наприклад, за те тільки, що він зустрічався зі студентами). У повісті Халтурін пройшов пішки пів-Росії (Ярославль, Кострома, Петербург), ніде не знаходячи притулку, бо він вже один раз «оступився», у його біографії була «темна пляма», а значить – «скільки вовка не годуй...»

Починаючи реформи в Росії, які визрівали «знизу» вже давно, Олександр II недооцінив гальмівну роль адміністративної Системи у підвласній йому державі. Така Система завжди інерційна щодо нововведень (позитивних чи негативних) у будь-якій країні. А коли вона ще обтяжена традиціями, помноженими на особливості національного характеру, і до того ж суспільні перетворення здійснюються людьми старої епохи (миколаївської) – результати реформування стають протилежними очікуванім. На практиці це виливалося у подальше посилення беліковського (за Чеховим) «як би чого не вийшло» щодо пересічних мешканців імперії.

Скоріше за все був наказ слідкувати, хто про що читає, а ярославські жандарми зрозуміли, що слід арештовувати будь-якого простолюдина, який взагалі вміє читати («як би чого не вийшло»). А упередженістю до тих, хто побував за ґратами за політичними мотивами, російські власті завжди «славилися». Людині відмовлялося у праві вести повноцінне життя після ув'язнення, чиновника не цікавили обставини арешту; колишній в'язень був наче «затавований».



Особиста образа у Халтуріна поєднувалася з настроями страшного за своєю суттю традиційного «російського бунту». Істинний парадокс: ті, хто прийшов у революцію після певних розумувань (Квятковський, Малиновська), кого безпосередні обставини не підштовхували змінити життя, виявлялися черствими і байдужими у повсякденному побуті. Ті ж, хто, може, ніколи б і не став бомбістом, і які начебто мали всі підстави проявляти жорсткість до ближніх – зберігали моральність, навіть йдучи проти рішення партії. Так, Халтурін попередив Кібальчича про смертельну небезпеку, яка загрожувала хіміку з боку «Землі і волі»: «Не повинен того говорити, бо вони і мене... Але злом за добро не плачу – будь що буде... Вони вас вважають небезпечним!» [1, с. 290]. (Свого часу Кібальчич, заставши Халтуріна у своєму помешканні, куди той забрався з метою пограбування, не видав його поліції, нагодував, ще й дав адресу Перовських, які допомогли тому з роботою.) В душі Халтуріна заговорила споконвічна мужицька вдячність за виявлену до нього доброту, і це почуття не могли витравити ані партійна дисципліна, ані страх перед покаранням за розголошення таємниці.

Поступово Гонсьоровський висвітлює внутрішню суперечливість образу: з одного боку – ображений владою, озлоблений, але чуйний, чесний, по-своєму шляхетний російський мужик із провінції; з іншого – фанатик, що просто-таки жагуче бажає вбити царя, не замислюючись над можливими безвинними жертвами. П. М. Краснов, характеризуючи Халтуріна, більш категоричний: «Наді мною – габвахта головного палацового караулу. Ну, постраждають солдатки, так якого дідька нам про них думати. Цар не думав, коли на Шипці людей морозив, на штурми посилав» [5, с. 209-210]. Халтурін у Краснова і оцінює військових операцій, і суддя, і кат в одній особі. Позитивних рис він не має. Вибух у Зимовому палаці, як відомо, був невдалим. Загинуло понад п'ятдесят безвинних солдат, самодержець вцілів.

\* \* \*

У «Нігілістах» разом з описом буття революціонерів широко висвітлено дії «сатрапів государя», себто жандармських чинів. Гонсьоровський як справжній митець одним з перших європейських письменників спробував художньо-стильовими засобами висвітлити духовний світ людини, що веде подвійну гру, причини, що змусили зробити такий крок.

Ставлення Дегаєва і Судейкіна до своєї роботи, їхні вчинки є типовим прикладом стратегічної безвиході провокаторства. Самі дійові особи, як правило, завжди найбільше потерпають в результаті «делікатної місії», а противник врешті-решт посилюється, бо загравання влади з ним змушує видавати певні аванси, які той використовує у своїх інтересах (наприклад, заради збереження Азефа як агента охоранка змушена була заплющувати очі на деякі «дрібниці», що сприяло укріпленню есерівської партії).

Іван Іванович Дегаєв – загадкова людина, яка, сумлінно виконуючи свої службові обов'язки, переконалася у моральній нищості керівництва охранки – з одного боку, відірваності від життя ідей нігілістів – з іншого, й стала на шлях особистої помсти.

Виріши без батька (автор натякає, що він був позашлюбною дитиною коменданта Петропавловської фортеці барона Майдла), Дегаєв змалку звик покладатися лише на власні сили й займати активнішу, порівняно з ровесниками, життєву позицію. Жандармська психологія не була йому чужою: «У Петропавловській фортеці»... кожний камінець знав, хлопчиськом бігав подвір'ями, разом з ровесниками бавився в езекуцію декабристів і ще підлітком мріяв про темно-синій мундир з червоними облямівками» [1, с. 127]. Тому вибір життєвого шляху для Івана Івановича проблемою не був. Як і більшість служителів Третього відділу канцелярії Його імператорської величності, Дегаєв дивився на світ однополярно: те, що є зараз – добре, те, що веде до змін нинішнього стану, – погано.

Як свідок «чесної» роботи своїх колег Дегаєв все більше запозичував підступні прийоми ведення справ, утверджувався у правильності обраного методу жандармської діяльності: «Нігілісти, революціонери, мученики ідеї, божевільні чи злочинці, бунтівники чи реформатори є лише злодіями, що простягають блюзнірську лапу проти закону, царя і Бога. Кому подобається, нехай їх жаліє, але нищити їх потрібно на кожному кроці, оскільки цього вимагають інтереси держави. І не його, Дегаєва, справа роздумувати, чому інтереси такі, а не інші» [1, с.131].

Для не зовсім спідлілої душі поручика першим випробуванням «на честь» став тривалий контакт з Малиновською у себе на квартирі. Емоційні сплески жінки мали певний сенс. Вони змусили жандарма замислитись над характером своєї роботи. Він міг пропускати повз вуха усі жіночі примхи, залишитися черствим і байдужим до докорів сумління, як і робили колеги по охранці, але щось його турбувало, щось непокоїло: «Віра турбувала його <Дегаєва>, Віра вприскувала в нього отруту сумніву, відчаю...» [1, с.131]. Черговий і рутинний, як на досвідченого жандарма, розіграш комбінації щодо викриття співників революціонерки став першою краплиною, що згодом точитиме камінь його сумління.

Для Судейкіна, підступної людини, цинізм, брехня, зрада – найуживаніша зброя. Він усуває тих, хто йому заважає, якщо це навіть такі самі жандарми, як і він. «Судейкін застерігає вас, щоб ви ніколи не намагалися переходити йому дорогу...» [1, с.193], – це звернення до Дегаєва. Щодо революціонерів-нігілістів, то тут «єдиним засобом є провокація!» [1, с.140]. Штабс-капітан послідовно впроваджував у практику слідства науку шефа жандармів Мезенцева і коменданта Петропавловської фортеці Майдла: «Піймав, то скинь рукавички, голою лапою души» [1, с.125].

Дегаєв – людина, що до певного моменту не брала до уваги моральний аспект своєї роботи (адже усі так роблять), і якби вона зростала у повноцінній сім'ї, навіть служачи жандармом, то, можливо, не займалася б провокаціями. «Вчитель» Судейкін крок за кроком розкривав йому очі. Перші спроби Дегаєва налагодити стосунки з нігілістами ще носили характер звичної йому провокації (по-іншому він просто не міг), а саме: пропозиція Кібальчичу (який перебував у в'язниці) назвати членів партії з метою влаштування втечі Малиновської (яку арештував Судейкін). І хоча у відповідь Кібальчич плюнув в обличчя Дегаєва – нігілісти приваблювали Івана Івановича все більше і більше.

Поступово, намагаючись «переграти» Судейкіна у змаганні за Малиновську, Дегаєв переосмислював навколишню дійсність. Підступність, провокаторство, цинізм він відчув на власній шкірі. Це почало викликати у нього огиду. Він вже по-іншому подивився на умови перебування ув'язнених, на ретельні допити їх і зрозумів, що кар'єра жандарма – не його покликання. «Він ослаб душевно, його думка спрямовувалася туди, де не було ні жандармських мундирів, ні слідства, ні в'язнів, ні брязкоту кайданів» [1, с.346]. Гонсьоровський майстерно змальовує, як Дегаєв, свідок судейкінської «техніки» підступництва і провокації, поступово еволюціонує у бік негативного ставлення як до цього звіра в людській подобі, так і до всієї системи «судейкивізму».

Почуття до Малиновської переросло у палке кохання, жінка, нарешті, відповіла йому взаємністю. Подібно до Веслава Земенського з «Угодовців», Дегаєв вирішив кинути все, подати у відставку і поїхати за кордон разом з майбутньою дружиною.

Серед білого дня у Зальцбурзі, на очах поручика, Віру викрадають і вона назавжди зникає. Важко описати душевний стан Івана Івановича. Автор широко співчуває йому, неначе знаходиться поруч з Дегаєвим. Лють, розпач, відчуття безсилля, майже запаморочення і біль... біль смертельно пораненого хижака, коли він реве, вганяючи в жах навколишню природу і самого мисливця-вбивцю, але нічого не може зробити і змушений вмерти. Дегаєв дізнається: Судейкін – причина його особистої трагедії. У своїй підлоті штабс-капітан не знав меж; він наказав посадити Віру на ланцюг, катувати, потім етапом відправив до Сибіру, де у дорозі вона й покінчила самогубством.

Таким чином, любовна інтрига Дегаєва і Малиновської подається не в камерно-побутовому плані, а у зв'язку із суспільним життям героїв.

Особливістю повісті є її яскрава публіцистичність, що розкривається мовно-стилістичними прийомами. Автор часто вдається до експресивної градації, наприклад: «Нігілізм! На самий звук цього виразу православний росіянин тричі хрестився. Нігілізм! Коли син вступав до університету, поважний татусь наказував йому оминати тих, хто пішов манівцями за сині-

ми окулярами і круглими капелюхами... Нігілізм?! Він був чимось похмурим, грізним, страховиськом. Нігілізм був чимось таким, що проклинав Синод і ставав поряд із Пугачовим і Гришкою Отреп'євим» [1, с. 196-197].

По за увагою письменника залишається зовнішність персонажів, він зосереджується головним чином на висвітленні непростих і болісних їхніх внутрішніх колізій, високої напруги пристрастей. Для цього вміло застосовуються різні способи: монологи, в яких розкриваються потаємні думки; діалоги, що дають змогу пізнати позицію кожного, оцінити аргументацію, відчутти фальш, манірність, удаваність тощо; власне авторські пасажи, через які дізнаємося про оцінку автором осіб чи подій.

#### Цитована література

1. Slavus Wieslaw. Nihilisci. – Lwów, 1908.
2. Лотман Л.М. И.С.Тургенев // История русской литературы: В 4 т. – Л., 1982. – Т. 3.
3. Волкогонов Д.А. Ленин : В 2 кн. – М., 1997. – Кн. 1.
4. Гуль Р. Азеф. – М., 1991.
5. Краснов П.Н. Цареубийцы (1-е марта 1881 года). – М., 1994.

#### Аннотация

В статье анализируется повесть польского писателя Вацлава Гонциоровского «Нигилисты». Раскрывается пагубность тактики индивидуального террора как для самих членов тайных обществ, так и для революционного движения в целом. Писатель даёт психологические характеристики как народовольцам, так и работникам Охранки. Впервые в мировой литературе писатель методом художественного слова пытается показать внутренний мир человека, ведущего двойную игру, осмыслить феномен провокаторства. Прослеживается связь между данной повестью и предыдущими художественно-публицистическими произведениями автора.

#### Summary

The novel of Polish writer Wacław Gónciorowski has been analyzed in the article. The malignancy of the tactics of individual terror for the members of secret societies personally as well as for the revolutionary movement has been revealed. The writer gives psychological characteristics to both «narodovoltsy» and «Ochranka» executives. For the first time in the world literature writer tries to show by the artistic means the internal world of a man who goes in for double dealing, to conceive the phenomenon of stoolpigeon. The connection between the given novel and the previous works of the author has been shown.

МАРГІНАЛЬНА ОСОБА В УРБАНІСТИЧНОМУ ПРОСТОРИ  
(ПО СТОРІНКАХ РОМАНУ В.ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО»)

ББК Ш43 (4 Укр) (=411,4)6\*8 Підмогильний 4

**П** який стан суспільного буття, коли в рамках одного соціуму відбувається взаємодія двох культур, одна з яких посідає домінуючу, а інша – підлеглу позицію, вважається маргінальною ситуацією.

Культура з авторитетним статусом задає вектор розвитку для не-домінуючої культури (субкультури), не зазнає з її боку ніякого впливу і не тяжіє до неї.

Для української соціокультурної ситуації проблема маргінальності не є новою. На різних етапах розвитку української культури це виявилось в «ополяченні», «окатоличуванні», «русифікації» носіїв української свідомості. У ХХ ст. маргінальна ситуація реалізувалася і актуалізувалася у процесі урбанізації, каталізатором якого була соціальна революція.

Урбанізацію в контексті української культури треба сприймати досить обережно і стримано. Ентузіазм, захоплення всезагальною механізацією і технізацією буття, збільшення масштабів міських поселень, передусім, за рахунок геометричної раціоналізації простору, поетизація міського способу життя активізували найважливішу для нинішнього століття бінарну опозицію «культура-цивілізація». Ця опозиція матеріалізується у протистоянні сільської та міської культур. Вищенаведене протистояння породжує маргінальну ситуацію, яка і є результатом процесу урбанізації на українському ґрунті.

В українській літературі I тр. ХХ ст. здійснено спроби аналізу новітніх урбаністичних мотивів, виражених вищенаведеною моделлю маргінальної ситуації і породженням цієї ситуацією новим типом особистості\*, через призму світосприймання якої й показано результати впливу урбанізації на духовність української людини. Одною з найкращих спроб художнього аналізу у цьому напрямку є роман В. Підмогильного «Місто».

\* Р. Парк дає таке визначення маргінальної людини: «Маргінальна людина – це тип особистості, який з'являється в той час і в тому місці, де з конфлікту рас і культур починають з'являтися нові суспільства, народи та культури. Доля приречені цих людей на існування в двох світах одночасно: змушує їх прийняти стосовно обох світів роль космополіта і чужинця. Така людина неминуче стає (порівняно з її культурним оточенням) індивідом із ширшим горизонтом, витонченішим інтелектом, більш незалежними та раціональними поглядами. Маргінальна людина завжди є цивілізованою істотою».

Подібне визначення маргінальної людини може бути актуальним для соціуму, розвитку якого можна дати в цілому оптимістичний прогноз. Для різних типів суспільств характерний свій власний тип маргінальної особистості з притаманним лише йому національним колоритом [1, с. 75].

«Місто» є не просто психологічним романом, «кардіограмою душі» героїв. Цей твір можна вважати романом-символом, символом перетворення і становлення нового життя і пов'язаних із цим падіння і злетів людського духу.

Звучання і семантика українського слова «місто» – дуже емкі, місткі і всеохопні. Слово «місто» ніби вбирає в себе всі магістральні напрямки людського життя і зосереджує їх у своєму універсумі. Місто – це символ пошуків людиною самої себе у лабіринтах життєвої долі, звідки вона може ніколи не повернутися.

Фабула «Міста» видається звичайною і простою. Сільський юнак Степан Радченко, що брав участь у революційних подіях і у будівництві «нового життя» на селі, з метою підвищення свого культурно-освітнього рівня рушає у Місто, щоб вступити до господарчого інституту. Старанний, розумний і тямущий хлопець досягає своєї мети і стає студентом. Під час навчання відвідує літературні вечірки, захоплюється літературою, кидає інститут і стає письменником. Подійний пласт роману не видається незвичайним і складним. Головне у творі те, як у Радченка відбуваються контакти з іншими людьми, і навіть не самі контакти, а враження, які вони залишають у душі хлопця.

Від початку свого перебування у Місті С.Радченко бачив лише його вади. Місто зустріло юнака відсторонено-доброзичливо, як і більшість тих, хто кожного дня поповнює його вулиці і будинки з метою залишитись там назавжди. Стартовим орієнтиром С.Радченка була «мрія про можливість наскоком здобути місце в міській машині» [2, с.31].

В.Підмогильний у своєму романі здійснив літературно-художній аналіз ситуації, культурологічний сценарій якого розглянув К.Ясперс. Людина здатна жити як частина машини. Людина позбавляється коріння, втрачає ґрунт і родину для того, щоб знайти місце біля машини. Світ речей, що оточують людину, навіть будинок і земля уподібнюються до машини, стають скороминущими і взаємозамінюваними. На думку К.Ясперса, виникає таке враження, що поверхня земної кулі на очах людей перетворюється на машинний ландшафт. Ментальність сучасної людини оперує архетипом машини. Онтологічним символом ХХ ст. стала «невидима машина» (Л.Мамфорд). «Невидима машина» являє собою сукупність багатьох маленьких та великих машин, що взаємодіють між собою, і незалежно від цієї обставини, розділені у просторі. Синонімом «невидимої машини» у В. Підмогильного виступає «Місто».

З перших днів свого перебування у Місті С.Радченко підсвідомо злякався руйнівної сили машини, яка обов'язково натисне на людину, підкорить її, назавжди позбавить свободи і прирече на загибель.

«...Він почував страшну зумовленість життя, що полишає людині так мало вибору; йому здаватись починало, що власна його путь, теж загальному закону підлягаючи, була назнаменована давно заздалегідь, і ті широкі шляхи, що він ніби собі обирав, насправді були вузькими стежками, де він простував наосліп» [2, с.74].

Дитяча гра в Панаса видалася Радченкові «... символом, повним найглибшого змісту, втіленням основного становища людини на землі» [2, с.75]. Людина, подібно до Панаса із зав'язаними очима у дитячій грі, постійно наражається на небезпеку загубитися серед натовпу гравців у житті і, нікого не спіймавши, назавжди залишиться із пов'язкою на очах. Радченко відчуває себе у становищі Панаса в Місті. Воно є для нього зосередженням суцільних небезпек, жакливих пасток, в котрі будь-яку мить може потрапити він, неофіт нового урбанізованого життя, до якого ще колишні мешканці села не звикли. Страх і нерозуміння викликають почуття ненависті у душі Радченка. Але природний інстинкт борця і дух переможця, світосприймання законного господаря нового життя привів його до думки, що «...не ненавидіти треба місто, а здобути» [2, с.41].

Радченкові здавалося, що він «побожник серед відьомського шабашу» [2, с.40]. В еволюції образу Радченка В. Підмогильний простежив абсурдність місіонерських прагнень деяких ентузіастів від революції здійснити «змичку» міста і села.

«Міста-сади, села-міста, заповідані революцією» [2, с. 41] швидко розтанули в уяві С. Радченка під впливом марії Міста.

«Сотні ніг», «сотні тулубів», «сотні очей», які настирливо «топтались», «шттовхались» і «прилипали» [2, с.40] – ця блискуче відтворена виражально-зображальними засобами літератури сюрреалістична картина життя Міста поступово перестала здаватись Радченкові абсурдною і чужою. Підмогильний, часто викривлюючи прийоми гротескної деформації і гіперболізації у зображенні Міста, проте застосовує для створення багатогранного, переконливого образу Міста й терміни класичної естетики.

«Сміливі лінії вулиці, досконала рівнобіжність їх, тяжкі перпендикуляри обабіч, велика похилість бруку, що спалахував іскрами під ударами копит, війнули на нього суворою, йому ще незнаною гармонією» [2, с.41]. С. Радченко відчував «дивну красу Міста» [2, с. 41]. Спочатку злякавшись своїх почуттів, відганяючи від себе неприпустимі думки про можливість наявності й позитивних якостей у Місті, Радченко мріяв про удосконалення Міста за допомогою поповнення його свіжою, могутньою, перспективною сільською молоддю. Але настав час, коли С.Радченко «...мусив признатись собі одверто – село стало йому чуже» [2, с.68].

«...На село він не почував жодної потреби з'являться» [2, с. 101]. Динамізм, активність, калейдоскопічна пишнobarвність, поліфонізм звучання міського життя захопили, причарували й заповнили душу С.Радченка. Він

злився з Містом всім своїм єством, і не мав жодного наміру розлучатись з ним. «...Позираючи у свій майбутній добробут, він вбачав реальні можливості стати ближче до міської культури, одвідувати театри, кіно, виставки й доповіді... вільно причащатись до вигод цивілізації» [2, с. 101].

Не потребуючи особливих контактів із собі подібними, дружніх стосунків, широкого кохання, на деякий час С. Радченко усамітнюється, «завантажується» науковою і загальнокультурною інформацією, що потрібна йому для раз і назавжди заданої, відлагодженої діяльності на машинний кшталт. Абсурдність його становища полягає у тому, що неухильне піднесення кожного дня на вищий щабель культури аніскільки не впливало на його душу, не сприяло облагородженню його духовних поривань, не відіграло ніякої ролі у процесі вдосконалення його внутрішнього світу.

«Він дичавів у своїй кімнаті» [2, с.112], втрачаючи здатність і схильність до живого спілкування з людьми. Найкращим співрозмовником для С.Радченка був він сам. «Звівши своє життя до механічної дії» [2, с.112], С.Радченко цілеспрямовано перетворювався на замкнену, одвічно запрограмовану систему, якою може бути лише неодоленна річ – машина. Отже, С. Радченко охоче свідомо «машинізується». Механістичність як основний принцип життєдіяльності С.Радченка сприяла виникненню в його уяві механістичних проєкцій на життя інших людей. Формування і кристалізація ментальності Радченка у напрямку урбанізації і механізації відбувалася успішно. В авторських характеристиках зовнішніх виявів поведінки і психологічних мотивацій вчинків С. Радченка нерідко фігурують розгорнуті порівняння, епітети, метафори і паралелізми, що викликають асоціації із діяльністю гігантської механічної споруди – «мегамашини», яка підкорила собі весь світ і навіть непереможне Місто. Засоби образної виразності ніби одночасно є повсякденною термінологією виробничих процесів, що безперервно тривають на заводах і фабриках Міста.

«Вулиця його прийняла тихим передвечірнім шелестом і його ноги струнко міряли її, налиті пружною міцністю, мов працювали на нових сталевих пружинах. Хлопець ішов не поспішаючи, визивно, піднісши голову на знак вишості, якої свідомість чіпко в його голову вкорінилась, надаючи блиску очам та спокійної розважливості рухам. Самий процес цієї гордої ходи, почуття бездоганної праці кожного коліщатка своєї складної машини давали йому таке п'яночне задоволення, що він не думав навіть за те, куди саме ведуть його ноги» [2, с. 115].

«Perpetuum mobile» С.Радченка міг би працювати бездоганно, якби вибухово не проривався на поверхню свідомості спогад про те, що «машина» створена із органічного матеріалу і ще до того неспроможна позбутися самовідчуття і самоусвідомлення властивостей, притаманних людині. Виявляється, що за «бездоганною працею кожного коліщатка «складної маши-



ни» ховається душа, яка не дає людині остаточно втратити пам'ять про свої першовитоки і знищити прояви людської природи.

Відсутність рівноваги між формами побутової поведінки і внутрішніми прагненнями людини, незлагодженість комунікативних зв'язків із навколишнім світом, невідповідність реальності ідеальному задуму називається дисгармонією. Дисгармонія є визначальною особливістю світовідчуття людини, життя якої не скероване відповідно до напрямку розвитку соціуму і творчої реалізації індивідуальних можливостей у формуванні особистості. Напівусвідомлено С. Радченко знав, що його життя дисгармонійне.

Підсвідома дисгармонійність С. Радченка, машиноподібної людини, що втілювала свої людські устремління за принципом дії машини, відбилась у його літературній творчості.

Як машинна дія, визначена певною заданістю і обмежена певними законами, так і оповідання С. Радченка були «обмежені» темою громадянської війни. Радченко концептуально сприйняв громадянську війну як величезне масове зрушення численних безособових часток – людських одиниць, підкорених цілому і знеособлених у фатумі. «Тим-то героями його оповідань зовсім природно ставали речі, що в них могутня ідея побіжно втілювалась» [2, с. 120].

В уяві машини – С.Радченка маячили образи панцерного потягу, зведеного з рейок, спаленого маєтку, здобутої станції тощо. «...Прислухаючись до зойку зруйнованого панцерника, автор забував про стогін живого під його уламками» [2, с.120].

Абсурдність індивідуального буття С.Радченка полягала в тому, що він, відсторонений від людей, прагнув до вияву вищої міри людяності – мистецької творчості. Виникнення творчих імпульсів у житті С.Радченка обумовлене безпосередніми враженнями від сучасного міста й напористого поширення урбанізації.

Байдужа відстороненість була непроникною стіною між Радченком та іншими людьми. Образам людей важко було «достукатись» до письменницької свідомості С.Радченка, «забарикадованої» могутньою спілкою речей – символів навіки замкненого для високих духовних поривань розуму. Але настав момент, коли у таїнстві творчого акту С.Радченко раптом прокинувся від «машинного» розміреного сну і відчув, що він не механізм, а організм, людина, як і ті, кому його твори, власне, й адресувалися.

«Про що, властиво, він писав? Ніде протягом сотні сторінок не здибав він людини – того, що мучиться й прагне, що божевільні пориви зароджує в болю, того, що нидіє і буєє, плазує і підноситься на верховини...І ця відсутність вразила його» [2, с.212].

Катарсис відбувся. Відчуття дисонансів власної душі і жах від самотності і безплідності свого мистецтва блискавично здійснили переворот у свідомості С.Радченка.

«Навіщо ж ці твори, коли людське серце в них не б'ється? Мертвими видались йому тепер ці оповідання, де людина зникла під тиском речей та ідей, від неї створених і для неї призначених. Наївна віра давнини, що людина є міра речей, що для неї світ повстав і зайнялися зорі, блиснула йому єдиною правдою землі, вищою над усі докази» [2, с. 212].

Здається В.Підмогильний зробив неможливе: однією фразою романної оповіді він заявив про заповнення екзистенційного вакууму С.Радченка. «Він напише повість про людей» [2, с. 213]. Ці слова є не композиційним, але концептуальним фіналом роману. Саме вони є точкою відліку в розв'язці твору. В.Підмогильний не поставив наприкінці роману традиційний знак питання. Він запропонував свій варіант розв'язання проблеми самотності і відчуженості сучасної людини через творчу самореалізацію. В. Підмогильний ще залишає шанс своєму герою С.Радченкові наблизитись до людей, роздивитись їх неупереджено і по-справжньому, а не у юрбі, з'єднатися з ними. «Місто – це символ зустрічі з Абсолютом, що не відбулася» [3, с. 45]. Чи залишається надія на те, що коли-небудь ця зустріч відбудеться?

Якщо С. Радченко напише «повість про людей», то не тільки відбудеться «поєднання непоєднуваного», не тільки амбівалентність духовного світу української людини уможливить органічність існування людини в штучно організованому просторі міста, власного життя у місті та спрямованості особистого індивідуалізму на діалог з іншими індивідуальностями, із цілою спільнотою. Перерваний «зв'язок часів» нарешті відновиться, минуле і майбутнє перестануть бути антагоністичними часовими модусами, «архаїчність» і «футуристичність» різних напрямків розвитку української культури почнуть існувати без взаємозаперечень, відбудеться примирення традицій і новацій, штучне може ужитися із природним, культура буде розвиватися із цивілізацією збалансовано. Якщо С.Радченко в умовах Міста напише «повість про людей», подолає породжену містом одвічну роз'єднаність і відчуженість людини від інших людей, від самої себе, від життя взагалі, то нарешті, хоч у одиничному прояві, одиничному випадку, відбудеться встановлення гармонії у складових тої великої дуальності української культури, яка одночасно замикалась у собі, не робила й кроку зі свого «хутору» і в той же час прагнула до зустрічі із Європою, прагнула, не згубивши, не втративши індивідуальність, злиття з великим світом. Якщо гармонія стане засадничим фактором самовираження, розкриття і буття української культури, її світова місія буде виконана.

#### Цитована література

1. Прибиткова І. Ми – не маргінали, маргінали – не ми? // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 11-12.

2. Підмогильний В. Місто. – К., 1989.
3. Гиренок Ф.И. Экология как косноязычие культуры // Вестник МГУ. Серия 7. Философия. – 1995. – № 2.

#### **Аннотация**

Статья посвящена проблеме экзистенции маргинальной личности в урбанизированном социуме, актуальной для украинской культуры, которая нашла яркое художественное воплощение в творчестве классика украинской литературы XX ст. В.Подмогильного.

#### **Annotation**

The article is dedicated to a problem of existence marginal person in urban society. It is actual for Ukrainian culture. These tendencies are clearly seen throughout the works of great Ukrainian classic of 20<sup>th</sup> century V.Pogmogylny.

**И.В.Кочергина**

### **ОБ ОДНОМ ТРОПЕ У А.ПЛАТОНОВА**

ББК Ш 43 (4 Рос) (=411.2)6\*8 Платонов

**У**сключительная выразительность языка произведений А.Платонова – это практически первое, на что реагирует, причем не всегда однозначно, его читатель. Ясно, что такое своеобразие – не просто яркий стилистический прием, а особый способ, «механизм смыслопорождения» [1, с.46] внутри художественного текста, которому оно, это своеобразие, присуще. С одной стороны, писатель широко использует самохарактеристику героев при помощи их «собственных» высказываний и обилия несобственно-прямой речи. Нарочитая «корявость», неправильность их слога проецирует вовне то напряжение, которое испытывают естественные мыслители Платонова, переводя тревожащие их чувства на язык мысли, прорываясь сквозь толщу истершихся от долгого употребления слов.

Но с другой стороны, прямые авторские высказывания не вносят стилистический диссонанс в повествование и не сливаются с речью героев, как это происходит, например, в сказе. Особое, неожиданное авторское словоупотребление, троп, создает в тексте точки концентрации смысловой структуры произведения, откуда возможно «развернуть» ряды значимых ассоциаций и оппозиций, то есть собственную его парадигму, которая обеспечивает художественную целостность текста.

Более того, предполагая приверженность А. Платонова к некоему гипотетическому метасюжету, которую неоднократно исследовали в лите-

ратурной критике, можно заметить, что подобные «точки», как нам кажется, необязательно находятся *только* внутри одного произведения, но и вне его, в других текстах, имеющих как законченный, так и незаконченный вид. Эти тропы значимы для всего творчества писателя в целом, так же как и парадигмы, заключенные в них, многократно повторяются в самых разных его произведениях.

«Деревянное растение». Этот странный образ возникает на страницах записной книжки А. Платонова [2, с.24]. Что это? Наивная речевая ошибка, вызванная паронимией «деревянный» - «древесный»? Вряд ли. Мы сошлемся на мнение одного из исследователей - «платоноведов», Ю.И. Орлова, который считает, что «его [Платонова - И.К.] так называемый неправильный стиль, языковые аномалии, нарушения литературных норм - не незнание языка, не непосредственное художественное отражение мира, а своя, последовательная, тенденциозно сконструированная и эстетически представленная языковая модель героя и его окружающей среды» [3, с.62]. Столкновение двух близких, но не сочетающихся в обыденном сознании в одно понятие, слов, не могло быть случайностью для Платонова, всегда тонко использующего словесную игру. Здесь мы видим особый, характерный для него троп - сочетание метонимии и метафоры (метонимии по отношению определяющего слова к определяемому и метафоры по отношению его как замещающего «нормальный», уместный в данном случае эпитет к замещенному). Ведь «деревянное» - это не просто относящееся к дереву, но сделанное из дерева, сотворенное не природой или божеством, но человеком, который, в принципе, не может создать живой рукотворной твари. И вдруг «растение» - частый и, следовательно, очень важный для Платонова знак, символ неудержимой жизненной силы, вечной жизни, возрождающейся из собственного праха.

Именно здесь, в пределах тропа, риторической фигуры, на глазах у читателя происходит столкновение и взаимопроникновение двух основных космических процессов «-гонии» - естественного порождения, и «-ургии» - механического творения. Таким образом, троп становится «частной» мифологемой в пределах авторской мифопоэтической смыслопорождающей системы, «свернутым», потенциальным мифическим событием. И, в свою очередь, становится «метафорой» архаического мифа.

«Деревянное растение» объединяет в себе взаимоисключающие свойства и характеристики: оно живое, порожденное, и сделанное, рукотворное, и если «материал» придает ему косность мертвой материи, то, в свою очередь, само «растение» одухотворяет эту материну, прорастая сквозь нее. Мертвое снова становится живым, рукотворное порожденным, конечное бессмертным, тварное божественным. Все единство жизни, весь «прекрасный и яростный мир» - в записной книжке. Этот троп - точка

наивысшего напряжения, из которой разворачивается трехчленная платоновская парадигма, определяющая смысл многих его произведений:

Сотворенное, нежившее, как бы неживое, вещь, механизм, машина	↔	Живое, рожденное, человек, растение, стихия	↔	Умершее, жившее, как бы неживое, мертвые родные, персонажи снов
---	---	--	---	---

Средний член этой парадигмы входит в оппозиции с двумя крайними, но, перечитывая Платонова, мы можем заметить, насколько зыбки границы между этими обозначенными категориями бытия, которые перетекают друг в друга во многих его произведениях. Машина противопоставляется природному началу, но в то же время она является инобытием человека, его продолжением и «превышением» самого себя, интерполяцией его разума. Не бывшее живым обретает подлинное бытие, оставаясь после человека, а умершее сохраняет свое тепло внутри него, в его памяти и любви. Таким образом, человек – это связующее звено между тремя противо- и сопоставленными категориями, образующими единый платоновский мифопоэтический космос, свернутый в один лишь троп.

Подобной концентрацией смысла у Платонова обладают многие образы: это и «цветок на земле», проросшие лапоть, крыши и плетень, бобыль из «Чевенгура», но наиболее зримо и объемно выразить эту многозначность удалось именно «деревянному растению» из записной книжки.

### Цитированная литература

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – М., 1996.
2. Платонов А.П. Деревянное растение: Из записных книжек. – М., 1990.
3. Орлов Ю.И. «Усомнившийся» Платонов. // Русский язык в школе. – 1996. – № 6.

### Анотація

У статті зроблено спробу проаналізувати одну з метафор А. Платонова як джерело розгорнення породжуючої значення парадигми, що займає особливе місце у художньому світі цього автора.

### Annotation

The article is devoted to the attempt of the analysis of the one Platonov's metaphor as opening out a source of the paradigm germinating sense, mattering special in the art world of this author.

