

Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований у 1999 р.

*Літературознавчий
збірник*

Випуск 43-44

Донецьк, 2010

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 43-44. – Донецьк: ДонНУ, 2010. – 178 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Редакційна колегія:

Гіршман М.М., доктор філологічних наук, професор –
відповідальний редактор;

Галич О.О., доктор філологічних наук, професор;

Корабльов О.О., доктор філологічних наук, професор;

Чирков А.С., доктор філологічних наук, професор;

Федоров В.В., доктор філологічних наук, професор;

Фрізман Л.Г., доктор філологічних наук, професор;

Нарівська В.Д., доктор філологічних наук, професор;

Домащенко О.В., доктор філологічних наук, доцент;

Сокрута К.Ю. – асистент, технічний редактор;

Платонова Н.А., – комп'ютерна верстка та макетування.

Збірник друкується згідно з рішенням Вченої ради Донецького державного університету від 20.10.1999 (протокол № 8).

Збірник включений до переліку наукових видань України № 4 (Бюлетень ВАК України № 5, 2010).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 4605.

Рецензенти:

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24, Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2010

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 43-44

Донецк, 2010

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 43-44. – Донецк: ДонНУ, 2010. – 178 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 филологических наук, профессор –
ответственный редактор;

Кравченко О.А., кандидат филологических наук, доцент –
ответственный за выпуск;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Кораблев А.А., доктор филологических наук, профессор;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Домашенко А.В., доктор филологических наук, доцент;

Сокрута Е.Ю. – ассистент, технический редактор;

Платонова Н.А., – компьютерная верстка и макетирование.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол № 8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 5, 2010).

Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

Тюпа В.И., доктор филологических 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, 2010

ОТ РЕДАКЦИИ

- *«Литературоведческий сборник» – издание Донецкого национального 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 развивает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов XX века, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*
- *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключаящее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0:111.852

Тамарченко Н.Д.

ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ВНЕЭСТЕТИЧЕСКОЕ У БАХТИНА И НИЦШЕ

Противоречие между реализованным в художественном произведении совершенством формы и далекой от совершенства жизненностью героя и его мира было со всей ясностью осознано и сформулировано еще в статье Ф. Шиллера «О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами» (1791). Но оно было отнесено исключительно к жанру трагедии. Следующий шаг, причем радикально расширяющий сферу действия этого противоречия и переосмысливающий его содержание, был сделан Ницше. В «Рождении трагедии из духа музыки» (1872) *эстетическому* (форме) противостоит уже не трагичность героя и его судьбы, а бесформенность и в этом смысле *внеэстетичность* всякой жизни, взятой в её глубинной стихийной сущности*, в её собственных стремлениях и исконном противоречии (которые и раскрывает трагедия).

Аполлон для Ницше – бог-творец *образов*, поскольку он воплощает «чувство меры, самоограничение» (*principium individuationis*), а также «великую радость и мудрость “иллюзии” вместе со всей её красотой»: ведь мера и границы – это и есть иллюзия. Воздействие Диониса, напротив, уничтожает *principium individuationis*, т. е. отменяет вместе с «индивидуацией» всякие границы, – как между людьми, так и между ними и природой или в

* Ханс Гюнтер очень точно называет это начало «экзистенциально-витальным». См.: Гюнтер Х. М. Бахтин и «Рождение трагедии» Ф. Ницше // Диалог. Карнавал. Хронотоп. –1992.– №1.– С.27-34.– С. 29.

самой природе. Этим осуществлено всеобщее единение и мировая гармония. Однако одновременно отменяется возможность и даже необходимость искусства как такового – как творчества человека-художника: «Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением» [1, с.61-62]*.

С самых первых строк трактата мы узнаем, что два противоположных начала должны были соединиться, чтобы возникло «произведение искусства – аттическая трагедия» [1, с.59]. Заметим кстати, что дело не в своеобразии трагедии как жанра, а в том, что именно в этом историческом варианте она – признанный вечный образец художественного совершенства. Но предварительно Ницше рассматривает два упомянутых начала «как художественные силы, прорывающиеся из самой природы, без посредства художника-человека», и порождающие, независимо от отдельной личности, **две разных действительности**: «мир сонных грез» и «действительность опьянения» [1, с.62-63].

Они как будто совершенно равноправны; однако как только философ переходит к анализу ситуации, в которой находится отдельная личность – художник, *одновременно* подвластный обеим силам – «опьянения и сна», между этими двумя реальностями обнаруживаются некие *пространственные* различия.

Дионисическое опьянение представляет собою внутренний возврат к Первоединому (он же – Первохудожник) и, следовательно, – причастность к глубинам жизни. Для погруженного в такое опьянение художника аполлоническое воздействие означает возможность выйти за пределы собственного дионисического состояния и обрести способность *увидеть себя* (находящегося в этом состоянии) *со стороны*.

Вот описание такой противоречивой или двойственной психологически-творческой ситуации: «в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении**», одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его

* Трактат цитируется здесь и далее (кроме специально оговоренных случаев) в переводе Г.А. Рачинского (1912), который, на наш взгляд, позволяет судить о рецепции *стиля* Ницше, характерной для начала XX века.

** Здесь Ницше имеет в виду исчезновение границ индивидуальной жизни.

собственное состояние, т. е. его единство с первоосновой мира в *символическом подобии сновидения*» [1, с.63].

Дистанция (мы бы сказали «вненаходимость» и «внешняя точка зрения») по отношению к самому себе, которая делает дионисийское «я» художника доступным созерцанию его же аполлонического «я», **превращает первое из них в образ**. В более точном в данном случае переводе А.В. Михайлова – «открывается пред ним, в *сновидческом образе-подобии**, его собственное состояние, то есть его единство с наисокровеннейшим основанием мира» [2, с.71].

Высказанная здесь идея внутреннего раздвоения, несовпадения субъекта с собою в пространстве, связанного с его приобщенностью к двум противоположным *реальностям*, повторяется позже – там, где Ницше говорит уже о греческой трагедии как едином и цельном художественном произведении. Прежде всего – об определяющей роли в ней хора сатиров: сцена со всем происходящим на ней, включая фигуру Диониса в очередном его воплощении, – *видение хора*. При этом хор, представляющий собой, по слову Шиллера (в предисловии к «Мессинской невесте», на которое ссылается философ), «живую стену, воздвигнутую трагедией вокруг себя», «сам по себе, без сцены» – и есть «форма трагедии» [1, с. 80-81].

Иначе говоря, тому, кто находится за этой «стеной», вне трагедии, т. е. зрителю, форма позволяет как приобщиться к герою (вплоть до самоотождествления с ним), так и увидеть его (и в нем себя) вне себя – по другую сторону «живой стены». В конце пятого фрагмента своего трактата Ницше уподобляет гения-художника «жуткому образу сказки, умеющему оборачивать глаза и смотреть на самого себя; теперь он в одно и то же время субъект и объект, в одно и то же время поэт, актер и зритель» [1, с.76].

Отсюда далее полный, казалось бы, повтор только что приведенной мысли. И теперь в центре внимания Ницше психология, но не потенциального творца произведения, а

* В подлиннике – «in einem gleichnisartigen Traumbilde» (*Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Mit einem Nachwort von Peter Sloterdijk. Frankfurt am Main, 1998. S. 34*), буквально – «в подобном сравнению иллюзорном образе».

наоборот, субъекта, находящегося *под воздействием произведения, уже созданного* художником. Учитывая крайнюю важность и одновременно чрезвычайную сложность этого места, приведу его как в подлиннике, так и в обоих авторитетных переводах:

«Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst. In dieser Verzauberung sieht sich der dionistische Schwärmer als Satir, und als Satir wiederum schaut er den Gott, d. h. er sieht in seiner Verwandlung eine neue Vision außer sich, als apollinische Vollendung seines Zustandes. Mit dieser neuen Vision ist das Drama vollständig»*.

1) Г.А. Рачинский: «Очарованность есть предпосылка всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисический мечтатель видит себя сатиром и затем, *как сатир видит бога*, т. е. в своем превращении зрит новое видение вне себя, как аполлоническое восполнение его состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения» [1, с. 86].

2) А.В. Михайлов: «Волшебное превращение – это предпосылка драматического искусства в целом. В таком превращении дионисиец-блудатель видит себя Сатиром, *а, как Сатир, в свою очередь зрит бога*, то есть в своем превращении он созерцает новое видение за пределами себя самого, и это есть аполлинийское завершение его состояния. С этим новым видением драма обретает свою полноту»**.

Слово «Vollendung», переведенное Г.А. Рачинским как «восполнение», А.В. Михайлов переводит как «завершение». И, наоборот: выражение оригинала «ist das Drama vollständig» означает для первого «достигает своего завершения», а для второго – «обретает свою полноту». Как видно, оба русских выражения, посредством которых переданы два близких, но все-таки разных понятия – «завершенности» и «полноты» («восполнение» и «обретение полноты» – незначительные нюансы в передаче второго), переводчикам в данном случае равно необходимы. Но к двум разным ситуациям, в которых находится у Ницше дионисический субъект, они применены переводчиками прямо противоположным образом.

* Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. S. 70-71.

** Там же. С. 107.

Первая ситуация: субъект, увидевший себя в Сатире, участнике хора, выходит из этого состояния в тот момент, когда он вторично оказывается наблюдателем, но уже созерцающим бога и, следовательно, дистанцированным. От дионисийского растворения различий между своим «я» и Сатиром он как бы возвращается к себе, не порывая с прежним состоянием, но обретая наряду с ним новую, аполлоническую роль. **«Я» субъекта** (каковым здесь может быть только активно воспринимающий зритель) тем самым **расширяется и удваивается**. Поэтому выражение «*apollinische Vollendung seines Zustandes*» правильнее перевести, по-видимому, как «аполлоническое *восполнение* его состояния» (выделено мной – Н.Т.).