«ЛЕГЕНДКИ» КРИСТИАНА МОРГЕНШТЕРНА:  
К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ

ББК Ш40\*4

**В** ходе историко-литературного процесса происходит закономерная эволюция форм и жанров. XX век в этом плане особенно богат. Иеремиас Мюллер в своей «Попытке вступления» к «Висельным песням» Кристиана Моргенштерна пишет: «Мы живем в очень бурное время. Один день сменяет другой, и новая жизнь пускает ростки на руинах старой. В моральной, медицинской, поэтической, патриотической областях, в торговле, образе жизни, искусстве и науке – везде и всюду та же тенденция, то же самое явление» [1, с.9]. Писатели и поэты новейшего времени, как и представители романтической поры, обращают свой интерес к новациям в области формы и содержания, к «слиянию фантазии и реальности в цельности мифа» [2, с.224]. Не случайно появление романа-мифа (Т.Манн «Иосиф и его братья»), романа-притчи (Ф.Кафка «Замок», «Процесс»; Г.Казак «Город по ту сторону потока»), драмы-притчи (Б.Брехт «Кавказский меловой круг»). Миф, притча существуют в произведениях писателей XX века не только как этическая модель и жанровая основа, но и в качестве композиционного элемента повествования, а довольно часто как мотив и повод к эксперименту, опыту. Притчевыми мотивами богаты не только прозаические, но и стихотворные произведения. Наиболее ярким примером тому является поэтический цикл немецкого поэта-экспрессиониста Кристиана Моргенштерна «Легендки» («*Legendchen*»)\*.

Употребление термина «притча» неоднозначно и неустойчиво. В древнерусском языке это слово было синонимичным слову «болезнь», «неприятный случай», так как свои этимологические корни «притча» берет от глаголов «протекать», «приточиться», что означает «случиться» [4, с.452-453]. Позже словом «притча» стали обозначать «иносказание, иносказательный рассказ нравоученье, поученье в пример, аполог, параболу, басню»\*\*[4,с.452].\*

\* Данный вариант перевода названия объясняется наиболее удачным выбором смыслового оттенка – полууменьшительного-полунасмешливого. Второй вариант – «легендочки» – также вполне уместен, хотя в нем больше приторности. Слово «*Legendchen*» можно назвать также своеобразным гибридом слов «*Legende*» и «*Märchen*». Кристиан Моргенштерн очень любил такие гибриды (Напр., название сборника «*Ginggan*»). Эти жанры, в свою очередь, являются «астероидными жанру притчи» [3, с.14].

\*\*Басня – баснь (баять?, баса?, прикраса?) – вымышленное происшествие, выдумка, рассказ для прикрасы, для красного словца (баскаго словца); иносказательное, поучительное повествование; притча, где принято выводить животных, и даже вещи словесными [4, с.52].

С.С.Аверинцев определяет притчу как дидактико-аллегорический жанр, «близкий басне», с тем отличием, что притча «неспособна к обособленному бытованию» и, как правило, «возникает в некотором контексте» [5, с.305]. В притче отсутствует «развитой сюжет», она отличается «тяготением к глубинной премудрости» и «возвышенной топикой». Аверинцев выделяет некоторые законы, присущие специфической поэтике притчи: *краткость* (она исключает «описательность художественной прозы», описание декораций и действующих лиц), *интеллектуалистичность*, *экспрессивность* и *содержательность*. Именно эти четыре жанровых закона сделали притчу, как подчеркивает Аверинцев, такой привлекательной для авторов XX века, которые увидели в ней «возможность преодоления формальной тяжеловесности позднебуржуазной литературы» [5, с.573]. Об этом же пишут и авторы «Литературознавого словаря-довідника»: «у новітній європейській літературі притча стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника, нерідко протилежних до загальноприйнятих, панівних у суспільстві уявлень» [6, с.573]. Авторы словарной статьи добавляют также, что в основе притчи лежит принцип параболы: «Оповідь немовби віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій, повертається назад, висвітлюючи явище художнього осмислення у філософсько-етичному аспекті» [6, с.573].

Говоря о специфике жанра притчи, прежде всего, нужно упомянуть о *mašal* [7, с.783] – древнейшем родо-жанровом створе притчи. В еврейской библейской и талмудической письменности словом *mašal* обозначается «целая группа жанровых форм (от благословения и аллегии до загадки, пословицы и насмешливой поговорки-дразнилки), которые обычно так или иначе, включают или подразумевают сравнение» [8, с.61].

Что касается притчевых мотивов, столь распространенных в современной литературе, то, очевидно, под ними следует подразумевать простейшие составные – компоненты значения притчи, такие, как: иносказательность, аллегоричность; символичность, образность; наличие вымысла, необычных обстоятельств; сравнение, сопоставление; дидактическая направленность; отсутствие фактора времени (а иногда и места); сжатость, экономичность содержания; интеллектуалистичность и экспрессивность; исключение описательности художественной прозы. При этом следует иметь в виду, что притчевый мотив далеко не всегда предполагает наличие сразу всех компонентов. Чаще всего притчевое начало присутствует в редуцированном виде.

Определенный интерес представляет поэтический цикл немецкого поэта начала XX века Кристиана Моргенштерна «*Vier Legendchen*» («Четыре

легендочки/легендки»<sup>\*</sup>. Это четыре коротких (от двух до четырех строк) стихотворения: «Школяр» («Der Schüler»), «Художник» («Der Maler»), «Раввин» («Der Rabbiner»), «Петух» («Der Hahn»). Само название цикла «Легендки/Легендочки» говорит о том, что входящие в него стихотворения ориентированы на образец жанра легенды – «повествования религиозного характера, благочестивой и поучительной биографии святых, в основе которой лежит чудо, воспринимаемое слушателем как достоверное» [11, с.112]. Вместе с тем такое название хранит «жанровую память» о притче, так как легендами называют и «притчи про походження тварин та рослин, про життя святих мучеників, ісповідників, святих, преподобних, пустинників, стовпників...» [6, с.396]. Легенда и притча, как видим, имеют несколько точек тематического и жанрового соприкосновения: они основываются на вымысле и в них часто либо вещи обычные предстают в необычных обстоятельствах, либо мир необычных вещей, «мир навыворот», («die verkehrte Welt») вполне вписывается в обыденность. И в легенде, и в притче в дидактических целях часто используется сравнение, сопоставление. Правда, для легенды фактор времени и места иногда оказывается более важным, чем для притчи, а притча, в свою очередь, более аллегорична. Кроме того, легенде нравится описывать своих героев и быть более многословной, чем притча.

Первая «легендка» – о школяре, который явился с того света, чтобы поклониться учителю. Это происходит вечером, в Париже, прямо на «рабочем месте» учителя («ein Schüler in Paris/...sich eines Abends wies/ vor seinem Lehrer, der noch im Amt» [10, с.60]). В довольно обыденную обстановку «врывается» один из представителей мира «иног», «потустороннего», причем об этом визите повествуется спокойно (констатация факта), что в духе и притчи, и легенды. Далее следует описание ночного гостя: «ein Hemd war sein Gewand/, das war mit lauter Sophismen bestickt»<sup>\*\*</sup> [10, с.59]. В заключение мертвый школяр кланяется своему наставнику и исчезает. Что заключено в этом поклоне мертвого школяра? Его можно оценить двояко: и как дань уважения наставнику, и как немой укор тому, кто обучил софистике, но не научил жить, ибо ученик после смерти попадает в ад («gestorben und zur Hölle verdammt» [10, с.59]). Выходит, логика учения такова, что она, маскируясь под «благие намерения», приводит в преисподнюю? Похоже, перед нами отголосок вечного латентного конфликта

<sup>\*</sup> Другие произведения Кристиана Моргенштерна по жанру схожи с nonsense-поэзией Льюиса Кэрролла и Эдварда Лира, эпизоды и персонажи которой порождены каламбурами и другими лингвистическими трюками, и которую Уолтер де ла Мар назвал «безупречной бессмыслицей» [9, с.243]. В этом ряду показателен моргенштерновский **нонсенс-лимерик** «Das Lied an Sophie» [10, с.12-13].

<sup>\*\*</sup> «Одеянием ему служил саван, который был сплошь расшит софизмами».



«учитель – ученик», да и сами отношения между ними могут быть осмыслены многозначно как «отцы и дети», «наука и лженаука». Наконец, они могут отражать и диалектику познания в целом, когда знание, имеющее определенные ценностные и эстетические приоритеты (знание есть сила; знание есть добро), оборачивается изнаночной стороной (знание есть зло).

Во втором стихотворении («Der Maler») главным действующим лицом выступает художник, который «в пылу страсти» нарисовал в глубине ниши (скорее всего церковной – «in der Apsis Grund» [10, с.60]) самого дьявола, «злого как собака» [10, с.60]. Очевидна скрытая полемика с поговоркой «Der Teufel ist nie so schwarz, wie man ihn malt»\* [12, с.164]. Здесь же, напротив, Сатана материализуется и нападает на своего творца, сталкивая его с помоста («...da stieß ihn dieser vom Gerüst» [10, с.60]). Слово «собака» также уводит читателя по нескольким ассоциативным тропинкам. Во-первых, это часто встречающееся бытовое выражение («злой, как собака»). Во-вторых, здесь заложено сугубо немецкое, чернокнижное, «фаустианское» начало: дьявол-собака и наоборот. В Библии «дикими злыми псами» называют демонов, а в Израиле слово «собака» символизировало «нечистоту и презрение» [13, с.636]. Слова «пес», «собака» были ругательными и, как пишет Фриц Ринкер, «часто употреблялись в качестве слов для самоуничтожения и самобичевания» [13, с.636]. Исследователь утверждает также, что в Новом Завете псами называют лжеучителей (вспомним первую легенду), и что собака была символом «блуда и разврата» [13, с.636]. Более того, «собака-сатана» и «junge Frau Marie» начинают сближаться в едином семантическом поле: в Германии слово «Frauchen» (уменьшительное от «Frau») имеет значение и «хозяйка собаки». Следовательно, если «собака» – это сатана, то его «хозяйкой» и является «junge Frau Marie». В то же время, как бы нейтральное «junge» («юная»), учитывая достаточно вольное поведение Марии, и вовсе переводит ее в положение гулящей девчонки (Ср.: junge Frau → Fräulein = «leichtfertiges junges Mädchen, Prostituierte»\*\* [14, с.533]). Оказывается, не только добрая рука Пресвятой Девы Марии, удержала падающего художника. Носком своей крохотной туфельки Мария зацепила его за ногу («...die reichte ihm ganz schnell die Hand/ und, daß er stehn kunnt, seinem Fuß/ den Schnabel ihres winzigen Schuhs» [10, с.60]). Дева Мария предстает не отрешенной святой и не святошей со стыдливо потупленными очами, а быстрой и ловкой женщиной, к тому же прием, которым она удержала живописца, откровенно эротичен: «Schnabelschuh» – туфля с длинным носом, очень модная в Средневековье (еще один весьма нешаблонный ход – Мария еще и модница!); этот длинный носок является распространенной аллюзией фаллического начала.

\* «Не так страшен (черен) черт, как его малюют».

\*\* «легкомысленная молодая девушка, проститутка»

Дотрагивание как бы невзначай носком туфли к башмаку или ноге возлюбленной/возлюбленного входило в паравербальный любовный «лексикон» на правах не только объяснения, но и более интимной пропозиции. В довольно игривой манере, как мать (или Прекрасная Дама) отчитывает шалуна (соответственно, пажа) за проступок, Мария выговаривает художнику: «Sieh/, so lohnt die junge Frau Marie/ dem Schelm, der heute schier geprahlt»\* [10, с.60]. Мария подчеркивает: художнику так повезло только потому, что он «очень красиво ее нарисовал»\*\*, иначе (это не говорится, но подразумевается) вряд ли бы она ему помогла. В столь тесном пространстве стиха сталкиваются, отсвечиваясь друг в друге, разновеликие, разноуровневые смыслы: показная дьявольщина и показная святость, которая сродни самому изощренному злодейству.

Традиционное изображение святых и их жития в притчах и легендах было замысловатым, полным изысканной авторской учтивости и поклонения. Дьявол (сатана, черт), напротив, предстает, с одной стороны, как зло вселенского масштаба, а с другой, он побеждаем и посрамляем могуществом и чистотой святого человека. У К.Моргенштерна же в его «легендке» дьявол не изображен как «существо, воля и действие которого есть центр и источник мирового зла» [15, т.2, с.412], его зло низведено до злости пса. Пресвятая Дева Мария, «царица небесная» и «мать церкви», изображается, прежде всего, как светская женщина: живая, кокетливая, ироничная. В этом образе больше сходства с Марией Магдалиной или Марией Египетской, о житии которых особенно много повествуется в западноевропейских легендах и преданиях. Моргенштерн в своей «легендке» сравнивает двух персонажей: дьявола как олицетворение зла (не абсолютного, и потому не совсем убедительного) и Марию как гипотетическое олицетворение добра, чистоты и невинности, ибо в сей пречистой Деве тоже сидит бесенок. Бедный, испуганный художник оказывается орудием в руках им же созданных персонажей, а «добро» и «зло» вновь оказываются весьма относительными, проницаемыми понятиями.

Благодаря своей фабульности, экспрессивности и аллегоричности данная «легендка» может быть соотнесена с притчей. Но главное, благодаря релятивности «добра» и «зла», в ней присутствует дидактика внутренняя («Sieh/, so lohnt die junge Frau...») и скрытая: бедный художник зависит и от дьявола, и от божества.

Место действия третьего стихотворения – Прага, главного героя зовут Брод, он раввин. Прежде всего, «Брод» – еще и фонетический омоним немецкого слова «das Brot» – «хлеб». Хлеб, как известно, является одним из

\* «Смотри, вот так благодарит юная Дева Мария плута, который сегодня чуть было не зазнался».

\*\* «...doch vordem sie so schön gemalt» [10, с.60].

символов Иисуса Христа. Фриц Ринекер пишет: «Иисус называет себя «хлеб Господень» или «хлеб жизни». Этим он хочет сказать, что связь с ним, вера в него является решающим фактором в достижении вечной жизни. Так, выражение «есть хлеб» (Лука 14:15) является символом застольно-товарищества в царстве господнем» [13, с.247].

Что касается имени «Брод», то здесь возникает еще одна ассоциация. «Brod» является основой глагола «brodeln» – «бурлить», «бродить», «вздыхаться клубами»; от него образуется и существительное «der Broden» – «чад, туман», «der Brodel» – «густой пар, чад». Налицо близость имени раввина Брода к дьявольскому началу, что и декларируется самой «легендкой». Посредством сатанинской магии он достиг такой власти, что сама смерть бес-сильна перед ним («...gelangte durch teuflische Magie/ zu solcher Macht, daß selbst der Tod/ vergebens wider ihn Flammen spie»\* [10, с.60]). С другой стороны, и в этом вся прелесть притчевой ситуации, здесь проступает намек и на Божественную ипостась (Ср.: Бог шел впереди евреев в виде дымного столпа, когда они странствовали по пустыне – Исх. 13:21).

Герой Моргенштерна, раввин Брод, амбивалентен по сути: он служит и Богу, и сатане. Моргенштерн вновь обращается к излюбленной немецкими писателями фаустианской теме, усиливая напряжение интеллектуального конфликта: Брод, представитель раввината, заключает сделку с дьяволом и получает его в покровители, однако это не спасает его от давно охотившейся за ним Смерти. Вдохнув аромат розы, в которую она спрята-лась, он умирает.

Главным героем данной «легендки» является раввин Брод, но равноправными «героями» здесь выступают и дьявол, и смерть, причем последняя – как представитель некой высшей инстанции, независимой ни от Бога, ни от дьявола: она делает свою работу несмотря ни на что. Снова «нереальный», «перевернутый» мир врзается в мир реальный, и здесь заслуживает внимания финал «легендки»: смерть раввина, понюхавшего розу. В древности с образом розы связывали радость, тайну и любовь, вместе с тем, в Греции, Риме, Китае и позже, как указывает Топоров В.Н., «в ряде германоязычных стран, роза стала цветком, связанным с похоронами, со смертью. Нередко ее превращали в цветок загробного царства» [15, т.2, с.386]. С другой стороны, роза на могиле мучеников отсылает к идее вос-крешения. В каббале роза – образ единства. В западном христианстве Дева Мария сама почитается как роза или имеет ее своим атрибутом. В католицизме этот цветок является также атрибутом Иисуса Христа, часто символизируя церковь вообще. Роза, религия, смерть – все это заставляет нас вспомнить еще об одном символе – Розенкройце, который Папюс назвал «розой, распустившейся в пять лепестков; пятиконечной звездой каббалистического микрокосма» [16, с.167]. Папюс истолковывает этот

\* «...достиг такой власти, что сама смерть тщетно пыталась изрыгать на нес свое пламя».

стического микрокосма» [16, с.167]. Папюс истолковывает этот символ как «квартирнер, распространяющийся в квинер; это дух, который множится, чтобы сойти в клоаку материи, где он останется в грязи некоторое время, но его участь найти, даже в самом своем унижении, возвышение своей личности». Поэтому «падение» и смерть раввина Брода объяснимы: как пишет Сен-Мартен в своем сочинении «Erreurs et Verite» («Заблуждение и истина»), «падение человека происходит оттого, что он *перепутал* листы Великой Книги Жизни и поставил пятую страницу (страницу разрушения и падения) на место четвертой (бессмертие и духовная целость)» [16, с.171]. В этой притчеобразной «легендке» о розе и раввине, как, впрочем, и во всем цикле, ничего не «проговаривается», дидактика находится как бы за текстом, в том коннотативном поле, которое возникает как аура. Поэтому смерть раввина воспринимается как наказание (смирись, гордый человек!), но, с другой стороны, оставляет надежду на возрождение.

В четвертой «легендке» – «Der Hahn» – рассказывается о том, как в Базеле сожгли на костре петуха, который, «вопреки природе и Господу Богу», снес яйцо. В мировой культурной традиции образ петуха сложен и многозначен. У древних евреев петух был третьей стражей ночи – от полночи до рассвета. Другие народы практиковали жертвоприношения петуха, что объяснялось его «солнечной, огненной природой, добыванием огня» [15, т.2, с.310], петуха, принося в жертву, сжигали (базельцы так, собственно, и поступили). «Причастность Петуха и к царству жизни, и к царству смерти, тьмы делает этот образ способным к моделированию всего комплекса «жизнь – смерть – новое рождение», пишет М.Н.Соколов [15, т.2, с.310]. Петух – это еще и символ плодородия (прежде всего – в его производительном аспекте как символ сексуальной потенции и похоти). В Новом Завете петух воплощает символику перехода, переступления некоей решающей грани. В соответствии с евангельским мотивом петух становится эмблемой Святого Петра, сначала отступившегося от Иисуса, а потом раскаявшегося в предательстве. В другой трактовке петух – посланец дьявола, искусившего Петра («Истинно говорю тебе, что этой ночью, прежде чем пропоет петух, ты трижды отречешься от меня» – Матф., 26: 34).

Не зря «уважаемый магистрат заподозрил, что дело пахнет кухней дьявола» [10, с.60]. В немецких поговорках «кухней дьявола» называют ад [12, с.397], а выражение «in den teufels Küche kommen»<sup>\*</sup> означает «иметь большие неприятности» [12, с.397]. Зато другой немецкой поговорке «von etw. so viel verstehen, wie der Hahn vom Eierlegen»<sup>\*\*</sup> здесь дано обратное развитие. Мотив снесенного петухом яйца не нов: «в средние века верили,

\* Дословно: «прийти в чертову кухню».

\*\* Дословно: «иметь о чем-то такое же представление, какое имеет петух о кладке яиц».

что из яйца, снесенного петухом и высиженного жабой, выходит некий чудовищный змей Василиск» [15, т.1, с.218] (Ср.: лат. «basiliskus» – игра слов с «Basel») с головой петуха, туловищем жабы и хвостом змеи. Этот змей погибал либо от собственного отражения в зеркале, либо от взгляда или крика того же петуха.

И в этой «легендке» «*die verkehrte Welt*» снова вторгается на территорию мира обыденного: петуха, а точнее Василиска («*Basilisk*»), как любого другого гражданина города Базеля (базельца, «*Baseler*») кидают в тюрьму, судят, казнят. Случайно вырвавшийся из горла горящего петуха звуки («*Kikriki!*» [10, с.60]), похожие на «*Kyrieleis!*»\*, заставляют упасть на колени поющих и орущих базельский люд (интересно, что и петух (*Basiliskus*) и базельцы (*Baseler*) одного консонантного корня). Игра слов, их «перевертывание» (*Kikriki* – *Kyrieleis*; *Basel* – *Baseler* – *Basilisk*), «карнавальность» сюжета (Ср. замечания М.Ю.Реутина о карнавальном перевертывании в южнотемских драмах об Антихристе [18, с.5-12]) говорят о близости к жанру анекдота. Как пишет В.И.Люпа, «культурно-генетический субстрат [анекдота] восходит к игре, карнавалу; ...слово же анекдота – инициативное, но одновременно и легковесное, «неосновательное» слово, курьезное своей окказиональностью, беспрецедентностью (неологизм, речевая ошибка и т.п.); оно в такой же мере плод остроумия, в какой и оговорки, описки, недоразумения» [3, с.15]. В «Легендке» петух выступает как средневековый мученик, однако если мучеников сжигали за их веру в Бога, то петуха, напротив, сожгли за его «неправильность», за поступок «*dem Herrn zum Trotz*» [10, с.60], а если быть точным, – за его непокаяние: именно это суд счел наивысшим святотатством. Анекдотичность (парадоксальность) этой «легендки» заключается еще и в том, что «добропорядочные» базельцы, сжигающие «чудовище», которое относится к миру низовой мифологии, слышат в его крике реквиемную партию.

И.Левин пишет, что о мучениках повествуется также в Аггаде – «сказовой» повествовательной части Талмуда, которая содержит различные рассказы, анекдоты, сведения по космо- и географии, оккультизму, толкованию снов. Встречаются здесь и маъасиёт (происшествия), где повествуется о мучениках за веру, что сродни христианскому мартирологу, причем подано все как было [19, с.257-260]. В различных типах аггад встречаются приемы краткописи (так называемые, аббревиатура и нотарикон), когда слова могут истолковываться как сокращения или краткие сочетания. Например, имя *Adam* имеет следующий «земной» состав, учитывая тот факт, что перво-человек был сотворен из глины: *A + Da + M = Афар(прах) + Дам(кровь) +*

\* *Kyrieleis* = *Kyrie eleison* = «*Gott, erbarme dich!*» = «Господи, помилуй!» – католическое песнопение, начальный раздел мессы (реквиема), где повторяется несколько раз в течение произведения [21, с.803].

Мара(желчь) [22, с.281-282]. И Левин указывает также, что сокращения и знакопись были весьма распространены в древности не только у евреев, но и у греков.

По какому же принципу К.Моргенштерн объединил свои «легендки» в цикл? Во-первых, на уровне жанра все они являют собой небольшие «побасенки», «легендки» с притчевым оттенком. Все они экономичны по содержанию, максимально сжаты, экспрессивны, содержат огромное число аллюзий и реминисценций, внутренняя «пружина» их сюжета «закручена» обязательно на каком-нибудь необычном факте, на чуде, «вписавшемся» в обыденный мир. Что касается идейного и тематического принципа, то эта линия автором не прописана, но, тем не менее, присутствует: немецкоязычный читатель должен догадаться обо всем из аллюзивно-реминисцентного контекста, что, подобно «облаку дыма», обступает, обволакивает тот или иной эпизод.

Любой цикл создается как своеобразная целостная поэтическая структура, состоящая из произведений, «объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей» [20, с.398]. К.Моргенштерн, к особенностям поэтического стиля которого можно отнести пристрастие к каламбурам и игре слов, возможно, поставив стихотворение именно в таком порядке, желал пробудить в читателе встречный интерес, заставить его включиться в разгадывание этого поэтического ребуса: чем связаны герои «легендок» и почему их истории идут друг за другом именно в такой последовательности – *der Schüler, der Maler, der Rabbiner, der Hahn?* Дело в том, что К.Моргенштерн всегда осознавал себя причастным не только к европейской, но и еврейской культурной традиции. Учитывая этот фактор, попытаемся подойти к его произведению с позиций каббалистики и аггадической краткописи, о которой упоминает И.Левин: взяв начальные буквы названий стихотворений, входящих в цикл, мы получим следующее буквосочетание: **SMRH**. Прочитаем эту аббревиатуру путем подстановки гласных звуков. В немецком языке здесь больше всего подходит слово «*Schmarren*», что означает «дрянь, пустяк, ерунда, глупость» [21, с.311], и в этом заключен намек на незначительность, легкость, «пустячность» цикла то ли «легендочек», то ли «сказочек» (*Legendchen, Märchen*). В немецком «*der Schmarren*» – это еще и «легкая, веселая, полная острот и китча пьеса, действие» [21, с.112]. Другая возможность «расшифровки» данного консонантного корня – в иврите: **MRH** в нашем корне **SMRH** может означать на иврите «(быть тучным)» (в переосмыслении «(быть сильным)»), и от него образовалось имя **MARIA** [15; т.2, с.112]. Целиком же **SMRH** прочитывается как «она сохранила». Однако это предположение требует более глубокого исследования. Очевидно, что данные стихотворения объединяет их общая жанровая направленность, которая представляет собой смешение элементов притчи, легенды и анекдота.

Исходя из этого, первое стихотворение («Der Schüler») – является «страшилкой» (страшной историей с привидением); второе («Der Maler») – «быличкой», «побасенкой» с элементами анекдота, которая повествует о человеке как о марионетке в руках Бога или дьявола; «Der Rabbiner» – небольшая притча с каббалистическим компонентом, подспудно реабилитирующим героя; тогда как «Der Hahn» – анекдот о «мученике» василиске. Все вместе это вполне укладывается в нестесненную канонами жанровую форму *mašal* и аггадических *mašasiēt*, которые в произведениях К.Моргенштерна трансформируют выраженную европейскую жанровую традицию.

### Цитированная литература

1. Müller, Jeremias. Dem Kind im Manne. Versuch einer Einleitung // Christian Morgenstern. Galgenlieder. – München, 1996.
2. Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
3. Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла: Проблемы истории и теории. – СПб., 1993.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. – М., СПб., 1882. – Т.3.
5. Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
6. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
7. Притча // Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим, 1992. – Т.6.
8. Лезов С.В. Канонические Евангелия (Введение) // Канонические Евангелия. – М., 1993.
9. Мар, Уолтер де ла. Льюис Кэрролл // Кэрролл, Льюис. Алиса в Зазеркалье. – М., 1996.
10. Morgenstern, Christian. Galgenlieder. – München, 1996.
11. Wahrig, Gerhard. Wörterbuch der deutschen Sprache. – München, 1993.
12. Mackensen, Lutz. Grosses Handbuch der Zitate und Redensarten. – CSFR, 1993.
13. Rieneker, Fritz. Lexikon zur Bibel. – Wuppertal, 1977.
14. Duden. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 1996.
15. Мифы народов мира: В 2-х т. – М., 1992. – Т.2.
16. Папюс. Каббала. – СПб., 1992.
17. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. – М., 1987. – Т.2.
18. Реутин М.Ю. Игры об Антихристе в южной Германии. – М., 1994.
19. Левин И. Арамейский повествовательный репертуар периода поздней древности (Аггада) // Древний Восток. – М., 1983. – №4.
20. Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1975.
21. Das Grosse Deutsch-Russische Wörterbuch. – Band 2. – Moskau, 1980.

### Анотація

У статті автор звертається до проблеми трансформації жанру притчи, легенди, анекдоту в німецькій літературі ХХ сторіччя. Матеріалом для статті став поетичний цикл «Чотири легендки» німецького поета-експресіоніста Крістіана Моргенштерна.

### Annotation

In the article the author considers the problem of transformation of genre of parable, legend and anecdote in German literature of XX century. The material of investigation is the poetic set «Vier Legendchen» by Christian Morgenstern.

**Ella Goncharenko**

### IRELAND AS A PROBLEM OF J.C.MANGAN'S AND J.JOYCE'S WRITER'S SELF-CONSCIOUSNESS

ББК 83.3 (4 ІРЛ)

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century Joyce considered James Clarendon Mangan (1803-1849) to be a forgotten poet, though the leaders of the Irish Revival proclaimed him an equal to Davis and Fergus, heroes of the future Ireland (Yeats), and several editions of his works had appeared during the 1890-s. Joyce in his two essays on Mangan (1902 and 1907) accentuated other features of the image than those emphasised by the Irish nationalists; his version is that Mangan is a martyr, the greatest poet of the whole Celtic world whom his country let die in privation and oblivion. So, the image of the poet is, for Joyce, an embodiment of Ireland's betrayal of her sons – one of the central Joyce's themes. Some qualities of Mangan's verses make them an anticipation not only of Yeats's poetry, but of Joyce's main esthetic principles in his major works (short stories and novels), and these qualities can be defined as specifically Irish. Analysing Mangan's best poems written between 1832 and 1841 («The Karamanian Exile», «Dark Rosaleen» and «The Nameless One»), we come to conclusion that «translation», poetic «mimicry» and mixture of very different poetic styles are their main structural principles.

«Translation» is a term introduced by the modern writer Seamus Deane [1] to define the peculiarities of the linguistic and cultural situation in Ireland of the XIX and XX centuries. The term can be applied to literary semantics and poetics and also to the history and politics of Ireland; at the deep level it means re-possession of the world culture by an oppressed nation deprived of everything. In Mangan's case, the first of the above mentioned poems («The Karamanian Exile») is an imaginary translation from Persian; the second, «Dark Rosaleen», a fusion of a love-song and a patriotic hymn, the central character Rosaleen being a merge of an image of a beloved woman and an allegory of Ireland; the



third, a poetical self-portrait combining features of a genius and of a common «petit and ordinary» (C.Lamb) person suffering from «want, and sickness, and houseless nights», is a mergence of realistic details and romantic exaggerations, historical names and Biblical metaphors.

Mangan's merging of different poetical systems into a new union is to become a fundamental feature of Joyce's art, and Mangan's Nameless One, «translated» into quite different Joyce's system, becomes Noman, or Everyman, or Nobodaddy.

«Poems on Oriental Subjects Mangan's best book of verses (1832), is a book of imaginary translations. «Imaginary translation» is a new genre of poetry here, which was built by him as a summing up of different genres and stylistic effects, heterogeneous cultural motives. This is what differs the genre of imaginary translation from the «imitation» genre which has been known since old times and was especially favoured by the Romantic poets (imitation of the ancient poets, of the Bible, the Koran, of the Eastern legends in Coleridge's, Byron's and Pushkin's works). «The Karamanian exile» pictures the magnificence of eastern country, combining verbal painting (which recalls Coleridge's «Kubla-khan») with subjective feelings and objective narration and anticipating Browning's and Tennyson's lyrico-dramatic monologues. The main features of the poetics and meaning of «The Karamanian Exile» are as follows: 1. The combination of Eastern and Western poetic lyrical and epic genres such as lamentation of the exile and battle song, epic song on war, lament over the decline of a great empire (all that, of course, in laconic Bible style); 2. Descriptive moments, exotic geographic and historical images created with the help of genuine or imaginary toponymy and onomastics – Karaman, Erzerum, Spahi, Asrael (a spirit of revenge and death), Ukbar, Murad (the last is, evidently, the name of «the Exile»); 3. The poem is written as a monologue, from the first person, it is a lyrico-dramatic monologue, one of the central genres of the Victorian poetry.

So, the poem as a whole resembles an exotic mosaic. Furthermore, the form of a monologue from the first person allows Mangan to transmit to the hero some personal biographic features, features of Mangan's own fate. The exile is deprived of his native land, it is a very Irish feeling; he is a beggar, betrayed by everybody, but he does not lose hopes that he will struggle and win, his motherland is both proud and thrown in ashes, her destiny is chains:

The Spahi wears a tyrant's chains,  
Karaman!  
But bondage worse than this remains,  
Karaman, o Karaman!

....

What lights flash red along your walls?  
Hark! Hark, the muster-trumpet calls!  
I see the sheen of spears and shawls,

Karaman!  
The foe! The foe! – they scale the walls,  
Karaman!  
To-night Murad or Ukbar falls,  
Karaman, o Karaman! [2, p.46-49]

We can see here the echo of Byron's use of Biblical motives: «the sheen of spears» seems borrowed directly from «The Destruction of Sennaherib», from Byron's «Hebrew Melodies». So, Mangan's «translation» is made out of many literary codes and poetic languages.

Quite different intonations and paints can be found in the poem «Dark Rosaleen» [3, p.772-774]. From the first view, it is a combination of a ballad and a lyrical love song, but with a certain scurf of fantasy and strangeness:

O my Dark Rosaleen,  
Do not sigh, do not weep!  
The priests are on the ocean green,  
They march along the deep.  
There's wine from the royal Pope,  
Upon the ocean green;  
And Spanish ale shall give you hope,  
My Dark Rosaleen!  
My own Rosaleen!  
Shall glad your heart, shall give you hope,  
Shall give you health, and help, and hope,  
My Dark Rosaleen!

The plot is a travel of the hero to his beloved woman, whose beautiful «bright face [is] clouded so», who lives «in emerald bowers» (green or emerald is the Irish symbolic colour), whose «holy delicate white hands shall girdle [him] with steel». His aim is «To heal your many ills!» – «ills» here also means «evil», and «misfortunes». Mangan transforms the image of Ireland – «poor old woman» from the well-known XVIII-th century song into the image of a beautiful and sad beloved girl, whose destiny is victory in the battle and immortality:

O, the Erne shall run red,  
With redundance of blood,  
The earth shall rock beneath our tread,  
And flames wrap hill and wood,  
And gun-peal and slogan-cry  
Wake many a glen serene,  
Ere you shall fade, ere you shall die,  
My Dark Rosaleen!  
My own Rosaleen!  
The Judgement Hour must first be nie,

Ere you can fade, ere you can die,  
My Dark Rosaleen!

In this context «dark» means «sad». The poem mimics love lyrics with an increasing passion and ecstasy; yet, in reality it is a patriotic song with heroic intonations of a battle call-up, a hymn and a solemn vow; this becomes especially clear in the seventh, final stanza, which is cited above. In retrospective reading, returning to the first stanza, we can see that the words «royal Pope» and «Spanish ale», which will bring help and hope, are political hints; «dark Rosaleen» herself, the personification of Ireland, changes her feelings from pain to hope and confidence in victory, and her beloved one becomes the knight and fighter. Indeed, Mangan created an unprecedented love-political allegory. Joyce will develop the similar extravagant art, mixing styles and genres in his great prose, combining matter-of-factness with metaphorical and mythic images of the «Cyclops», «Circe».

In «The Nameless One» [4, p.775-776] the young knight and the hero of resistance gives place to another person, to the tragic image of a little man whose miserable life was a ruin. (This change of the narrator's masks will become a characteristic feature in Joyce's «Ulysses»). The poet addresses his song as a living being, as a soul of his soul»; this form enables him to see, as if from the highest and the last top achieved before his death, all his life, from childhood up to an old age «at thirty nine», to mourn the destroyed hopes and to evaluate the great possibilities, which he felt in himself:

Tell how his boyhood was one drear night-hour,  
How shone for him, through his griefs and gloom,  
No star of all heaven sends to light our  
Path to the tomb.  
Roll on, my song, and to after ages  
Tell how, disdaining all earth can give,  
He would have taught men, from wisdom's pages,  
The way to live.

High prophetic didactic vocabulary («he would have taught men, from wisdom's pages, the way to live»), lifted-up style go hand-in-hand with an obvious personification «wisdom's pages» (the genitive / possessive case in English, as a rule, suggests an alive, animated owner). Further, a set expression «the way to...», obtains, in Mangan's poem, the status of a metaphor – due to the poetic surrounding (stars, heaven, path): the verse reads not as «how to live» but as «the way to live»). So, Mangan's is an elevated and decorated style.

But to say only this means to miss something in an Irish originality of this style; the matter is that rhetorical elation permanently unites and mixes with other stylistic systems: with romantic landscape metaphors, which remind us of the imaginative accuracy of Wordsworth's images (we mark it graphically):

... song which always, sublime or vapid,

Flow'd like a rill in the morning beam,  
Perchance not deep, but intense and rapid –  
A mountain stream.

Or with a structure built on syntactically parallel poetic definitions, recalling Shakespeare's sonnet 66:

Go on to tell how, with genius wasted,  
Betray'd in friendship, befool'd in love,  
With spirit shipwreck'd, and young hopes blasted,  
He still, still strove.

Or with a system of realistic details of his portrait and life: «spent with toil», «his mind grew dim», «wreck and sorrow, / And want, and sickness, and houseless nights», –

And lives he still, then? Yes! Old and hoary  
At thirty-nine, from despair and woe,  
He lives, enduring what future story  
Will never know.

Here again the everyday biographic details and intonations of oral speech (the first two lines) are «raised» by an emotional ending of the line («future centuries»). Details of national biographies, names of the Irish and Scottish heroes are combined here; those heroes the poet compares himself to – their tragic fate is the same:

And he fell far through that pit abysmal,  
The gulf and grave of Maginn and Burns ...

His name is «Nameless»: it is an oxymoron surrounded by apocalyptic images: crowds of demons, ghosts of death.

These systems do not replace one another, but are «sprayed» in the whole text; as a result, the text presents an impressive stylistic and generic mixture: a poetic biography of a humble man (who is a great man at the same time) ends with a multilayer metaphor: a place of his post-death housing is in the breast «of pitying noble», but this is at the same time his «grave»; he in his turn pitied everybody «here and in hell»:

Him grant a grave to, ye pitying noble,  
Deep in your bosom: there let him dwell!  
He, too, had tears for all souls in trouble,  
Here and in hell.

In the last two lines there is a mergence which will be embodied in Joyce's «Ulysses» on a much greater scale: the fusion of Christian and anti-Christian or anti-dogmatic images: Mangan addresses God, and at the same time pities the convicted by Him (damned, burning in hell).

Mangan's «The Nameless One» is «translated» into a quite different Joyce's poetic system, where such features of an image as genius and greatness

will be replaced by ordinariness (but such ordinariness which is able to result in the creativity and freedom, and at the same time admits irony and self-irony, caricature and grotesque as a self-esteem), can be regarded as a sketch of such Joycean images, as Noman, Everyman and Nobodaddy.

Joyce chose Mangan for the subject of the report he was to read to the Literary and Historical Society on February 1, 1902. He wanted to bring Mangan to the notice of the young Irish intellectuals, and five years later, in Trieste, he planned to place Mangan among the classics of the European literature.

Mangan's influence on the prose of young Joyce is evident: Joyce chose a highly adorned, rhythmical, poetic style; his report was like a «prose poem» (as Joyce defined his early «epiphanies»): «...the time is come wherein a man of timid courage seizes the keys of hell and death, and flings them far out into the abyss, proclaiming the praise of life...and death, the most beautiful form of life. In ...that great memory which is greater and more generous than our memory, no life, no moment of exaltation is ever lost; and all those who have written nobly have not written in vain...»

We can see that later Joyce abandoned this adorned style for the sake of the «scrupulous meanness». But the peculiar conception that «death was the most beautiful form of life», is derived, we suppose, from «The Nameless One» and other Mangan's poems, and it was to develop in Joyce's further writings. This subject appears in «The Dead» and in all his major novels: death and life are akin to each other, the dead are living in people's memory and «in that great memory which is greater than ours». Whose memory is it? God's? The people's? Historical memory? – Joyce gives no definite answer, but the theme of life-and-death closeness, of «life in death» remains one of the most important in his imagery and mythology.

\* \* \*

«Perhaps, nothing could be more fortunate for a writer in the XXth-century than to have been born Irish», – begins his book about Joyce J.H.Maddox. It is because of «the typically Irish combination of the cosmopolitan cultural yearnings and deep love – hatred for the homeland», combination, due to which an incredibly small population of Ireland has given to the world the greatest English-speaking writers of the XXth-century, poet (W.Yeats), novelist (J.Joyce) and playwrights (S.Beckett, B.Shaw) [5, p.1].

Paradoxicality of this situation is that all of them are poets of a foreign language, instead of the native one. The national self-consciousness of the three above mentioned writers, especially Yeats and Joyce, is marked by some features in common. Love – hatred is a feeling Yeats discovered in his own self: his own words were that he would write for his compatriots – out of love or hatred to them, it was unimportant: probably he could not distinguish those feelings. Despite the difference of fates (Yeats remained in his homeland, and Joyce emigrated), the positions of both writers coincide: Joyce, despite his European

orientation, wants «Dubliners» to be «a mirror of Ireland», and a book to help its spiritual liberation [6, p.62-63]. «Nightmare» of Irish history is perceived by Joyce as an ineradicable present (it is a leit-motif of his novels), and the guilt he assigns to past generations is an interlacing of all the heroic and treacherous features of this history.

Biographical investigations, based on what Joyce wrote about himself, lead to seemingly contradictory conclusions: parting with Ireland was indispensable as a condition of his self-realization – and there never was any parting with Ireland in spiritual sense. What is more: he was most Irish, when he depicted Ireland from «the beautiful far-off» (using Gogol's expression created in similar circumstances), and most «heroic and embattled» [5, p.1], when he decided on creating the bitter, full of tragical irony images of his country.

The youthful enthusiasm and decisions which have defined all his further life he will express in «A Portrait of the Artist as a Young Man» (1916), especially in the famous scene from chapter V. Here Stephen's argument with the young Irish nationalists is described; the action took place in 1898, in the atmosphere of the Irish Revival. Stephen's opponents speak about the necessity to act, gather signatures under the appeal of Nickolay II about peace, they believe, that Ireland would become an initiator of the new world, where there would be brotherhood and freedom of speech, and they would proclaim the Irish to be the creators of socialism; they require the Gaelic language to be learned. At first, these speeches with their mixture of truth, lies and baffling rhetoric evoke Stephen's resistance which further changes into a passionate rebuff. The stylistics and composition of this fragment are as such: contrast of the excited political recitation, naïve repetition of general places – and dry Stephen's answers, and then an unexpected turning, and one more contrast; at this second stage of verbal duel all passion and energy pass to Stephen, and what he proclaims and defends, looks completely unexpected and provocative.

«– Do you know, what Ireland is? – asked Stephen with cold violence. Ireland is an old sow that eats its farrow» [7, p.397].

In 1920 Joyce will repeat this in «Circe», the 15-th episode of «Ulysses». And again – either in a setting of brothel house, or in a crazy phantasmagoria – fragments of the scenes of the 1898-99 years will appear: imperial struggle «for peace», Irish nationalistic motives such as the Gaelic league, the Gaelic language, «green is better than red» (i.e. «Ireland is better than England»); words from a patriotic song) mixed up with terrible visions of war, executions, devilish sabbath; and Stephen will say: «You die for your native land... – Let your native land die for you», and the words about «native land, which one loves above the king», will be pronounced by a tortured boy. Images of pigs, people turned by Circe into pigs [8, p.438, 498, 538, 549, 550, 551], the word «pig» in differ-

ent languages [8, p.438, 498, 538, 549, 550, 551], will become a leit-motif of the episode, until at last Ireland appears – and Stephen tells her:

«– I know you!... The old sow, that eats her farrow!».

There exists a confirmation of the psychological truth of this image created by life and history. In 1921 in a similar historical and biographic context this image was repeated by Alexander Blok (the great Russian poet of the first part of the 20-th century) in the letter written before his death [9, p.537]. There is no evidence that Blok had read Joyce's «A Portrait of the Artist as a Young Man». Joyce's experience of past and of present all is formed by the Irish revolts of 1796 and 1798, wars between «parties» and provinces, Emmett's and Parnell's destiny, the Easter revolt in 1916, armed struggle for independence (which in 1921, after the creation of «Circe», will continue in the civil war). Blok's experience are world war, revolution, civil war, terror of the authorities which have doomed the poet to death. Blok's cry of despair («old mother Russia had eaten me as an old sow eats her piglet») came from the similar inner condition as Joyce's did.

Is it necessary to emphasize that the measure of patriotism of Joyce and Blok much more exceeds the level of this feeling, accessible to an average Philistine, who is possibly ready to reproach both poets for their frankness gained through sufferings. A proof to this is their creative exploit, accomplished with the names of Ireland and Russia in their hearts.

But it did not hinder them to see the dialectics expressed by Stephen in the 15th episode of «Ulysses». In the carnival of «Circe» the comedy of patriotism bursts out, and Stephen weighs the two possibilities, real and unreal. The first: suppose you die for your country... «You» here means each: I, you, he, who indeed more than once in history died for his country. The second: suppose «my country dies for me («for» here is not «instead of», but «for the sake of»). The idea is: if the native land is the Mother, she too must sacrifice herself for the sake of the son. Further in Stephen's speech a new semantic inversion occurs: it appears that not «he» or «you», but the native land «many times did it», i.e., died. However, is it really a semantic inversion? What is the native land, if not «I», «he» and «you»? But Stephen uses another pronoun – «it»: «my country» for him does not cease to be an abstraction which is not personified in real personalities. And, yet, Stephen's decision is: «I don't want it to die. Damn death. Long live life!» [8, p.549].

In the «buffoonery» of the 15th episode such decision is possible. But is it possible not in «carnival», but in reality?

Joyce answers this question both in «Portrait» and in «Ulysses». This answer is: if the native land, family, the church, all these require of a person «to devote himself», require a victim of life and personality – a person has the right to refuse. This refusal Joyce understands as the liberation and the road to creativity. He embodies it in aphoristic «Non serviam» of Stephen.

In «Ulysses» this problem is expressed less straightforward, than in «Portrait», without discussion and proclamation, at a level of the description of the hero's personality. See, for example, the I-st episode of «Ulysses». Complicated connections, associative chains of images are installed here: Ireland is «the Poor Old woman» and «silk cow» from the Irish songs, and the old milk woman and the old, dying Stephen's mother. This feeling to his mother is a feeling of dependence, not only of love, and the strive for freedom. These connections are so psychologically motivated, that their symbolic character is not evident: looking at the sea, Stephen recalls a line of Swinburne's verses: «the great gentle mother»; it reminds him his real mother and recently experienced feeling of a shock of her illness and death: through a huge cup of green sea water he sees a cup with green bile standing by her bed. Stephen has refused then to kneel and to pray. This episode is real; but in reality his mother didn't ask Joyce about it for she was unconscious; other members of family asked him. Joyce has sharpened the circumstances consciously, having made Stephen to refuse mother in her last request. Old, exhausted woman (associative image: the poor Old woman is Ireland) asks for a sacrifice on the part of the son. And he should deny his self, his recently found personality released from «bonds of family and church». An associative chain «works» here unmistakably: a sacrifice for the sake of mother is a sacrifice for the sake of native land. But for Joyce it is not a possibility of a noble feat, but only dependence. The dependence which is necessary to overcome to find himself.

So, religion, family, native land, all centuries-old indisputable values, are they really pushed away by the author and his hero?

It is evident today that the very way the question is formulated leads to a certain simplification. Are they really «indisputable»? Joyce already showed in «Dubliners», that the word «paralysis» can become a synonym to all this. Dead, formalized rituals of social life, devoid of life and real contents, on the one hand, and freedom and creative work, which can serve as an eye-opener to Ireland, on the other hand, are thrown onto the scale. Such was the choice for Joyce. In this choice the right of a person for him were never less significant than the rights of a state or a country. In this vision of the absolute value of a personality, and not only of the personality of a genius, but also of everyone, of Everyman, the essence of Joyce's modernisation of the semantic field of literature is contained.

#### **Bibliographic references**

1. Deane S. Joyce the Irishman // The Cambridge Companion to James Joyce. – Cambridge University Press, 1997.
2. Mangan J.C. The Karamanian Exile // The Penguin Book of Victorian Verse. – Harmondsworth, 1975.

3. The Penguin Book of Victorian Verse: A Critical Anthology / Ed. by G. MacBeth. – Harmondsworth, 1975.
4. The Oxford Book of English Verse: 1250-1900 / Ed. By A. Quiller-Couch. – Oxford, 1930.
5. Maddox Jr., J. H. Joyce's Ulysses and the Assault upon Character. – Rutgers University Press, 1978.
6. Letters of James Joyce. In III vols. Vol. I / Ed. Stuart Gilbert. – N.Y., 1957.
7. Joyce J. Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. – M., 1982.
8. Joyce J. Ulysses. – Oxford University Press, 1993.
9. Block A. Col. In 8 vols. – Moscow, 1963 (in Russian). – V. 8.

#### **Аннотация**

Рассматривается дискуссионная проблема «ирландскости» Джеймса Кларенса Мэнгена и Джеймса Джойса в её основных аспектах: отношение писателя к судьбе и культуре Ирландии, национально-психологическое самоопределение автобиографического героя их произведений, влияние Мэнгена на творчество Джойса.

#### **Анотація**

У статті розглядається дискусійне питання про «ірландськість» Джеймса Кларенса Менгена та Джеймса Джойса в її головних аспектах: відношення до долі та культури Ірландії, національно-психологічне самовизначення автобіографічного героя їх творів, вплив Менгена на творчість Джойса.

**Т.Г.Теличко**

### **ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ИТАЛИИ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ: К ПРОБЛЕМЕ ДИНАМИЧЕСКОГО**

ББК Ш43(4ВЕЛ)(=432.11)\*3

**П**ереход в новое тысячелетие с необыкновенной силой обострил проблемы, волновавшие человечество на протяжении всей его истории. Разноаспектные – философские, социальные, политические, экологические – они восходят в конечном итоге к изначальной проблеме самоопределения человека в мире. В процессе самопознания, самоопределения, сопровождающемся, как всегда в кризисное время, мучительными поисками мировоззренческих ориентиров и духовных ценностей, немаловажное место занимает феномен национального. Свидетельство тому – ряд работ, написанных не только в области социальной философии, философской антропологии, этнопсихологии, но и в области литературоведения. Традицион-



но рассматривая проблему национального в контексте литературных связей, современное литературоведение неизбежно приходит к необходимости исследования инационального в художественной литературе, поскольку постижение национального с наибольшей полнотой возможно лишь в континууме «национальное» – «инациональное» – «всеобщее».

Выбор нами темы Италии в качестве инациональной неслучаен. Италия – «страна обетованная» для многих поколений европейских писателей. На протяжении веков ее трагическая история, богатейшая культура, роскошная и благодатная природа приковывали внимание, волновали мысль, вдохновляли на создание шедевров. Отдали дань увлечения Италией Гете, с юных лет рвавшийся в эту страну; немецкие романтики; Т.Манн, тема Италии для которого была неразрывно связана с темой искусства; Жермен де Сталь, роман которой «Коринна, или Италия» (1807) способствовал формированию культа Италии во Франции; Стендаль, в своей публицистической трилогии («История живописи в Италии», «Рим, Неаполь, Флоренция», «Прогулки по Риму») разработавший национальный итальянский тип, итальянский характер и воплотивший его в художественном творчестве; русские писатели – Батюшков, Баратынский, Гоголь, Тютчев... Символом Красоты стала Италия для русских поэтов «серебряного века».

Запечатлела свое – английское – восприятие страны и английская литература. Италия – «это целый мир – писал П.П.Муратов, – и каждый, кто вступит в него, проходит в нем отдельной дорогой». «Дорога» постижения Италии, проложенная в мировой культуре англичанами, сопряженная с «дорогами» историзма и психологизма в литературе, – предмет исследования в данной статье. На материале английской литературы до начала XX века нами предпринята попытка проследить эволюцию образа Италии от культурной целостности к целостности национальной и показать «подступы» к художественному освоению собственно итальянского национально-го характера.

Духовное общение Англии с Италией восходит еще к XIV веку, когда итальянская литература оказывала влияние на становление практически всех национальных литератур. Нетрудно, к примеру, заметить связь «Кентерберийских рассказов» Чосера с «Декамероном» Боккаччо. Шекспир, воспитывавшийся на драматизме итальянской новеллы, местом действия своих драм – «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой», «Венецианский купец» – избирает Италию, национальный колорит которой соответствовал страстным шекспировским характерам и разыгрываемой трагедии Любви. В поэзии Спенсера угадывается влияние Ариосто. Страна «рыцарства, истории и легенды» как нельзя лучше подходила для развития интриги готических романов со свойственным для них интересом

ко всему загадочному и необъяснимому: достаточно вспомнить «Удольфские тайны» Анны Рэдклиф, «Замок Отранто» Горация Уолпола.

Путешествия в Италию, начавшиеся еще во времена Аддисона, в XIX веке стали традиционными, сродни паломничеству по святым местам. В литературе этого периода интерес к стране, культура которой служила ранее лишь предметом подражания и источником сюжетов, отражен в появлении собственно темы Италии. Первые шаги в разработке этой темы были сделаны романтиками, которые за застывшими безупречными формами классического Античного Рима увидели живую прелесть Италии. Для некоторых поэтов-романтиков Италия становилась домом, как например, для Роберта Браунинга и его жены Элизабет Баррет-Браунинг, которая «сковала из своих стихов золотое кольцо, соединившее Англию с Италией» [1, с.8]. А для некоторых и последним земным пристанищем – как для Китса и Шелли, которые, по грустному замечанию Муратова П.П., «так верно и так слишком скоро сдержали свой поэтический обет жить и умереть в Италии» [1, с.7].

Страна, «Искусством и Природою любима, земной Эдем, обитель красоты» [2, с.119], неудержимо влекла к себе Байрона. Она не только служила для него источником вдохновения, как для поэта – романтика, но и предоставляла реальные возможности для проявления особенностей его пылкого, страстного, поистине романтического, темперамента.

Отправляясь в путешествие по Италии, английские поэты-романтики не ставили перед собой цель «открыть» для себя эту страну. Байрон, Шелли, Китс, Браунинг шли на встречу с Италией, хорошо известной им по литературе, живописи, музыке. Они знали ее историю и в своих стихах скорбели о ее славном прошлом. Тревогою за судьбу Италии проникнуты строки IV песни «Паломничества Чайльд Гарольда», где возникает поэтический образ Рима – «Вечного града» в сознание поколений» [2, с.133]. При этом скорбь над руинами древнего города сливается с индивидуальной скорбью лирического героя, создавая характерное для романтиков чувство личной сопричастности ко всему происходящему в мире, независимо от временных и пространственных категорий. И хотя в предисловии к IV песни поэмы Байрон признается, насколько «это деликатная и не очень благородная задача – говорить о литературе и нравах нации, такой несхожей с собственной» [2, с.111] – доминирующее и всепоглощающее лирическое начало в поэме способствует снятию национальной дистанции.

Драма «Марино Фальеро, дож Венецианский» (1821) написана Байроном не только на основе материала из истории Италии XIV века, но и при известном влиянии итальянского драматурга Витторио Альфьери. Драмой отличает удивительная верность «местному колориту», на что обращает внимание Гете, давая высокую оценку произведению. Примечательно, что интерес в постижении Италии все чаще переносится с Рима, традиционно

связанного с классическим периодом, на другие города страны, в частности – на Венецию. Карнавалый, причудливый город, видимо, более соответствовал современным представлениям о национальном своеобразии Италии. Венеции посвящена поэтическая повесть Байрона «Беппо» (1818), в которой автор не только передает венецианскую стихию праздника, карнавала. В его ироничном признании в любви последовательно Италии и Англии – по сути, сопоставление характерных национальных особенностей двух стран.

История Италии, полная драматизма, – неисчерпаемый источник для создания страстных романтических характеров, таких, как неистовый в своей жестокости граф Ченчи и гордая, непокоренная Беатриче в трагедии Шелли «Ченчи» (1819). При этом Шелли, по собственному признанию в предисловии, «пытался изобразить характеры с возможной исторической верностью, такими, какими они вероятно были» [3, с.570-571 ] и допускал, что для протестантского чувства английского читателя многое в трагедии останется непостижимым. Здесь очевидно осознание поэтом национальной специфики мышления, которая, в данном случае, проявляется в отношении к религии, отличающемся у католика-итальянца от протестантского. В трагедии изображена Италия XVI века. Интересно, что в английской литературе конца XVI столетия (время, которое характеризуется, как известно, острейшей антикатолической реакцией) помимо жизнерадостного отношения к Италии как к родине Возрождения, присутствует и иная тенденция, связанная с восприятием Италии как центра католической религии. Особенно ярко она воплотилась в творчестве религиозного проповедника, защитника англиканства Томаса Нэша. Романтик-Шелли безусловно далек от «нэшеской» критики итальянских нравов и восприятия Рима как оплота папства. Для него главное – воссоздание экзотического колорита эпохи и свойственных ей масштабных характеров. Но нельзя отрицать, что эта вторая тенденция так или иначе присутствует в общем восприятии Италии англичанами.

В целом, романтиками был внесен значительный вклад в разработку проблемы национальной ментальности и зависимости литературы от истории и жизни нации. Однако верность историческому, местному и национальному колориту, свойственная произведениям английских поэтов-романтиков, в значительной степени подчиняется законам романтического искусства с его настойчивым вниманием ко всему исключительному, экзотическому.

С развитием в литературе реалистических тенденций возникает иной аспект в исследовании ионационального, связанный с интересом не только к индивидуальному, но и к типическому, национально характерному. Байрон «к чужим входил не чужестранцем», поскольку, по словам поэта,

«кто независим, тот в своей стихии, в какие не попал бы он края...» [2, с.114]. В реализме стало важно наличие национальной дистанции, способствующей более отчетливому изображению социально и национально детерминированного «чужого» характера. Такое восприятие интересно вдвойне, поскольку характеризует и объект и субъект восприятия и вполне объяснимо в контексте характерной для английской литературы второй половины XIX века тенденции национального самоосознания.

Для реализации подобного рода творческих задач наиболее подходящей жанровой формой является путевой очерк. В этом жанре написаны Диккенсом «Картины Италии» (1846) после предпринятого им путешествия по стране. Если, к примеру, у Байрона в «Паломничестве Чайльд Гарольда» реальная Италия или вытесняется образами из славного прошлого некогда величественной державы, или способствует раскрытию внутреннего мира лирического героя, то диккенсовские очерки, в силу логики соответствующего жанра и отличного от романтического авторского мировосприятия, суть, по собственному сравнению Диккенса, «отражения в воде». И писатель-реалист выражает надежду, что «нигде не возмутил воду настолько, чтобы исказить их» [4, с.313]. «Если эти заметки могут показаться иной раз причудливыми и празднословными, – продолжает Диккенс, – пусть читатель вспомнит, что они составлялись знойным днем где-нибудь в холодильнике в окружении тех предметов, о которых идет речь, и не сочтет их хуже оттого, что на них заметно влияние описываемой страны» [4, с.312]. В изображении «Картин Италии» Диккенс много внимания уделяет именно своим впечатлениям. Иногда в своих «импрессионистических» зарисовках он сравнивает свои впечатления с «дикой фантазмагорией со всеми несообразностями сновидения и всеми страданиями и радостями нелепой действительности» [4, с.354]. Глава, посвященная Венеции, к примеру, построена как рассказ об «итальянском сновидении». Но, в отличие от «сентиментального путешественника» Стерна, Диккенс не уходит в анализ «пейзажа внутреннего мира личности», ни на минуту не забывает о предмете изображения. И в попытке «оправдать» причудливость и празднословие своих заметок особенностями Италии, и в сравнении Генуэзского контрастного зрелища роскошных дворцов и гнусных трущоб с «дикой фантазмагорией», и в восприятии удивительной Венеции не иначе как видения, уже скрыта реалистическая характеристика страны и народа, живущего в этой стране, народа, как писал Диккенс, «от природы доброго, терпеливого и благожелательного». И хотя «долгие годы пренебрежения, гнета и дурного правления сказались на его нравах и духе», Диккенс уверен, что «то хорошее, что всегда жило в итальянцах, живет и поныне, и этот благородный народ когда-нибудь восстанет, быть может из пепла» [4, с.526].

Появление собирательного образа итальянского народа в записках Диккенса свидетельствует о принципиально новом подходе писателя к восприятию иной национальной реальности, художественная целостность

которой воссоздается посредством изображения не исключительного, а типичного характера, психологически детерминированного действительностью, отличной от английской.

Не остался в стороне от итальянской темы и роман нового времени. Уилки Коллинз, создатель сенсационного английского романа, соединяет в своем творчестве романтические интенции с достижениями реалистического психологического романа. Он уделяет большое внимание интриге и, создавая характеры, отдает предпочтение личностям ярким, исключительным. Таков итальянец граф Фоско в романе «Женщина в белом» (1860) – личность неординарная, демоническая, являющая собой воплощение зла и в то же время вызывающая симпатии читателя. Но не менее интересен образ не столь масштабный – образ Пески, изображая которого, автор подчеркивает исконный «темперамент южанина», постоянно прорывающийся из-под маски «искусственной английской сдержанности», которую надевает на себя итальянец, стремящийся «превратиться в настоящего англичанина, дабы тем самым выказать благодарность стране, где он обрел убежище и средства к существованию» [5, с.5].

«Желтая маска» (1852) – повесть Уилки Коллинза, которую можно отнести к «итальянской», поскольку действие происходит в Италии и действующие лица, в основном, итальянцы. Любопытен характер патера Рокко, который во имя блага церкви идет на умышленное преступление. В этом образе воплощено то, совершенно отличное от протестантского, отношение к религии, на которое обратил внимание Шелли, создавая свою трагедию «Ченчи». «В уме католика-итальянца, – писал Шелли в своем предисловии к трагедии, – религия... – это обожание, вера, подчиненность, раскаяние, слепое восхищение, не правило нравственного поведения. Она не имеет необходимой связи с какой-либо добродетелью. В Италии самый отъявленный негодяй может быть вполне набожным человеком и признавать себя таковым, не оскорбляя этим установившуюся веру» [3, с.571]. В произведении, написанном У.Коллинзом спустя более чем тридцать лет, автор продолжает тему, поднятую Шелли в своей трагедии, но реализует ее в соответствии с иными законами искусства, – в частности, характеры в «Желтой маске» лишены масштабности романтических героев. Однако, несмотря на убедительность и достоверность созданных Коллинзом образов итальянцев, главным для него остается задача создания увлекательно повествования с учетом всех необходимых приемов жанра сенсационного романа.

Этель Лириан Войнич, создавая свой знаменитый роман «Овод» (1897) на итальянском материале, также не ставит своей первоочередной задачей изображение психологии национального. Главное для нее – созда-

ние личности героической, и ее стремление эстетизировать героинку национальной борьбы восходит к идущей от Байрона романтической традиции.

Эталоном живописи продолжает оставаться искусство Италии для художников-прерафаэлитов. Гений Италии вдохновил на создание лучших своих работ Д.Рескина, У.Пейтера, Д.Г.Россети, стоящих у истоков английского эстетизма.

Образ Италии возникает во многих произведениях англо-американского писателя Генри Джеймса («Дэзи Миллер», «Женский портрет», «Письма Асперна»). Используя Италию как фон для реализации магистрального конфликта своих произведений – столкновение американского и европейского менталитетов – Джеймс создает запоминающиеся картины Венеции в «Письмах Асперна», Рима в «Женском портрете».

Значительную лепту в создание образа Италии, увиденного глазами англичан, внесла Вернон Ли, занимающая более скромное, по сравнению с приведенными здесь именами, место в английской литературе, но в контексте нашей темы представляющая безусловный интерес. В 70-е годы XIX столетия вышла первая книга тогда еще двадцатилетней писательницы «Очерки Италии XVIII века». За ней последовал целый ряд других произведений, не только имеющих внутренней темой Италию, но и пронизанных атмосферой страны, к которой с таким трепетом и нежностью относилась В.Ли. Особенный интерес представляет ее «Италия. Genius Loci»(1899). Как и романтики, она не избежала «соприкосновения с прошлым через это милое настоящее» [1, с.98]. Однако, соглашаясь с ними, что «эта страна, не принадлежащая времени», «будет вечно существовать выше живописности, выше сказки» [1, с.232], она беспокоится именно о настоящем Италии с «ее трогательной материальной нуждой» [1, с.45]. Писательница мечтает о строе существования, о формах жизни, достойных «девственному воздуху», «совершенно голубому небу», яркому солнцу, освещающему своим «нездешним» светом апельсиновые и оливковые рощи.

Допуская, что поэту не нужны «малые реальности, раз он владеет всемирной сущностью,... местные особенности и исторические традиции, раз его произведения служат для всех времен и народов» [1, с.248], тем не менее, себя она не освобождает от необходимости изучения национальных особенностей полюбившейся ей страны и ее культуры. И, так же, как и в «Картинах Италии» Диккенса, в изображении Италии В.Ли ощутима дистанция, обусловленная различиями национальными. Как бы ни была привязана к этой стране писательница, ее взгляд – это взгляд со стороны, взгляд англичанки. Отсюда – частые сопоставления Севера и Юга, причем, не в пользу Севера, где, по ее словам, «безобразие окружающей ...жизни способствует смертельному эстетическому голоду» [1, с.59]. Стремление к идеализации Италии отличает Вернон Ли от Диккенса, который, хотя и

лишен был, по словам Оруэлла, «вульгарного национализма» [7, с.104], но и идеализации не-английского избегал.

Иначе, по сравнению с предшественниками, воплощает тему Италии в своих произведениях Э.М.Форстер [8, 9], писатель, творчество которого отмечено критическим осмыслением английского национального характера. Подчиняя итальянскую тему проблеме английскости, Форстер свои «итальянские» романы – «Куда боятся ступить ангелы» («Where Angels Fear to Tread» – 1905) и «Комната с видом» («A Room with a View» – 1908) – основывает на сопоставлении английского и итальянского. Введение образа «чужого», чтобы оттенить национальные черты и в особенности развенчать негативные проявления действительности, – прием и в мировой и в английской литературе не новый. Достаточно вспомнить Голсуорси, который в «Собственнике» вводит образ итальянского архитектора Боссини, используя его как «катализатор» распада Дома Форсайтов. Характерно, что для составной оппозиции «мир собственников – мир красоты и искусства» автор выбирает именно итальянца, хотя и не разрабатывает его характер в романе. Форстер же, и прежде всего, в романе «Куда боятся ступить ангелы», используя прием встречи двух миров – Италии и Англии – дает психологически убедительную разработку как английского, так и итальянского характеров и, более того, основой конфликта своего произведения делает именно столкновение Севера и Юга. Приводя последовательно каждого из персонажей романов в соприкосновение с Италией, Форстер добивается решения триединой задачи: во-первых, используя различные точки зрения на Италию, создает яркий образ страны, достаточно сложный и неоднозначный, в силу различного восприятия ее героями, и безусловно цельный, благодаря генерализирующему авторскому началу в романе, соответствующему английской логике видения мира; во-вторых, вырывая героев из привычной для них атмосферы и помещая их в стихию иного национального мира, достигает психологически убедительной обрисовки их характеров; и в-третьих, учитывая «сращенность» героев-англичан со своим окружением и средой, через проникновение в психологию национального характера, раскрывающегося в инонациональной атмосфере, добивается воссоздания мира Англии, соотносящегося в романах с миром Италии по принципу противопоставления и контраста.

Таким образом, рассмотренная парадигма – Италия в английской литературе – на материале различных по жанру произведений (поэма, трагедия, путевые заметки, роман) позволяет говорить об определенных тенденциях в восприятии и воспроизведении Италии: от изучения и использования литературного и культурного опыта, исторического материала, экзотики страны в соответствии с авторскими целями, задачами и логикой жанра до исследования и воспроизведения в художественном творчестве итальянского национального характера, де-

терминированного соответствующей национальной целостностью. Тенденция эта – в контексте более общей проблемы восприятия и воспроизведения инонационального в литературе – неразрывно связана с глобальным процессом развития мировой литературы, сопровождающемся постоянным изменением мировосприятия и арсенала художественных средств миро-воспроизведения. Вполне естественно, что решающий вклад в разработку национального и инонационального характера был внесен писателями-реалистами второй половины XIX века (Диккенсом, Теккереем, Стендалем, Мериме) в сравнении с предшественниками, зачастую вкладывающими в инонациональный характер (и в частности – в итальянский) свойственное эпохе мироощущение – к примеру, ренессансное (Шекспир) или романтическое (Байрон, Шелли).

В заключение хотелось бы отметить, что, отрываясь в эволюции от «идеальной» Италии и подступая к достоверной, английская литература сохраняет вечный образ Италии, прошедший через все эпохи, направления и жанры, – многозначный символ, связанный с идеалами Красоты, Любви, Творчества, Свободы и энергии истинной Жизни.

#### **Цитированная литература**

1. Муратов П. Предисловие // Ли, Вернон. Италия. *Genius Loci*. – М., 1914.
2. Байрон Дж. Г. Избранное. – М., 1984.
3. Шелли П.Б. Избранные произведения. – М., 1998.
4. Диккенс Ч. Картины Италии // Собр. соч. В 30 т. – М., 1958. – Т.9.
5. Коллинз У. Женщина в белом. – Киев, 1991.
6. Коллинз У. Желтая маска // Собр. соч. В 10 т. – М., 1992. – Т.1.
7. Оруэлл Дж. Эссе, статьи, рецензии. – Пермь, 1992.
8. Forster E.M. *Where Angels Fear to Tread*. – London, 1976.
9. Forster E.M. *A Room with a View*. – London, 1990.

#### **Анотація**

Стаття є спробою на матеріалі англійської літератури простежити еволюцію образу Італії – від Італії ідеальної, що втілює насамперед цілісність культуру, до Італії реальної, що втілює цілісність національну.

#### **Annotation**

The article presents an attempt to demonstrate an evolution of literary reception and presentation of Italy in the English literature : from ideal Italy embodying the cultural integrity to real Italy representing the national identity.



**ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЕВПРАКСИЯ»)**

ББК Ш40\*000.1

Отечественная литература знает немало произведений, основу которых составляют конкретные исторические события, поступки и действия людей, которые существовали реально. В одних случаях доминирующим изображаемым фактором является сама история, в других превалирует личностное начало, т.е. показ жизни человека на фоне исторических действий.

Создание исторического романа всегда связано с трудностями и сложностями фактологического порядка, потому что писатель создает художественное произведение, а не пишет исторический труд. Факт истории должен эмоционально восприниматься современником писателя с одной стороны, с другой же – сама действительность осмысливается на фоне исторических деяний прошлого. Вместить в одном лице определенную историческую эпоху, уйти в глубину веков и в то же время не оторваться от проблем своего времени – задание для художника очень почетное, но и многотрудное.

Не меньше трудностей составляет для художника и его извечное право на вымысел, оно ограничено конкретными фактологическими и исторически обусловленными пространственно-временными рамками, выход за границы которых может дать негативный эффект. Писательскому вымыслу начинают довлеть закономерности исторического развития, которые направляют сюжет в определенное русло. За счет этого в какой-то мере снижается степень типизации, зато возникает потребность в характере, в более глубоком его изображении: иначе не будет достоверности образа.

Изучая исторический документ, писатель как бы творчески переосмысливает его, раздумывает над ним, не только «окунаясь» в эпоху его создания и не просто привнося его прямо в современность, – он должен объективно рассматривать его на фоне того отрезка исторического времени, который их разделяет. Перед писателем встает еще одна проблема, о которой нельзя не упомянуть, – проблема возможности и исторически допустимой степени идеализации своего героя. Конкретная историческая личность становится образом, осмысливается в свете исторического опыта последующих поколений, и в этом случае писатель имеет право, на наш взгляд, вводить новые оценочные мотивы, изменять или расставлять новые акценты.

Исторический роман – специфическое явление в литературе вообще.

Специфика эта обусловлена, прежде всего, тем, что одним из центральных понятий при его анализе оказывается понятие исторического факта. Уже первое приближение к проблеме показывает ее неоднозначность. Чтобы по мере возможности сократить «расстояние» до предмета нашего собственного интереса, обратимся к хрестоматийному эпизоду из истории русской литературы. Мы имеем в виду свидетельство А.С.Пушкина о творческом импульсе, подвигнувшем его на создание поэмы «Граф Нулин»:

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал, – что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем, мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась...» [1, с.790-791].

В этом лукавом, если не сказать – шутовском признании замечательна мысль о том, что можно «пародировать историю». Как если бы история была сочинена. Подобно поэме Шекспира. Попытаемся «расшифровать» мысль Пушкина. Нет, мы не предполагаем, что в словах нашего великого поэта скрыта некая глубокая истина, дающая новый взгляд на историю вообще. Пожалуй, наоборот – представление об истории, как о «собрании» отобранных на известных основаниях фактов, стало быть, как о предвзятом, «вымышленном» освещении действительно произошедших событий очень даже обыкновенно. Но, так сказать, фокусируя направление мысли Пушкина, можно и, видимо, необходимо поставить вопрос о природе именно действительных событий. И в этом смысле эпизод римской истории чрезвычайно продуктивен в смысле удобства интерпретации.

Исторический факт и способы его интерпретации – проблема, требующая для своей только корректной постановки массы сведений и тщательного их осмысления. А история Тарквиния и Лукреции как бы в миниатюре содержит в себе проблемную ситуацию в полном объеме.

В самом деле, попытаемся переместиться в непосредственную близость к давней трагедии. То, что произошло между Тарквинием и Лукрецией, можно представить как факт – пока неизвестный, то есть, встанем на «место» Публиколы в то время, как он только узнал о том, что нечто произошло. Ему предлагается две интерпретации – Тарквиния и самой Лукреции. «Факт» такого рода, что непосредственных доказательств своей правоты не может привести ни одна, ни другая стороны конфликта, возникшего вследствие свершившегося факта. Собственно говоря, сейчас уже мож-

но задержать внимание на том обстоятельстве, что натуральное, так сказать, природное событие, случившееся между Тарквинием и Лукрецией, не может «своими силами», на собственных основаниях стать фактом человеческой истории. Оно настоятельно «нуждается» в интерпретации для того, чтобы стать причиной поступков, решений и т.п. – иными словами, стать историей. Итак, Публикола со товарищи оказывается на распутье: кому верить? (Трагичность ситуации не отменяет рассудочной констатации: дело идет о формировании адекватной интерпретации.)

И решающим обстоятельством становится самоубийство Лукреции. Таким образом она не просто доказывает свою правоту – она наделяет природное событие, случившееся по инерции, едва ли не по необходимости, статусом человеческой значимости. Факт обретает статус непосредственной достоверности. Лукреция жертвует собой, не имея, конечно, в виду нужды римского плебса и, тем более, пути мировой истории. Она сохраняет свое, личное достоинство. Спасает честь мужа..

И одновременно делает историю. Шутка Пушкина имеет именно такой прямой смысл. Нет, речь не идет о роли «случая» в истории (хотя бы по той причине, что в истории не бывает случайностей).

Если принять во внимание то несомненное обстоятельство, что каждый человеческий поступок «вытекает» из существующих условий, в которых конкретный человек осуществляет, исполняет свою конкретную жизнь, то встает вопрос о причине перемены этих конкретных условий. Поскольку ясно (более или менее), что в самих себе эти причины не могут нести причин самоотмены. А история в собственном смысле и есть цепь, череда событий, переменяющих условия человеческого существования в самом широком смысле слова – от поправки к законопроекту о запрете на порнографию до социальной революции. Импульс к кардинальному поступку не может прийти к человеку извне: обвиненная Лукреция именно потому и кончает жизнь самоубийством, что не в силах найти вне себя оснований для оправдания перед мужем. Она не может поступить иначе. Но что здесь принципиально важно – эта неизбежность поступка не есть необходимость. По той простой причине, что самопожертвование не может быть необходимостью. Самопожертвование не может быть представлено как следствие ни в сфере природных, ни в сфере человеческих законов, закономерностей. Именно поэтому, кстати говоря, самопожертвование не требует для собственной возможности никакого «специального» места и времени. Самопожертвование как событие, акт, обладающий статусом безусловной достоверности, образует, условно говоря, фон, на котором законы (необходимость) и нарушения законов (случайности) становятся, «об-разуются», так сказать.

Самопожертвование удостоверяет одну из возможных интерпретаций как факт. Иного способа «создать» акт просто не существует.

Таков, пока в самом широком охвате, принцип, архетип возобновления истории. Возобновления – потому что каждый такой акт как бы завершает историю и одновременно возобновляет, начинает ее заново.

После такой общей постановки вопроса перейдем к конкретным анализам. Предметом нашего внимания станет роман П. Загребельного «Евпраксия».

Этот роман обладает одной особенностью, делающей его весьма «подходящим» для рассмотрения в контексте проблемы общечеловеческого.

Остановимся на этой особенности. С нашей точки зрения, весь массив исторической литературы достаточно отчетливо разделяется на две части. Во-первых, предметом исторического повествования может быть крупный исторический деятель, чьи свершения даны на историческом «фоне»: классический образец такого романа – «Петр I» Алексея Толстого (не видим необходимости множить примеры).

И, во-вторых, есть романы «вальтер-скоттовского» типа, когда в центре внимания оказывается «маленький» человек. Можно даже сказать, не рискуя быть заподозренным в нарочитой парадоксальности, что жизнь простого человека выходит в таком романе на первый план, а значительные – известные – исторические деятели и события становятся фоном.

Таковы, например, «Айвенго» Вальтера Скотта и «Капитанская дочка» Пушкина. Заметим, что в последнем случае («Капитанская дочка») дело, конечно, усложняется тем, что персонаж, по «имени» которого назван роман, вообще не участвует в действии, это не отменяет его «центрального» положения.

Романы Павла Загребельного интересны в этой перспективе тем, что их главные героини, особенно это относится к Роксолане, постепенно становятся «историческими» лицами. А начинают свой путь из незаметности, из «массы». Думается, что именно эта черта их судеб привлекла внимание романиста. Это же обстоятельство позволяет нам более детально охарактеризовать своеобразие присутствия общечеловеческого в историческом повествовании.

Итак, о чем роман «Евпраксия»? О маленькой резвой девочке Праксе, о юной красавице, дочери киевского князя Всеволода Евпраксии, о жене саксонского маркграфа Пракседе или о германской императрице Адельгейде? Сколько же нужно было вынести этому человеку, волей судьбы столько раз изменявшему свое имя, но ни разу не изменившему нравственным идеалам, взглядам на жизнь, на место в этой жизни человека, – от смерда до императора. Да, это одно и то же лицо – киевская княжна Евпраксия, славянка, чья гордость и сила духа стали одновременно и символом поклонения и преклонения всего Запада, и предметом, вызывавшим злобу и бессильную ярость, казалось, самых могущественных людей мира.

Двенадцатилетней девочкой Евпраксию отдали замуж за германского маркграфа. С этого момента для юной красавицы начинается новый отсчет времени, и главным смыслом ее существования становится сопротивление окружающей ее чуждой среде.

И, как это ни странно, но основным ее, так сказать, оппонентом по жизненным вопросам стал ее второй муж, германский император Генрих IV. Он, покоривший столько держав, успешно соперничавший даже с Ватиканом, так и не смог сломить гордость киевской княжны. Ни кошмарная ночь в соборе с отвратительной сценой раздевания придворных, ни смерть ребенка, ни попытка Генриха отдать ее на откуп «пьяным баронам», ни заточение в башне – ничто не способно было поколебать в Евпраксии веру во всемогущество добра и красоты, убить в ней жажду жизни.

«Евпраксия» – роман об одной человеческой жизни. О жизни вообще. О человеке. Здесь уместно вспомнить эпизод, когда героиня, чувствуя свое скорое освобождение из башни, выпускает на волю сокола, подаренного ей хмурым сокольником в знак преклонения перед ее мужеством.

«Лети! Лети и не возвращайся, упивайся свободой, живи ею, только это и есть настоящая жизнь» [2]\*.

Однако долгожданная свобода не принесла ей счастья. Молва сделала свое дело. Ей никто не верил. Евпраксия жаждет быть свободной, но это желание не есть стремление к какой-то абсолютной, индетерминированной свободе. Но все-таки, чтобы его осуществить, ей пришлось столько вынести горя, что этого хватило бы на две человеческих жизни. Императорский и папский дворы – это не среда для существования свободного человека. Но настолько сильна была в ней жажда жизни, что «даже тогда, когда все вокруг предвещало конец и гибель, верила: никогда не поздно начать жизнь заново».

В ожидании, когда епископы и папа разберут ее дело, она, правда, подумала впервые (!) о смерти как об избавлении, и это был уже почти надлом. Евпраксия понимала, что ни папа, ни епископ ее не спасут, эти люди пришли услышать покаяние человека, который не согрешил. Им необходимо было это представление, спектакль из жизни императоров. И когда Евпраксия из обвиняемой превращается в обвинителя бесчестия и нечестности епископов и предстает перед толпой людей, то именно эта толпа простолоудинов, поняв, что эта мужественная женщина осталась нравственно чистой и непогрешимой, тысячами голосов возвестила: «Без епитимьи!».

Перспектива собственного жизненного пути ясно присутствует в сознании девочки Евпраксии, отправляющейся в дальнюю дорогу: «Станешь императрицей – очастливишь мир». Эта мысль преследует Евпраксию в

\* Все дальнейшие цитаты идут по этому изданию.

течение ее трагически сложившейся жизни, оборачиваясь то радужной надеждой, то горькой иронией.

История Евпраксии – история потерь. Сначала исчезает «за шеломянем» русская – киевская – земля. Затем тяжкая участь постигает ее приближенную, Журину. Сужается холодное кольцо одиночества. Рождается и сразу же умирает сын. Едва она находит сочувствие у сына императора, Конрада, как и он вынужден спасаться бегством. Наконец, заточение в Сторожевой башне должно, казалось бы, сломить упорный дух сероглазой Пракседы. Но в этот момент ее судьбой заинтересовался папа Урбан, ведь ее злключения – прекрасный козырь в тяжбе его святейшества с непокорным Генрихом. Но Евпраксия, делая, вроде бы, совершенно неизбежные, вынужденные поступки – сохраняет достоинство.

Такова – очень схематично – фабульная канва романа. Теперь посмотримся повнимательнее к некоторым ключевым моментам.

Мы уже отметили, что история Евпраксии – история постепенного усугубления одиночества. Но это – не только путь потерь. Вот очень характерный пример:

«В башне Евпраксия, обиженная на целый мир, оплакивала собственную обиду, собственное горе, теперь, сравнившись по внешним проявлениям свободы со всеми – и самыми богатыми и самыми презируемыми, – обнаружила еще более тяжелую подневольность и потому с каждым днем все чаще устремлялась памятью в прошлое и, вспоминая, удивлялась теперь, как же могла некогда равнодушно проходить мимо страданий людских, мимо несправедливости, причиняемой малым мира сего, да еще прямо на ее глазах».

И еще, чуть позже:

«Еще не ведала тогда: человек в своих несчастьях непреложно объединяется со всеми людьми. Слишком поздно это поняла. Простой люд так и остался для нее недоступно-загадочным, а высокородные лица вселяли слепой страх и отвращение».

Большую роль во внутренней жизни Евпраксии играют сказочные чеберяйчики, удивительные существа, о которых мало кто толком что-то знает, но которые не покидают Евпраксию в самые тяжкие мгновенья ее жизни. Именно чеберяйчики помогают Евпраксии бежать от Генриха. В этом емком образе сконцентрирована тоска Евпраксии по родине, по близким, по самой себе, наконец. И именно с ними связан глубокий смысл финальной сцены романа, когда папа ждет от нее позорного разоблачения императора. Накануне решающего события:

«Ночью к ней пришли чеберяйчики. Встали поодаль, грустно светя золотыми своими глазами, молчали. Она спросила: что присоветуете мне?

Они молчали.

– Может, хотите мне помочь? Опять ничего.

– Что-нибудь покажете мне

– Посмотри на своего сына, – сказали они».

Но самое удивительное происходит, когда Евпраксия держит речь перед многотысячной толпой:

«И вот она встала перед теми, кому должна была жаловаться. Тридцать тысяч на поле, разгороженном, чтобы избежать давки. Тридцать тысяч на огромном поле, а перед ними – слабая женщина со слабым голосом. Кто тут что услышит?».

Но:

«Она стояла, охваченная отчаяньем, а простой люд у в и д е л [разрядка наша – В.К.] чистоту, от которой сердца содрогнулись и глаза опустились долу от стыда за себя».

Происшедшее чудо – толпа услышала Евпраксию – имеет весьма значимое, с нашей точки зрения, обоснование. В самом начале романа, когда только завязываются узелки девичьей судьбы, мы узнаем об одной особенности волшебных чеберяйчиков.

Какая у них работа? Удивляться миру, его чудесам и богатствам, никогда ни знаючи ни отдыха, ни усталости в этом удивлении. Еще – они разносят звуки. Эхо – дело чеберяйчиков. Они охотно подхватывают каждый красивый звук и разносят его повсюду. Если же звук им не нравится, они никуда не хотят его нести, и он умирает».

Таинственные чеберяйчики – символ связи между всеми людьми на глубине предельного одиночества (одиночества) каждого человека. В чужой стране, среди тысячи скорее, все-таки, враждебных глаз Евпраксия оказывается услышанной и – понятой ими. Символично и то, что рядом с нею в этот момент нет никого из близких по русской крови людей: Кирпа погибает за минуты до рокового объяснения. Евпраксия в этот момент высвобождена из всех связей, лишена всякой поддержки, всякой помощи – и это оказывается решающим «условием», которое помогает ей.

«Посредством» Евпраксии, ее признаний рассчитывал папа повергнуть императора Генриха. «В» ней пересекались серьезные интересы поистине исторического масштаба. История «пытается» сделать ее своим орудием.

Автор по крупицам восстанавливает историю одинокой женщины.

Сквозь весь роман проходит своеобразная полемика с летописями. Ею роман и завершается:

«В лето 6617 (1109) выпало преставиться Евпраксии, дочери Всеволода, месяца июля 9 дня, и положено было тело ее в Печерском монастыре у южных дверей, и сооружена была над ней божница, где лежит тело ее».

Запись о смерти – и никаких объяснений: кто эта дочь Всеволода, почему ей такая честь – быть занесенной в летопись земли русской, какой была ее жизнь, чем прославилась или хотя бы чем отличилась?..

Такой персонаж, как Евпраксия, уникален по своей природе. С одной стороны – это, несомненно, историческое лицо, поминаемое в летописи. С другой – автор восстанавливает такие черты ее психологии, такие мысли и чувства, которые, понятно, не могли быть зафиксированы ни в какой летописи. Евпраксия не совершила никаких героических поступков. Скорее – она не совершила того, чего от нее ожидали. Ведь в романе есть прямая параллель той ситуации, в которой оказалась киевская княжна:

«– Дочь моя, бог во всех делах наших. И за все воздастся!.. Когда Людовик, сын императора Карла Магнуса в своей любви к истине не мог молчать и раскрыл, какое распутство царило при дворе, сколько сотен наложниц имел сам император и сколько незаконных детей они принесли ему, то умы ограниченные готовы были осудить поступок Людовика, святая же церковь встала на его защиту».

Таким образом, поступок Евпраксии не вмещается в обличение бесчинства императора. Хотя формально, так сказать, речь Евпраксии и совпадает с актом обличения, и именно этого ждет от нее папа с Матильдой. Однако обличение Евпраксии захватывает всех, кто присутствует на соборе. Фактически Евпраксия едва ли не защищает Генриха от папы. Точнее, в их споре Евпраксия не берет ни чьей стороны. Она отказывается быть «агентом» истории.

«Агент истории» – понятие, чрезвычайно значимое в контексте размышлений об исторической прозе, историческом повествовании вообще. Здесь не место подробно разбирать различные концепции исторической науки как таковой. Возьмем, однако, на себя смелость сформулировать достаточно очевидную и вряд ли оспоримую с разумной позиции особенность исторической науки – каковая, впрочем, присуща и другим наукам. Именно: фундаментом истории, исторической интерпретации является закон. Однако закон исторический имеет существенное отличие от закона, например, биологии или физики. Если («естественные») науки имеют дело с инертно-природной материей, в данном случае, неважно – органической или неорганической, то история «занимается» людьми, т.е. ее «объекты» наделены таким свойством, как свободная воля. И вот в той мере, в какой человек реализует себя в качестве существа свободно волящего, в той мере он не есть агент истории, то есть – осуществитель, тем более – исполнитель закона исторического развития.

Евпраксия в романе П.Загребельного, в самом деле, «высвобождается» из всех связей, которые держат человека в мире как социально, этнически и т.п. определенное существо. Ее речь перед собором при таком подходе оказывается не легкомысленно-отчаянным поступком, но свободно-необходимым актом – актом **общечеловеческим**.



### Цитированная литература

1. Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 10 Т. – М., 1980. – Т.9.
2. Загребельный П. Евпраксия. – К., 1982.

### Анотація

У статті конкретизується теоретико-літературний зміст понять «загалнолюдське» та «історичне», їх взаємозв'язок, актуальність застосування в практиці літературознавчого аналізу.

Матеріалом для обґрунтування запропонованого підходу стає роман П.Загребельного «Євпраксія».

### Annotation

Theoretical content of the notions of «whole-human» and «historical», their usage while practising philological analysis is specified in the article.

The proposed approach is grounded on the material of the novel «Yevpraksija» by P.Zagrebelny.

**Л.В.Книшевицкая**

### К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»

ББК Ш40 \* 002.281 +

Ш43 (4ВЕЛ) (=432.11)6 \* 8 Барнс 4

**В** конце XX века в результате переосмысления концепции мира и человека возникает постмодернизм как философско-эстетическое и литературное направление. По мнению И.П. Ильина, для него характерно «представление о подорванных ценностях как позитивистского научного знания, так и культурного наследия. Все, что входит в понятие «европейской традиции», воспринимается постмодернистами как традиция рационалистическая, и тем самым в той или иной мере неприемлемая» [1, с.204].

Мир отныне представляется как хаос, калейдоскоп неупорядоченных фрагментов. Для человека постмодерна бинарные оппозиции «добро-зло», «любовь-ненависть», «война-мир», «знание-незнание» теряют свою актуальную полярность. Постмодернистское определение человека должно быть примерно таким: «существо, которое способно и заняться каннибализмом, и написать «Критику чистого разума» [2, с.243]. В этой связи говорят о кризисном типе мышления постмодернистского сознания (термин введен Алланом Меджиллом): «кризис – это утрата авторитетных и дос-

тупных разуму стандартов добра, истины и прекрасного, утрата, отягощенная одновременно потерей веры в божье слово Библии» [1, с.207].

Воспринимая мир как предельно децентрированную субстанцию и базируясь на принципе всеобщей деконструкции, романисты постмодерна «корректируют» содержание и пересматривают форму своих литературных произведений. Эпоха постмодерна предложила понятия «мир как текст» (Р. Барт) и текст как «интертекстуальность» (Ю. Кристева, Р. Барт, М. Фуко и др.), в соответствии с которыми не только литературные произведения всех эпох и направлений включаются в ткань текста, но и все явления эстетической, политической, социальной, философской и других сфер жизни вплетаются в канву произведения и становятся его неотъемлемой частью. Жанр, композиция, характер отношений автор-герой-читатель, сюжет и фабула – все подвергается радикальному переосмыслению.

Вследствие обогащения и изменения жанрового понятия, которое, по мнению Н.Ф. Копытянской, «может происходить как за счет имманентных ресурсов, так и вследствие взаимодействия традиционных жанров с разными видами искусства» [3, с.187], границы жанра в постмодернистском романе также размываются, становятся подвижными. Вообще, в жанровом аспекте постмодернистский роман как раз и представляет некий сплав, синтез. И роман современного английского писателя Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах» («A History of the World in 10 ½ chapters») в этом плане не является исключением. Вместе с тем утверждение А.М. Зверева о том, что роман Джулиана Барнса представляет собой «коллаж, подчиненный законам сцепления, имеющим мало общего с тем, что по сей день именовалось литературой», коллаж, где напротив отсутствует художественное единство, где композиционное «единство создается разве что мотивом плавания, проходящим через многие главы» [2, с.231], представляется слишком категоричным.

Несмотря на постмодернистскую «корректировку», в том числе и в области жанра, роман Барнса обладает и внутренним единством, и художественной целостностью, и высоким гуманистическим пафосом.

Барнс намеренно искусно создает композиционный хаос своих 10 ½ глав, однако, сам подчеркивает, что его роман это «большое произведение в прозе по большей мере художественное, задуманное и написанное как единое целое» («An extended piece of prose, largely fictional, which is planned and executed as a whole piece») [4, с.110].

Барнс активно использует приемы игры. Он не скрывает экспериментального подхода к тексту, заявляя при этом, что «роман имеет эластичную форму, и он желал посмотреть, как сильно ее можно растянуть прежде, чем она порвется» («The novel was an elastic form and I wanted to see how far I could stretch that elastic before it snapped») [5, с.240].

Обыгрывание неопределенного артикля перед словом «History» (история) в названии романа («A History of the World in 10 ½ chapters») наводит на мысль о том, что Барнс рисует нарочито субъективную, «фабулированную» (Д. Барнс) историю человечества. Прием фабуляции является организирующим принципом романа. Он позволяет автору реализовать мысль о принципиальной невозможности существования единого объективного взгляда на историю мира. Она состоит из бесконечного множества интерпретаций и видений, субъективной рефлексии героев. «Человечество пытается объяснить свое существование и придумывает все новые и новые сюжеты» [2, с.191]. Каждая из глав представляет собой историю мира в миниатюре. Создается впечатление, что автор предлагает читателю (и потенциальному исследователю) двигаться в направлении постижения романной сути малыми шагами, каждый из которых в обозримом пространстве текста совпадает с главой. «Большая» история мира складывается из ряда «малых» историй, а очертания жанра всего романа должны проявиться на пересечении жанровых составляющих каждой главы.

«История мира в 10 ½ главах» действительно не просто «сплав», но сложный синтез, где каждый жанровый элемент соседствует с другим. В этой невероятно сложной, на первый взгляд, палитре проступают жанровые доминанты романов странствования, морского путешествия, испытания и воспитания, которые связывают все главы воедино. Научная фантастика, утопия, видения, откровения, эпистола, исповедь, эссе, очерк, документальный отчет соединяются в прихотливом узоре романа.

Сюжеты глав «Истории мира» охватывают различные временные и пространственные плоскости. Хронотоп романа имеет нелинейный характер. Повествование свободно перемещается от доисторических времен потопа, к периоду средневековья и затем к современности. Время утрачивает конструктивное значение для автора романа. История мира, на примере локальных и разрозненных мини-историй, как дурное отражение, повторяется на каждом временном отрезке, а пространственные рамки романа, ограниченные мировым океаном, по сути охватывают весь мир. Действие почти всех глав происходит на море, реке, океане и так или иначе связано с водой, символом мощного разрушительного и созидательного начала («Безбилетник», «Уцелевшая», «Три простые истории», «Вверх по реке»). В некоторых главах («Гора», «Проект Арарат») в пространственную канву романа вплетается образ священной горы, к которой причалил Ноев Ковчег: человечеству дается шанс обрести новую точку отсчета всей истории, однако оно не умеет им воспользоваться.

Герои всех глав романа находятся в динамике, постоянно перемещаясь в водном пространстве, символизирующем океан времени, но их характеры остаются совершенно статичными. Они являются скорее олице-

творением деградации человечества, неумения извлечь из истории урок. Герои как бы застигнуты историей на определенном участке пути, и то, что происходит с ними, отвечает логике их жестко сформированного характера. Поведение героев, таким образом, дискредитирует саму идею исторического становления.

При пристальном рассмотрении «мозаичные» главы романа оказываются связанными на жанровом, идейно-тематическом и сюжетном уровнях. Почти все истории повествуют о морских путешествиях на «Санта-Юфимии» («Гости»), «Медузе» («Кораблекрушение»), на «Сент-Луисе» и «Титанике» («Три простые истории»), на маленькой лодке («Уцелевшая») и на амазонском плоту («Вверх по реке»), неотъемлемой частью которых является катастрофа, мнимая, реальная или иносказательная.

На проблемном уровне главы романа связываются постоянно повторяющимися темами (любовь, история, искусство, религия), идеями (избранничество, физическое выживание человечества, нравственная деградация, неспособность людей к духовному возрождению), архетипами (потоп, катастрофа), стержневыми образами (Ной, ковчеги, древесные черви, океан, священная гора). Наконец, сюжетное единство романа обеспечивается как сцеплением некоторых глав («Гора», «Проект Арарат»), так и мотивом выбора и селекции («каждой твари по паре» и отделить «чистых от нечистых»). Последний варьируется в самой широкой гамме – от саркастического (селекция глазами изгоя, древесного червя, или в гл. «Безбилетник») до трагического (насильственное отделение евреев от мирового сообщества ради их «блага», и, как следствие этого, их гибели гл. «Три простые истории»).

Являясь глубинными архетипами культуры в целом и сквозными в романном повествовании, эти темы, идеи, образы и мотивы создают впечатление бесперспективного кругового движения истории человечества, где все взаимосвязано и на каждом новом витке повторяется с ужасающей закономерностью. Идеи избранничества, физического выживания, нравственной деградации, неспособности людей к духовному возрождению звучат во всех главах без исключения и встают перед всеми героями романа, где бы они ни находились и в каком бы времени ни жили. На каждом новом этапе истории человечество пытается решать одни и те же проблемы, и, в конце концов, автор подводит читателя к выводу о том, что духовное возрождение человечества пока невозможно, ибо утрачены извечные ценностные ориентиры добра, духовности, человеколюбия. В каждой новой мини-истории, рассказываемой Джулианом Барнсом, все настойчивее звучит эсхатологический мотив. Человечество – ковчег неумолимо движется по океану времени к своему концу. Выживание сильнейших, но нравственно ущербных убедительно доказывает, что «генетический фонд человечества постоянно беднеет, что дурная кровь забивает добрую» [2, с.155].

Единственное спасение, по мнению, автора, это любовь, которая, если даже и не делает человека счастливой, учит его науке понимания "другого" (гл. «Интермедия»).

Таким образом, постмодернистский роман Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» предстает как сложный жанровый синтез. Его внутреннее единство обеспечивается жанровыми доминантами романа странствования, морского путешествия, испытания и воспитания, переосмысленными со знаком минус, а также сквозными в романном повествовании темами, идеями, образами и мотивами.

### Цитированная литература

1. Ильин И.П. Постмодернизм как концепция «духа времени» конца XX века // Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.
2. Иностранная литература. – 1994. – №1.
3. Копыстянская Н.Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст. – 1986. Литературно-теоретические исследования. – М., 1987.
4. Merritt Moseley. Understanding Julian Barnes // Understanding Contemporary British Literature. – USA. University of South Carolina, 1997
5. David Ashbridge. Narrative form in «A History of the World in 10 ½ Chapters» (some points for discussion) // The Late Show. davidashbridge@hotmail.com – 1994.

### Анотація

У статті розглядаються жанрові особливості постмодерністського роману Джуліана Барнса «Історія світу в 10 ½ главах». Серед іншого в ній доводиться, що роман являє собою складний жанровий синтез. Художня єдність твору забезпечується жанровими домінантами, а також наскрізними в романній оповіді архетипічними темами, ідеями і мотивами.

### Annotation

The following article examines genre peculiarities in postmodernist novel of Julian Barnes «A History of the World in 10 ½ chapters». It outlines complicated synthetic nature of its genre and states that its substantial artistic unity is based on striking recurrences of genre dominants as well as settings, motifs, ideas, and archetypal themes.

**«МОСКВА-ПЕТУШКИ» В.ЕРОФЕЕВА  
И РУССКАЯ ПРОЗА КОНЦА 90-х. К ПРОБЛЕМЕ ГЕРОЯ**

ББК 83.3 (4 РОС)

Писатели 90-х годов, пытающиеся осмыслить судьбу своего поколения и создать образ «героя времени», обращаются к «Москве-Петушкам» Венедикта Ерофеева как к «знаковому» тексту. В нем поколение 70-80-х нашло свою модель самоидентификации. Романы же конца 90-х о так называемом отечественном «поколении Икс», фактически, «выросли» из художественного опыта «Москвы-Петушков». Выделение совпадений и различий в моделях главных героев может, на наш взгляд, очертить как сложившиеся в литературе конца столетия константы самоидентификации, так и некоторые направления поисков.

Веничка в «Москве-Петушках» – это принципиально новый герой, противопоставленный как персонажам знаковых текстов соцреализма (также претендовавших на роль поколенеобразующих, например, корчагинский и маресьевский мифы), так и фигурам диссидентской литературы, а, кроме того, и деформированным школьными трактовками героям русской классики. Ерофеев ориентируется не на традиции «отцов» и даже «дедов», а на более архаичный и основательно отодвинутый, забытый образец – образ юродивого. Он более всего подходит для решения ряда поставленных автором задач: испытания ценностей и разрушения их иерархии в рамках постмодернистской парадигмы; новой постановке вопросов о мире и человеке. Веничка – это сознательный маргинал, новый юродивый, иронически осмысливающий социальные законы и культурное наследие (особенно в его идеологических трактовках). Он испытывает на прочность вечные ценности, выстраивает свои диковатые по форме, но глубокие и пронзительные отношения с Богом. Эта модель учитывается современными прозаиками почти полностью («Труп твоего врага» М.Панина, «Купол» А.Варламова и др.) или частично, причем не только в произведениях о поколении 80-90-х. Так заново открытую Венедиктом Ерофеевым модель юродивого, утверждающего вечные истины апофатически, используют в своей прозе и В.Пьецух («Государственное дитя», «Александр Креститель») и Саша Соколов («Школа для дураков») и др.

Продуктивным оказался и комплекс приемов, разработанный в «Москве-Петушках» и примененный Ерофеевым в процессе создания постмодернистской картины мира и образа центрального героя.

В прозе 90-х прежде всего, актуализируется ерофеевская «сквозная пародийно-ироническая цитатность» [1] «Москвы-Петушков», являющаяся одним из ведущих приемов создания постмодернистского текста. В рома-

нах 90-х годов о новом поколении на основе перекодировки цитат, их парадоксального скрещивания и постановки в «невозможный» контекст рисуется картина мира кризисной эпохи, предстающей как некая обрушившаяся конструкция, из обломков которой и на обломках которой должно возникнуть новое качество. Этот же прием служит раскрытию внутреннего мира героя, особенно демонстрации той путаницы представлений о происходящем, которая характеризует кризисное состояние личности. Например, демонстрируется бег мысли по порочному кругу, осознание абсурдности своего существования человеком, не нашедшим своей экзистенции: «Но в нас горит еще желанье\ К нему уходят поезда\ И мчится бабочка сознанья\ Из Ниоткуда в Никуда». Эти стихи Петра Пустоты из романа В.Пелевина «Чапаев и Пустота» перекодируют цитаты и образы Пушкина, Ахматовой, Набокова, китайской поэзии, китайского же перевода «Капитанской дочки» А.С.Пушкина («Сон бабочки в цветах»), что вполне соответствует авторской концепции революции 1917 года как нового «русского бунта, бессмысленного и беспощадного», путившего отечественную историю по очередному порочному кругу. Названные аллюзии к тому же комбинируются с экзистенциалом Ничто. Кроме того, возникают ассоциации и с Ваничкиной электричкой (поезд), идущей по кругу (из Ниоткуда в Никуда), давно ставшей символом безысходности как отдельного человеческого существования, так и исторической судьбы страны.

Используя данный прием сквозного иронического цитирования, писатели 90-х обновляют его источники, широко используют кроме традиционной для Венедикта Ерофеева русской классики, поэзии «серебряного века», Библии, произведений соцреализма еще и массовую литературу, например, детектив, эротический роман, а кроме этого так называемую «черную» прозу «новой волны» и политическую публицистику постперестроечных времен, особенно национал-патриотические опусы («Труп твоего врага» М.Панина). Последовательно обыгрывается и образность телепродукции, рассчитанной на массового потребителя (романы В.Пелевина). Заметим, что у Венедикта Ерофеева этот прием служил, в основном, целям деконструкции и раскрепощения.

Безусловно, у Венедикта Ерофеева параллельно с деконструкцией шли поиски новой модели героя. В прозе 90-х годов, на наш взгляд, к этим задачам прибавились новые: исследование способов и результатов манипулирования сознанием (романы В.Пелевина), описание процесса поисков поколением 80-90-х своей идентичности, а личностью своей подлинности в условиях социального и мировоззренческого кризисов, рассматриваемых авторами в контексте глобального кризиса цивилизации в конце XX века. При этом в ряде произведений уже иронически переосмысливается и заданная Венедиктом Ерофеевым постмодернистская парадигма.