Вторая, совершенно иная, ситуация обрисована у Ницше последним предложением рассматриваемого абзаца: «*Mit dieser neuen Vision ist das Drama vollständig*». Речь идет уже не о состоянии субъекта, погруженного в восприятие персонажей и событий трагедии, а о «драме», т. е. о **самом произведении**. Оно состоялось в качестве **законченного** (наиболее вероятное, на наш взгляд, буквальное значение последнего слова *vollständig* в этом контексте) как будто именно благодаря переходу зрителя к новому, *двойному* видению. (Вторая ситуация невозможна без первой, возникает на её основе). Исходя из этого, представляется более адекватным перевод «достигает своего *завершения*» (выделено мной – Н.Т.).

Если воспользоваться современной терминологией, то у Ницше здесь показана необходимость и взаимодополнительность двух **точек зрения** воспринимающего произведение субъекта (зрителя). Одна из них – **внутренняя**: увидеть в персонаже (или в актере), находящемся на сцене, бога (Диониса) можно лишь с точки зрения одного из участников хора – Сатира. Для этого и необходимы «зачарованность» (Г.А. Рачинский) или «превращение» (А.В. Михайлов), т. е. воображаемое *перевоплощение* зрителя в персонажа драмы*. По Ницше, сделать это позволяет дионисийское состояние.

* Поэтому русский эквивалент слова *Verzauberung*, предложенный А.В. Михайловым, представляется в данном случае более адекватным.

Но в то же время видение Диониса самим этим персонажем (Сатиром) для зрителя возникает заново, на иной основе. Благодаря этому новому видению зритель осознает *иллюзорность* отождествления себя с персонажем, т. е. воспринимает самого себя, находящегося в дионисийском состоянии, с **внешней** по отношению к этому «я» **точки зрения**. Это и есть аполлоническое восстановление *границ* его индивидуальности и одновременно «восполнение» прежнего (дионисийского) состояния, поскольку за счет иллюзии удваивается воспринимаемая реальность. Но порождение двойной реальности – это и есть функция драмы как художественного целого.

Ясно, таким образом, что, по Ницше, *непосредственный* предмет для зрителя – не сам герой и не событие на сцене, а *видение* этого события и героя хором, т. е. их *форма*. Для зрителя это видение – прямая и первичная реальность, которой соответствует внешняя точка зрения. Наоборот, для участника хора, **сатира**, в которого в определенный момент перевоплотился зритель, т. е. с внутренней точки зрения, реальны Дионис и происходящие с ним события, но зато не реальны зрители: «Хор сатиров есть прежде всего видение дионисической массы, как в свою очередь мир сцены есть видение этого хора сатиров; сила этого видения достаточна, чтобы сделать наш взор тупым и невосприимчивым к впечатлению “реальности”, к культурным людям, расположившимся на местах для зрителей» [1, с. 85].

Нельзя не увидеть, таким образом, что открытая Ницше *динамика точек зрения субъекта*, который воспринимает и художественное произведение как действительно существующее перед ним единое целое, и – в качестве другой, особой реальности – мир его персонажей (для них самих – единственно действительный), лежит **в основе идеи формы как границы между двумя мирами – героя и читателя, а также понятия «завершение» у Бахтина**. Мы находимся у истоков фундаментальных для «эстетики словесного творчества» идей и понятий теории художественного произведения.

Для правильного понимания и оценки этого факта необходимо отметить и учесть прежде всего следующие обстоятельства. Во-первых, «Рождение трагедии» впервые получило в России подлинное признание, по-видимому, благодаря труду Вяч. Иванова

«Эллинская религия страдающего бога» (1904)*. В течение следующего десятилетия высказанные здесь идеи приобретают уже весьма широкую популярность, о чем свидетельствует книга В.В. Вересаева «Аполлон и Дионис (О Ницше)» (1914)**.

Во-вторых, в изложении и интерпретации ницшевского трактата оба названных автора совершенно последовательно уходят от его главной идеи – равноправия и взаимодополнительности двух противоположных начал, склоняясь к исключительному предпочтению одного из них (первый – Диониса, второй – Аполлона).

В-третьих, именно эта особенность – убедительное свидетельство того, что для Вяч. Иванова и В.В. Вересаева нравственно-религиозное значение рассмотренных Ницше двух фигур, а также вопрос о применимости его идей к духовной практике современной жизни решительно отодвигали на второй план, делали маргинальной собственно эстетическую проблематику «Рождения трагедии».

Назвав книгу Ницше «гениальной работой», имевшей «поворотное значение в ходе европейской мысли», поэт-философ в то же время упрекнул её «в недостаточности углубления в сущность дионисического начала как начала религиозного – и потому в затемнении религиозного и культового аспекта трагедии; вообще – в односторонности чисто-эстетического изъяснения

* В появившихся несколько ранее (1902-1903) высказываниях о трактате Ницше Н.Бердяева («К философии трагедии. Морис Метерлинк») и Л. Шестова («Достоевский и Ницше (Философия трагедии)») были даны лишь самые общие его оценки. У Бердяева она апологетическая (См.: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 томах. - Т. 2. - М., 1994. - С. 187-188). Шестов дает трактату Ницше прямо противоположную оценку. По его мнению, философ пытался в нем «учить людей мириться с ужасами жизни», и книгу эту хвалят лишь потому, что она, по сравнению с другими произведениями того же автора, «наиболее похожа на то, что пишут все». См.: Шестов Л. Избр. соч. – М., 1993. – С. 262.

** Ср.: Безродный М.К истории русской рецепции антиномии «apollonisch/dionysisch // Sine arte, nihil. Сборник научных трудов в дар профессору Миливое Йовановичу / Ред.–сост. К. Ичин. «Пятая страна», Белград-Москва, 2002 («Новейшие исследования русской культуры». Вып. 1).

дионисических явлений» [3, с.63-65]. Недооценка идеи равноправия и взаимодействия двух противоположных творческих сил сохранилась и в значительно более поздних отзывах Вяч. Иванова о ницшевской концепции трагедии. Например, – в статье «О существе трагедии» (1911) и даже в книге «Дионис и прадионисийство» (1923). А. Белый, подхвативший эту центральную идею Вяч. Иванова в статье «Фридрих Ницше» (1907), выразил её афористически: немецкий философ, по его мнению, «незаметно для себя заслоняет мистирию жизни подмостками сцены» [4, с.83].

Поэтому вряд ли можно согласиться с тем, что «Бахтин, как и многие его современники, воспринимал антиномию аполлонизма и дионисийства сквозь призму взглядов Вяч. Иванова, часто даже не подозревая об этом»*. Кроме того, стоит заметить, что в свете проблем формы и, в частности, категории эстетического завершения важнейшие идеи двух трудов Бахтина по философской эстетике (об авторе и герое и о проблеме формы, содержания и материала) с идеями трактата Ницше практически еще не сопоставлялись**.

Попытаемся высказать хотя бы самые необходимые предварительные соображения на эту тему.

В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин неоднократно связывает форму с **границей**, которая разделяет «субъекта жизни и субъекта эстетически формирующей эту жизнь активности», а также воплощенные в этих субъектах «действительные творческие силы», встреча которых создает эстетическое событие «в момент его свершения» [5, с.159]. Он

* Гюнтер Х. Указ. соч. С. 28.

** См.: Freise M. Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt am Main, 1993. S. 51-52; Poljakova E. «Ästhetische Vollendung». Zur philosophischen Ästhetik Nietzsches und Bachtins // Nietzsche-Studien. – 2004. – №33. – S. 205-236. О том, что этот факт далеко не случаен, свидетельствует уже неоднократно нами упомянутая специальная работа Х. Гюнтера, в которой главным пунктом сближения позиций Бахтина и Ницше признано «стремление к антиклассической эстетике» и, соответственно, отталкивание от «готового завершеного бытия классической эстетики» (у Бахтина) или от «аполлонизма как выражения духа классической гармонии» (у Ницше). См.: Гюнтер Х. Указ. соч. С. 31.

также говорит о «двойном значении границ» и в этом месте наиболее явно сближается с рассмотренными идеями Ницше: «Мы размыкаем границы, вживаясь в героя изнутри, и мы снова замыкаем их, завершая его эстетически извне. Если в первом движении изнутри мы пассивны, то во встречном движении извне мы активны, мы создаем нечто абсолютно новое, избыточное» [5, с.166].

Другая грань концепции Ницше – противопоставление двух реальностей, каждая из которых представляется более реальной, в зависимости от смены точки зрения субъекта, воспринимающего художественное произведение. На эту мысль Бахтин в большей степени откликается в работе «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественно творчестве». Вот место, в котором мы видим этот отклик: «...содержание и форма взаимно проникают друг в друга, нераздельны, однако, для эстетического анализа и неслиянны, т. е. являются значимостями разного порядка: для того, чтобы форма имела чисто эстетическое значение, обнимаемое ею содержание должно иметь возможное познавательное и этическое значение, форме нужна внеэстетическая весомость содержания, без неё она не могла бы осуществить себя как форму» [5, с. 291].

Обратим прежде всего внимание на ощущаемую в этом высказывании тенденцию к некоторому *олицетворению* противоположных начал, взаимодействие которых создает художественное произведение. В особенности форме приписана как будто самостоятельная целенаправленная деятельность и даже способность к *оценке* «весомости» содержания. Немного дальше мы сталкиваемся с таким же персонифицирующим подходом и к категории содержания: «Ни художественное произведение в его целом, ни какой-либо момент его не могут быть поняты с точки зрения одной отвлеченно-литературной закономерности, но необходимо учитывать и смысловой ряд, т. е. возможную закономерность познания и поступка, ибо эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни» [1, с.293].

Итак, в произведении встречаются и взаимодействуют две самостоятельные силы, две самостоятельные закономерности. Вслед за процитированной фразой идет такое продолжение: «В

художественном произведении как бы две власти и два, определяемых этими властями, правопорядка...». Это представление о порождающих художественное явление и вошедших в его состав самостоятельных, противоположных и одновременно взаимодополняющих **творческих силах** настолько неординарно (ср. куда более популярные противопоставления «автор и действительность», «художник и материал»)*, что сходство с Ницше, очевидное, несмотря на отсутствие имен Аполлона и Диониса, никак не может быть случайным.

Сказанное не менее справедливо по отношению к другой стороне проблемы художественного целого. Взаимодополнительность противоположных творческих сил, позволяющая им предстать в качестве нераздельных, но и неслиянных аспектов этого целого, осмыслена с помощью взаимообусловленных категорий **возможности** и **действительности**.

«Самозаконная смысловая направленность жизни» сама по себе внеэстетична и вполне реальна за пределами произведения. Но в его составе она присутствует лишь как «возможная закономерность познания и поступка»; с этой *возможностью*, которая сохраняет свою «внеэстетическую весомость», имеет дело форма завершенного целого. И наоборот, «конкретное интуитивное объединение» познавательных и этических ценностей или, другими словами, «завершение», ощущаемое изнутри жизни лишь как

* Рецепция эстетических идей Ницше Бахтиным – явление уникальное не только по сравнению с его непосредственными предшественниками. Это особенно очевидно, если обратиться к книге А.Ф. Лосева «Очерки античного символизма и мифологии» (1928). Здесь дана исключительно высокая оценка идей Ницше относительно роли Аполлона и Диониса в греческой культуре и особенно – их взаимодействия в трагедии. И при этом нет и следа ницшевской концепции художественного произведения и смены точек зрения воспринимающего трагедию «дионисийского мечтателя». См.: Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – С. 27-38. Не менее поразительно то, что ссылки на концепцию трагедии в трактате Ницше отсутствуют в книге Л.С. Выготского «Психология искусства» (1925), несмотря на особый интерес автора к проблеме трагедии и учет им идеи Шиллера об «уничтожении содержания формой». См.: Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1968.

возможность, в произведении предстает *действительным*. Не аналог ли это аполлонической иллюзии, в виде которой, согласно Ницше, трагедия как целое сохраняет иную – по отношению к зрителю – реальность дионисийского состояния?

Цитированная литература

1. Ницше Ф. Соч.: В 2 томах. - Т. 1. - М., 1990.
2. Ницше Ф. Рождение трагедии. / Сост., ред., комм. и вст. ст. А.А. Россиуса. - М., 2001.
3. Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. Гл. II // Новый путь. 1904. - №2
4. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 томах. - Т. 2. - М., 1994.
5. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 томах. - Т. 1. - М., 2003.

Анотація

У статті аналізуються та порівнюються поняття форми та змісту в роботах М.Бахтіна та Ф.Ніцше. Автор доводить, що характеристика Ніцше динаміки точок зору суб'єкту, який сприймає художній твір як єдине ціле – і в якості іншої реальності – як світ його персонажів, лежить в основі ідеї форми та границі між двома світами та поняття «завершення» у Бахтіна.

Annotation

The concepts of form and contents in the works of M. Bakhtin and F. Nietzsche are analyzed in the article. The author argues that Nietzsche's characterization of the dynamics of individual's point of view, who perceives the creation as a whole, and - as a different reality - a world of his characters, is foundation to the idea of form as the boundary between two worlds and the concept of "completion" by M. Bakhtin.

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2010
Статья поступила в редакцию 25.10.2010*

УДК 821.161.1:929

Тюпа В.И.

БИОГРАФИЯ И НАРРАТОЛОГИЯ (на материале жизнеописаний А.П. Чехова)

Греческое слово «биография» приобрело в нашем языке расширительное значение не только *жизнеописания* как определенного речевого жанра, но и фактической истории чьей-то жизни, подлежащей жизнеописанию. Поэтому я буду пользоваться преимущественно русской калькой греческого слова, поскольку речь пойдет именно о жанровой природе биографического дискурса.

Жанровый генезис жизнеописания в этом специальном значении имел место в творчестве Плутарха – автора «Параллельных жизнеописаний», возникающих на рубеже I-II вв. н. э. Как было показано С.С. Аверинцевым, исследовавшим данный памятник в актуальном для него контексте античной культуры, своим возникновением в качестве жанра письменности биография «всецело обязана (как и ее пластический коррелят – греческий скульптурный портрет) кризису полисного образа жизни [...] развязавшему индивидуалистические тенденции духовной жизни» [1, с.161]. Это жанр, отколовшийся от «монументальной историографии геродотовско-фукидидовского типа» [1, с.188]. Поэтому первоначально жизнеописание расценивалось как «жанр легковесный и недостаточно почтенный» [1, с.160], что в немалой степени объясняется его происхождением из анекдота – в исходном значении этого термина.

Изначально *анекдот* представлял собой принципиально устный, не подлежавший публикации «рассказ, передающий интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод, острое изречение и т. п.» [2, стлб. 52]. Он мог вызывать не только насмешку, но и восхищение или удивление; мог быть домыслом, сплетней, ложным слухом, однако он всегда касался фактической человеческой индивидуальности – если и не исторического деятеля, то все же эмпирически конкретного лица. В этом значении слово «анекдот» употребляется Пушкиным в «Повестях Белкина» и

в «Пиковой даме» («И графиня в сотый раз рассказала внуку свой анекдот»).

Однако анекдот является не единственным жанровым источником жизнеописания. Не менее существенная роль должна быть отведена двум более архаичным устным нарративам, также сопровождавшим, подобно анекдоту, «монументальную историографию»: во-первых, героической *легенде*, чья нарративная стратегия «сплошной овнешненности человека» была усвоена торжественными «надгробными и поминальными речами» («энкомионами» в Греции, «лаудациями» в Риме) [3], и во-вторых, дидактической *притче*.

«Новый специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь» [3, с.281], оказался столь сложным референтным содержанием, что потребовал для своего освоения *взаимодополнительности* двух базовых нарративных стратегий, сложившихся ранее для освещения различных сторон человеческого существования. В жизнеописаниях «образ человека стал многослойным и разносоставным. В нем разделились ядро и оболочка, внешнее и внутреннее» [3, с.286]. Амбивалентное динамическое равновесие разносущностных стратегий повествования становится «внутренней мерой» (Н.Д. Тмарченко) биографического жанра во всех основных его инвариантных разновидностях. Так, агиографический жанр *жизтия*, генетически восходящий к Евангельским жизнеописаниям Иисуса Христа, представляет собой контаминацию нарративных стратегий легенды и притчи.

Двойственная стратегия жизнеописания делает этот протохудожественный жанр непосредственным предтечей романа. У О.Э. Мандельштама были веские основания определять романное творчество как «искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц» и утверждать: «мера романа – человеческая биография» [4, с. 72, 74].

Принципиальное различие между романом и жизнеописанием не сводится к воображенности (а часто и вымышленности) романских героев, с одной стороны, и фактической реальности исторических лиц – с другой. В противоположность роману фактографическая природа жизнеописания существенно редуцирует *нарративную интригу* повествования, «движущую

силу заинтересованности», отличающую, по Мандельштаму, роман от жития.

Современная нарратология придает понятию «интриги» весьма расширительное значение сопряжения событий, связывающего начало истории с ее концом. «В этом смысле Библия, – по рассуждению Поля Рикёра, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия» [5, с.31]. «Построение интриги, – согласно Хейдену Уайту, – состоит в придании истории смысла» [6, р.7].

Интрига нарративного высказывания состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания, «порождаемые динамизмом произведения» [5, с.30]. В случаях же изложения «жизни замечательных людей» рецептивные ожидания относятся не к напряжению событийного ряда, а преимущественно к его ретардациям подробностями частного существования. Но и значимость последних ослабляется ретроспективным взглядом на начальные эпизоды биографии с позиции общеизвестного знания о ее итоге. Например: «Рассказ о несчастливом чеховском детстве прозвучит, пожалуй, слишком сентиментально и жалостливо, если упустить из виду важное обстоятельство: речь идет о Чехове, большом человеке и большом писателе» [7, с.37].

Для компактности разграничительной характеристики основных модификаций биографического жанра сосредоточусь лишь на одном (референтном) аспекте нарративных стратегий: жанровой *картине мира* и соответствующей ему *форме героя*. Это доминирующий аспект данного речевого жанра: в соответствии с той или иной стратегией одни факты действительной жизни выходят на передний план, укрупняются, а другие теряются из виду, сливаются с житейским фоном всеобщей жизни.

Легенде присуща такая жанровая картина мира, которая может быть определена как *прецедентная*. В легендарно-героическом сказании, осуществляющем нарративизацию анарративного по своей природе мифа, событийность придается ритуальному субстрату мифологического предания тем, что он излагается как прецедент – первое свершение в ряду всех подобных ему; в позднейших текстах – как воспроизведение такого прецедента новым героическим актантом. Так, «исходный пункт энкомиона –

идеальный образ определенной жизненной формы, определенного положения [...] совокупность требований, предъявляемых к данному положению [...] Идеал и образ умершего сливаются» [3, с. 286-287]. Прецедентная картина мира – это фатально непреложный и неоспоримый «круговорот жизни – смерти – жизни» [8, с.226], где происходит только то, что и должно происходить. Здесь персонажи «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают» [9, с.593].

Героический *актант* – это исполнитель действий, реализующих некоторую необходимость. Его важнейшая особенность – *одержимость* сверхличной заданностью своего личного бытия. Такой герой не наделен детализированной индивидуальностью и потому готов к разного рода метаморфозам, но при этом он всегда однозначен, тождествен самому себе, «строится на мотивах превращения и тождества» [3, с.262-263]. Герой здесь поглощен своей судьбой – предопределенной ему статусно-ролевой моделью причастности к общему миропорядку. Вследствие этого персонаж актантного типа «стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен [...] Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других» [3, с.477].

В притче мы имеем дело с *императивной* картиной мира, где персонажем в акте выбора осуществляется или преступается не предначертанность его судьбы, а некий всеобщий нравственный закон, собственно и составляющий «премудрость» притчевого назидания. Притча осваивает универсальные, архетипические ситуации общечеловеческой жизни, где герой оказывается перед лицом некоего нравственного императива.