Кроме того, вслед за Венедиктом Ерофеевым писатели конца 90-х, создавая образ человека «нового поколения», широко используют прием бреда, галлюцинации с их яркой образностью и демонстрацией выхода за пределы обыденного (В.Пелевин, А.Варламов, М.Панин, Е.Попов и др.).

Писатели, создающие образ поколения 80-90-х годов, вслед за Ерофеевым используют повествование от первого лица, исповедь героя, но при этом, в отличие от «Москвы-Петушков», существенно ограничивают автобиографизм как маркированный прием. Хотя критика все равно склонна видеть в центральном герое если не авторепрезентацию писателя, то, по крайней мере, некие проекции его реального «я». Так, А.Немзер говорит об автобиографизме романа В.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», полагая, что в нем «опознавательных примет и «автореминисценций не меньше, чем отсылка к русской классике» [2, с.195]. А. Архангельский считает, что герой романа Петрович – «литературная проекция Маканина, биография героя – несостоявшийся «андеграундный» вариант судьбы автора. А для Петровича, в свою очередь, убогий брат Венечка – олицетворение непрожитой им последовательно – честной, последовательно – бескомпромиссной...» [3, с.195]. На наш взгляд, гениальный художник Венечка, раздавленный системой (то есть фактически убитый, залеченный в сумасшедшем доме, «не приходящий в сознание», как в «Москве-Петушках») может трактоваться как отсылка к тексту Ерофеева, с которым Маканин пытается вести диалог о судьбе поколения. А.Немзер также считает неслучайным дарование безумному художнику в романе В.Маканина имени «самого мифологического героя нашего литературного андеграунда» – то есть Венедикта Ерофеева. При этом критик создает сложную конструкцию авторской саморепрезентации: так, Петрович – это альтер эго самого Маканина, а безумный Венечка – одна из составляющих сложного «я» Петровича [2, с. 190,194-195]. Думается, на самом деле все проще: модель героя «Москвы-Петушков» для Маканина, как и для большинства авторов романов конца 90-х, служит некой отправной точкой отсчета в размышлениях о своем поколении. Модификации этой модели тем более отход от принципиальных ее составляющих свидетельствуют об определенных, возможно, серьезных изменениях в художественном осмыслении мира и человека, произошедших стремительно, буквально за одно десятилетие. При этом не исключено, что авторами (в данном случае В.Маканиным) испытывается комплекс вины перед праведником (Ерофеевым), по крайней мере, ерофеевский миф отрелектирован и отражен в прозе 90-х.

Знаменательно, что писатели демонстрируют свою связь с глубоко почитаемым классиком и оставляют в своих текстах «меты» Венедикта Ерофеева. Так ироничный Виктор Пелевин называет культовое для него имя с благоговением и в лирическом контексте, в целом не характерном для стилистики этого автора: «та иррационально-мистическая ипостась



Божьей любви, которую воспел великий Ерофеев, уже осенила его своим дрожащим крылом» [4, с.161]. Речь идет о Божьей милости – преодолении похмелья, способы выхода из которого описаны в абсолютно Веничкином парадоксальном духе, как рецепты его чудовищных коктейлей. Точно в таком же ключе исполнены советы героя М.Панина в «Трупe твоего врага» о том, как облагородить и приспособить для русской пьющей души импортный некачественный спирт «Рояль», так же чуждый воспитанному на водке соотечественнику, как западные рецепты капитализации России (не зря пьяница называет себя «жертвой гайдаровских реформ»). Или его же «научные» рекомендации не пить в очках, так как очки повышают сопротивляемость мозга алкоголю и не дают «серьезному» человеку, ограниченному в средствах, быстро отключиться от окружающего хаоса.

Но дело даже не в деталях. Пьянство рассматривается в романах В.Пелевина и М.Панина совершенно по Ерофееву – как способ проявления юродства, апофатический путь служения божественному, способ самоистязания. Подобная трактовка пьянства Венички как юродства сейчас является общепринятой [5].

Герой романа М.Панина, «роялист» (от названия спирта) и «империалист» (остро переживающий распад советской империи) пьет, осмысляя парадоксальные повороты постперестроечного времени и проверяя на прочность вечные истины. Он иронизирует, в частности, над теми формами, которые приняла демократия, скажем, полагает, что мог бы быть избран президентом, если бы показал народу свою печень русского пьяницы. В нем почувствовали бы своего, да еще и пострадавшего и, скорее всего, короновали бы «роялиста» по законам карнавала, преломляющего как бы перевернувшийся в кризисное время мир. (Вспомним, как Веничка в «Москве-Петушках» совершал революцию и правил). Кажется, что хаос современности невозможно постичь рационально, он поддается только пьяной фантазии и карнавальному осмеянию. Таким образом, постижение своей сущности, примирение с хаосом кризисного времени и актуализация вечных ценностей выливаются в парадоксальную для данных целей форму – в пьянство, то есть проводятся по модели поведения юродивого. С одной стороны, это жажда праздника и карнавальное преодоление ужаса жизни, а с другой, – служение и добровольное унижение, смирение гордыни. В одинаковой степени знаковыми становятся и крайнее опьянение, как бы выводящее к трансцендентному, к прозрению, и состояние похмелья, низвергающее к ничтожеству, предельному унижению, опыту утрат, а это также позволяет прозреть, но уже в ином измерении, свою сущность, ужас бытия. Похмелье – это также способ трансцендирования. Антрополог С.П.Гурин, исследуя опьянение и похмелье как маргинальные состояния, «скачок экзистенциальной энергии», иллюстрирует свои положения примерами именно из

«Москвы-Петушков». Если праздник опьянения – это полноценное трансцендирование, то похмелье – это «анти-карнавал» и «анти-подвиг» [6].

На наш взгляд, модель пьяного юродства Венички из поэмы Ерофеева используется прозаиками 90-х не полностью, и сам принцип отбора отдельных ее составляющих кажется нам очень показательным. Так, оставляется в стороне трактовка пьянства как социального протеста своего рода осознанный маргинализм Венички, пьющего, а не делающего карьеру, «плюющего» на каждую ступеньку общественной иерархии. Не актуальной оказывается и представленная в поэме трактовка пьянства как модели поведения, противоположной, с одной стороны, модели «настоящего человека» с его сознательностью и «активной жизненной позицией», а с другой, – догматически навязываемому идеалу человека русской классики. Зато актуализируется значение опьянения и похмелья как способов трансцендирования.

Так, например, в «Свободе» М.Бутова разговор двух предельно пьяных друзей о самом главном (вспомним рассказы Венички и его попутчиков о «первой любви» и «последней жалости») как раз и приводит к недосягаемой впоследствии глубине понимания своей экзистенциальной сущности, своей целостности, к преодолению ужаса смерти. « – По-твоему, и мы умрем?.. Не сейчас, так завтра. Не завтра, так в старости... А какая разница... Все равно не понимаю, что это значит... « Настроенные на пьяные речи, я отшутился... Пропустил мимо ушей слова, которых не повторит мне никто и никогда. Повторить нельзя (разве я не пытался!) зазвевший в них мимолетный резонанс наших существований: творилось с нами одно, и чувствовали мы одинаково. Будто неведомо чем, но выкупили себя наперед, и долго теперь не полагается нам слышать ледяное дыхание – ни в затылок, ни где-нибудь рядом. Конечно, мы ошиблись. Срок понадобился ничтожный, чтобы удостовериться в этом. Но именно в нашей ошибке я вижу единственное подтверждение тому, что все бывшее с нами, было хоть отчасти не даром» [7, с.56]. В романе М.Бутова эпизод пьяного прозрения органично вписывается в контекст исследования экзистенциального сознания человека кризисного времени.

В «Generation П» В.Пелевина и «Трупe твоего врага» М.Панина опьянение и похмелье – один из основных способов трансцендирования. Оно происходит по модели Венедикта Ерофеева – в виде парадоксального, в духе юродства служения Богу неподобающими средствами. Опьяневший Веничка чувствует себя причастным к сверхбытию и наивно, по-доброму фамильярно приглашает Бога разделить с ним трапезу, таким образом, как в молитве, ритуале, сокращая дистанцию между Богом и человеком. Вавилен Татарский в «Generation П», опьянев, сочетает молитву с профессиональным действием, понимаемым как служение: он сочиняет на Бога рекламу, «позиционирует» самого Господа Бога. Результатом пьяного «мудрейшего юродства» становится рекламный клип о пожертвованиях на

строительство храма Христа Спасителя. В результате рекламная картинка, имеющая явно символическое значение, выглядит так: из длинного белого лимузина, излучающего свет, высовывается сандалия богатого человека, затем появляется рука, которая подаст на храм; «лика не видно. Слоган: «Христос Спаситель. Солидный господин для солидных господ. Вариант «Господин для солидных господ». Бросив ручку, Татарский поднял заплаканные глаза в потолок.

– Господи, тебе нравится? – тихо спросил он» [4, с. 159].

Веничка в экстазе вопрошает «Господи, что выпить во имя твое?» Вавилен Татарский предлагает свою форму служения, наивно высвечивая при этом как свою сущность, так и особенности российского «дикого капитализма» с его социальным расслоением (только для солидных господ), заменой «вечности» деньгами (светящийся нимб вокруг лимузина и «лик» «нового русского»), циничным позиционированием и продажей всего (в романе «новой Библией» названы книги о рекламе как способе манипулирования сознанием). Данный эпизод имеет свою трактовку и в более общем, символическом, плане: речь идет о вечной греховности человечества, молящегося золотому тельцу и торгующему во храме (особую нагрузку в таком толковании приобретает важная деталь – «новый русский» обут именно в сандалии, как в евангельские времена, причем сандалия дана крупным планом).

Безусловно, рожденный в рьяном экстазе ложного трансцендирования клип Татарского это – доказательство апофатическим путем существования тех вечных истин, которые цинично подменяются. Нельзя не согласиться с И.Роднянской в ее споре с теми критиками, которые буквально поняли рекламу Господу Богу в романе: «Юридическому пристало утверждать некие ценности в оболочке кощунства... а между тем в ней, этой сцене, автор прекрасно справился с процедурой изгнания торгующих из храма» [8, с.217].

Таким образом, опьянение и похмелье в романе Пелевина, являясь по форме кощунственным способом служения (по модели Ерофеева), имеет своей целью трансцендирование, выход за границы привычной реальности к высоким духовным планам. Оно же высвечивает духовные горизонты личности и общества в целом.

По модели Ерофеева в романах 90-х годов строятся фамильярные разговоры героев с Богом. Сами темы вопрошания безусловно, высвечивают сущность человека. Господь же (тоже из-за туч, как в «Москве-Петушках, « не хватает только синих ерофеевских молний ) фамильярно, по-родительски отвечает. Например, как в «Свободе» М.Бутова: «Истинно, каждому свое и каждой твари по паре. Ну и какого еще рожна тебе надо? – спрашивает Бог из-за тучки. Надо. Другого» [7, с.49]. Герой М.Бутова ищет свою экзистенциальную сущность, отказываясь от той пары, которая

привела бы к потере самого себя. Вавилен Татарский в «Generation П» своим вопрошанием высвечивает собственную внутреннюю пустоту. В.Пелевин доводит до логического абсурда диалог пьяного с Богом. Напившийся «Абсолюта» (именно эта «знаковая» марка водки привлекает автора двусмысленностью наименования, ассоциацией с философской категорией первоосновы всего Сущего, то есть с Богом) Татарский мечтает вырваться за рамки привычного бытия, обрести откровение. Он повторяет загадочную мантру и в результате выходит на желанный, но и парадоксальный контакт: в дверях ванной загорается неопалимая купина и из ее огня появляется рука с соленым огурцом. Таким образом, используя слова Булгакова, Татарский получает «по своей вере».

Отношения с Богом героев романов 90-х, построенные по модели кощунства «мудрейшего юродства» «Москвы-Петушков», лишены, однако, того пафоса трагизма человеческого одиночества, заброшенности в жестокий мир и богооставленности, которые характерны для финала поэмы Ерофеева. В.Пелевин, М.Бутов, М.Панин, А.Варламов настроены более оптимистично и акцентируют игровое начало. Это сигнализирует о переменах в концепции человека. Общим остается утверждение истины апофатическим способом, от противного, через отрицание, сближение высокого с низким.

К ерофеевским «метам» в романах М.Бутова, А.Варламова, В.Маканина и др. можно отнести и вокзалы (Казанский, Курский, Савеловский), особенно часто описываемый вокзальный ресторан, в котором страдал и философствовал Веничка. Глядя на потолки и тяжелую люстру, похмельный Веничка, так любивший выражать высокое через низкое, думал о роке, выборе и смысле жизни. Герой М.Бутова по этой же логике видит в высоком потолке ресторана Казанского вокзала небо Аустерлица, то есть по этой же модели решает философские вопросы. Потолок ресторана оказывается вписанным в духовную вертикаль, подобно церковному куполу, его созерцание становится началом прозрения экзистенциальных истин апофатическим путем.

Вокзал трактуется современными авторами по Ерофееву – как символ особого пространства перехода из одной реальности в другую, например, в смерть (гигантская люстра вокзального ресторана, воплощающая рок, в воображении Венички срывается и убивает его), как отправная точка странствий в поисках истины или мытарств уже покинувшей тело души. Заметим, Вячеслав Курицын трактует «Москву-Петушки» именно как метафору странствий души умершего Венички, выделяя в путешествии пять составляющих православного канона: возвращение, мытарства, рай, ад, обретение места.

В рамках данного кода можно прочесть мытарства героев романов А.Варламова и М.Панина. Так, герой романа А.Варламова «Купол» как раз выброшен жизнью на вокзал, в окружение «алкоголиков, странников» (эти

знаковые в ерофеевском тексте слова стоят рядом, через запятую), продавцов пива, водки, сборщиков бутылок (упорно звучит «алкогольная» нота «Москвы-Петушков»). Все дальнейшие странствия героя описаны также по ерофеевской модели. Собственно, не ясно, является ли это путешествие реальным или представляет собой бред пьяного, безумца, а, может быть, это уже мытарства души после смерти. «Как знать, быть может, сон, из которого я вспоминаю обо всем, что со мною случилось, начался раньше. Я просто уснул на жесткой вокзальной лавке или в отделении милиции и уже не проснулся, а умер или погиб, забитый ментами, превратившись, как мечтали в юности, в тень, которая неприкаянно слоняется меж людей и вольна вообразить о себе что угодно, ибо кто может помешать тени...» [9, с.21].

Мытарства героев романов А.Варламова и М.Панина во многом повторяют судьбу Венички. Так, герои изгоняются из города, символизирующего зло современного социума с поправками на новые реалии. В «Куполе» это Москва, такая же страшная во времена реформ, как и в годы застоя. В «Трупе твоего врага» это – Санкт-Петербург 90-х, накрытый волной «криминальной революции». Обе столицы описаны у А.Варламова и М.Панина как средоточие зла, ад, и в этом явное сходство с «Москвой-Петушками».

Герои романов А.Варламова и М.Панина, как и Веничка, едут в провинцию, на поиски своих Петушков, то есть «земного рая». Собственно, вся их жизнь – это кружение и долгий путь к Петушкам. Их дорога сама по себе является воплощением мытарств души, ее испытанием и даже взвешиванием, судом над ней. К подобной трактовке авторы подталкивают читателя обыгрыванием библейских цитат и ассоциациями с евангельскими мотивами. В данном случае также используется опыт «Москвы-Петушков». Знаменательно, что героев «Купола» и «Трупа твоего врага» в их «земном» рае, как и Веничку, ждут женщины и дети, как реальные (в романе М.Панина), так и существующие в воображении, «воскрешенные» (у А.Варламова).

В отличие от Венички, оба героя в свои Петушки попадают, и этот новый поворот сюжета имеет, на наш взгляд, знаковое значение. «Роялиста» из «Трупа твоего врага» принимает и укрывает от хаоса мира (подобно булгаковскому снежному Киеву в «Белой гвардии») малая родина – украинский провинциальный городок. В нем странник (а, в общем-то, блудный сын, то есть мы видим, как начинает использоваться иная, чем в поэме мифологическая модель) наконец-то обретает себя в экзистенциальном плане и перерастает весь свой прошлый опыт. Показательный жест – отказ от эпитафий, которыми был ранее переполнен роман «роялиста», это как бы завершение неудачного ученичества.

Героя «Купола» укрывает, но и исторгает также родной город – новый Китеж – Чагодай. Ни ему, ни кому-либо другому, не сумевшему подняться

до понимания духовных истин, не удастся прижиться в этом спрятавшемся от мира земном раю. Исторгается герой, так и не понявший себя, исторгается обуреваемый гордыней монах, пробравшийся в Чагодай хитростью. Оба они с завистью наблюдают, как подобно Христу, идущему по воде, как по суку, чагодайские дети играют в футбол на речной глади. Герой изгоняется из земного рая в ад, в пародию «земного рая» – Америку, чтобы сыто жить и бредить Чагодаем и всеобщим спасением.

Те «меты» Ерофеева, которые писатели намеренно акцентируют в своих текстах, показывают читателю «где искать», с кем именно прозаики 90-х чувствуют свое родство, с кем полемизируют. Объект же полемики – прежде всего концепция современника.

В модели человека 80-90-х, представленной в романах 90-х годов, много общего с той, которая была предложена Ерофеевым. Человек «поколения Икс» в русской прозе – это тоже маргинал, но уже не убежденный, плюющийся, как Веничка, на все ступеньки общественной лестницы. Это маргинал вынужденный, выброшенный кризисным временем из привычных социальных и даже духовных ниш. Он интеллектуал, часто юродивый и, безусловно, экзистенциальный человек.

Однако при всем сходстве не менее существенны различия. Они вызваны не в последнюю очередь ориентацией на разные мифологические модели. Веничка – это герой «перевернутого» Евангелия, его муки, искушения и даже мученическая смерть в финале (правда, без воскрешения) ассоциируются с судьбой Христа. В романах 90-х годов о «новом поколении» произошла принципиальная смена мифологической модели. Герой этих произведений – это человек, выживший после катастрофы, своего рода конца света («вечность «умерла», – полагает Вавилен Татарский в «Generation П»; мир нужно осваивать «с нуля», по мнению интеллектуала из романа М.Бутова; прежняя страна ушла под воду, как Атлантида в восприятии спасателя из романа И.Тарасевича «Флиппер»). Герой романа М.Панина «Труп твоего врага» весьма символично сравнивает себя с Робинзоном Крузо, выброшенным кораблекрушением на новую землю. Однако мир не погиб окончательно; он, родившись вновь, выступил как бы в новом качестве, он невероятен и неизвестен. В связи с этим перед героем «нового поколения» встает задача не деконструкции (как это было в «Москве-Петушках»), а познания и самоидентификации. Они возможны, в том числе и на путях «возвращения» к старым истинам, отсюда, на наш взгляд, проистекает актуализация модели блудного сына («Купол» А.Варламова, «Труп твоего врага» М.Панина). Смена мифологических моделей, безусловно, отражает многое. Во-первых, выбор ориентиров в осмыслении кризисных социальных явлений. Во-вторых, поиски нового героя, который мог бы воплотить в своем образе наступившие социальные и духовные перемены. В-третьих, поиски писателями путей выхода из идейного тупика.

И, наконец, закат, существенное ослабление постмодернистской парадигмы, у истоков которой в русской литературе и стояла поэма Ерофеева с ее опытом ныне отвергаемой деконструкции.

### Цитированная литература

1. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. – М., 1999.
2. Немзер А. Когда? Где? Кто? // Новый мир. – 1998. – №10.
3. Архангельский А. Где сходились концы с концами // Дружба народов, 1998. – №7.
4. Пелевин В. «Generation П». – М., 1999.
5. Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997.
6. Гурин С.П. Проблемы маргинальной антропологии. – Саратов, 1999.
7. Бутов М. Свобода // Новый мир. – 1999. – №2.
8. Роднянская И. Этот мир придуман не нами // Новый мир. – 1999. – №8.
9. Варламов А. Купол // Октябрь. – 1999. – №4.

### Анотація

У запропонованій статті розглядається проблема нового покоління та образу сучасної молоді людини у російській прозі. Цей образ продовжує традиції, закладені Венедиктом Ерофєєвим у творі «Москва-Петушки», але орієнтується на альтернативну міфологічну модель. Це дозволяє провести паралель між символічною мовою поеми Ерофєєва та російської прози 90-х років ХХ століття.

### Annotation

The present article is devoted to the problem of new generation and image of contemporary young man in Russian prose. This image prolongs the traditions of Venedict Erofeevs Moskva-Petushki, but its basic mythological model is alternative. The contribution draws parallel between the symbolic language used in Erofeevs poem and Russian novels of the 90-th of the 20-th century.

**Т.Пахарева**

### ГУМИЛЕВСКИЙ КОНТЕКСТ В БАЛЛАДАХ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА

ББК 83.3 (4 РОС)

**В**идимо, нет необходимости доказывать, что и Гумилев, и Гребенщиков относятся к числу художников романтического типа. Оба они, как истинные романтики, любят жанр баллады. Об особой же значимости Гумилева для творчества Б.Г. свидетельствует уже сам факт

исполнения на концертах последнего гумилевских стихов («Я верил, я ду- мал...»). Однако, названное не является еще достаточным основанием для того, чтобы проводить некие параллели между творчеством двух этих поэтов. Почву для сопоставления дают ряд устойчивых образов и мотивов, составляющих основу художественного мира как Гумилева, так и Б.Г., и отмеченных сходными чертами.

Прежде всего, у обоих есть две общие особенности мировосприятия, позволяющие говорить не только о типологическом сходстве их творчества, но и об индивидуальном. Первая такая особенность – это специфическая ирония обоих. Ирония как таковая является обязательной составляющей романтического (а также символистского, модернистского, постмодернистского и т.д.) мироощущения, но еще в статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев писал о необходимости появления в поэзии «светлой иронии, не подрывающей корней нашей веры» [1, т.3, с.17]. В самом деле, на фоне деструктивной иронии «декадентов», нередко менявшей местами представления о добре и зле, ирония в поэзии Гумилева всегда выявляет себя как «светлая», не покушающаяся на «незыблемую скалу» религиозных и этических ценностей. Характерна в этом отношении гумилевская «реплика» на балладу Ф.Сологуба «Когда я в бурном море плавал...» – стихотворение «Умный Дьявол». Гумилевская ирония здесь как раз обращена против того «обаяния зла», которым наполнено творчество старших символистов. Представляется, что в постмодернистском – также насковзь иронизирующем – контексте современной литературы, с ее не менее «размытым», чем в декадентскую эпоху, этическим фоном, баллады Б.Г. столь же последовательно выдерживают испытание на прочность понятий добра и зла, сколь и гумилевские стихи в начале века. У Б.Г., при явно выраженной иронической манере, также никогда нет игры амбивалентностью этических понятий. Наиболее характерны в этом смысле, на наш взгляд, альбомы «Навигатор» и «Кострома топ атоум». Уже в названии последнего смесь «французского с нижегородским» задает тон иронии, в самом же тексте одноименной песни иронический пафос трансформируется в трагический. Но и там, где иронический тон сохраняется, он обнаруживает себя именно как «светлый» – в гумилевском значении этого определения.

Так, ироническая эсхатология выстраивается в сюжете «Фигуса религиозного». Иронически звучит уже само название этого индусского «древа мирового» в стилизованном под фольклорный зачине баллады:

*Ой ты, фикус мой, фикус; фикус религиозный;*

*Что стоишь одиноко возле края земли? [2, с.367]*

Если в первых двух стихах иронический пафос возникает в результате столкновения двух транснациональных контекстов (индустского «фигуса религиозного» и русской фольклорно-песенной поэтики), то следующие два стиха создают иронический «образ врага», пародируя универсальный мифологический сюжет о покушении «злодея» на святая святых. При этом



буденновско-чапаевский колорит, порождаемый словом «шашка» (вместо былинных «сабелек» или европейских эпических мечей), усиливает эффект иронии, а «сниженный» (сюжетно) финал описания покушения на «древо мировое» довершает дело:

*Иноверцы-злодеи тебя шашкой рубили,  
Затупили все шашки и домой побрели.*

[2, с.367]

Кроме того, фикус и шашка маркированы исторически еще и как реалии эпохи гражданской войны: фикус как символ мещанского благополучия становится объектом сатирических насмешек уже с 20-х годов, а шашка с этого же времени начинает играть роль символа красноармейской доблести. В таком случае финальные апокалиптические «ледоруб да пила» гребенщиковской баллады в этом «революционном» контексте выступают парафразами серпа и молота. Любопытно при этом, что фикусу Б.Г. возвращает положительные смыслы и актуализирует сакральное значение этого десакрализованного в советском быту дерева; революционные же шашки у него становятся атрибутами «иноверцев-злодеев».

Однако, в этом ироническом контексте гребенщиковского мифа ценностные ориентиры остаются теми же, что и в архаических «первоисточниках»: «реки золотые» у Б.Г. означают то же благо, что и в сказках, а «волшебные птицы», несмотря на свои постмодернистские имена, исполняют освященную древней традицией роль спасительниц, хранительниц души, ангелоподобных проводников в иные миры.

Другая же особенность мировосприятия, общая у Б.Г. с Гумилевым, – это осознанное стремление «держаться корней» (Б.Г.), в том числе и «корней нашей веры», в соединении с тенденцией к религиозному синтезу в творчестве, с проникновением других религиозных миров в собственный художественный мир. Сходство усиливается еще тем, что в качестве такого «другого» религиозного мира у обоих поэтов чаще всего выступает буддийский (или индуистский) восток. Так или иначе это размыкание границ христианского мировосприятия (сочетающееся с однозначностью личного конфессионального выбора в пользу православия) и у Б.Г., и у Гумилева открывает простор идее множественности воплощений души. А с нею, в свою очередь, связываются важные для творчества обоих поэтов мотивы ананезиса и самоидентификации, поиска своего истинного «я». Присутствие этих мотивов в таких текстах Гумилева, как «Прапамать», «Сонет» («Я, верно, болен: на сердце туман...»), «Деревья», «Память» и др., самоочевидно. Но и Б.Г. декларирует этот мотив в своем творчестве столь часто и прямо, что, на наш взгляд, можно ограничиться лишь примерами (далеко не исчерпав их), не требующими особых комментаторских усилий:

*– Ты встанешь из недр земли исцеленный,*

*Не зная, кто ты такой...*

(«Каменный уголь» [2, с.195]);

*— Если бы я умел видеть,*

*Я увидел бы нас так, как мы есть:*

*Как зеленые деревья с золотом на голубом...*

(«Золото на голубом» [2, с.215]);

*— Завидую вашему знанию, что я — это я...*

(«Платан» [2, с.202]);

*— Прими свое имя и стань рекой...*

(«Встань у реки» [2, с.245]).

При этом, и Гумилев, и Б.Г. в своих текстах в равной мере охотно обращаются к традиционным формам выхода к такому сакральному сверхзнанию — это формы сна, прежде всего, и измененных состояний сознания, размыкающих границы посюстороннего бытия. Но в рамках этого типологического сходства отображения форм мистического опыта встречаются и такие совпадения текстов Б.Г. и Гумилева, которые свидетельствуют о пересечении их индивидуальных художественных миров. Так, гумилевский Актеон, рассчитывая получить откровение во сне, говорит:

*Я буду спать, не закрывая глаз,*

*И, может быть, проснусь наутро богом. [1, т.2, с. 216].*

У Б.Г. в «Как движется лед» (этот текст входит в альбом «Десять стрел» — один из самых «сакрализованных» альбомов Б.Г., крайне насыщенный мотивами, отсылающими к сфере религиозно-мистических переживаний) обнаруживаем, фактически, парафраз этой реплики гумилевского героя:

*Ты ляжешь спать мудрый, как слон,*

*Проснешься всемогущий, как бог. [2, с.206].*

Даже если «Актеон» и не является актуальным чтением Б.Г. и такое совпадение текстов — не аллюзия, а случайность, то тем симптоматичнее это совпадение — как знак «органической» близости поэзии Б.Г. к гумилевскому миру.

Однако, гумилевские аллюзии (не суть важно, сознательные или «подсознательные») обнаруживаются и в других балладах Б.Г. Прежде всего, хотелось бы обратить внимание на гумилевский контекст в «Гарсоне № 2» и «Центре циклона». В первом случае в качестве источника аллюзий нам видится «Заблудившийся трамвай», во втором — «Пьяный дервиш» Гумилева.

Начнем с последнего. И у Гумилева, и у Б.Г. с первых строк задается мотив опьянения и, связанный с этим состоянием, «качающийся», «маятниковый» ритм чередования основных контрастных образов (далее в цитатах они выделены):

*— Камень **черный**, камень **белый**,*

*Много выпил **вина**...*

(«Пьяный дервиш» [1, т.1, с. 301]);

***Вчера я пил и был счастливый,***

*Сегодня я хожу больной...*

(«Центр циклона» [2, с.370]).

Сюжет в обоих текстах представляет собой вариацию на тему «in vino veritas». У Гумилева выражением этой мысли становится узнавание торжественной «тайны», что «мир лишь луч от лика друга, все иное тень его». У Б.Г. символом такой истины становится сам образ «центра циклона» – почти что священный центр мира, где «снежные львы и полный штиль». Наконец, непререкаемым мотивом, сопровождающим в обоих текстах эту идею познания «священной истины», становится мотив смерти. У Гумилева он выражен буквально в следующей строфе:

*Вот иду я по могилам, где лежат мои друзья\*,  
О любви спросить у мертвых неужели мне нельзя?  
И кричит из ямы череп тайну гроба своего:  
Мир лишь луч от лика друга, все иное тень его!*

[1, т.1, с. 301]

У Б.Г. мотив смерти присутствует иносказательно, в образе обреченного на смерть «камикадзе», с которым сравнивает себя герой баллады:

*А в нашем полку все – камикадзе,  
Кто все успел – того здесь нет;  
Так скажем «Банзай!» и Бог с ней, с твердью...*

[2, с.370]

Однако, обретение сакральной истины в вине как сюжет и у Гумилева, и у Б.Г. – скорее исключение, чем правило (вообще тема опьянения у Б.Г. достаточно детально разработана, но скорее в русле традиции, связанной с образом «проклятого поэта» – от французских «проклятых» и Блока до Высоцкого). Более же типичным для обоих в связи с темой поиска сакральной истины является сюжет о путешествии в запредельные пространства, характерными примерами которого являются «Заблудившийся трамвай» и «Гарсон №2».

Если маршрут в потустороннее пространство у Гумилева прочерчен вполне в соответствии со сказочно-мифологическим канонem – через три реки по трем мостам («через Неву, через Нил и Сену»), – то у Б.Г. он подвергнут легкой модернизации: в роли трех рек выступают три улицы, но тоже вполне мифологизированные в современном культурном контексте:

*Я вышел пройтись в Латинский Квартал,  
Свернул с Camden Lock на Невский с Тверской...*

[2, с.365]

Любопытно при этом, что «Невский с Тверской» становятся единым топографическим целым – неким символом общероссийского культурного

\* Кстати, в "Гарсоне № 2" также есть переключка с этой строкой:

*А вот – за стеклом –  
Мумии всех моих близких друзей...*

пространства (в котором, кстати, в «снятом» виде предстает оппозиция «Москва – Петербург»). Гребенщиковские улицы как аналоги гумилевских рек вызывают еще одну ассоциацию – со «Сном» Гумилева («Застонал я от сна дурного...»), где улицы также метафорически уподоблены рекам:

*Ах, наверно, таким бездомным  
Не блуждал ни один человек  
В эту ночь по улицам темным,  
Как по руслу высохших рек.*

[1, т.1, с. 225]

Явное сходство «Гарсон № 2» обнаруживает с «Заблудившимся трамваем» и в общей сюжетной схеме – возвращения в прошлое и обращения к тому, что в жизни было дорого, с позиции «по ту сторону» земного существования. И здесь гумилевскому обращению к умершей невесте соответствует у Б.Г. видение мертвого прошлого:

*Вот стол, где я тил; вот виски со льдом,  
Напиток стал пыль, стол сдали в музей.  
А вот – за стеклом –  
Мумии всех моих близких друзей...*

[2, с.365]

И недоуменному восклицанию героя Гумилева: «Может ли быть, что ты умерла!» – также отвечает не менее растерянная реплика героя Б.Г. : «А я только встал на пять минут – купить сигарет». Религиозному видению Исаакия и строкам:

*Там отслужу молебен о здравье*

*Машеньки и панихиду по мне [1, т.1, с. 299], –*

– в «Гарсоне № 2» соответствует тоже своеобразный «молебен»:

*А колокольный звон течет, как елей;*

*Ох, душа моя, встань, помолись –*

*Ну что ж ты спешишь?*

*А здесь тишина, иконы битлов, ладан-гашиш;*

*А мне все равно – лишь бы тебе было светлей.*

[2, с.365]

Наконец, гумилевскому прямому фиксированию точки зрения «с той стороны» жизни («отслужу...панихиду по мне») у Б.Г. соответствует строчка: «На наших гробах – цветы да трава», – где явлена аналогичная точка зрения.

С мотивом пересечения пределов земного бытия связаны и образы сакрализованных средств преодоления поскостороннего пространства, которые также выявляют у Б.Г. определенное сходство с Гумилевым. Так, гумилевскому мистическому трамваю у Б.Г. соответствует не менее сакрализованный трамвай в одноименной балладе, который в конце сюжета (прозрачно намекающего на евангельские события) «уже шел там, где не было рельсов, // Выходя напрямую к кольцу» (198). Вообще, Б.Г. в большей степени, чем его «серебряно-

вековой» предшественник, разнообразит транспортные средства проникновения в иные сферы бытия. Мы обнаруживаем у него и паровоз, который «мчит по кругу, // Рельсы тают, как во сне» («Великая Железнодорожная Симфония» [2, с.381]), и демонический «черный истребитель», и «аэроплан» Дубровского, играющий роль вестника из небесного Иерусалима. Однако, представляется, что все эти средства передвижения в запредельных пространствах «вышли» из гумилевского трамвая.

Кстати, и образы Небесного Иерусалима встречаются у обоих поэтов – причем у обоих же этот Небесный Град выстраивается внутри «родного» российского пространства: у Гумилева это «стены Нового Иерусалима // На полях моей родной страны» [1, т.1, с. 289], а у Б.Г. это «Небесный град Иерусалим», который в реплике Дубровского «стоит вокруг нас // И ждет нас...» [2, с.374].

В этом перемещении на родную почву универсальных христианских ценностей проявляется еще одна, на наш взгляд, общая особенность художественного мышления Гумилева и Б.Г. – это его, условно говоря, «апокрифичность». В самом деле, у обоих мы сталкиваемся с поистине апокрифической непринужденностью включения образов святых в свой текст (при этом речь идет не о молитвенном обращении к ним, а скорее о дружеском). Так, герой Гумилева в стихотворении «Рай» достаточно раскованно обращается к апостолу Петру:

*Апостол Петр, бери свои ключи,  
Достойный рая в дверь его стучит...*

*.....  
Не медли более, бери ключи...*

[1, т.1, с. 199-200]

А у Б.Г. мы находим также довольно похожее на процитированное выше (и по смыслу, и по интонации) обращение к святым заступникам:

*А если завтра в чистый рай  
под белы руки взят буду –  
Апостол Петр, ой батька Николай,  
возьми меня отсюда...*

(«Последний поворот» [2, с.353])

Наконец, в своих сакрализованных пространствах Б.Г., как и Гумилев, размещает великое множество священных деревьев, мифологических зверей и птиц. При этом бестиарии обоих поэтов во многом совпадают, черпая образы из почтенных общих мифологических источников, изобилующих орлами, львами, единорогами и великими птицами. Однако этот священный зверинец у обоих поэтов исполняет скорее живописные функции (за редким исключением), внося приятное разнообразие в мистический пейзаж. А вот деревьям в художественном мире и Гумилева, и Б.Г. отводится поистине почетная роль

хранителей «совершенной жизни». У Гумилева наиболее убедительно это выражено в стихотворении «Деревья»:

*Я знаю, что деревьям, а не нам  
Дано величье совершенной жизни.  
На ласковой земле, сестре звездам,  
Мы – на чужбине, а они – в отчизне.*

[1, т.1, с. 208]

Дерево выступает носителем священной памяти и в стихотворении «Оглушенная ревом и топотом...». Здесь герой в качестве «последней милости» перед смертью просит у Бога:

*Дай скончаться под той сикоморою,  
Где с Христом отдыхала Мария.*

[1, т.1, с. 260]

У Б.Г. священное дерево (а любое дерево в его стихах священно) – это и axis mundi, и символ подлинной сущности героя, хранилище духа и души. Таковы образы деревьев во множестве текстов, но наиболее яркие они в «Дереве», «Платане», «Капитане Воронине» («Но каждый человек – он дерево, // Он отсюда и больше нигде» [2, с.301]).

Таким образом, наибольшее число проявлений сходства в поэзии Гумилева и Б.Г. обнаруживается в области художественного запечатления сакрального. Слишком наивно было бы утверждать в результате этого сопоставления, что Гумилев является для Б.Г. неким «гуру», но можно допустить, что время от времени автор «Капитанов» одалживает свой компас обитателю «центра циклона», и что если «навигатор» пропоет-таки «канцону-другую», то ими вполне могут оказаться «Канцона первая» и «Канцона вторая» из гумилевского «Огненного столпа».

### Цитированная литература

1. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1991. – Т.3.
2. Б.Г. Песни. – Тверь, 1997.
3. О мистических смыслах излюбленного у Гумилева сочетания золотого с голубым см.: Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М., 1999.

### Анотація

У статті розглядається вплив поезики М.Гумільова на балади Б.Гребенщикова.

### Annotation

The paper is concerned with the influence of Gumilyor's poetic on Grebenshchikov's ballads.

## РАЗДЕЛ 3. ДИСКУССИЯ

Р.Мных

### ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ББК Ш40\*

«Толкъ – учение, которому последует некотрое число людей, удалившихся от общепринятых начал веры» -

Полный церковно-славянский словарь [1, с.725]

«Verstehen heißt, ich kann wägen und erwägen, was der andere denkt» – «Понимать – это значит, я могу взвешивать и рассуждать о том, что думает другой»  
H.-G.Gadamer [2, S.107]

**Д**анное моё сообщение спровоцировано желанием продолжить разговор, начатый А.В.Домашенко в статье «Об интерпретации и толковании» [3], поэтому высказанные здесь соображения могут быть поняты только на фоне текста указанной статьи.

Отмечу по необходимости, что в современных герменевтических исследованиях мы постоянно наталкиваемся на попытки каким-то образом разграничить разные подходы к изучению литературного произведения\*, кроющиеся за словом «герменевтика»: будь то «эгзегеза и герменевтика» П.Рикера [см. 4], или два подхода к «бесконечности текста» – две интерпретации У.Эко [см. 4]), или просто «герметизм» и «рационализм» произведения. Статья А.Домашенко, как мне кажется, с одной стороны, вписывается именно в эту традицию (попытка развести понятия, которым соответствуют разные подходы к пониманию, я бы даже сказал – «разное понимание понимания»). С другой стороны, однако, мысли, высказанные в сообщении «Об интерпретации и толковании», особенно на фоне приводимых в нем в качестве примеров художественных текстов, свидетельствуют о такой *методологии* высказывания (трудно сказать – литературоведческого или собственно философского?), когда смысл ищется не в *произведении* и не в языке *произведения*, а в потоке Речи (в данном случае – русской) как таковой.

\* В пределах своего сообщения я сознательно абстрагируюсь от принципов уместности употребления того или иного термина («интерпретация» или «толкование»), хотя именно уместность слова «ещё не термина», или слова – уже готового понятия во многом определяет рождающийся в ситуации диалога смысл. И слова об «интерпретации народу Писания» (взамен *толкования* – см. соответственно статью А.Домашенко [3, с.90]) в устах старца Зосимы прежде всего неуместны, как неуместно, скажем, выражение «проинтерпретировать погоду» взамен «потолковать о погоде».

Затронутая в упомянутой статье проблема имеет два уровня. Во-первых, как уже отмечалось, вопрос касается терминологии, то есть разграничения двух терминов (за которыми, конечно же, стоят два разных подхода к слову). И если бы проблема касалась только терминологии, то можно было бы расширить значение и смысл слова «интерпретация» до границ захватывающих и собственно толкование. Однако сложность ситуации состоит в том, что затрагиваемый вопрос имеет второй уровень, отражающий как пишет в выводе об этом автор, «два разные состояния сознания» [3, с.95].

Учитывая опять-таки культурную традицию, предложенное в статье А. Домашенко разграничение «двух разных состояний сознания» можно было бы обозначить соответственно как филологическая и философская герменевтики. И тогда по идее *толкование* соотносилось бы с философской герменевтикой (и с проблемой понимания «субъекта»-бытия и «объекта»-сущего), а *интерпретация* – с герменевтикой филологической (то есть с проблемой такого бытия, которое «стало» сущим, «осуществилось», воплотилось в художественном слове текста). В таком контексте, как я думаю, с филологической герменевтикой соотносится теория целостности художественного произведения и ее неоплатоническая традиция, открывая тем самым перспективу для диалога; ведь для философской герменевтики мир предстает неким универсальным текстом (книгой), для герменевтики филологической, наоборот, художественный текст предстает миром (ср. в этом плане замечания Пятигорского А. [4]). Сложность однако в том, что пафос статьи выражает дискриминацию интерпретации и своего рода «оправдание» толкования (хотя в сообщении речь идет о художественных произведениях, опирается автор на тексты художественных произведений, а не на другие формы бытия человеческого духа).

Такая ситуация и вызвала нижеследующие мои мысли. Теперь *ad rem*.

Изучение текстов Аристотеля и его влияния на европейскую философскую традицию, показывает, что именно он является отправной точкой европейского рационализма и его смысловой основы – логики. В таком аспекте важно признание самого Аристотеля в конце трактата «О софистических опровержениях»: «Что касается настоящего учения, то дело обстояло не так, что частью оно было заранее разработано, а частью нет: в наличии не было ровно ничего... Что же касается учения об умозаключениях, то мы не нашли ничего такого, что было бы сказано до нас, а должны были сами создать его с большой затратой времени и сил» [7, с.594]. Конечно же, перевод самих текстов Аристотеля (на арабский и позже на латинский), функционирование этого перевода в европейской культуре, наконец, популяризация текстов Аристотеля Бозцием составляют отдельную проблему. И замечание Хайдеггера [1, с.91] о том, что «римское мышление перенимает греческие слова без соответствующего им равнозначального опыта того, что они говорят, без самого греческого слова», относительно в том смысле, что любое «перенимание» иноязычного



слова чревато потерей «равнозначального опыта» (приобретенного данным словом в родном языке). Другого пути для усвоения чужого слова не существует в природе, ибо язык не может заимствовать чужое слово со *всей*, свойственной этому слову в родном языке, семантикой и символикой, тем более – со значениями, которые слово приобретает в «бытийственной» Речи. Я уже не говорю о том, что сам статус термина для слова ограничивает его семантику (об этом постоянно помнит Аристотель в своем учении об умозаклучениях), и такое ограничение делает возможным перевод терминологии на другой язык без существенных потерь.

В русле этих мыслей становится понятным, скажем, невозможность адекватного перевода «истинного» содержания статьи А.Домашенко не только на какой-либо из западноевропейских языков, но даже на «соприродные» славянские. И в данной ситуации речь идет собственно не о переводе и его проблемах, но о том, что в границах другого языка мысли, высказанные в упомянутой статье, «беднеют», теряют всю широту значений, ибо теряют «соприродную» связь с языковой средой своего бытия. Их восприятие возможно только путем рационализирования, путем передачи собственно рационального смысла, то есть в принципе тем путем, против которого выступает А.Домашенко.

Попытаюсь объяснить это на примере языков, мне достаточно близких. Слово «толкование», как правило, по-украински приобретет форму «тлумачення», и весь комплекс смыслов, связанный со значением слова «толки» в русском языке, в такой ситуации пропадает сам по себе (поворачиваясь в сторону символики слова «тлум»): «толки роковые» по-украински «фатальні пересуди» (или «фатальні поголоски»). Возможная этимологическая «соприродность» слов («толки» и «тлум») в данном случае не меняет сути объяснения. Соответственно по-польски «толкование» – это «tłumaczenie» (польское слово одновременно будет обозначать и собственно толкование, и перевод); «толки роковые» по-польски можно перевести как «gadanie fatalne». Но есть ли в такой ситуации возможность адекватно передать смысл связи толкования с «толками роковыми»? Думаю нет. Правда, для объяснения сути отмечаемой связи (и соответственно смысла статьи) остается просто другая возможность: рациональное объяснение двух разных состояний сознания, в границах которых происходит противопоставление смысла существующего (интерпретации) и смысла, который может только родиться в процессе речи (толкования). Но именно эта-то ситуация и есть не что иное, как упомянутое *рационализирование*, извлечение готового результата из целого хода размышлений, перенесение логического смысла в иную языковую среду.

Гораздо сложнее выглядела бы попытка перевести смысл статьи А.Домашенко на немецкий язык. Традиционно слово «толкование» переводится

немецким «Auslegung»\*, которое морфологически соответствует русскому – «изложение» и которое (понятно) в немецком приобретает целый ряд коннотаций, связанных с семантикой корней в словах «класть», «положить». Ситуация, однако, усложняется тем, что, как правило, в немецкоязычном философском и литературоведческом дискурсе часто фигурируют со значением «толкование» слова «Erläuterung» и «Erklärung», связанные соответственно с семантикой корней «громкий, звучный» и «ясный». Добавлю, кстати, что свои толкования (или интерпретации) поэзии Гельдерлина Хайдеггер назвал словом «Erläuterung» («Erläuterungen zu Hölderlins Gedicht»), в чем, очевидно, отразились его взгляды на реализацию смысла поэтических текстов как их «озвучивание» («вызывание» к жизни поэтической речи как таковой, вспомним в скобках хайдеггеровское слово «вслушивание»). В данном случае, однако, важным видится тот факт, что слова «Auslegung» и «Interpretation» воспринимаются как абсолютно взаимозаменяемые не только словарями немецкого языка, но и герменевтической традицией в немецкой культуре (см. хотя бы: [9]). Вспомню здесь дильте-евское определение интерпретации (или толкования, что для Дильтея одно и то же): «Das kunstmäßige Verstehen von schriftlich fixierten Lebensäußerungen nennen wir Auslegung, Interpretation» [10, S.332] – «Художественное понимание письменно фиксированных проявлений жизни (или жизненных проявлений) мы называем толкованием, интерпретацией» [перевод мой – Р.М.].

Понятно, что образ «роковых толков» (по-немецки, по всей видимости, «fatale Gerüchte» или «schicksalhafte Gerüchte») в пределах немецкого языка ни на каком уровне не «свяжется» с толкованием.

Конечно же, повторяю, проблема не в сложностях перевода, а в том, что при попытке перевода мыслей статьи А. Домашенко теряется смысл доказательств. Весь «словесный дискурс», приведенный в статье, провоцирует символично-этимологические рассуждения о семантике слов в духе Хайдеггера\*\*, при которых, однако, возможным останется только (как и в первом случае) «рационализированное» противопоставление двух разных подходов к объяснению смысла слова. Если же в слове обнаруживается

\* Именно это слово стоит в оригинале цитаты из Хайдеггера о толковании и интерпретации, приводимой в статье А. Домашенко: «Der Universalität des Begriffes von Sein wiederstreitet nicht die «Spezialität» der Untersuchung - d.h. das Vordringen zu ihm auf dem Wege einer speziellen Interpretation eines Bestimmten Seienden, des Daseins, darin der Horizont für Verständnis und mögliche Auslegung von Sein gewonnen werden soll» [8, S.39] [подчеркнуто мною – Р.М.].

\*\* Вспомним в этой связи два замечания о Хайдеггере Сергея Аверинцева, в которых, по-моему, точно отразились некоторые особенности мышления Хайдеггера: «Уж очень далёкими кажутся вовсе не столь ещё давние времена, когда Мартин Хайдеггер *толковал* своей оракульской философской прозой – наряду со стихами Гельдерлина – также и стихи Траля, воспринимавшиеся в контексте его *интерпретаций* уж точно как оракулы, как глубокомысленно-тёмное выражение некоей чистой, восходящей к глубинам бытия пра-мудрости» [11, с.197] [курсив мой – Р.М.]; и другое - «Хайдеггер пишет не по-немецки, а по-хайдеггеровски» [12, с.173].

смысл, который упирается в границы данного языка, то он (смысл) будет принадлежать только этому языку, не выходя за его пределы.

В такой ситуации вспомним следующее. Специфика интерпретации (в традиционном для европейской культуры смысле) в том, что она возникла и развивалась как теория толкования *текстов* (то ли Гомера, то ли Библии), а не других форм высказывания (или – воспользуюсь модным словом – других дискурсов). В свое время именно об этом очень точно сказал Г.Шпет: «Из самого существа герменевтических вопросов понятно, что они должны были возникнуть там, где зарождается желание отдать себе сознательный отчет в роли слова как знака сообщения» [13, с.232]. Перенесение проблем интерпретации с области *текстов* на область уже собственно *художественных произведений* – это результат тех изменений в герменевтике, которые произошли в конце XIX – начале XX века и полностью реализовали себя в теориях интерпретации XX века. Наконец, перенесение проблем интерпретации в область собственно философских проблем (соотнесение таким образом проблем герменевтики с проблемами *бытия, языка, сущего* и т.п.) – это заслуга герменевтики Хайдеггера. При такой логике напрашивается своеобразная схема этапов развития герменевтики, которая свидетельствует, что выделившись из области «первоначальной стихии бытия», герменевтика в теории Хайдеггера выражала тенденцию вернуться через «пространство» языка обратно в бытие, замыкая некий круг. Указанные этапы развития герменевтики в европейской культуре имеют следующую характеристику:

- 1) в александрийскую эпоху античности (Филон и его школа) в европейской культуре зарождается традиция изучения и толкования (интерпретации) текстов памятников культуры; окончательное формирование традиции (и всех ее модификаций – [14]) происходит в Средние века и зиждется на тексте Библии; отмечаемое зарождение сопровождалось известным процессом общей рефлексии как таковой, возникновением специфической научной терминологии в области библейской эгзегезы;
- 2) в эпоху предромантизма и романтизма в европейской культуре (собственно в немецкой, вспомним Гердера и его школу) весь багаж традиции толкования текста Библии переносится на другие тексты (особенно художественные); придерживаясь терминологической точности можно сказать, что в это время эгзегеза уступает место собственно герменевтике;
- 3) в течение всего 19 века и в начале 20 герменевтика развивается именно как теория интерпретации (толкования) письменных текстов по преимуществу; с другой стороны, в это же время происходит ее обособление в границах гуманитарных наук (наук о духе – *Geisteswissenschaften*) в противоположность точным наукам (*Naturwissenschaften*);

4) в 20-30 годы XX века в границах философии Хайдеггера герменевтика начинает поворот к своему изначальному состоянию, предшествующему упомянутой рефлексии, поворот к толкованию слова как слова языка, а не как слова *текста* (и в этом смысле слова *произведения*).

Из данного контекста видно, что в концепции Хайдеггера особо открытой (и поэтому уязвимой) оказалась позиция художественного произведения – «говорящего бытия». Ведь помня о том, что художественное произведение – это «говорящее бытие», смысл которого проясняется в результате диалога с нашим сознанием, мы одновременно не должны забывать, что художественное произведение – это «образ мира, в слове *явленный*», что это эстетическая *целостность*, которая зиждется на тексте (этом, повторю еще раз, *осуществившемся бытии*), которая вырастает из нашего диалога с *явленным в тексте словом*. В этом смысле та позиция толкующего, о которой пишет А.Домащенко («для толкующего, напротив, гораздо важнее готовность к вопросу», [3, с.95], для ситуации интерпретации художественного произведения невозможна в принципе, ибо художественное произведение не «вопрошает» (оно – «слово *явленное*»), «вопрошает» реципиент.

Поскольку ход мысли А.Домащенко (в данном случае я бы даже сказал *методология*) во многом напоминает логику текстов Хайдеггера (особенно в ситуации критики картезианства и соотношения Бытия и Речи)<sup>\*\*</sup>, вернемся еще раз к некоторым моментам герменевтики Хайдеггера.

Можно было бы здесь вспомнить знаменитый §32 из «Бытия и времени» о понимании и толковании («Verstehen und Auslegung»), однако в данном случае существеннее то, что Хайдеггер «создал способ философствования максимально освобожденный ... от философии как уже сложившейся формы человеческой культуры» [6, с.223]<sup>\*\*\*</sup>, что Хайдеггер «повернул к *неоязычеству*» [18, с.334] [курсив Ю.Хабермаса]. И мышление Хайдеггера (особенно в обдумывании текстов Ницше)<sup>\*\*\*\*</sup> создавало такую философ-

\* Герменевтика Гадамера представляет собой попытку соединить опыт Хайдеггера с культурной традицией 19 века.

\*\*Ср. слова А.Домащенко в другом месте: «Этот путь продумывания, который мы, может быть, захотим пройти, во многом совпадает с путем, пройденным в философии М.Хайдеггером» [15, с.208].

\*\*\*Ср. в этой связи слова П.Рикера: «онтология, разрабатываемая Хайдеггером, со всей основательностью закладывает фундамент того, что я назвал бы герменевтикой «я есть», из которой следует отвержение Cogito, трактуемого в качестве простого эпистемологического принципа, который следует поместить до Cogito» [17, с.345].

\*\*\*\*Ср. признание Гадамера: «Помог Хайдеггер. Одни благодаря ему поняли, кем был Маркс, другие – кем был Фрейд, а все мы в конце концов *поняли, кем был Ницше*. Мне же благодаря Хайдеггеру, открылось, что теперь мы можем повторить философскую мысль греков – теперь, после того как история философии, написанная Гегелем и исписанная неокантианством с его историей проблем, утратила свой *fundamentum inconcussum*, утратила свое самосознание» [19, с.10] [курсив мой – Р.М.]. Запомним вторую половину этой цитаты.

скую парадигму, в которой человек оказывался «соседом бытия», но «не соседом человека» [18, с.342]. Для не-хайдеггеровской философии подобная ситуация была бы катастрофической, ибо она не только обозначила бы разрыв с философской традицией (традицией Канта прежде всего), но и обосновывала бы своего рода принцип *без-ответственности* (возврат к *Сущему* без оглядки на *Бытие* своего соседа). Поэтому желание Хайдеггера повторить опыт греков оказалось далеко не безобидным в ситуации, когда с помощью того же Хайдеггера европейская философия «открывала» Ницше и пыталась по-новому осмыслить мифологию XX века (вспомним работы о мифе А.Лосева и Э.Кассирера).

В контексте развития европейской философской мысли становится понятным, что Хайдеггер не только повернул интерес к человеку в сторону «говорящего бытия» (живущего в «языковом» доме, «живя в котором, человек существует, где он принадлежит истине бытия тем, что он ее приобретает» – отсюда колоссальная проблемность перевода текстов Хайдеггера); именно у Хайдеггера мы ощущаем постоянное стремление интерпретировать слово в художественном произведении и само произведение как «говорящее бытие», что само собою представляет тенденцию уничтожить разницу между языком как таковым и языком художественного произведения.

И если таким образом, возвращаясь к началу данного сообщения, согласиться с тем, что толкование относится к бытию как таковому во всех его проявлениях, а интерпретация к тем проявлениям бытия, которые отразились и зафиксированы в словесных текстах, то употребление слова «толкование» в указанном смысле по отношению к художественному произведению привело бы к редукции всего того, что составляет специфику художественного произведения «как образа мира, в слове явленного». В беспредельной «универсальности толкования» (потому что беспредельна

\* Интересна в таком контексте реплика самого Хайдеггера: «Сартр? Источник его оригинальной идеи таится в его плохом знании немецкого языка. Сартр ошибся и неправильно перевел два термина из моих работ. Эта ошибка и родила его экзистенциализм» [20, с.5].

Характерна в этом отношении сама постановка вопроса о *бытии* у Хайдеггера. Вспомним, что «Бытие и время» начинается фразой о том, что «die genannte Frage (nach dem «Sein» – R.M.) ist heute in Vergessenheit gekommen» [8, S.2]. Данное сетование на то, что «вопрос о бытии сегодня предан забвению» написано в 1927 году, то есть после выхода в 1923 году первого тома «Философии символических форм» Кассирера, во введении к которому автор писал: «Der erste Anfangspunkt der philosophischen Spekulation wird durch den Begriff des Seins bezeichnet» [21, S.3]: «Первый исходный пункт философской спекуляции (умозрения) обозначается понятием бытия», [перевод мой – Р.М.]. Тексты Кассирера Хайдеггер знал, хотя бы потому что писал довольно длинную рецензию на второй том «Философии символических форм» в «Deutsche Literaturzeitung» в 1928 году. И четыре года – это, конечно, не срок для забвения: Хайдеггер не просто не хотел вспоминать Кассирера, он прекрасно осознавал разницу между своим вопросом о *бытии* и кассиреровским *понятием бытия*; вспомним, что три *понятия* бытия Хайдеггер рассматривает критически в первом параграфе «Бытия и времени»; в дальнейшем Хайдеггер говорит о *понятии* феномена, *понятии* логоса, но по отношению к *бытию* избегает слова *понятие*.

Речь) таится опасность для художественного произведения как обособленной текстом целостности: оно может «раствориться» в Речи, теряя свою собственно эстетическую функцию; оно редуцируется до «речевого высказывания» и становится тем самым в один ряд со «случайной репликой, услышанной на улице» [3, с.95]. Конечно, о брошенной реплике можно по-толковать, но всякое наше желание «потолковать» о художественном произведении неминуемо оборачивается его (произведения) интерпретацией [3, с.93]. Если мы будем в этом смысле *толковать* художественное произведение, то мы никогда не сможем приступить собственно к его изучению, которое зиждется на определенных понятиях (хотя бы той же интерпретации), категориях. Язык произведения («говорящее бытие») будет равен нашему собственному языку, составляя то пространство Речи, в границах которого любое высказывание будет претендовать на то, чтобы «не уступить истину понятию» (Гадамер Х.-Г.).

Из констатации сущности толкования как «попытки обретения языка», как «готовности дать слово смыслу, предшествующему (предстоящему) нам» [3, с.94] неизбежно вытекает вывод о том, что так понимаемое толкование репрезентирует состояние дорефлексивного традиционализма, когда действительно «язык не бывает предметом осмысления» (то есть состояние европейской мысли до Аристотеля). В русле принятой традиции без наличного языка и слова нельзя приступить к толкованию или интерпретации чего-либо (произведения или другого текста). С другой стороны, если «источником толкования является подспудно присутствующая память о том мышлении, которое предшествовало новоевропейскому» и «которое было ведомо грекам начальной поры», то очевидно, что толкование в концепции А.Домашенко отражает то состояние сознания, возврат к которому невозможен, как невозможно вообще наше (не греков) возвращение к тому, что было ведомо одним грекам (нельзя возвратиться к тому, чего не было). Вопрос не в «изначальном» состоянии, которое может быть одинаковым и у греков, и у нас. Вопрос в том, что древнегреческий язык существует для европейской культуры как данность на уровне текстов. «Возврат» к этой данности возможен только путем ее перевода на соответствующий язык нашего сегодняшнего сознания, перевода, которому неизбежно будет сопутствовать рефлексия с точки нашего «сегодня-в-мире-пребывания».

Теперь коснусь частных замечаний, которые, однако, как я думаю, имеют принципиальный характер.

По поводу стихотворения Тютчева «Сын царский умирает в Ницце» и образа «толков роковых» в нем. Как бы мы ни определяли высказанные в статье А.Домашенко об этом стихотворении мысли (интерпретация или толкование), что бы мы ни говорили о «роковом характере толков», о соотношенности толков с «присутствующим, которое именно в них находит свое сущностное выявление», о «претензии толков на выявление сущности происходящего», о претензии на «истолкование присутствующего», об их (тех же толков) реальном «лже-

истолковании отпавшего от целого наличного) - в статье не выясненным до конца остается главное в стихотворении Тютчева: отношение к январскому Польскому восстанию 1863-64 годов. И «толки» в стихотворении – это толки о Польском восстании (в традиционном пушкинском значении слова «толки»: «мнения, суждения, высказывания о чем-либо», [22, с.528], составляющие тему данного художественного произведения. Тютчев как дипломат («Его императорского величества»), конечно же, на стороне интересов Российской империи, и в его концепции «Божья месть за поляков» приобретает статус «преступного лепета». И «толки роковые» – это ключевой образ стихотворения Тютчева для понимания политической и исторической позиции поэта в русской культурной парадигме 19 века.

И «необходимой для осмысления стихотворения Тютчева» оказывается апелляция не к оригиналу трагедии Софокла и словам, «выражающим всегдашнюю готовность присутствующего увидеть меру в слове Аполлона» [3, с.92], а к историческому контексту Польского восстания 1863-64 годов, и шире – к истории русско-польских конфликтов и связей, в свете которых станет понятным не только ключевой образ «страшного клича», но и общая идея стихотворения. Для интерпретации (или толкования) стихотворения Тютчева в данном случае нужна не «мера Аполлона», а мера исторического контекста и той культурной символики, которая раскрывает его смысл: ситуация Лжедмитрия «в старину», сопоставление смертей двух царских сынов («в старину» – царевича Дмитрия в Угличе, и в Ницце, в 1865 году – царевича Николая, сына Александра II), открытое письмо А.Герцена императору Александру II в связи со смертью сына [23, с.337-341], проблема России и рока, России и Европы, опера Ф.Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») и т.д. Конечно же, как символическая форма стихотворение Тютчева имеет целый ряд уровней интерпретации, и указанные факты составляют фон лишь для самого низшего из них. Но без этого фундамента никакое здание интерпретации или толкования не может существовать и тем более нести на себе тяжесть контекста слов Иокасты, составляющих в данном случае, по моему убеждению, «над-интерпретацию»<sup>\*</sup>.

И второе возражение – по поводу высказанного в статье утверждения, что «интерпретировать – значит «влагать смысл» в то, что стало предметом осмысления» [3, с.95]. Проблема даже не в том, что цитата из Ницше все-таки трудно воспринимается для подтверждения определенных положений собственно герменевтической традиции: сам Ницше скорее является как раз разрушителем всяческих традиций, и герменевтической в том числе. Вот полный контекст ци-

---

<sup>\*</sup> Для интерпретации стихотворения Тютчева существеннее, по-моему, было бы сопоставление «толков роковых» не со словами Иокасты, а с единожды встречающимся в Евангелии от Иоанна словом «толки»: «И много толков было о нём в народе: одни говорили, что он добр, а другие говорили: нет, он обольщает народ» (7,12). Добавлю, что греческое «ερμηνεία» с данным контекстом Евангелия не связано никак (см. соответственно греческий оригинал Евангелия от Иоанна [24, S.235]).

таты из Ницше («Изречения и стрелы»): «Кто не умеет влагать в вещи своей воли, тот по крайней мере все же влагает в них смысл: то есть он полагает, что в них уже есть воля» [25, с.559]. В данной ситуации перед нами именно тот случай, когда Ницше играет словами «влагать» и «толковать» («ein-legen», «aus-legen»), и на эту особенность данной мысли Ницше указал в свое время Гадамер, противопоставляя ситуацию вкладывания смысла («Einlegung von Sinn») ситуации нахождения смысла («Finden von Sinn») [2, s.150-151]. Таким образом, приведенная А.Домашенко цитата из Ницше касается не интерпретации, а собственно толкования и семантических контекстов, связанных с этим словом.

По всей видимости, отдельную проблему составит в свою очередь вопрос о *смысле и истине* интерпретации (или толкования). Добавлю, что для немецкой культурной традиции само понятие истины (Wahrheit) имеет длинную философскую традицию, ключевыми моментами которой оказались две книги (Гете «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit» и Гадамера «Wahrheit und Methode»), где глубоко символичным предстает само противопоставление (или со-поставление) истины и поэзии у Гете, и истины и метода у Гадамера. Воспомним здесь и классическое определение истины как «целого», как «в своем развитии завершившегося сущего» у Гегеля: «Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendete Wesen» [26, s.15].

Проблеме истины интерпретации в указанной немецкой культурной традиции можно противопоставить бахтинскую проблему смысла толкования, смысла прочтения произведения: «Понимание как видение смысла, но не феноменальное, а видение живого смысла переживания и выражения, видение внутренне осмысленного, так сказать, самоосмысленного явления» [27, с.9] [подчеркнуто мною – Р.М.]. У Хайдеггера (в погоне за истиной) смысл конечно же предстает на феноменальных уровнях, экзистенциальная «*заброшенность*» человека в мир лишена смысла, как лишено смысла его (и Хайдеггера, и человека) истинное «вопросание о бытии»<sup>\*</sup>. Для Хайдеггера «понятие смысла» охватывает «формальный каркас» («formale Gerüst») того, что «артикулирует понимаемое толкование» [8, s.151].

Художественное произведение не претендует на истинность (ни в плане собственно онтологическом, ни в плане литературоведческом, в границах теории мимесиса), но оно всегда претендует на смысл, который

<sup>\*</sup> Философская позиция Хайдеггера поэтому (как и его философия вообще) яснее всего видна в соотношении, с одной стороны, со взглядами Э.Кассирера, символические формы которого, по его же словам, являются «мостами от индивидуума к индивидууму» (см. в этом аспекте материалы известной дискуссии между Кассирером и Хайдеггером в Давосе в 1929 году, современная интерпретация [29, s.86-105]; а с другой стороны, хайдеггеровской *заброшенности* можно противопоставить философию диалога, и больше – философию *ответственного* поступка в творчестве М.Бахтина. Того самого Бахтина, который в конце жизненного пути признался, что «все, что было создано за эти полвека на этой безблагодатной почве под этим несвободным небом, все в той или иной степени порочно» [20, с.177] противопоставить Хайдеггеру, члену нацистской партии, до 1945 года аккуратно платившему партийные взносы и до конца своего жизненного пути молчавшему о своей ответственности. Моральный императив Канта Хайдеггер позабыл или просто не хотел помнить.



можно и должно интерпретировать. Художественное произведение – это такая символическая форма, которая всякий раз в диалоге с реципиентом открывает действительность смысла: смысла истории, смысла любви, смысла жизни. В художественном произведении (в отличие от Речи) никогда не может *проявиться* «отпавшее от целого наличное», ибо художественное произведение само в себе целое.

Как символическая форма художественное произведение открыто двум уровням интерпретации, которые с великой долей условности можно было бы назвать «реконструктивный» и «конструктивный»:

- 1) реконструктивный (как реконструкция уже существовавших смыслов) – тот уровень толкования (объяснения или интерпретации), который учитывает уже реально существовавшие смыслы художественного произведения: история создания текста, авторский замысел, жанровая традиция и так далее – все то, что можно доказать с помощью текста, что осталось зафиксированным письменно; данный уровень интерпретации отражает возможность вос-произведения смыслов, уже *существовавших* (в сознании автора, исследователей, читателей – современников автора и т.п.);
- 2) в противоположность данному уровню – уровень конструктивный отражает созидание нового смысла, независящего ни от воли автора, ни от его творческого замысла, но единственно от жизни произведения в культуре и культурного сознания отдельно взятого реципиента, читающего «здесь и сейчас» текст.

Первый из названных уровней интерпретации ограничен, «исчерпаем», ибо исчерпаемы наши знания о произведении; второй уровень неограничен («неисчерпаем») как неограничен смысловой потенциал самого художественного произведения, как неограничена жизнь произведения в культуре.

Дело, конечно, не в терминологии (реконструкцию и конструкцию можно заменить другими понятиями, лишь бы они отражали данный смысл), а в реально существующих возможностях изучения и интерпретации художественного произведения.

Для европейской мысли характерно трудное, но постоянное стремление к ясности понятий\*, которые отражают не только «конкретную жизнь духа», но являются его (Духа) «субстанциональными элементами» [21, S.15]. Именно в границах отмечаемой ясности рождается весь понятийный аппарат любой области знания (в том числе и литературоведения), превращая таким образом эту область человеческого знания в науку в евро-

---

\* В этом аспекте интересна этимология самих слов: определение, дефиниция, термин, отражающая стремление к ограниченности смысла.

пейском значении этого слова<sup>\*\*</sup>. Впрочем, даже *инонаучные* формы знания «имеют свои внутренние законы и критерии точности» (С.Аверинцев).

Что касается Хайдеггера, то он «свое дело сделал», но разговор с ним продолжается, даже ретроспективно. Из глубины европейского духа и европейской традиции, как ответ на его тезис о «чистом присутствии стихотворения», которое «сохраняет тайну как тайну», и, может быть, даже *sim grano salis*, к нему вызывает Декарт, говоря: «Как только я вижу одно лишь слово «тайна» в каком-нибудь предложении, у меня начинает портиться настроение» [30, с.40], о рецепции Хайдеггера в России [31].

Вполне возможно, что обозначенные А.Домашенко два «разные состояния сознания» соответствуют, как уже упоминалось, просто двум герменевтикам – филологической и философской; при условии, что герменевтика философская будет абстрагироваться от веками сложившейся рационалистической европейской традиции, пренебрегать ею, и даже больше – вырабатывать такую методологию мышления, которую можно обозначить словами Гадамера (в данном случае как верного ученика Хайдеггера): «не только от слова к понятию, но так же и от понятия к слову» [2, с.100], [перевод мой – Р.М.]. Нерешенным при этом останется все-таки вопрос о том, как быть с теми словами, которые в своем единстве, «обладая особого рода внутренней жизненностью», «творчески осуществляют и воссоздают эстетические явления полноты бытия» [32, с.21], [курсив мой – Р.М.]. Толковать их или интерпретировать?