Жанровая форма героя притчи и представляет собой некий *нрав* (этнос): не индивидуальный характер, а строй жизненной позиции. Этический субъект нрава (обычно безымянный «человек некий» в отличие от героического субъекта деяний – обладателя прославленного имени) оказывается в ситуации выбора между открывающимися альтернативами, а не однозначной реализации персональной судьбы. Альтернативное жизненное поведение двух сыновей в притче о блудном сыне – типичный конструктивный принцип данного жанра, явно или имплицитно заключающего в себе сопоставительный параллелизм. Моральная ответственность

выбора и ценностного отношения к этому выбору со стороны рассказчика и слушателей составляет семантическое ядро притчи, которое может быть сведено к сентенции.

Эти две столь различные стратегии нарративного видения человека в мире контаминированы в евангельских жизнеописаниях Христа, где происходит только то, что и должно было происходить, но одновременно происходящее является не роковой судьбой, а результатом свободного выбора и притчевым образцом жизненного поведения для всех христиан. Жития святых ориентированы на этот прецедент, однако каждый святой в своих индивидуальных обстоятельствах свободен в своем моральном выборе как субъект всякий раз единичной, беспрецедентной персональной ответственности.

Аналогичная нарративная стратегия может реализоваться и в сугубо светских жизнеописаниях. Такова например, книга о Чехове Г.П. Бердникова [10], квалифицируемая ее автором как «духовная биография писателя» [10, с.3], то есть, по сути дела, как житие светского содержания. Подобно святому Чехов предстает бессмертным участником продолжающейся жизни смертных: «Чехов жив, он борется вместе с нами» [10, с.499]. Характерна определяющая строй всего повествования оппозиция преходящего «лица» и непреходящего «лика»: «Прошли десятилетия, пока (...) начал постепенно вырисовываться облик подлинного Чехова» [10, с. 495].

В невольном соответствии с житийным каноном здесь с самого начала провозглашается исходная демократическая «праведность» будущего писателя, «с детства узнавшего нужду, унижения, погоню за куском хлеба» [10, с.7]. Патетическим итогом писательской биографии выступает совпадение исторического деятеля со своим историческим предназначением, проявившееся в «глубокой исторической прозорливости» Чехова, которую «сама история подтвердила» [10, с. 489].

В соответствии с назидательной установкой притчевой стратегии*, а также коллективистскими нормативами господствовавшей идеологии из творческого наследия Чехова

* Ср.: «Путь идейных и творческих исканий Чехова глубоко поучителен» [10, с.499].

извлекается утверждение, будто «человек достоин чего-то большего, чем личное, эгоистическое счастье», чем «семейное счастье, которое так поэтизировал Л.Н. Толстой» [10, с.492]. Иначе говоря, авторская позиция Чехова отождествляется с позицией некоторых его героев (в частности, Ивана Иваныча из «Крыжовника»).

Контаминация стратегий героической легенды и притчи отчетливо звучит в итоговой формуле Бердникова: «Идея свободы человеческой личности в процессе творческого развития писателя была обогащена понятиями исторической необходимости и вытекавшего отсюда гражданского долга» [10, с.493]. Еще одно косвенное свидетельство стратегической двойственности освещения писательского пути легко прочитывается в утверждении, будто «этические проблемы, которые ставил и решал в своем творчестве великий писатель, легко переводятся на язык политики» [10, с.499].

Менее очевидна, но не менее продуктивна жанровая взаимодополнительность нарративных стратегий легенды и анекдота.

Анекдот – первый в истории словесности речевой жанр, делающий частное мнение, оригинальный взгляд, курьезное слово достоянием культуры. Анекдотические истории ценны не истинностью и не назидательностью, а именно своей неофициальностью, парадоксальной альтернативностью доксе, что и побуждает на определенных ступенях развития культуры фиксировать, собирать, публиковать не подлежащее публикации.

Анекдотическим повествованием, сообщаящим не обязательно о смешном событии, но обязательно – о курьезном, беспрецедентном, творится *окказиональная* (случайностная) картина мира, которая своей карнавальной изнаночностью и казусной непредвиденностью отвергает, извращает, профанирует этикетную заданность человеческих отношений. Этическую или политическую императивность анекдот отменяет своим релятивизмом. Он не признает миропорядка как такового, жизнь глазами анекдота – это игра *случая*, непредсказуемое стечение обстоятельств, взаимодействие индивидуальных инициатив. Поскольку анекдот осваивает уникальные, исторически периферийные ситуации частной жизни, мир здесь представляет

собой игровую арену столкновения субъективных волей, где герой является импульсивным источником самопроявления в непредсказуемой игре случайностей.

Жанровой формой героя в анекдоте выступает индивидуальный *характер* как некий казус бытия. Анекдотическое событие состоит в *самообнаружении* этого характера, что является результатом инициативно-авантюрного поведения в окказионально-авантюрном мире – поведения остроумно находчивого или, напротив, дискредитирующе глупого, или попросту чудаковатого, дурацкого, нередко кощунственного.

Амбивалентное единение легенды и анекдота генетически восходит к мифологеме трикстера, а реализуется в жанровой стратегии «авантюрно-героического» биографизма [11, с.135]. Такова «внутренняя норма» популярных историй о знаменитых авантюристах, чьи жизни (не вымышленные, но лишенные канонической достоверности) обрастают множеством сомнительных казусных подробностей. В качестве примера актуализации аналогичной нарративной стратегии в чеховиане могу указать на исследование Савелия Сендеровича [12]. Здесь, пользуясь словами самого автора об одном из рассказов Чехова, явлена «неразличимость двух точек зрения (...) их слитность в некотором объемном зрении, соединяющем наивность и искушенность» [12, с.188].

В биографическом рассмотрении чеховского творчества почти детективно расследуемая «сердцевина его гения» [12, с.138] предстает у Сендеровича в освещении двух, якобы определивших ее, жизнеобразующих тайн: легендарно-прецедентной (одержимость культурным комплексом Чуда Егория хороброго о Змии и Девице) и анекдотически-окказиональной (инверсивность относительно жития св. Георгия неудачного опыта любовных отношений с «богатой жидовочкой» Евдокией Исааковной Эфрос). Получается весьма любопытно, но малоубедительно.

Например, о рассказе «В родном углу» сказано: «Тут все дело в том, что Георгий не появляется во спасение девицы. Его нет» [12, с. 259]. А почему он должен быть? Биографом предполагается в данном случае анекдотическая инверсия прецедентной непреложности появления Георгия Победоносца. Но одного сравнения «нескончаемой равнины» с «зеленым чудовищем»,

которое «поглотит ее жизнь», как представляется, все же недостаточно для ожидания святого избавителя. Исследователю часто приходится констатировать «смещенность всей ситуации по отношению к праобразу» [12, с.191], вследствие чего, например, «узнать Георгиевский мотив в повести трудно» [12, с.232]. *Гипотетическая* одержимость Чехова Георгиевским праобразом (анекдот часто оперирует предположительными особенностями) в такого рода утверждениях предстает уже *аксиоматической*, неverified достоверной, как и всякое героико-легендарное знание. Но здесь это знание формируется по анекдотической модели мнения – из гипотетического додумывания, приписывания, выдавания возможного за действительное: «Не зная ответа, мы все же обязаны (!) здесь задаться вопросом: не автопортретный ли замысел был а основе этого рассказа?» [12, с.194].

Собственно *жизнеописание* со своей нарративной стратегией зарождается, как уже было сказано, под пером Плутарха. С.С. Аверинцев показывает, что доплутарховские античные биографии были текстами иной жанровой природы. Это, с одной стороны, анарративные биографические справки-объективки (данный жанр бытует и в современной словесности); с другой – весьма специальные риторические жанры: энкомий (восхваление) и псогос (поношение). В этих последних нарративный момент существенно деформировался перформативным; здесь культивировался субъективно осуществляемый «отбор материала, исключавший не только эмоционально диссонирующие, но и эмоционально нейтральные сведения» [1, с.121].

Названные «два полюса античного биографизма» – предваряющий нарративную стратегию жития энкомий и восходящий к анекдотическому осмеянию псогос – «оказываются не столь уж далекими друг от друга» [1, с.168-169], имеющими тенденцию к взаимодополнительности. Тогда как биографическая справка нейтрально характеризовала своего персонажа как исполнителя отведенной ему свыше роли в исторической ситуации.

Плутарх сводит воедино все эти три жанровые стратегии, формируя принципиально новую. Предваряя жизнеописание Демосфена и Цицерона, он заявляет, что будет исследовать их «поступки» (компетенция героической легенды), их «нравы» (компетенция притчи) и «врожденные свойства» (компетенция

анекдота). Но все эти характеристики в последующей истории жизнеописания романного типа факультативны. В основе своей жанровый герой жизнеописания является реализатором самобытного смысла развертывающейся индивидуальной жизни.

Этот жанровый статус героя в «Параллельных жизнеописаниях» только еще складывался. В предисловиях к своим диадам биографий Плутарх обосновывал каждую параллель трояко: либо сходством этоса двух героев, либо сходством их исторической роли, либо сходством выпавших на их долю жизненных ситуаций (то есть игрой случая). Все три момента восходят к нарративным стратегиям, соответственно, притчи, легендарного сказания и анекдота. Но в заключающем каждую пару биографий синкрисисе Плутарх выявляет черты различий между персонажами, что на деле оказывается набросками их личностного облика.

Герои «Параллельных жизнеописаний» предстают носителями индивидуальной жизненной «энергии» (в аристотелевском смысле) [3, с.291]. Эта «энтелехия» не сводится ни к ролевому предопределению со стороны судьбы, ни к случайному жребию, ни к типовому этосу, выступая прообразом *личности* в современном понимании. Плутарх еще не сформировал жанр личностной биографии*, но, осложнив анекдотическую стратегию индивидуализации характеров притчевым принципом сопоставительного параллелизма, он создал ее зародышевую форму.

Личность как объект нарративного интереса определяется индивидуальным *опытом* частного, приватного существования человеческого «я» в мире. Жизнь личности при этом (в противоположность характеру, типу, актанту) не может обладать собственным смыслом ни в мире фатальной необходимости, ни в мире императивной нормы, ни в окказиональном и релятивном мире случайности. Личностная биография возможна только в *вероятностном* мире всеобщей интересубъективной соотносительности («я» и «другой»). Зачатки именно такой картины мира начинают просматриваться в плутарховом цикле

* Ср.: «Биографическое время у Плутарха – [...] время раскрытия характера, а не время становления и роста человека» [3, с.291]

парных жизнеописаний, чтобы раскрыться вполне в классическом романе реалистической эпохи, где «образ становящегося человека» с его уникальным жизненным опытом выводится в «просторную сферу исторического бытия» [11, с.203].

Ни анекдот, ни притча не знают исторического бытия в его событийной динамике и процессуальной последовательности (мир притчи статичен, анекдота – хаотичен). Вероятностная же картина мира по природе своей предполагает становление и развитие, поскольку каждый момент жизни здесь содержит в себе, как листья в почке, большую или меньшую вероятность одного из последующих ее моментов. Та или иная из имеющихся перспектив дальнейшего бытия реализуется поступками личностей, осуществляющих свои жизненные проекты или отступающих от них. Жизнеописание личности представляет «мир как опыт» [11, с.203] становления и развития самоопределяющегося субъекта жизни.

Именно таков по своей нарративной стратегии биографический очерк А.П. Чудакова [13]. Ориентация на юного адресата, непосредственно и обостренно переживающего «время становления и роста» (Бахтин), способствовала количественному разрастанию в жизнеописании Чехова периода его интенсивного личностного становления, ощутимо потеснившего период зрелого творчества: «середина пути» здесь достигается только на 132 странице из 173. Весьма подробное изложение житейских обстоятельств здесь отнюдь не пронизано, как у М.П. Громова, провиденциальной мыслью, свойственной античным энкомионам, будто «Чехов родился, чтобы стать писателем, и это осветило его семью и его род необычным, загадочным светом» [7, с.30]. Напротив, говоря привычные слова «об исключительной духовной свободе Чехова, его независимости от распространенных мнений, чувстве внутреннего достоинства, казавшемся прирожденным, интеллигентности, ставшей нарицательной», Чудаков прибавляет: «Но это стало потом» [7, с.57].

Герой данного жизнеописания вырастает и формируется в вероятностном мире, «между душевной лавкою и морем, коридорами гимназии и бесконечную степью, чиновно-казенным укладом и бытом вольных хуторян» [7, с.54], получая впечатления «по двум несливающимся руслам» [7, с.49]. Отрезки его жизненного пути

постоянно получают двойственную мотивировку, например: «Повесть была задумана после поездки в родную южную степь весной 1887 года (или поездка была задумана для повести)» [7, с.108]. Даже наиболее масштабное биографическое событие путешествия на Сахалин освещается двойко: и окказионально («как-то вдруг, неожиданно»), и императивно («надо себя дрессировать») [7, с.125].

Чехов в книге Чудакова предстает, как и персонажи чеховских рассказов, одновременно героем притчевым (человек «подвижнического труда», верующий в бессмертие) и анекдотическим (не признающий бессмертия скептик игрового склада и темперамента*). В этой амбивалентности он «как бы допускает возможность двух противоположных решений» [13, с.172], то есть экзистенциально пребывает в вероятностном мире: «Мир предстал в его восприятии и изображении как поле движения и столкновения противостоящих сил, и именно в этом прежде всего он видел его сложность, непостижимую до конца человеческим разумом» [13, с. 173].

Такая картина мира предохраняет от императивной назидательности, но требует от личности постоянного выбора из двух или нескольких возможностей продолжения жизни, требует ответственного самоопределения в каждый очередной момент присутствия в истории. Приведу характерное рассуждение: «С самых ранних лет Чехов был погружен в быт [...] Потом Чехов покажет, как при постоянном контакте с недуховным, при отсутствии внутреннего сопротивления [...] мир духовный целиком замещается миром вещно-бытовым. Эта ситуация была понята Чеховым не наблюдательски, но осознана и почувствована изнутри» [13, с.21-22], то есть в опыте личного самоопределения. В этом отношении биограф позволяет себе столь редкую для него однозначность: «Одно из главных свойств характера Чехова было в том, что ни один урок не проходил для

* Мелиховская «игра в землевладельца, хозяина» осуществляется, по Чудакову, вполне анекдотически, в духе многих чеховских рассказов: «Усадьба была маленькой, лес – «розговый», пруд в несколько аршин после полутораверстного на Луке казался игрушечным, речка Лисенка после многоводного Псла – ручейком» [13, с.137].

него даром» [13, с.58]. Приведенное утверждение позиционирует Чехова как субъекта притчевого мировосприятия в анекдотически случайностном «неостановимом и непрерывном потоке бытия» [13, с.113].

Не стану утверждать, что данная нарративная стратегия является для биографического дискурса наилучшей, но она, во всяком случае, адекватна нарративной стратегии художественного письма самого Чехова, герои которого постоянно балансируют в своем жизнесложении на грани анекдота и притчи.

Цитированная литература

1. Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. – М., 1973
2. Петровский М. Анекдот // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 томах. – Т. 1. – М.; Л., 1925.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 282-289
4. Мандельштам О.Э. Слово и культура. – М., 1987.
5. Рикёр П. Время и рассказ. – М.-СПб., 2000. – Т. 2.
6. White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century. – Baltimore; London. 1973. – P. 7.
7. Громов М.П. Книга о Чехове. – М., 1989.
8. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.
9. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – Т. 3. – М., 1971.
10. Бердников Г. А.П. Чехов. Идеи и творческие искания. – М., 1984.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
12. Сендерович С. Чехов – с глазу на глаз: История одной одержимости А.П. Чехова. СПб., 1994.
13. Чудаков А.П. Антон Павлович Чехов: Книга для учащихся. М., 1987.

Анотація

У статті розглядається нарративна стратегія біографічного дискурсу про життя та творчість А.П.Чехова, з точки зору відповідності нарративній стратегії художнього письма

самого Чехова, герої якого постійно балансують у життєписі на грані анекдоту та притчі.

Annotation

The article deals with the narrative strategy of biographical discourse works devoted to A.P. Chekhov's life and work in terms of compliance with the narrative strategies of artistic writing by Chekhov, whose heroes are constantly teetering on the brink of a biography of anecdote and parable.

Стаття надійшла до редакції 27.11.2010
Стаття поступила в редакцію 27.11.2010

УДК 82.09.

Кравченко О.А.

МЕТАПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА ИССЛЕДОВАНИЙ ВОЗВЫШЕННОГО

Начиная со второй половины 80-х годов XX века категория возвышенного становится предметом пристального литературоведческого внимания. Инициированная Т.Адорно и продолженная Ж.Ф.Лиотаром философская дискуссия о «пересмотре» эстетических категорий закрепляет за возвышенным статус центральной категории «постсовременного» искусства. При этом перспективы исследования поэтических закономерностей возвышенного представляются весьма неопределёнными, и наряду с идеями написания литературной истории как истории модификаций возвышенного* выражаются скепсис и сомнение в возвышенном как новомодной постмодерной категории. В этой связи представляется интересным изучение поэтического состава возвышенного как категории, совмещающей в себе классический и неклассический потенциал и проблематизирующей принципы теоретико-литературного исследования.

Мы полагаем, что прояснение поэтического смысла эстетической категории возвышенного возможно в первую очередь на основе бахтинской максимы: поэтика есть эстетика словесного творчества. В этой перспективе эстетический смысл обретает конкретизацию в параметрах архитектонико-композиционных форм эстетического объекта. Возможность такого соотношения закреплена тезисом М.Бахтина: «Категории структуры эстетического объекта: красота, возвышенное, трагическое...» [2, с.139].

* Данная инициатива принадлежит швейцарскому слависту Рольфу Фигуту, высказавшему предположение, что «литературная эволюция от классицизма до нынешнего постмодернизма может ... быть интерпретирована как более или менее сознательный спор теоретиков и поэтов вокруг возвышенного, различных и противоречивых способов его понимания и литературного воплощения» [1, с.155].

Углубление смысла обозначенной М.Бахтиным взаимосвязи даёт обращение к трактату Б.Христиансена. Здесь возвышенное, один эстетических модусов, утверждено как реализация «метафизического» потенциала искусства, как модус, определяемый процессом «самопознания абсолютного в человеке» [3, с.159]. Взаимосвязь эстетического объекта и возвышенного, закреплённая исследованием Б.Христиансена, позволяет высказать предположение о том, что возвышенное есть внутреннее свойство эстетического объекта, его конститутивная характеристика. Это, в свою очередь, повышает статус возвышенного в кругу архитектурных форм и позволяет мыслить его как архитектурную метаформу, определённым образом присутствующую в составе всех архитектурных форм. Такое предположение находит косвенное подтверждение в рассуждениях Н.Гартмана: «...трагическое ... в определённом смысле может считаться разновидностью возвышенного»; «... в лирике есть возвышенное; особенно сильно выступает оно в героическом эпосе – как в образах, так и в судьбах, и прежде всего там, где судьбы становятся значительными и трагическими...» [4, с.432, 439].

Следствием данной установки является композиционный полиморфизм возвышенного. Не имея четко закреплённого композиционного коррелята, возвышенное реализуется всем составом композиционных форм и потому принципиально не сводимо на характеристики «высокого стиля», героической тематики, жанровых закономерностей эпопеи, трагедии или оды.