### Цитированная литература

1. Полный церковно-славянский словарь / Сост. Священник магистр г.Дьяченко, репр. – М., 1998. – Т.2.
2. Gadamer-Lescbuch, 1997.
3. Домашенко А.В. Об интерпретации и толковании // Вісник Донецького Університету, сер.Б: Гуманітарні науки. Донецьк, 1998. – Вип.1.
4. Ricoeur P. Egzegeza i hermeneutyka // Pamiętnik Literacki, Warszawa, 1980. – LXXI, z.3
5. Эко У. Два типа интерпретации // Новое литературное обозрение. – 1996. – №21.
6. Пятигорский А. Краткие заметки о философском в его отношении к филологическому // Philologica. Москва, 1995. – № 3-4.
7. Аристотель Сочинения: В 4 т. – Москва, 1978. – Т.2.
8. Heidegger M. Sein und Zeit. – Tübingen, 1993.
9. Interpretation und Wahrheit. Interprétation et Vérité, Studia philosophica. – Bern, 1998. (Ср. в этом отношении: Силард Л. Проблемы герменевтики

<sup>\*\*</sup> Ср. в этом плане: «Давайте поэтому, если мы хотим заниматься литературоведением как наукой, ограничим свое познание стереотипами. Но если мы хотим выйти за пределы стереотипов, не будем настаивать, что занимаемся наукой» [15, с.208].

- в славянском литературоведении XX века) // *Studia Slavica Hungarica*, 38/1-2, Budapest, 1993.
10. Dilthey W. Die Entstehung der Hermeneutik. Zusätze aus den Handschriften // *Gesammelte Schriften. Die Geistige Welt*, Stuttgart, 1964. – Bd.V.
11. Аверинцев С.С. Георг Трактль: «poete maudit» на австрийский манер // *Вопросы литературы*, 1999, сентябрь-октябрь.
12. Новое литературное обозрение. – 1997. – №26.
13. Шпет Г. Герменевтика и ее проблемы // *Контекст-1989*. – Москва, 1989.
14. Brinkmann H. *Mittelalterliche Hermeneutik*. – Darmstadt, 1980.
15. Домашенко А. Об осколочном сознании и способности вопрошать // *Слово и бытие*. – Донецк, 1997.
16. Мотрошилова Н.В. Драма жизни, идей и грехопадений Мартина Хайдеггера // *Квинтэссенция. Философский альманах 1991*. – Москва, 1992.
17. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – Москва, 1995.
18. Хабермас Ю. Хайдеггер: творчество и мировоззрение // *Историко-философский ежегодник* – 89. – Москва, 1989.
19. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – Москва, 1991.
20. Вознесенский А. Зуб разума, или Как я был ходяком к Хайдеггеру // *Литературная газета*. – 1989. – №36.
21. Cassirer E. *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache*. – Darmstadt, 1994.
22. *Словарь языка Пушкина*. – Москва, 1961. – Т.4 (С-Я),
23. Герцен А. Письмо к императору Александру II // *Герцен А. Собр. соч.* в 30 т. Москва, 1959. – Т.18
24. *Novum Testamentum Graecae*, Lipsiae, 1898.
25. Ницше Ф. *Сочинения* в 2 т. Москва, 1990. – Т.2
26. Hegel G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. – Hamburg, 1988.
27. Бахтин М. *Собр. соч.* – Москва, 1997. – Т.5.
28. Paetzold H. *Ernst Cassirer – Von Marburg nach New York*, Darmstadt, 1995.
29. Бахтин под маской. Маска третья, Волошинов В.Н. *Марксизм и философия языка*. – Москва, 1993.
30. Декарт Р. *Сочинения*: В 2 т. Москва, 1989. – Т.1.
31. Denes M. Проникновение и влияние философии Мартина Хайдеггера в России // *Revue des Études Slaves*. – LXX/4,
32. Гиршман М. Литературное произведение как явление культуры // *Slowo a kultura*. – Lublin, 1998.

## РАЗДЕЛ 4. ПУБЛИКАЦИИ

### ПОСЛЕДНИЙ ЛИСТ

*Статья Виктории Вадимовны Медведевой-Гнатко (1963 – 2000) о розановских «Опавших листьях» писалась в ясном сознании, что она – последняя. Потрясает и по-человечески трогает это усилие оставить себя живущим, остаться с ними в строках, исполненных мысли и веры. Это не просто научная работа, выполненная талантливым филологом, это и предсмертное знание – о человеке, об эпохе, о бытии.*

*«Смертность как онтологически укорененная нежелательность должна быть преодолена эстетическим путем...», – читаем в статье, которая воспринимается именно как акт преодоления смертности.*

*Публикуемая работа – часть почти законченного диссертационного исследования, которое, надо надеяться, станет частью и нашей научной жизни.*

**В.В. Медведева-Гнатко**

### **СТИЛЕОБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ АВТОРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В ИСПОВЕДАЛЬНОЙ ПРОЗЕ В.В. РОЗАНОВА («ОПАВШИЕ ЛИСТЬЯ»)**

**А**рхитектоническая ситуация, начавшая преобладать в русской художественной прозе с начала XX века, была определена М.М. Бахтиным как «кризис авторства», следствием которого стало исчезновение «большого стиля» [1, с.185]. Такие рефлексивные произведения, как «Христос и Антихрист» Д. Мережковского, «Симфония 2-ая, драматическая» А. Белого, «Опавшие листья» В. Розанова и многие другие, содержат в себе почти все признаки стилового разложения: здесь налицо и расшатывающаяся позиция всенаходимости, и разрушения устойчивых трансгреддиентных форм, и утрачиваемое право творца на завершение целого. Вместе с тем, запечатлевая в себе и собою кризис авторства, рефлексивный стиль оказывает активное сопротивление последнему: в противовес реальной угрозе саморефлекса и нисхождения до «малого опыта» [2, с.67] он формирует представление о желанном жизненном и художественном устроенье, эстетически продуктивную память о неущербном бытии.

А.Д. Синявский, автор одного из наиболее тонких исследований творчества Розанова, очень точно назвал это произведение «книгой, постоянно осознающей свой стиль» [3, с.85]. Сам стиль «Опавших листьев» был оп-

ределен при этом как «способ самопознания писателя на совершенно новых, исключительных жизненных и литературных путях» [3, с.86]. Действительно, каждый существенный момент стилиобразующего авторского сознания оказывается зафиксированным в слове архитектурно осведомленного и эстетически ответственного героя. Это внутренний человек, «плоть от плоти» автора-творца, его существенно биографическая ипостась. Именно своему жизненно-прозаическому и сиюминутно пребывающему в мире («Я») и оказывается безусловное доверие: оно становится не только главным объектом эстетического освоения, но и полноценным соучастником творческого процесса.

Именно внутреннему человеку поручается засвидетельствовать изначальный кризис авторства, то есть воссоздать ситуацию, в которой нецелесообразно и уже почти невозможно творить.

Примечательно, что первые фрагменты произведения графически не обозначены как «опавшие листья» – это скорее предисловие к «листопаду». Архитектоническое состояние готового к разворачиванию произведения запечатлевается здесь как состояние кризисное. И не только потому, что «все кончится» и «песня умолкла», – немаловажно и то, что главным героем становится пребывающий в авторе внутренний человек – тот, по отношению к которому крайне сложно найти устойчивую позицию внеаходимости.

Осознание жизненного и творческого кризиса пришло не внезапно – у него уже есть своя история, и представлено оно скорее как затянувшаяся болезнь. На продолжительность указывает помещенная в скобки и, на первый взгляд, незначительная ремарка – «три года уже». В этом затянувшемся кризисе трудно не только творить – тяжело просто говорить, просто записывать, вообще, как-то осуществляться в слове.

Поиску основ для эстетического выживания и, что самое главное, продолжения эстетического бытия в архитектурно кризисной ситуации оказывается подчинена вся художественная структура рефлексивного произведения. И поскольку хроника этого поиска наиболее явственно запечатлена в слове эстетически ответственного и архитектурно осведомленного героя, именно оно должно стать объектом особо пристального внимания. Наблюдение за движением и внутренней организацией речи внутреннего человека-героя как нельзя лучше может прояснить логику становления творческого сознания автора, героя и читателя в ситуации рефлексии и то состояние жизни, которым рефлексивная ситуация порождается и актуализируется.

В этом смысле представляется важным выявить наиболее существенные моменты интонационно-смысловой направленности слова, доверенно биографическому герою. Поистине большую проясняющую роль в дан-

ном случае играют речевые особенности, носящие, на первый взгляд, чисто внешний характер.

Так, начиная с первых фраз и на протяжении всего дальнейшего становления речи биографического героя, наблюдается повторяющаяся синтаксическая разорванность, когда необходимый соединительный союз и следующее за ним продолжение оказываются как бы не под силу нарождающемуся высказыванию: «Я думал, что все бессмертно. И пел песни. Теперь я знаю, что все кончится. И песня умолкла» [4, с.388]. При этом долгожданный соединительный союз может появиться после одного и того же многократно и напряженно повторенного слова:

«Иду. Иду. Иду. Иду...

И где кончится мой путь – не знаю» [4, с.394].

Нередко со столь тяжело дающегося «и» начинается отдельный фрагмент, а то и целый «опавший лист»: «И не интересуюсь» и т.д.

С одной стороны, таким образом оплотняется мука первой фразы. С другой, эта тяжесть речевого продолжения, проговаривания-написания есть следствие того кризисного состояния, когда жизненное переживание умерщвляется литературным словом: «...всякое *переживание* переливается в играющее, живое слово, но этим все и кончается – само *переживание* умерло, нет его» [4, с.392]. В такие моменты движения речи становится обрывочным и поспешным: в ситуации, когда каждое новое слово сопряжено с риском окончательного умолкания, любое речевое излишество оказывается просто невысказанным, а каждый соединительный союз начинает означать игру со смертью: «Температура (человека, тела) остыла от слова» [4, с.392].

Таким образом, каждое вновь восстанавливаемое соединение есть след всегда рискованной авторской активности, противящейся «глубокому разложению жизни» и «великому окончанию литературы».

Заметим, что ни глубокое жизненное разложение, ни великое литературное окончание, взятые в отдельности, в понимании рефлектирующего автора, еще не являются признаками конца. Апокалиптична та ситуация, когда можно сказать, что «параллельные линии сошлись. Ну, уткнулись друг в друга, и ничего дальше» [4, с.389]. Однако, казалось бы, совершенно безысходному «ничего дальше» противостоит следующее наблюдение биографического героя: «...после «золотых эпох» в литературе наступает всегда глубокое разложение всей жизни...» [4, с.392]. В этом «наступает всегда» подспудно присутствует осознаваемая цикличность, которая и побуждает автора к продолжению начатого рефлексивного произведения. «Ничего дальше» и «наступает всегда» – две эти взаимоисключающие и равно допускаемые рефлектирующим автором перспективы жизни и литературы сопровождают весь ход развертывающегося художественного целого «Опавших листьев», представляя собой равноправные стилеобразующие тенденции.

К одному из очевидных проявлений такой стилеобразующей разнонаправленности можно отнести подытоживающие вопросы, которыми насыщено слово биографического героя, – вопросы типа: «Зачем же я *жил*?!!!», «Что же я скажу?», «Что же ты сделал?» и т.д. Эти вопросы обращены, как правило, к самому себе и призваны востребовать к жизни такие же подытоживающие ответы. Между тем такого рода ответы еще не найдены, и эта принципиальная неразрешенность дает основания для дальнейшего развертывания рефлексивного целого.

Как видим, слово биографического героя является словом рефлексивным по преимуществу. Оно не только приходит и тут же записывается, но и осознается как определенный и всегда ответственный онтологический шаг. Слово несет в себе риск окончательного умолкания, но в нем же видится то единственное начало, которое способно противостоять смертности, столь страшной для биографического героя и рефлектирующего автора-творца.

Соединенность в страхе перед смертью побуждает автора и биографического героя к ее совместному преодолению. И первая очевидная возможность такого преодоления видится в осуществлении своего, пока что живого «я»: переживании – рефлексии пережитого – записывании, ведь до тех пор, пока эта цепочка остается в движении, смерти еще нет.

Ввиду устрашающей автора перспективы («Смерти я боюсь, смерти я не хочу, смерти я ужасаюсь») [4, с.389] все, здесь и сейчас пережитое, вспомнутое, продуманное и записанное, приобретает особую значимость как отвоеванное у «глубокого разложения». Между тем это обладающая для автора особой значимостью прозаическая жизнь суетна, ритмична, а также вариативна в своих возможностях. Отсюда неприкрытая черновиковость и стенографичность «Опавших листьев», сознательная со стороны автора необработанность того, что здесь и сейчас выходит из-под пера.

Смертность как онтологически укорененная нежеланность должна быть преодолена эстетическим путем – стиль «Опавших листьев» являет собой след авторской активности, неустанно направленной на осуществление этой сверхзадачи и постоянно помнящей о принципиальной невозможности ее окончательного разрешения. Авторское «я» оказывается в ситуации, которая впоследствии будет описана М.К. Мамардашвили как «факт моего живого восприятия меня как мыслящего существа» [5, с.100], стремящегося к тому, чтобы осуществить «когитальный акт: я мыслю, я существую» [5, с.100].

«Я пишу», т.е. наблюдаю за собой, живущим, и фиксирую свои наблюдения в слове, отодвигая таким образом смерть. Доведенная до своего логического конца такая направленность авторского мышления обретает вид достаточно рискованной формулы: «я пишу = я живу», в соответствии

с которой литература становится критерием жизни и наоборот. Тотальная зависимость от литературного слова начинает тяготить, и эта обремененность литературой не замедляет обнаружить себя в форме жалоб, неожиданно прорывающихся в биографическую хронику: «Несу литературу как гроб мой, несу литературу как печаль мою, несу литературу как отвращение мое» [4, с.427]. Автор сопротивляется литературности и в то же время облекает в «играющее, живое слово» каждое новое переживание – облекает для того, чтобы тут же признать, что «этим все и кончается – само *переживание* умерло, нет его» [4, с.392].

Действительно, у последней черты вполне естественно поддаться соблазну преодоления «двуликого Януса» [6, с.83]. Жизнь и литература устремляются к взаимоуподоблению: жизнь превращается в литературу, литература – в жизнь, что и являет собой симптом «великого окончания» и «глубокого разложения».

Автор рефлексивного произведения, являясь субъектом этого отождествления, вполне отчетливо осознает опасность такого рода схождения: «Мир разрушится, потеряет грани, связи: ибо потеряет *отталкивания*» [4, с.416].

Попытка автора предостеречь «разрушение мира» и восстановить «грани» и «связи» как бы заранее ослаблена, поскольку осуществляется в ситуации, когда жизненно необходимые отталкивания уже почти утрачены.

И наиболее явным свидетельством этой утраты как раз и является почти что стертая граница между рефлектирующим автором и его биографическим героем, осуществляющими эстетическим путем далеко не эстетическую задачу – сверхзадачу преодоления смерти. Причем эта стертость границ между творящим и сотворенным, эстетическим и жизненным приобретает в слове биографического героя форму вполне определенного жизне-творческого кредо, узаконивая тем самым рефлексивность стиля «Опавших листьев»: «*Истинное* отношение каждого только к самому себе. <...> Лишь там, где субъект и объект – *одно*, исчезает неправда» [4, с.432].

В ситуации, когда между «я» жизненно-прозаическим и «я» эстетически поступающим все чаще просматривается знак равенства, жизнь начинает пониматься как потенциальный литературный сюжет. Отсюда и очевидная авторская установка на эстетическое схватывание-фиксацию литературным словом каждого момента прозаической жизни. Сама же прозаическая жизнь проживается при этом с известной литературной оглядкой, моделируясь в каждом новом своем мгновении как подлежащая эстетическому вмешательству и побуждающая к рефлексии. Так, игрушки из папье-маше покупаются для того, чтобы каждая из дочерей создала и закрепила в сознании свой собственный образ, а ситуация этого создания – закрепления – была бы тут же зафиксирована в слове.

Стертость онтологически установленных границ пробуждает в авторе чисто эстетическую требовательность к прозаической жизни, пробуждая, к



примеру, культ памяти. Рылеев, изо дня в день приходящий к могиле царя, – этот «опавший лист» несет в себе особую смысловую нагрузку. Именно перед памятью, всегда цельной и наполненной внутренним ритмом (а значит эстетически продуктивной в основе своей), и уничтожается всегда фрагментарное, аритмичное и не способное ничего кардинально изменить жизненно-прозаическое воспоминание. Между тем, именно фрагментарное, аритмичное, слабое и дорогое, и интересно рефлектирующему автору «Опавших листьев»: «Жалость – в маленьком. Вот почему я люблю маленькое» [4, с.396]. Сфера литературная и сфера сугубо жизненная постоянно конфликтуют в его сознании: каждая из них время от времени признается «своей», в то время как другая тут же превращается в «чужую».

По мере того, как автор преобразовывается во внутреннего человека-героя, жизненно-прозаическая стихия вторгается в эстетическую сферу, но никогда не может органично срастись с ней, нередко разрушая последнюю изнутри. С наименьшим упорством эстетическое начало внедряется в сферу жизненно-прозаическую, пытаясь «приложить» ее к себе. В ситуации, когда «параллельным линиям» угрожает смертельное схождение, и просыпается память об утраченном целом. В противовес точке общего умирания отыскивается такая же единственная точка общего рождения, по отношению к которой бытие эстетическое и бытие жизненно-прозаическое суть разные «опавшие листья», оторвавшиеся от общего древа. И рефлектирующий автор посредством своего эстетически ответственного и архитектурно осведомленного внутреннего героя вправе сказать о себе: «Я весь в корнях, между корнями» [4, с.390].

Показательно, что в первый же семейный, а значит наиболее дорогой для автора «опавший лист», вполне органично и онтологически оправданно входит литература в форме заучиваемых сыном пушкинских строчек: «И ясны спящие громады Пустынных улиц и светла Адмиралтейская игла...» и последующего комментария этого заучивания, даваемого биографическим героем-отцом: «Не дается слово... такая «Америка»; да и как «игла» на улице? И он перевирает...» [4, с.392]. С одной стороны, в этом зафиксированном неумении «объяснить» пушкинские строчки изнутри прозаической действительности три прозаических действия («Э... крыша. Т.е. на крыше. Все равно. Только надо: игла. Учи, учи, маленький» [4, с.392]) рефлектируется ситуация, когда жизненная необходимость в литературе и возведение себя к ней как бы заведомо обоснованы и предрешены. Между тем, лишь эти рефлектируемые обоснованность и предрешенность и позволяют биографическому герою засвидетельствовать, что «по дому – благополучно».

Преодолевая умерщвляющее взаимоуподобление и отождествление, рефлектирующий автор побуждает биографического героя к воссозданию

прозаических ситуаций, в которых жизнь и литература предстают как «свое другое», онтологически укорененное и естественное. И наиболее благодатной сферой для выявления их нераздельности и неслиянности становится сфера семейная.

Именно тогда, когда автору удастся сохранить должные «отгалкивания», а вместе с ними и необходимые «связи», рефлексивный стиль на некоторое время обретает уверенное единство, обнаруживая свою способность стать «большим стилем» и приобщиться к большому опыту, глубоко и существенно диалогичному и всеоживляющему [2, с.67]. В семейных «опавших листьях» объятые рефлексией творческое «Я» может отчасти удовлетворить ту потребность, которую М.М. Бахтин определяет как «абсолютную эстетическую нужду человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности другого» [1, с.9]. Здесь рефлектирующее «Я» оказывается среди тех, с кем «душа в душу» и «один ум», впервые осознавая себя с другими и среди других.

Лишь эти, «прибавляющие», а не убавляющие душу «другие» побуждают рефлектирующее «Я» к уверенной эстетической деятельности, создавая особые островки обретенного жизнетворческого лада. Именно в семейных «листьях» неприкрытая черновиковость и почти безобразная рефлексивность сменяются спокойной и внимательной описательностью, естественным интересом к тому, что не есть «Я». Как бы из небытия здесь формируются время и пространство (домашнее время и домашнее пространство), появляются предметы, начинает звучать непосредственно речевой диалог, то есть рождаются привычные элементы художественного содержания. Воля биографического героя к жизни соединяется в этот момент с авторской волей к литературе, не конфликтуя, но и не отождествляясь с последней.

И все же «уверенное единство» и причастность «большому опыту» есть всегда желанное и никогда полностью не достижимое состояние рефлексивного стиля. Последний вновь и вновь приобретает нежеланные и в то же время неминуемые для автора неуверенность и хаотичность, как только из семейных «листьев» рефлектирующее «Я» переходит в исторический, литературоведческий или педагогический контекст.

Совершая этот переход, авторское сознание испытывает дискомфорт, поскольку теряет уверенность в услышанности со стороны мира «других». Сам интерес этих «неродственных» других к факту жизни – еще-не-смерти – биографического героя представляется последнему сомнительным. Поэтому вне семейного контекста рефлектирующий автор постоянно в споре, полемике, раздражении по поводу своих, всегда возможных, неуслышанности, непонятности, нежеланности.

Оказавшись за пределами семейных «листьев», слово биографического героя вновь попадает в «магнитную ловушку» саморефлекса, забывая

обо всем, кроме охваченного ужасом смерти «Я» («Не хочу! Не хочу! Презираю, ненавижу, боюсь!!!» [4, с.414]), и желая преодолеть этот ужас эстетическим путем. При этом рефлектирующий автор вполне осознает избыточность своих эстетичных усилий, а также риск, связанный с их обращением на собственное пишущее «Я», возможность оказаться за той чертой, где, согласно логике М.М. Бахтина, начинает звучать «эмоционально-волевая неправда» [1, с.20]. Это осознание придает стилю «Опавших листьев» особую напряженность, ибо рождает вторичную рефлексию – критический взгляд на себя, поддавшегося рефлексивному соблазну. Отсюда насыщенность слова биографического героя «писательскими откровениями» типа: «Тут в конце концов та тайна (граничащая с безумием), что я сам с собой говорю: настолько постоянно и внимательно и страстно, что вообще, кроме этого, ничего не слышу» [4, с.430].

«Я», принципиально «уединенное», и «я», противящееся угрозе само-рефлекса, «я» с «другими» и среди «других» – это противопоставление очевидно и на материале двух «коробов» «опавших листьев», и в масштабе каждого отделившегося от общего древа «опавшего листа», и в пределах обособленных исповедальных высказываний: «...именно от этого я и писал (пишу) «Уед.»: писал (пишу) в глубокой тоске как-нибудь разорвать кольцо уединения» [4, с.432].

Рефлектирующее «я» вполне осознает всю непосильность противостояния «глубокому разложению жизни» и «великому окончанию литературы». Первый же «опавший лист» начинается с обрывочной фразы: «Даже не интересно...» [4, с.388], должной засвидетельствовать апатию человека-героя и эстетическое безволие автора-творца. А смысловым центром этого же листа становится безысходный в своей самообращенности вопрос: «Что значит, когда я умру?» За целым рядом саркастических ответов на него («Освободится квартира на Коломенской...», «Бюро получит за похороны 60 руб. ...» [4, с.388] и т.д.) стоит не что иное, как страх перед возможной утратой памяти о себе, и значит и эстетической продуктивности всего, связанного с рефлектирующим «я».

В слове эстетически ответственного героя автор вынужден засвидетельствовать онтологический предел своих жизнетворческих возможностей и тем самым обосновать молитвенный строй дальнейшего повествования: «*Сущность* молитвы заключается в признании 'глубокого своего бессилия, глубокой ограниченности. Молитва – где «я не могу»; где «я могу» – нет молитвы [4, с.388].

В ситуации, когда собственные завершающие возможности ограничены рефлексией, надежды на завершение автобиографического человека-героя и возвращение к «большому стилю» связывают с читателем-другом. Во всей организации речи биографического героя при всей ее очевидной

«уединенности» ощущается расчет на столь же уединенное, но адекватное и соприродное написанному прочтение, на тех немногих в мире «других», с кем «душа в душу» и «один ум».

Нежелание рефлектирующего автора оказаться для вновь обретенного читателя не более чем объектом познания как нельзя лучше объясняется изнутри философии М. Бубера. Стиль «Опавших листьев» находится в предощущении читательского отношения к себе – единственно необходимого «святого основного слова» [7, с.9], исходящего от читателя-друга. Для объятых страхом смерти рефлектирующего «я» немислимо раствориться в объекте произведения уже по той причине, что «объект... не есть длительность, он есть застой и прекращение, оцепенелость и оторванность, отсутствие отношения и бытия в настоящем» [7, с.28].

Читатель-друг отнюдь не полагается рефлектирующим автором как изначально дарованный ему. «Душа в душу» и «один ум» активно формируются в рефлексивном стиле. Начиная с первых же «опавших листьев», слово биографического героя насыщается конкретизирующими, разъясняющими, уточняющими выражениями («Параллельные линии сошлись. Ну, уткнулись друг в друга, и ничего дальше») [4, с.389]. В нем явственно обнаруживает себя желание быть понятым, уясненным, услышанным («Говорю об оригинальном и прекрасном слове, а не о слове «так себе» [4, с.390]).

Рефлектирующий автор сознательно создает модель желанных отношений с читателем. Обращаясь к излюбленной пушкинской теме, он, по сути, выдвигает критерий адекватного прочтения рефлексивного произведения – такое прочтение под силу лишь тому, «кто вслушивается в голос *говорящего* Пушкина, угадывая интонацию, какая была у живого» [4, с.413]. Таким образом, формируемый в ситуации рефлексии читатель поощряется к созданию «образа автора» – живой творческой личности, стоящей за конкретным произведением, то есть, согласно логике М.Бубера, к переходу от мира опыта к «миру отношений».

Вместе с тем, над самосознающим стилем «Опавших листьев» витает призрак «чужого» читателя и неадекватного прочтения («...не всякий «читающий Пушкина» имеет что-нибудь общее с Пушкиным...») [4, с.413]. Рефлексивное произведение вполне отчетливо видит себя в зеркале отчужденного прочтения:

«Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины.

- Что это – ремонт мостовой?

- Нет, это «Сочинения Розанова»... [4, с.399].

Становящийся стиль «Опавших листьев» предугадывает негативные реакции не своих читателей, так и не пожелавших услышать «живой» рефлексивный голос. Эта происходящая время от времени утрата надежды на услышанность и обретение «своего» читателя и становится во многом причиной периодического нисхождения стиля «Опавших листьев» в «дурную бесконечность саморефлексии»: «...с одной стороны, книга без читате-

лей. А с другой – вечно читаемая и нужная каждому. С одной стороны – предел уединения, с другой – выход из уединения на люди» [3, с.85], – указывая на эти противоречия, А.Д. Синявский определяет их как «некие крайние координаты стиля» розановской прозы [3, с.86]. Эта рискованная промежуточность усугубляется интонацией уже утрачиваемой и еще живой надежды на выздоровление «друга», на возвращение ощущения несамородженности и услышанности своего объятого рефлексией «я»: «Только один слабый надтреснутый голосок всегда будет смешиваться с моими слезами. И когда и он умолкнет для меня, я хочу быть слепым и глухим в себе самом» [4, с.524].

Таким образом, являя собой след рефлексивной авторской активности и оказываясь подчиненным поиску выхода из творчески ущербной ситуации, стиль «Опавших листьев» представляет собой хронику этого поиска – он запечатлевает всю сложность нахождения между «большим» и «малым» опытом, «уверненным единством» и бездной саморефлекса.

#### Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. Из наследия М.М. Бахтина. Публикация В. Кожина // День поэзии – 1981. – М., 1981.
3. Синявский А.Д. Преодоление литературы. Жанровое своеобразие «Опавших листьев» В.В. Розанова // Наше наследие. – 1989. – №11.
4. Розанов В.В. Опавшие листья // Розанов В.В. Сумерки просвещения. – М., 1990.
5. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. – М., 1990.
6. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. – М., 1986.
7. Бубер М. Я и Ты. – М., 1993.

#### Анотація

Стаття містить цілісний аналіз твору «Опалі листя» В. Розанова. Стиль сповідальної прози визначається як рефлексивний. Аналіз виявляє спрямованість уваги автора на себе і власний творчий акт. Стаття демонструє особливості відносин автора, героя та читача у рефлексивному стилі.

#### Annotation

The article contains the integrative analysis of «The Fallen Leaves» by V. Rozanov. The style of the confessional prose is defined as reflective. The analysis reveals the focus of the author's attention on himself and his own creative act. The article demonstrates the peculiarities of the relations between the author, hero and reader in the reflective style.

*Публикация А.А. Кораблева*

## РАЗДЕЛ 5. ЗАЩИТЫ

В.И.Тюпа

### О ДИССЕРТАЦИИ Н.В. КОРАБЛЕВОЙ «ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А. БИТОВА «ЛУШКИНСКИЙ ДОМ»)»

ББК Ш40\*011

**Н.В.** Кораблева взялась за решение многотрудной проблемы: осмыслить феномен интертекстуальности в единстве разнообразных концепций и представлений – с тем, чтобы подвести теоретическую базу под практику так называемого интертекстуального анализа. Для этого автору диссертации пришлось не только основательно проработать широкий круг специальных работ на нескольких языках, но и – помимо рассмотрения истории модного ныне филологического понятия – обратиться к головоломным теоретическим проблемам систематизации таких фундаментальных категорий, как «текст», «произведение», «контекст», «метатекст», «интерсубъективность», «диалог», «целостность». Масштаб теоретической проблематики работы производит поистине сильное впечатление, но в то же время таит в себе опасность избыточного «теоретизма».

Вполне избежать этой опасности, как мне кажется, не удалось. Первый раздел работы представляет собой не развертывание аргументации, а систему дефиниций, что слишком напоминает аристотелевскую манеру мышления, от которой автор диссертации как раз стремится дистанцироваться, тяготея к неклассической филологии, аналогичной «неэвклидовой» геометрии и «ньютоновой» физике. Жесткая дефинитивная конструкция трактата всегда излишне монологична: она очерчивает замкнутое семантическое пространство на априорных аксиоматических основаниях, которые чаще всего и бывают наиболее спорными.

Так, в основе всего теоретического построения обнаруживается следующее допущение: «Если называть текстом зафиксированный в материале смысл...» (с.12). Для меня эта посылка неприемлема, поскольку в моем понимании «текст» и «смысл» как раз и не могут быть отождествлены в принципе, поскольку являются полярностями, организующими все гносеологическое пространство филологии. В конечном счете филология всегда есть поиск и изучение связей и отношений между текстом и смыслом. Эти категории в филологии столь же фундаментальны, как «масса» и «энергия» в физике. Если, продолжая аналогию, вспомнить о неклассической корпускулярно-волновой теории микрочастиц, то филология XX века тоже выдвинула промежуточное понятие «дискурса» (коммуникативного события). Вот эта категория (Бахтин именовал ее «высказыванием», сожалея об от-

сутствии адекватного научного термина) действительно соответствует материально манифестированному инобытию смысла в тексте. В диссертационном исследовании Н.В.Кораблевой, на мой взгляд, область интертекстуальности гипертрофирована: этот термин прилагается не только к явлению интертекста, но, в сущности, и к «интердискурсивности», то есть к виртуальному пространству духовной культуры в целом.

Отсюда пронстекает весьма спорная трактовка «интерсубъективности» как постструктуралистского понятия (см. с.37). Приоритет в открывающем новые интеллектуальные горизонты освоении такого аспекта реальности, который не может быть сведен ни к объективности, ни к субъективности, по моему убеждению, следует отдать философской традиции персонализма, к которой принадлежит и Бахтин (но не Кристева!). «Нам совершенно нечего бояться, – писал молодой Бахтин, – того, что эстетический объект не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении» (тексте); эстетический объект мыслится им интерсубъективной реальностью в строгом значении этого слова – «содержанием эстетической деятельности художника и созерцателя» (читателя, зрителя, слушателя), «направленной на произведение» (См.: М.М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.53, 17). Интерсубъективная реальность диалогична, но она не есть обнаруживающий ее диалог (дискурс, текст). Осуществляемая Ю.Кристевой замена интерсубъективности интертекстуальностью означает не что иное, как возвращение к «голой психической субъективности» (Бахтин) перед лицом знаковой материальности текста. отождествление интертекстуальности и интерсубъективности, с какими бы оговорками оно не производилось, на мой взгляд, столь же сомнительно, как и исходное отождествление текста и смысла.

Н.В.Кораблева достаточно четко разграничивает отождествляемые Кристевой понятия гносеологически (в аспекте анализа текста и произведения). Но «при онтологическом рассмотрении художественного явления, т.е. в отношении к порождающему его творческому бытию и мировому целому, принципиальные различия интертекстуальности и интерсубъективности, – на взгляд диссертантки, – как бы утрачиваются, поскольку не принципиальными оказываются соотношения объекта и субъекта творчества и восприятия» (с. 38). Если следовать Бахтину, а не извратившей его идеи Кристевой, в этом рассуждении имеет место недопустимая редукция. Онтология не безразлична к объективности и субъективности, а трипостасна: «мировое целое» представляет собою триединство объективного («вещь» как категория персонализма), субъективного (личность) и интерсубъективного (смысл) – при ведущей роли последнего, ибо смысл манифестируется в сфере объективности (текстуальности) и актуализируется в сфере субъективности. Смысловая сторона бытия для своей явленности

остро нуждается как раз в неслиянности и нераздельности субъекта и объекта. Если в диссертации «диалог» определяется как «множественность сознаний, порождающая единственность смысла» (и, стало быть, исчезающая в этой единственности), то, по Бахтину, следовало бы сказать обратное: диалог – это единство intersубъективного смысла, порождающее из себя необходимую для его самореализации множественность сознаний.

Ясно сознавая, что «в работах Бахтина и Кристевой речь идет, строго говоря, о разных явлениях» (с.36), автор диссертации тем не менее предпринимает героические усилия занять метапозицию, объемлющую альтернативные подходы к литературе. Поскольку эта цель, увы, недостижима, кого-то приходится приносить в жертву. В данном случае – Бахтина.

Сказанное выше объясняет также и несогласие оппонента с трактовкой отношения «автор-читатель» как одной из «форм интертекстуальности». В моем понимании, об авторском и читательском текстах (а не смыслах) говорить не приходится: текстуальная данность коммуникативного события взаимодействия их сознаний – одна единственная. На основе этой данности взаимодействуют креативная и рецептивная версии текста, а не «тексты». Если не игнорировать семиотический компонент современного гуманитарного знания и называть текстом фрагмент объективной реальности, наделенный тремя манифестациями: креативной, референтной и рецептивной, – то автор и читатель соотносятся как две субъективности, как креативная и рецептивная актуализации референтного тексту смысла. Такое отношение есть форма intersубъективности, а не интертекстуальности, и не видно никакой необходимости или целесообразности переименовывать «intersубъективность художественной коммуникации» в «интертекстуальность креативно-рецептивных отношений» (с.45).