Утверждая возвышенное в качестве архитектурно-композиционной метаформы, мы полагаем, что адекватным подходом в исследовании поэтики возвышенного есть метапоэтическая перспектива анализа. Говоря о метапоэтике мы имеем в виду тот принцип литературоведческих исследований, который был реализован в трудах М.Бахтина. Сущность его – в преодолении императива сциентистской установки, заложенной «Поэтикой» Аристотеля. Как отмечает С.Аверинцев, в полемике Бахтина с формальным методом открывается противостояние фундаментального характера: истинным оппонентом Бахтина выступал Аристотель. Примечательно, что описывая широко понятую аристотелевскую составляющую современной теории литературы, Аверинцев включает в ее состав и проблематику

возвышенного: «Бахтин выбрал себе очень большого, поистине великого противника, величие которого претворено тысячелетиями, и противник этот – Аристотель (вместе с порожденной им традицией)... Как бы то ни было, и в наше время любая поэтика, исходящая из таких категорий, как **равный себе характер**, выражающий себя через **равное себе слово** (через «речевую характеристику»), и **равный себе образ**, строяемый в **рамках равного себе жанра**, при соотнесении этих равных себе величин с **однозначными координатами «верха» и «низа»** («возвышенного» и «низменного»), – любая подобная поэтика может быть только вариантом ... поэтики Аристотеля» [5, с.60-61] [Здесь и далее выделение жирным шрифтом авторское – О.К.].

Таким образом, аристотелевской четкой однозначности и одномерности противостоит бахтинская по типу мышления перспектива осмысления возвышенного, обозначаемая нами как перспектива метапоэтическая. Разумеется, определение метапоэтики «от противного»: в противостоянии аристотелевским принципам, – еще не есть её концептуализация. Здесь важен следующий шаг: понимание того, что аристотелевскому научному специфицированию противостоит бахтинская специализация совершенно иного плана. Как подчеркивает С.Аверинцев, «“по части” Бахтина всегда было **целое**» [5, с.59]. Именно «целое» определяет собою фундаментальное отличие метапоэтики от поэтики, задавая онтологическую составляющую литературоведческого исследования. Причём природа этой составляющей такова, что она окрашивает все остальное, постулируя не отказ от собственно поэтической конкретики, а принцип телеологической обусловленности. Вбирая в себя элементы строгой научности, метапоэтика мыслит их как служебные: обеспечивающие реализацию онтологического горизонта филологии.

Направление «от целого» и есть в основе своей метапоэтическая перспектива. Ею заданы главные бахтинские интенции, определяющие в конечном итоге концепцию эстетического объекта, архитектоники, «последнего целого».

«Мета», следовательно, не означает просто «надстройку» над поэтикой. Между тем подобный подход имеет место в осмыслении термина «метапоэтика». Он представлен статьёй Клары Штайн

«Метапоэтика – «размытая» парадигма» [6]. Здесь значение метапоэтики закреплено за конкретными текстами, являющимися собой «комментарий» писателя к собственному творчеству. Метапоэтика в указанном смысле – особая сфера научных фактов, в силу несистематичности которых предстающая как некая мерцающая достоверность или «размытая» парадигма исследования. В целом метапоэтическая проблематика редуцирована до осмысления текстовых закономерностей: «Особенность метапоэтического текста – текста художника о тексте и творчестве – в том, что, с одной стороны, он присутствует объективно (статьи, работы самих писателей по проблемам художественного текста), с другой, некоторые его части следует эксплицировать (метатекстовые ленты, сети в тексте) – здесь уже нужны усилия ученых в систематизации данных» [6, с.50].

В нашем понимании метапоэтика – менее всего область фактической конкретности, свойственной точным наукам. Концепция же К.Штайн есть порождение именно такой научной установки, реализованной в сфере лингвистики и далёкой от проблем поэтики даже в аристотелевском ее понимании. «Нефактичность» метапоэтики отражает в себе специфику гуманитарных наук, критерием которых есть, по слову М.Бахтина, «не точность познания, а глубина проникновения» [7, с.104]. Критерий «глубины» не поддаётся измерению, и в этом смысле он есть параметр онтологический, а не количественно-фактический. Онтологическая глубина метапоэтики в силу этого есть сфера невыразимого и несказанного, но несомненно присутствующего в искусстве «ценностного центра» (М.Бахтин) человеческого существования. В этом смысле метапоэтику конституируют платоновские в своей основе принципы красоты как идеального бытия, не исчерпаемого в своих значениях и не определяемого какими бы то ни было чувственно-конкретными характеристиками. Бахтин, настаивая в книге о Достоевском на презумпции литературоведческой аргументации «принципа конкретного литературного построения» [8, с.12], – все же обозначил платоновский по типу горизонт собственного исследования понятием «последнее целое» [8, с.20]. Специфика этого понятия не укладывается в строгие рамки системы наук: по отношению к последнему целому невозможно занять внешнюю

позицию. Любое описание будет взглядом изнутри, поскольку нельзя быть последним по отношению к тому, что само постулировано как последнее. Метапоэтика есть порождение принципа целого, в перспективе которого только и осуществимо эстетическое отношение и, в частности, возвышенное: «Изнутри переживания жизнь не трагична, не комична, не прекрасна и не возвышенна для самого предметно ее переживающего... лишь поскольку я выступлю за пределы переживающей жизни души, займу твёрдую позицию вне её, активно облеку её во внешне значимую плоть..., её жизнь загорится для меня трагическим светом, примет комическое выражение, станет прекрасной и возвышенной» [2, с.145]. Авторская позиция «за пределом» и есть ситуация эстетического завершения последних смыслов жизни. Исследователь может встать на позицию автора, но не над нею.

Таким образом, стратегия Бахтина, лишь наметившего в книге о Достоевском исследовательский горизонт, но не осуществившего его («... книга не может претендовать на полноту рассмотрения поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема **целого** полифонического романа» [8, с.4]), может быть объяснена не только внешними факторами исторической эпохи написания книги. «Последнее целое» – есть никогда не достижимый предел, стремящий собою литературоведческое исследование. Осознание этой перспективы задаёт такое направление литературоведческой мысли, которое можно назвать собственно филологическим, обращённым к Слову как к первоначальному и одновременно завершающему смыслу. Сама эта перспектива содержит в себе импульс возвышения и оформляется в направленности на метауровень литературоведческого анализа.

Нам важно закрепить связь возвышенного с филологическим метапринципом исследования искусства слова. Можно утверждать, что сфера возвышенного в литературоведении – это и есть реализация «мета», не ограниченного исключительно проблематикой бахтинских работ, но манифестированная, к примеру, в концепции метафизических качеств Р.Ингардена [9], в апелляции к сфере метахудожественности Н.Гея [10], имплицитно присутствующая в обращённости к бытийной полноте концепции целостности М.Гиршмана [11] и в размышлениях В.Федорова о типологии поэтического существования [12].

Обратимся непосредственно к поэтике возвышенного.

Мы полагаем, что утвержденный выше онтологический потенциал возвышенного позволяет прояснить некоторые особенности эстетического объекта и, в частности, вопрос о том, где, в какой сфере осуществляется эстетический объект. Этой сферой не является ни фабульная реальность происходящих событий, ни актуальная для читателя реальность внешнего произведения. Принципиальная венаходимость действительности эстетического объекта объясняет традиционное исключение его из состава литературоведческих исследований. Внимание, как правило, сосредоточено либо на анализе «происшествия»: жизненного события в широком спектре его идейно-тематического, исторического, психологического и т.п. своеобразия; либо – на внешнем произведении, существующем в реальности исследователя и представляющем материал для описания приемов обработки языка, анализа композиционных средств, историко-литературной адекватности или культурологического своеобразия. Сфера же, возвышающаяся над обоими этими горизонтами – эстетический объект как эстетическое бытие – остается областью, которую, подражая французской философской манере, можно определить как «*je ne sais quoi*»: областью неизвестного, непоименованного.

Рассмотрим эту ситуацию в контексте исследования Бахтина о Достоевском.

Осмысляя проблематику эстетического объекта, С.Бочаров в статье «Бахтин-филолог: книга о Достоевском» дает своеобразное понимание его с отсылкой на работу В.Н.Волошинова: «эстетический объект, по слову В.Н.Волошинова в одной из статей ... 1929 года, представляет собой «синюю птицу» творческого стремления художника и интерпретатора» [13, с.60]. Очевидно, «синяя птица» Волошинова есть образный аналог некоего возвышающего пафоса произведения, его идеальный образ или образ идеала. В работах Вяч.Иванова (методологическое значение которых для Бахтина бесспорно), функцию подобных образов выполняет «планетарное тело» основного события, висящего над сюжетом [14, с.288] (статья «Достоевский и роман-трагедия»), а

также образ Города* как «потревоженного в своих глубочайших устоях муравейника» [15, с.370] (статья «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана»). И то, и другое – не содержательные образы анализируемых произведений, а метаобразы «зিজдущей» их формы**, проступающие, как пишет Бочаров, «как бы сквозь произведения ... как таковые» [13, с.61]. Характеризуя бахтинский подход к творчеству Достоевского, исследователь говорит о концентрации Бахтина не на внешних событиях романов Достоевского, и не на «обширной сфере борьбы идей», а на некоем внутреннем событии, «как бы по-дантовски неподвижном, пребывающем и «возвышающемся над сюжетом» [13, с.57]. Это «возвышение» над сюжетом принципиально не только в плане генерализующих интенций творчества, соотносимых с постулируемой Вяч.Ивановым формой *formans* – самостоятельным бытием, «действенным прообразом творения в мысли творца» [14, с.231] – но и в плане онтологической иерархии: действительности сюжетно-фабульной и действительности эстетического объекта.

Мы считаем, что эстетический объект предполагает разговор об особом роде реальности, о «слове», как пишет Бочаров, стоящем над сюжетом: «Все гибнут в сюжете, но вот над сюжетом было сказано одно «проникновенное слово», оно никого не спасло в сюжете, но оно остается как слово-вершина и возвышается над сюжетом» как некое «идеальное в Достоевском» [13, с.63-64].

Представление о природе этой над-сюжетной реальности дает идея Христиансена о назначении искусства, в котором «...я постигаю то Я, которое скрыто за эмпирическим» [3, с.158], и в котором осуществляется «конечное самопознание абсолютного в человеке» [3, с.159]. «Я» в абсолютном измерении есть собственно человеческое в человеке, превышающее не только интерес

* При том, что город, по определению, есть понятие пространственное, Иванов актуализирует идущую от Августина традицию «града», определяемого не пространственно, но ценностно. Продолжателем этой традиции можно считать Гоголя, представившего в «Театральном разезде» понимание существующего во внешней действительности города как внутреннего «душевного города» каждого человека.

** О проблематике формы в концепции Вяч.Иванова см. нашу статью «Вячеслав Иванов как филолог: концепции «романа-трагедии» Достоевского и «высокой комедии» Гоголя» [16].

жизненного инстинкта, о котором писал Христиансен, но и саму онтологию жизненной сферы, ее пространственно-временную ограниченность*. Различие жизненной эмпирии и абсолютного возвышения есть различия онтологически фундаментальные, предзадающие идею Бахтина об эстетическом объекте как о «совершенно новом бытийном образовании, ... своеобразном эстетическом бытии» [17, с.49-50]. Поясняя природу этого бытия, Бахтин подчеркивает такие его параметры, как нематериальность и неэмпиричность, объясняет возникающие в связи с ним «недоразумения» стремлением найти «пространственно и временно – как вещь – локализованный эквивалент эстетическому объекту» [17, с.53].

Абсолютность эстетического бытия, его вневременный и внепространственный характер является той особой сферой литературоведения, которая, ускользая от внимания исследователей, подменяется анализом содержания, т.е. жизненных закономерностей фабульной действительности. Показательна в этой связи полемика Н.Гей с Р.Якобсоном по поводу пушкинского стихотворения «Я вас любил...». Гей возражает на следующее замечание Якобсона: «Без сверхъестественного вмешательства другую такую любовь героине встретить вряд ли еще придется» [Цит. по: 10, с.285]. Подобное утверждение Гей считает «привычным для литературоведческого подхода к интерпретации художественного текста» [10, с.285]. «Привычность» состоит в подмене эстетических закономерностей жизненно-эмпирическим

* Момент ограничения неизбежен: при том, что границы могут быть предельно широкими, ориентированными на некую космическую вечность, они остаются границами, заключающими в себе не-абсолютность эмпирического существования. Гораций в «Памятнике» ориентируется на такой сверхвременной и сверхпространственный для него образ, как римская вечность. Ею он определяет собственную поэтическую славу: пока жрец восходит на Капитолий. Исходя из этого предела, слава Горация давно ушла в небытие, однако, поэзия его остается. В контексте этих размышлений пушкинское «Нет, весь я не умру» позволяет мыслить поэзию как явление внежизненное по своей природе, т.е. не ограничиваемое временем и пространством.

представлениями*. А между тем в самом стихотворении жизненность «героини» весьма иллюзорна. Нет «не только ни дуновения ее присутствия как одной единственной, *этой*, но и с ней связанного времени и места...» [10, с.286] [курсив автора – О.К.]. Подобным образом, нет и определенного «Я», желающего любви другому. Но всё же несомненна реальность иного бытийного плана – реальность любви. Исследователь утверждает: «Троекратное повторение на восьмистрочном пространстве – «Я вас любил...» – это не прошлое, открывающее путь новой модели чувств, а утверждение, да позволено будет сказать, «торжествующей любви»; это признание любви истинной и идеально сущей, данной бытийственно, а не описательно или диалектично и психологично» [10, с.286].

Этот бытийственно возвышенный уровень, мы полагаем, и представляет собой проблемную сферу современного литературоведения. Кроме того, сама возможность разговора о поэтике возвышенного определяется пониманием онтологического возвышения человека от реальности жизненных обстоятельств, допускающих некоторую множественность любовных историй («другой любви», как говорит Р.Якобсон), – до абсолюта любви «торжествующей», переводящей утверждающего ее лирического героя в сферу внежизненного и бессмертного бытия.

Прояснение специфики этого бытия и было начато Христиансенем, противопоставившим эмпирическое «я» и «Я» метафизическое, или абсолютное. При этом, говоря о противопоставлении, мы допускаем определенную степень огрубления: речь идет не о разрыве одного и другого, а об усилении к превышению, к онтологическому возвышению эмпирического «я», утверждающего в жизненной сфере ценность внежизненную. Таким образом, жизненное событие оказывается вписанным не только в горизонталь жизненно-фабульного конфликта*, но и в

* Тенденция подобного рода подмен была описана уже Христиансенем: «Эстетическое воззрение отлично от эмпирического. Несходство зависит от того, что ими руководит различный интерес. ... Эмпирическое воззрение – лишь способ ориентироваться для целей практической жизни» [3, с.199].

* Подобного рода конфликты, как отмечает В.В.Федоров, «возникают и разрешаются в пределах жизни как формы существования: разрешаясь, они

вертикаль внежизненного, а значит сверхпространственного и сверхвременного плана. Конститутивные свойства внежизненной ценности получили следующее осмысление в статье В.В.Федорова «Автор как субъект творческого бытия»: «Ценность эта – внежизненная – не в том смысле, что она пребывает за чертой жизни, а в ее масштабности: она не «вмещается» в телесную действительность» [18, с.9].

Утверждение героем ценности такого рода осуществляется, как указывает Христиансен, «дисгармонически», т.е. влечет за собой раскол и самоотречение: «субъект гибнет, ... победа достигается через самоотрицание» [2, с.145]. Таким образом, через гибель жизненного происходит утверждение внежизненного. Однако, гибель не следует воспринимать как однозначность физической смерти, а, скорее, как процесс утверждения субъекта вне измерений жизни и смерти, в иной онтологии, соотносимой с онтологией автора-творца или с перспективой «последнего целого». Так в пушкинском стихотворении, необычайно светлом, жизненно-утверждающем и даже жизненно-благословляющем, мы также можем наблюдать если не гибель, то дискредитацию жизненного плана любви-страсти или любви-обладания. В отказе от жизненного «сценария» любви осуществляется возвышение до вневременного и всевременного ее бытия. «Любил», – пишет Н.Гей, – становится своеобразным вневременным выражением страсти, очищенной от всего сиюминутно-страстного. И, может быть, потому сопринородного вечному» [10, с.287].

Таким образом, поэтика возвышенного получает ценностно-онтологическое обоснование. Отвечая на вопрос о том, в чем же состоит необходимость возвышенного в сфере поэтики и возможна ли вообще ситуация, в которой возвышенное является «незаместимой», по выражению Бахтина, величиной, мы пытаемся обосновать идею, что практической формой существования возвышенного является собственно художественное произведение. Не возвышенное осуществляется посредством художественного произведения, а само произведение является реализацией возвышенного. Но для принятия этого тезиса нужно особенное

улучшают жизнь одних и ухудшают других персонажей, но сама форма существования остается неизменной» [18, с.7-8].

понимание художественного произведения, и такое понимание: произведения как эстетического объекта было высказано Христиансенем и развито Бахтиным. Актуальность возвышенного в теории литературного произведения базируется на внутренней взаимосвязи его с эстетическим объектом, соотносимым с «последним целым» произведения. Актуальность возвышенного как универсальной поэтической категории выявляется метапоэтическим горизонтом литературоведческого исследования. Для Н.Гея, в частности, этот горизонт оформляется как метахудожественный, выходящий «в своих логических, понятийных объёмах далеко ... за рамки искусства как такового» и «представительствующий от целостности бытия в слове» [10, с.288].

Псевдо-Лонгин, автор трактата «О возвышенном», учил создавать возвышенное произведение, предварительно доказав, что оно не осуществимо без «духовного величия» поэта: «Возвышенное – отзвук величия души» [19, с.17]. На современном этапе осмысления категории эта характеристика расширяется в своём значении до проблематики искусства. Как отмечает Ф.Лаку-Лабарт, «вся традиция возвышенного осознавала, пусть не всегда отчетливо, что Лонгин на самом деле ставил вопрос о сущности искусства и что «возвышенное» – слово, которое включает в себе этот вопрос» [20, с.14]. В силу этого осмысление возвышенного невозможно вне исследовательской интенции к целому, вмещающему в себе закономерности эстетического бытия, первосмыслы Слова и энергетику духовной со-общительности искусства. Вне этой перспективы возвышенное низводится, как писал Ф.Шеллинг, до «бессодержательной высокопарности языка, которую древние называли парентюрсос» [21, с.344]. Сама же теория литературы, истощенная претензией на строгую научность, переживает эпистемологический кризис и пребывает в стагнации. Как характеризует ситуацию А.Компаньон, времена, когда «попутный ветер надувал паруса теории, наполняя душу бодростью», давно миновали [22, с.16]. Мы же полагаем, что ожидаемый теорией ветер перемен направит эту науку в русло, проложенное бахтинской методологией. Источник обновления теории – в ней самой, в том метапоэтическом потенциале высшего

«плана мышления о человеческом мире», который актуализируется возвышенным.

Цитированная литература

1. Фигут Р. К вопросу о категории «возвышенного» у Вячеслава Иванова // *Cahiers du Monde russe*, XXXV (1-2), janvier-june, 1994. – pp. 155-170.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // *Собр.соч.* – Т.1. Философская эстетика 1920-х годов – М., 2003. – С. 69-263.
3. Христиансен Б. Философия искусства. – Спб., 1911.
4. Гартман Н. Эстетика / Н.Гартман; [пер. с нем. Т.С.Батищевой, А.В.Дерюгиной, Е.В.Касьяновой, М.К.Мамардашвили]. – М., – 1958.
5. Аверинцев С.С. Личность и талант ученого // *Литературное обозрение.* – 1976. – №8. – С.58-61.
6. Штайн К. Метапоэтика – «размытая» парадигма // *Миргород.* – 2008. – № 1. – С. 47-61.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
8. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
9. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р.Ингарден [перевод с польского А.Ермилова и Б.Федорова]. – М., 1962.
10. Гей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе // *Литературоведение как проблема.* – М., 2001. – С. 280-301.
11. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М.Гиршман – М., 2002..
12. Федоров В.В. Проблемы поэтического бытия. – Донецк, 2008.
13. Бочаров С. Бахтин-филолог: книга о Достоевском // *Вопросы литературы.* – 2006. – №2. – С. 48-67.
14. Иванов В.И. Родное и вселенское / В.И.Иванов [Сост., вступ. ст. и прим. В.М.Толмачева]. – М., 1994.
15. Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Гоголь в русской критике: антология* [Сост. С.Г.Бочаров]. – М., 2008. – С. 369-380.