Вообще «понятие» интертекстуальности в рецензируемой работе, я бы сказал, с замечательной наглядностью совершает описанный автором путь к постепенному растворению в «символе» и к самоустранению. А между тем оно науке о литературе, как убедительно доказывает рассматриваемая диссертация, пока еще необходимо. Поэтому, дабы «самопроявление понятия, обнажающее его онтологические корни» не обернулось его «саморазрушением» (с.169), оно нуждается в достаточно жестком самоограничении, в конституировании собственных границ, в ответе на вопрос: чем же не является интертекст? что остается за границей интертекстуальности?

В связи с необходимым, на мой взгляд, сужением семантического поля исследуемого понятия несомненным упущением соискательницы представляется недостаточное внимание к такой странице истории вопроса, какой является эпохальное эссе Т.С.Элиота «Традиция и индивидуальный талант». Здесь, кажется, впервые было выдвинуто понятие интертекста, хотя и под другим именем. «Создание нового произведения искусства, – писал Элиот, – затрагивает и все предшествовавшие ему произведения.



Существующие памятники (тексты определенной традиции – В.Т.) образуют некий идеальный упорядоченный ряд, который видоизменяется с появлением среди них нового (подлинно нового) произведения искусства». Научная целесообразность терминов «интертекст» и «интертекстуальность» – для обозначения осознанного Элиотом феномена непрерывности, связывающей дискретные, обособленные во времени и пространстве тексты, – состоит в том, что эти молодые термины не просто переименовывают живую литературную традицию, а меняют ее статус: традиция из лозунга литературной борьбы преобразуется в онтологическую реальность литературной жизни.

В диссертации Н.В.Кораблевой словом «традиция» по-тыняновски обозначена одна из низших форм «контекстуальных связей»: подчинение канону, заимствование, подражание, плагиат (с.28). Тогда как по-элиотовски (онтологически) увиденная традиция по сути дела и составляет адекватное содержание понятия «интертекст». Обращение к элиотовскому «неотрадиционализму» как знаменательной тенденции художественной культуры XX века могло бы, мне кажется, преодолеть несколько избыточный теоретизм излагаемых воззрений. Тем более, что элиотовский пафос противостояния авангардистской дезонтологизации художественности («перевести фокус внимания с поэта на поэзию») созвучен, насколько я понимаю, и самой соискательнице. Наиболее сильной стороной рецензируемого диссертационного исследования мне представляется как раз поиск «онтологических оснований» (с.20 и др.) феномена художественной литературы. Тех самых онтологических оснований, которые отрицались Р.Бартом и многими другими апологетами интертекстуальности.

В диалектическом противоречии многому сказанному выше я готов настаивать, что у таких интеллектуальных построений трактатного типа, каково предложенное автором диссертации, есть и свои несомненные преимущества. Особенно перед эссеистскими работами тех же основоположников интертекстуального подхода к литературе. Пристальное внимание к границам понятий, выявление системных отношений между ними, неукоснительная последовательность выводов, вытекающих из посылок, – все это приводит к той мере упорядоченности категориального аппарата, без которой дальнейшее развертывание интертекстуальных штудий едва ли возможно. В частности, весьма эффективной и эффективной выглядит разработанная в диссертации систематическая типология интертекстуальных связей. Впрочем, полное отсутствие иллюстрирующих многочисленные дефиниции литературных примеров несколько снижает ценность этой части работы.

Несмотря на все высказанные возражения и сомнения, следует признать, что эвристический потенциал предлагаемой в диссертации теории интертекста весьма значителен, что и продемонстрировано

Н.В.Кораблевой наглядно и убедительно во втором разделе работы, посвященном анализу столь репрезентативного для неклассической художественной культуры XX века романа, как «Пушкинский дом» А.Битова. Здесь соискательницей достигнут очень высокий профессиональный уровень исследовательской работы с текстом, а также теоретической рефлексии как по поводу самого текста, так и по поводу аналитической процедуры его «интертекстуального описания» и «интертекстуального прочтения».

Аналитический раздел диссертационного сочинения вполне искупает излишнюю «трактатность» первой части работы, однако побуждает к дискуссии по принципиальному вопросу общего характера. Это вопрос о «постмодернизме», который является влиятельной фикцией литературной критики второй половины нашего столетия.

Никакой смены художественной парадигмы на протяжении XX века не произошло. На фоне быстрой смены парадигм в течение двух предшествующих веков это приводит к недоумению, огорчает новые поколения литераторов и побуждает к теоретическим изобретениям якобы нового качества литературного письма. В действительности же после символизма сам характер литературного процесса существенно изменился: вместо стадальной смены новых парадигм новейшими постсимволизм изначально разделился на три «русла», которые различимы и в той практике художественного письма, которую принято называть постмодернистской. Эти субпарадигмы неклассической художественности XX века могут быть обозначены как авангардизм (в широком значении термина), художественная культура авторитарного сознания (в частности, соцреализм) и неотрадиционализм, в русской литературе начатый акмеистами и продолженный авторами, по выражению Д.Самойлова, «поздней пушкинской плеяды».

Проведенный Н.В.Кораблевой анализ «Пушкинского дома», как мне кажется, во-первых, убедительно доказывает принадлежность этого произведения к руслу неотрадиционализма («пафос возвращения к Пушкину», который соискательницей «воспринимается как постмодернистская тенденция» – с.166), а во-вторых, столь же убедительно подтверждает справедливость слов самого Битова: «У Пушкина есть все черты постмодерна». Однако, если у Пушкина все эти «черты» обнаруживаются (а так оно и есть), то сам постмодернизм оказывается пустым теоретическим понятием.

Столь же содержательно пустым является и тезис «смерти автора» (в отличие от бахтинского «кризиса авторства» как перелома от классической художественности к неклассической). Одним из достоинств рецензируемой работы я считаю решительный отказ принять этот тезис в отношении «Пушкинского дома». Однако признание того, будто в собственно постмодернистской литературе эта «смерть» все же имеет место, представляется ошибкой. Идея «смерти автора» является существенным моментом авангардистской дезонтологизации искусства и культуры в целом. Как было

провозглашено Бартом, «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора». Такого рода «смерть», пользуясь цитируемыми в диссертации словами И.П.Смирнова, есть именно «продукт рецепции разбираемого текста», а не результат специфики «процесса текстопорождения».

Вообще в диссертации, к сожалению, «автор» в качестве креативной инстанции произведения (который, по Бахтину, всегда «облечен в молчание», поскольку литература есть «искусство непрямого говорения») и «образ автора» в качестве внутритекстового субъекта высказываний не разграничены в достаточной степени. Оговорка по поводу того, что «во всех авторских ухищрениях речь идет на самом деле не об «авторе», а о повествователе» (с.15 Автореферата), совершенно справедлива, но мало что меняет в аргументации работы. Некоторая размытость понятия «автор», вероятно, является следствием исходной размытости понятий «текст» и «интертекстуальность», ведущей к размытости и конечного суждения о романе. В заключении говорится об интертекстуальности как «художественной доминанте» «Пушкинского дома», что предполагает отсутствующее в работе указание на некоторое субдоминантное начало. Между тем проведенное исследование позволяет, на мой взгляд, сформулировать четкий и однозначный вывод: интертекстуальность, выступающая неотъемлемым свойством всякого творения искусства как принадлежащего традиции, в романе Битова становится конструктивным принципом организации самого текста, тогда как в случаях классической художественности ее манифестирование ограничивается более мягкими формами цитат, реминисценций и аллюзий.

В заключение необходимо подчеркнуть, что полемические моменты моего отзыва вызваны отнюдь не профессиональными недостатками оцениваемой квалификационной работы, а скорее ее достоинствами: некоторыми концептуальными расхождениями оппонента с автором диссертации – при наличии значительного «общего знаменателя». В целом же содержание диссертации свидетельствует о приходе в науку о литературе крайне интересного, творчески самостоятельного и перспективного исследователя...

**Н.В.Кораблева**

### **ОТВЕТ ОППОНЕНТУ**

**П**режде всего я хотела бы поблагодарить В.И.Тюпу за внимательное и, что особенно для меня ценно, неформальное отношение к моей работе. Его принципиальные и полемически заостренные возражения побуждают к аналогичным ответам, провоцируют серьезную научную дискуссию, о чем, я думаю, каждый диссертант может только мечтать. Надеюсь, что, отвечая на замечания моего уважаемого оппонента, мне удастся уточнить и прояснить некоторые положения диссертации.

Как мне представляется, высказанные несогласия вызваны в основном тем, что у В.И.Тюпы имеется собственная оригинальная концепция, которая не во всем совпадает с обсуждаемой.

В.И.Тюпа совершенно справедливо определяет содержание первого раздела диссертации как «систему дефиниций», но видит в этом, во-первых, «опасность избыточного «теоретизма»», во-вторых, методологическое противоречие работы, а именно – соединение в ней классического (аристотелевского) и неклассического (бахтинского) «типов филологии». Позволю себе заметить, что мера необходимого «теоретизма» устанавливается прежде всего в зависимости от поставленных задач; так, в обсуждаемой диссертации «дефинитивность конструкции» вызвана недостаточной определенностью рассматриваемых понятий, а также конкретными задачами исследования: уточнить понятие «интертекст», а для этого прояснить корреляцию и типологию интертекстуальных отношений. Дефинирование, т.е. уточнение значений, это отнюдь не прерогатива «аристотелевского» мышления, а необходимое условие вообще всякого научного мышления, как классического, так и неклассического. Если определять методологическую направленность представленной работы, то она скорее не в уходе от классической рациональности к неклассической, а в попытке их совмещения по принципу дополнительности. Можно согласиться, что такое совмещение недостижимо средствами формальной логики, но это еще не основание для утверждения, что такое совмещение невозможно в принципе.

Пробуя на прочность представленную в диссертации теоретическую конструкцию, В.И.Тюпа критически оценивает ее основание, где текст определяется как «зафиксированный в материале смысл», и заявляет, что такая посылка для него «неприемлема», поскольку «текст» и «смысл» не могут быть отождествлены. В том, что «текст» и «смысл» не могут быть отождествлены, я, разумеется, целиком согласна с оппонентом, хотя бы потому, что «зафиксировать» (т.е. «закрепить») вовсе не означает «отождествить», и в диссертации последовательно различаются полюса знаковой закреплённости и смысловой порождаемости, но не как бинарные оппозиции, а скорее как диалектические противоположности, поскольку знаки, составляющие текст, это целые комплексы значений, которые, несмотря на разную степень фиксированности, образуют более или менее определенную смысловую перспективу. «Зафиксировать» – это, по сути, то же (хотя и с другой акцентировкой), что сам В.И.Тюпа обозначает словом «манифестировать», когда он говорит, что «смысл манифестируется в сфере объективности (текстуальности)...»

Я готова согласиться, что промежуточную область между «текстом» и «смыслом» можно называть «дискурсом», но оставляю за собой право пользоваться этим понятием и в том значении, которое утвердилось в русской и украинской философской традиции и имеет вполне определенные

коннотации, которые, кстати, плохо согласуются с тем, что имел в виду М.М.Бахтин, говоря о «высказывании». Например, как объясняет П.А.Флоренский (в работе «Столп и утверждение Истины»), «дискурсия» означает «опосредованное», «отвлеченно-логическое» суждение – в противоположность «непосредственному», «интуитивному», «конкретно-воззрительному». Ясно, что «высказывание» – это не только «отвлеченно-логическое» суждение, даже если это суждение перегружается дополнительными смыслами. Понятие «дискурс», как и понятие «интертекст», вполне закономерно возникло в структурно-семиотической сфере, поскольку всецело принадлежит ей, и теоретическая проблема заключается, по-видимому, не в том, чтобы переосмыслить эти понятия, пересадив их на другую почву, а в том, чтобы осмыслить их действительное место и действительные отношения с другими, соотносимыми с ними понятиями.

То же можно сказать и о понятии «интерсубъективность». В диссертации не только не отождествляется «интерсубъективность» и «интертекстуальность» (чему посвящен специальный подраздел), но не отождествляются даже такие близкие и во многом совпадающие явления, как «интерсубъективность» и «диалог». Основное различие этих понятий, по-видимому, также следует искать в их происхождении: «интерсубъективность» – порождение преодолевающего свои границы структурализма (и в этом смысле оно постструктуралистское понятие), «диалог» же – порождение собственно диалогической традиции, основанной на первичности межличностных отношений. Но в работе, действительно, указан один момент, когда отождествление понятий «интерсубъективность» и «интертекстуальность» правомерно: «при онтологическом рассмотрении художественного явления», когда «непринципиальными оказываются отношения объекта и субъекта». В.И.Тюпа считает такое понимание онтологии («недопустимой редукцией»). Согласиться с этим замечанием мешает одно немаловажное обстоятельство: тогда пришлось бы признать, что такую же недопустимую редукцию допускали весьма многие авторитетные мыслители, от древних (в особенности восточных) мудрецов, рассматривавших бытие вне оппозиции «объект – субъект» до современных феноменологов, относящих эти понятия к метафизическому, но не к онтологическому типу мышления. Согласно же представлениям В.И.Тюпы, онтология «трипостасна» – это триединство «объективного» («вещи»), «субъективного» («личности») и «интерсубъективного» («смысла»). Должна сказать, что у меня нет полной уверенности, что бытие структурируется именно таким образом. Более того, у меня нет уверенности, что его вообще можно как-то структурировать. Но если и допустить такую возможность и рассматривать проявления бытия как различия «ипостасей», тогда едва ли уместно здесь понятие «вещь», пусть даже в персоналистском понимании, равно как и понятие «смысл», которые совершенно по-разному и отнюдь не ипостасно соотносятся с понятием «личность». Во всяком случае, там, где

В.И.Тюпа видит недопустимую редукцию в трактовке онтологии, я усматриваю необходимое прояснение границ онтологического подхода, который у моего уважаемого оппонента предстает, как мне кажется, избыточно всеобъемлющим.

В.И.Тюпа призывает «следовать Бахтину, а не извратившей его идеи Кристевой». Здесь надо сказать, что диссертант, конечно, пытается следовать Бахтину, по мере своих сил, но вместе с тем он не считает понимание Кристевой извращением. Диссертант полагает, что не только Кристева, но и все мы по отношению к Бахтину можем рассчитывать лишь на более или менее адекватное «прочтение» и «интерпретацию». В диссертации же предпринята попытка увидеть закономерность именно «критевского» прочтения «бахтинского» диалогизма и рассмотреть эти два ракурса в их диалогической взаимообращенности, как того требует следование Бахтину и разнопланность художественного целого.

Одновременно мой уважаемый оппонент призывает следовать семиотической традиции (когда говорит о трех текстовых манифестациях – креативной, референтной и рецептивной), как бы на время забывая, что только что говорил о недостижимости такой метапозиции, которая «объемлет альтернативные подходы к литературе». С точки зрения семиотической традиции, считает он, нельзя рассматривать отношения «автор – читатель» как одну из форм интертекстуальности. К сожалению, В.И.Тюпа не уточняет, какой именно семиотической традиции в данном случае надо придерживаться, поскольку среди многообразия семиотических трактовок есть и такие, согласно которым весь мир и все в мире есть текст, не исключая, разумеется, и автора с читателем, и в этом смысле их отношения предстают не иначе, как интертекстуальные. Правда, в диссертации речь идет о другом: о том, что текстовые манифестации – это всегда, так или иначе, обращенность автора к читателю, а читателя к автору, а значит – соотнесенность их как носителей определенных культур, т.е. «текстов». Конечно, в таком понимании присутствует некоторая метонимичность, неуместная, может быть, в научной работе, на что и обратил внимание В.И.Тюпа, – с этим я вполне согласна.

В некотором противоречии с ранее сказанным Валерий Игоревич говорит, что понятие «интертекст» «нуждается в достаточно жестком самоограничении, в конституировании собственных границ», на этот раз забывая об опасности жесткого дефинирования, о которой сам же предупреждал в начале своего отзыва. «Жесткое самоограничение» необходимо, настаивает он, потому что есть опасность растворения понятия в символе. В диссертации обе эти опасности – окаменение в понятии и растворение в символе – разумеется, учтены и даже описаны: для этого вводится специальное обозначение – «понятие-символ», оно и предопределило методологию исследования – интегративное, понятийно-символическое осмысление.

Сборник статей Т.С.Элиота, на который ссылается В.И.Тюпа, учтен в библиографии, и если говорить конкретно об эссе «Традиция и индивидуальный талант», то, на мой взгляд, с этой концепцией у нас больше точек соприкосновения, чем расхождения. В рассуждениях Элиота наше внимание привлекло не только определение традиции, понимаемой широко, но и представление о литературе как единовременном соразмерном ряде произведений. Если продолжить именно ту цитату, которую приводит Валерий Игоревич, то читаем: «Существующая соразмерность завершена до того, как в нее входит новое произведение, а чтобы соразмерность сохранилась с вторжением нового, весь существующий ряд должен быть, пусть лишь еле заметно, изменен; это и есть гармония старого и нового». Эти идеи не расходятся с нашим представлением о метатексте, а наоборот, подтверждают его.

Наконец, к вопросу о постмодернизме. Интересно, что В.И.Тюпа отрицает существование постмодернизма, используя одно из самых характерных постмодернистских определений: он считает постмодернизм «влиятельной фикцией». Даже если согласиться с этим, любой симулякр, любая влиятельная в культуре «фикция», проясняя кризис реальности, с особой остротой ставит перед теоретиком вопрос об этой самой реальности, вопрос о ее бытийных основаниях. Эту реальность я и пыталась показать, в частности, в анализе «Пушкинского дома», который, на мой взгляд, принципиально не сводится на неотрадиционализм, хотя отношения неотрадиционализма, авангардизма и авторитаризма, о которых писал и говорил сегодня В.И.Тюпа, существуют в «Пушкинском доме», но его целое, повторю еще раз, на них не сводится. Если оно и не образует новую художественную парадигму, то, во всяком случае, является интерпарадигматическим целым.

В заключение хочу еще раз поблагодарить В.И.Тюпу за принципиальность и взыскательность. С рядом его замечаний, о которых я не говорила, я, безусловно, согласна, а что же касается его полемических соображений, то я благодарна за то, что они помогли мне в ответной полемике прояснить свою позицию. Надеюсь, мне удалось убедить моего уважаемого оппонента хотя бы в одном: в том, что моя позиция и способ аргументации не являются выражением монологичности, а наоборот, представляют готовность и открытость к диалогу, в котором различные позиции хотя и не равноценны, но равнодостоинны.

## РАЗДЕЛ 6. СЛОВАРЬ

*В этом разделе публикуются материалы для словаря литературоведческих понятий и терминов.*

М.М.Гиршман

### СТИЛЬ

**С** *тиль* – это одно из самых традиционных и в то же время актуальных литературоведческих понятий. Со времён античности, когда *С.* называли палочку для письма, а затем почерк, слог и склад речи, и до сих пор это слово употребляется в очень разных значениях, а категория, им обозначаемая, разрабатывается разными науками и находится в сфере непрерывных дискуссий.

В 1764 году в труде И.Винкельмана «История искусства древности» было впервые обосновано искусствоведческое понимание *С.*, а на границе 19 и 20 веков это понятие становится одним из центральных в литературоведении и культурологии.

Различными современными определениями *С.* чаще всего выделяются и по-разному сочетаются следующие основные признаки: 1) единство многообразия; 2) выражение индивидуальности, индивидуального своеобразия; 3) особая словесная организация или – шире – закономерная организованность элементов художественной формы; 4) эстетическое совершенство.

Наиболее общепризнанной является первая характеристика: со *С.* неизменно соотносятся какие-то объединяющие начала в организации различных элементов, различных уровней, различных масштабов, так сказать, от слога до бога. Характерно, что современный акцент на фундаментальной роли множественности в постмодернизме связывается не с новыми *С.*, а с *полистилистикой*.

Что касается состава этого единства многообразия, то здесь согласие часто заменяется столкновением различных позиций. С одной стороны, *С.* понимается как единство содержания и формы литературного произведения, как выражение своеобразия индивидуального писательского творчества, а с другой, - в *С.* видят общие закономерности организации художественной формы, присущие определенному литературному направлению (барокко, классицизму, романтизму и т.п.).

Вместе с тем в современных трактовках *С.* преобладающим становится акцент на единстве и взаимопереходах всеобщего, особенного и индивидуально-неповторимого в противовес их различного рода разрывам и противостояниям. *С.* раскрывает внутренне противоречивую, исторически развивающуюся взаимосвязь общечеловеческого родового содержания, ко-



торое сосредотачивается в памяти и языке искусства, и индивидуально-неповторимого человеческого творчества.

Таким образом. **С. – это организующий закон и в то же время непосредственно воспринимаемое единство всех элементов художественной формы, в создании и эстетическом совершенстве которой проявляет себя творческая индивидуальность.** При этом очень важно отметить, что «существуют разные круги индивидуальности, – начиная с слабого, хрупкого и нуждающегося в помощи индивида и кончая древнейшим племенем человечества» (В.Гумбольдт). Соответственно в **С.** и проявляются эти «разные круги» творческой индивидуальности: 1) произведения; 2) писательского творчества; 3) течения, направления или целой эпохи как исторически неповторимого этапа развития культуры; 4) жанра как особого художественного целого; 5) поэзии как особой эстетически значимой сферы человеческой деятельности. В историко-культурном движении изменяется роль этих различных содержаний: в традиционалистскую эпоху доминируют поэзия и жанр, при переходе к нетрадиционалистской, исторической – возрастает роль литературного направления, авторского творчества и отдельного произведения.

Характеристика **С.** несводима к перечислению отдельных художественно-речевых или композиционных особенностей литературных произведений. Необходимо выявить объединяющие качества и свойства, которые охватывают разнородные элементы и придают им конкретное стилевое значение, а затем осознать, как в этом стилевом значении проявляется творческая индивидуальность и созидаемый ею мир. Одни и те же, вроде бы повторяющиеся слова и приемы в разных стилевых единствах могут иметь принципиально различный смысл.

Сравним, например, вроде бы однотипные противопоставления одних и тех же слов: глаза и очи – у М.Лермонтова и Л.Мартынова:

*...Я говорю с подругой юных дней;  
В твоих чертах ищу черты другие;  
В устах живых уста давно немые;  
В глазах огонь угаснувших очей.*

*...Различаю все четче и четче,  
Как глаза превращаются в очи,  
Как в уста превращаются губы,  
Как в дела превращаются речи.*

Фраза: «...глаза превращаются в очи», – совершенно обычная и правильная с точки зрения общеязыковых норм и вполне уместная в стихотворении Л.Мартынова, – оказывается не только не правильной, но и совершенно невозможной с точки зрения **С.** – организующего закона лермонтовского художественного мира. Вся трагедия этого «двомирного» мира как раз и заключается в том, что глаза никогда и ни при каких условиях не могут превратиться в очи, и абсолютное, ничем неискоренимое стремление к идеальным «очам» не может быть удовлетворено никакими реальными «глазами». Только воплощая это романтическое двоемирие: абсолютное,

ничем не уничтожимое стремление к абсолютно недостижимому идеалу и столь же абсолютное отрицание всего достижимого и достигаемого, - слова «глаза» и «очи» обретают стилевую характерность и смыслопорождающую индивидуальность.

**С.** – это принципиально ценностное понятие, которое характеризует эстетическое совершенство, «высшую ступень, которой искусство может достичь» (Гете). Эта высшая ступень определяется наибольшей гармонией в разрешении всеобщих противоречий и даже антиномий искусства: единства – множественности, уникальности – универсальности, организованности – органичности, субъективности-объективности. **С.** проявляет сверхорганичность естественно-созданного и превращение субъективно освоенной объективности в объективное существование субъекта-автора. **С.** – это способ бытия творческой индивидуальности, способ бытия человека – автора в его творении.

Л.П.Толстой хвалил стихи Фета за то, что они «рожденные», а В.Маяковский назвал свою статью «Как делать стихи?» Мы понимаем и противоположность, и частичную справедливость этих характеристик, и невозможность их абсолютизации. Если стихи и рождаются, то все же не так, как рождаются дети, а при всех полемических перехлестах из статьи Маяковского ясно, что стихи «делают» не так, как делают вещи на конвейерном поточном производстве. Противоречие организованности и органичности всегда существует в художественном целом. И односторонний крен в одну из этих сторон сдвигает явление в сферу бесстильности: у конструкции может быть высокая степень качества, умелости, мастерства, но не **С.**, у естественно-природного организма есть форма, но нет **С.**. **С.** же знаменует переход искусственно созданного в органически жизненное. Так трехчастность и многие другие компоненты художественной организованности стихотворения А.С.Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...» становятся совершенно естественным, единственно возможным выражением духовного порыва личности, гармонически разрешающей противоречие самоотверженности и самоутверждения, отказа от *моей* любви и прославления *моей любви* в её подлинно индивидуальной и вместе с тем всеобщей сути.

В связи с проблемой **С.** важно понять взаимосвязь вроде бы противоположных творческих состояний: зависимости извне, от «диктата действительности», изображаемых предметов, явлений, событий или каких-то внешних образцов и зависимости изнутри, от диктата личного произвола, озабоченности прежде всего тем, чтобы выразить своеобразие личного взгляда, личных впечатлений. И дело, конечно, не в том, чтобы не поддаваться воздействиям и требованиям объективной действительности или «сужать» и «смирять» самовыражение. Важно преодолеть этот разрыв: хочешь углубляться в себя, углубляйся в мир. Хорошо писал об этом

А.М.Горький в письме к Р.Роллану, критически оценивая «Мои университетъ»: «Мне лично книга кажется неудачной... автор слишком торопился рассказать и поэтому многое изобразил небрежно, незаконченно, без должного уважения к слову и не проникая в сущность фактов... Я все еще не умею с достаточной силой и убедительностью выразить мое истинное «я», то настоящее, что загружено во мне тяжестью личных впечатлений». Сущность «фактов» и сущность «я» – это, хотя и непременно различающаяся, но в последней глубине своей единая сущность. С. воплощает личностный центр содержания, единосущность отражаемой действительности и человеческой личности, осваивающей мир.

Таким образом, С. – это и внешняя выразительность, и неотрывный от неё глубокий внутренний смысл. Вспомним, например, красоту чеховского слога, композиционное совершенство и особую «складность» повествования о нескладной жизни его героев. Событийная бесперспективность, разобщенность и раздробленность обывательской поредежности этой композиционной стройностью не только не отменяется, а, наоборот, даже особо остро подчеркивается. Между раздробленной и измельченной «футлярной» действительностью и творческим началом жизни обнаруживается неестественный разрыв. Осознание ярко выявленной чеховским стилем «ненормальности» такого состояния адресуется к читательской деятельной энергии для его преодоления. В таком «заражающем» воздействии на читателя по отношению к своей жизни – одна из основных функций чеховского С.

Таким образом, «С. – это человек» столь же в лично-индивидуальном своеобразии, сколь и в проявлении родовой способности – способности к творчеству, не Божественному, а человеческому, органично ограниченному, жизненно необходимому и возможному для каждого живущего.

С., наряду с методом, жанром и литературным родом, входит в систему основных характеристик художественного целого в литературе нового времени.

**Метод** характеризует историческую конкретность субъекта творческого сознания, художественную концепцию мира, которая определяет авторский замысел, законы преломления фактов реальной действительности в «событие, о котором рассказывается» (М.М.Бахтин); систему принципов перехода содержания объективной действительности в художественный мир, в содержание литературного произведения.

**Жанр** характеризует объективно существующую традицию, определенный тип и аспект воссоздания мира в литературном произведении. Если метод выявляет новую творческую концепцию авторского сознания, то

жанр концентрирует опыт предшествующего исторического развития – «память искусства».

Процессом и результатом взаимодействия этих противоположностей становится стиль как реально осуществляющееся творческое воплощение целостности мира в единстве и цельности художественного текста. С. преобразует закономерную организованность текста в органическое выражение целостной индивидуальности человека-творца.

Стилевая неповторимость в то же время проясняет коренные свойства искусства слова в одном из родовых его выражений. В новейшей литературе именно через взаимное прояснение родовых: эпической, лирической и драматической – доминанты и стилевой цельности – литературное произведение не просто представляет какую-то часть действительности, но заключает в себе художественный мир – образ полноты бытия в творчески создаваемой целостной индивидуальности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1965.
2. Гете И.-В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гете И. – В. Об искусстве. М., 1975. – С.95-97.
3. Иванов Вяч. Манера, лицо и стиль. // Иванов Вяч. Собр.соч. – Брюссель, 1974. – Т.2. – С.616-626.
4. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
5. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев, 1994.
6. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. – М., 1980.
7. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – Кн.1. Киев, 1981., Кн.2. Киев, 1985.
8. Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. – М.,1970.
9. Соколов А.Н. Теория стиля. – М., 1968.
10. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982.
11. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.,1978.
12. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. – М., 1977.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Воронова З.Ю.** – аспирантка Днепропетровского национального университета  
**Гаврилова Ю.Ю.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого института социального образования  
**Гиришман М.М.** – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета  
**Гончаренко Э.Г.** – кандидат филологических наук, доцент Днепропетровского национального университета  
**Горман И.** – аспирантка Черновицкого национального университета  
**Евченко А.В.** – соискатель кафедры зарубежной литературы Житомирского государственного педагогического университета им. И.Франко  
**Жовниренко Б.М.** – аспирантка Донецкого национального университета  
**Захарова А.Л.** – аспирантка Донецкого национального университета  
**Какосева Л.В.** – аспирантка Донецкого национального университета  
**Калинкин В.М.** – докторант Донецкого национального университета  
**Клюв В.И.** – преподаватель Донецкого национального университета  
**Книшевицкая Л.В.** – преподаватель Донецкого национального университета  
**Кораблев А.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета  
**Кораблева Н.В.** – кандидата филологических наук, старший преподаватель Горловского государственного педагогического института иностранных языков им. Н.К.Крупской  
**Кочергина И.В.** – аспирантка Донецкого национального университета  
**Медведева-Гнатко В.В.** – старший преподаватель Донецкого национального университета  
**Мережинская А.Ю.** – кандидат филологических наук, доцент Киевского национального университета им. Т.Шевченко  
**Мироненко Л.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета  
**Мных Р.** – докторант Донецкого национального университета  
**Павленко Н.В.** – кандидат филологических наук, доцент Макеевского экономико-гуманитарного института  
**Пахарева Т.А.** – кандидат филологических наук, доцент Киевского педагогического университета им. Драгоманова  
**Сенчина Л.Т.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета  
**Теличук Т.Г.** – старший преподаватель Донецкого национального университета  
**Ткачев Ю.Г.** – кандидат филологических наук, Черновицкий национального университета  
**Тюпа В.И.** – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (г.Москва)  
**Филат Т.В.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель Днепропетровской медицинской академии  
**Хрупина А.В.** – аспирантка Донецкого национального университета  
**Чуприна И.** – аспирантка Донецкого национального университета  
**Шестакова Э.Г.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель  
**Щербакова В.В.** – соискатель Донецкого национального университета  
**Янишевский А.А.** – заведующий редакционно-издательского сектора Национального института стратегических исследований Совета национальной безопасности и обороны Украины

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ		3
РАЗДЕЛ 1.	ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ	
Кораблев А.А.	Донецкая филологическая школа в контексте современного литературоведения	4
Захарова А.Л.	Иерархия структуры литературного произведения	13
Сенчина Л.Т.	В.К.Тредиаковский – теоретик литературы	18
Шестакова Э.Г.	Семантический контекст понятия «актёр» в работе Ж.Делёза «Логика смысла»	22
Калинкин В.М.	Поэтика онима в контексте проблемы «точки зрения» в композиции произведения искусства	27
Евченко А.В.	Антиутопия: становление и развитие	32
РАЗДЕЛ 2.	ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Ткачев Ю.Г.	К вопросу об отражении библейской концепции человека в литературе русского средневековья	39
Жовніренко Б.М.	Традиції античності у збірці Івана Величковського «Млеко»	47
Горман И.	Специфика басенного жанра в творчестве Хемницера	54
Мироненко Л.А.	Фантазии о Гофмане в манере Гофмана	66
Гаврилова Ю.Ю.	«Переступив за незнакомый порог...» (к вопросу о художественной логике «Повестей Белкина» А.С.Пушкина) ( <i>Окончание</i> )	73
Воронова З.Ю.	Граци света и тьмы (рассказ Н.В.Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» и рассказ Мэри Шелли «Трансформация»)	81
Щербакова В.В.	«Ревизор» Н.В.Гоголя как фантастическое произведение	88
Чуприна И.	Проблема игры в творчестве Ф.М.Достоевского (на материале романа «Бесы»)	104
Какоєва Л.В.	Традиційні мотиви у драмі Лесі Українки «Руфін і Прісцилла»	110
Филат Т.В.	Об особенностях концепции и художественной трактовки «исторического времени» в «Рассказе неизвестного человека» А.П.Чехова	118
Янішевський О.О.	Тема народництва у творчості В. Гонсьоровського (Повість «Нігілісти»)	141

Павленко Н.В.	Маргінальна особа в урбаністичному просторі (по сторінках роману В.Підмогильного «Місто»)	153
Кочергина И.В.	Об одном тропе у А.Платонова	159
Хрупина А.В.	«Легендки» Кристиана Моргенштерна: к вопросу о жанровой специфике	162
Goncharenko E.G.	Ireland as a problem of J.C.Mangan's and J.Joyce's writer's self-consciousness	172
Теличко Т.Г.	Эволюция образа Италии в английской литературной традиции: к проблеме инонационального	181
Киор В.И.	Общечеловеческое и историческое (на материале романа П.Загребельного «Евпраксия»)	190
Книшевицкая Л.В.	К проблеме жанрового своеобразия постмодернистского романа Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах»	198
Мережинская А.Ю.	«Москва-Петушки» В.Ерофеева и русская проза конца 90-х. К проблеме героя	203
Пахарева Т.А.	Гумилевский контекст в балладах Б.Гребенщикова	212
РАЗДЕЛ 3.	ДИСКУССИЯ	
Мных Р.В.	Об интерпретации художественного произведения	220
РАЗДЕЛ 4.	ПУБЛИКАЦИИ	
Медведева-Гнатко В.В.	Стилеобразующая роль авторской рефлексии в исповедальной прозе В.В. Розанова («Опавшие листья»). Публикация А.А.Кораблева	233
РАЗДЕЛ 5.	ЗАЩИТЫ	
Тюпа В.И.	О диссертации Н.В.Кораблевой «Интертекстуальность литературного произведения (На материале романа А.Битова «Пушкинский дом»)»	243
Кораблева Н.В.	Ответ оппоненту	248
РАЗДЕЛ 6.	СЛОВАРЬ	
Гиршман М.М.	Стиль	253
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		258