16. Кравченко О.А. Вячеслав Иванов как филолог: концепция «романа-трагедии» Достоевского и «высокой комедии» Гоголя // Язык и культура. (Научный журнал). – Киев, 2010. – Вып. 13. (в печати).
17. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 6-71.
18. Федоров В.В. Автор как субъект творческого бытия // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2006. – Вып.25. – С. 6-11.
19. О возвышенном. – М.-Л.,
20. Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного. / Филипп Лаку-Лабарт; [пер. с фр. и примечания А.Магуна] // Новое литературное обозрение. – № 95 (1'2009). – С. 12-23.
21. Шеллинг В.-Ф.Философия искусства // В.Ф.Шеллинг. – М., 1966.
22. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / А. Компаньон; [пер. с фр. С.Зенкина] – М., 2001.

Анотація

В статті обґрунтовується розуміння піднесеного як внутрішньої властивості естетичного об'єкту. На цій основі стверджується метапоетичний рівень аналізу піднесеного і постулюється онтологічна домінанта метапоетики. Обґрунтовуються такі характеристики метапоетичного смислу піднесеного, як нематеріальність, відсутність усталеного складу композиційних форм. Орієнтація на ціле в розумінні піднесеного визначає його трактовку як естетичного першопринципа художнього твору. Вивчення піднесеного в метапоетичній перспективі стверджує засади бахтінської методології в сучасному літературознавстві.

Annotation

The article proves the understanding of sublime as an inner attribute of an aesthetic object. On this ground the metapoetic level of sublime's analyses is claimed and the ontological dominant of metapoetics is

postulated. Immateriality and lack of stable structure of composition forms affirm the main characteristics of the metapoetic meaning of sublime. Orientation on the whole in the understanding of sublime defines its interpretation as the supreme aesthetic principle of an art work. Studying of sublime in metapoetic direction claims the methodological ideas of M. Bakhtin in the modern literary criticism.

Стаття надійшла до редакції 01.11.2010
Статья поступила в редакцию 01.11.2010

УДК 82.09

Миннуллин О.Р.

ОБ ИСТОКАХ ЛИРИЧЕСКОЙ ДИАЛОГИЧНОСТИ

В современной теории литературы диалогизм как фундаментальная характеристика лирической поэзии индивидуально-авторской эпохи исследуется все более обстоятельно (см. работы Б.О. Кормана [1], С.Н. Бройтмана [2, 3, 4], Е.Н. Федосеевой [5], Е.А. Козицкой [6] и др.).

Между тем диалогичность лирической поэзии – древнейшая родовая характеристика этого типа словесного творчества, проявленная уже в архаической лирике. Обратимся к одному из существенных истоков европейской лирики, к ранней греческой поэзии, чтобы исследовать ключевые моменты лирического целого, проникнутые диалогическими отношениями, в ситуации зарождения лирики.

Свидетельство тому, что в древнегреческих гимнах не один субъект речи, а, как минимум, двое (поэт и Муза), мы находим уже в диалогах Платона. Вот часто цитируемый фрагмент из «Федра», где мыслитель говорит о манической поэзии, которая соотносима с лирикой: «Третий вид одержимости и неистовства – от Муз, он... заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества... Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства...» [7, с.514].

Характер отношения поэта и Музы Платон определяет как «одержимость»: «...один поэт зависит от одной музы другой – от другой. Мы обозначаем это словом «одержим», ведь муза держит его» («Ион» [7, с.190]). В другом месте философ говорит об одержимости поэта богом: «поэты – толкователи воли богов, одержимые каждый тем богом, который им владеет» [7, с.188]. Для примера напомним широко известный зачин гимна, обращенного к Зевсу, Терпандра (пер. В. Иванова):

Зевс, ты – всех дел верх!

Зевс, ты – всех дел вождь!

Ты будь сих слов царь:

Ты правь наш гимн, Зевс! [8, с.35]

Другой пример из Архилоха:

Я – служитель царя Эниалия, мощного бога.

Так же и сладостный дар муз хорошо мне знаком

(пер. В. Вересаева [8, с.119]).

О дионисийской природе поэзии этого лирика (таковой, в основе которой лежит *одержимость* богом Дионисом) в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» высказывается Ницше: «Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира и символически выражает изначальную скорбь в подобии человека-Архилоха...» [9, с.75]. У Ницше подчеркивается принципиальное *онтологическое различие* природы человека-поэта и бога, которым он одержим. И это различие определяет возможность взаимообращения разных начал в едином акте творчества.

По мнению О.М. Фрейденберг, «лирический автор представляется формой бога. В божестве кристаллизовано представление об уже отделенном от человека мире; но человек, уже отодвинутый от божества, все же продолжает в известных бессознательных актах переживать себя, как одну из его разновидностей» [10, с.106]. Нам представляется более верной та часть этого суждения, где О.М. Фрейденберг говорит о *различии* поэта и бога («отдельном от человека мире»), о несовпадении этих субъектов при особенном характере их взаимосвязи («автор – форма бога»).

Эту мысль исследовательницы уточняет формулировка С.Н. Бройтмана. Ученый толкует смысл «одержимости» (в его варианте «одержания») поэта музой как их «синкретическое и неразвито-напряженное отношение» [5, с.423]. Здесь нет буквального тождества поэта и вдохновляющего его начала, но голос поэта, сама форма его бытия как творящего субъекта необходима божеству для «выговаривания» некоего смысла, который как-то иначе артикулирован быть не может. Таким образом, голос поэта – «второй голос» в лирическом произведении.

Однако поэт не просто проводник, «медиум», «инструмент» в руках божества, он *сотворец*, причастный божественному началу. Архаический лирик сотворец не в том смысле, что он осуществляет

индивидуальный творческий акт (или «самовыражается»), а в том, что он, получивший божественный творческий дар от Муз, является необходимым элементом целостности, в которой поэзия «переливается» из мира богов в мир людей. Поэт существует как часть целостности, позволяющей божеству вполне осуществиться, поскольку божество нуждается не в «проводнике», а в автономном сознании, способном к диалогу, причем сознании принципиально иного, чем божество, бытийного плана, сознании смертного, но такого смертного, который способен постичь и бессмертие («приобщиться» к нему).

Комментируя «Иона», на эту же тему высказывается А.В. Домашенко: «Поэт потому и является существом не только священным, но еще и легким, и крылатым, что способен и приобщиться к Музам, и принести назад, людям, весть, которую он получил, будучи одержимым Музами» [11, с.41]. Это возвращение «назад», к людям, к своей сущности (идентичности), которая хоть и подобна божественной, но все же отличается от нее, для лирического произведения станет одной из генеральных тем – непосредственно выраженных или подспудно присутствующих – вообще в любом лирическом стихотворении. Только через диалог субъектов различного онтологического плана: смертного человека и бессмертного божества – может состояться поэтическое высказывание во всей полноте его смысла, когда человек оказывается причастным миру богов и божественное начало вполне воплощается и раскрывает себя миру конечного.

Божество входит в лирическое целое не просто как вдохновляющее начало, источник одержимости (повод и действующая причина этого высказывания). Бог является в лирическом целом и как непосредственно присутствующий *субъект-адресат* лирического высказывания – тот, *кому* поется гимн (*цель*), и как *тема* высказывания в ее словесном воплощении, *словесно-образном выражении (форма)*.

Вначале несколько тезисов о форме. Мир, вошедший в поэтическое целое, выступает формой божества, словесно-пластической возможностью его репрезентации, «опредмечивания». Говоря о диалогической природе архаической лирики, этого вопроса касается С.Н. Бройтман: «Вторым субъектом, героем, первоначально был бог-дух, являющийся и

одушевленной природой... И входил он в песню *не только как голос, но и как образ-тема, ставший лирическим персонажем*» [12, с.95]. Поэтически воссоздаваемый в древнем гимне словесно-образный мир есть само божество, которое воплощается здесь и сейчас в словесно-пластической форме.

Исследователь указывает на судьбоносный для всей последующей лирики характер этой черты архаической лирической поэзии: «В ней природа (тема) не объективируется в качестве героя («другого»)... а рождается как второй субъект, находящийся с автором в синкретических отношениях параллелизма» [12, с.94]. Таким образом, межсубъектные отношения в лирике сохраняются не только в моменте предпосылок лирического высказывания («одержимость» как причина высказывания), но и на уровне структуры «внутреннего мира» (Д.С. Лихачев) лирического произведения. Отношения субъекта высказывания к высказываемому миру носят диалогический характер. В Новое время субъект-субъектный характер будет лежать в основе отношений автора и героя в лирическом целом. «Платой же за сохранение субъектности оказался надолго сохранившийся в лирике синкретизм автора и героя, во многом определивший внутреннюю меру ее» [5, с.436].

Диалогические отношения в новейшей лирике будут устанавливаться между творящим сознанием и творимым в поэтическом произведении бытием (миром). В результате для лирического произведения станет актуальным понятие «*бытие-сознание*» – форма существования лирического субъекта и структура художественного мира лирического произведения.

Проясним диалогические основания ранней лирики в свете вопроса о том, *кому поется гимн*. У этого вопроса две стороны. Во-первых – экзистенциальная: как мы уже сказали, архаическое лирическое высказывание обращено к божеству (бог – субъект-адресат); во-вторых – техническая: можно говорить о конкретном субъекте восприятия поэзии – зрителе-слушателе. Будучи обращенной к божеству, лирическая песня имеет и вполне реального, «телесного», слушателя. Таким образом, помимо отношения «поэт – Муза (бог)», существует отношение «поэт – слушатель», а также отношение «слушатель – бог».

Если в ситуации синкретического тождества все субъекты

указанных отношений были равны и являлись «формами бога», то в ситуации разложения первичного тождества эти отношения усложняются. С разложением синкретизма субъекты-участники хореического действия все более начинают переживать изначальную идентичность как напряженный диалог. Слушатель с самого начала был неотделимой частью хора, воздвигающего гимн, но и позже, отделившись от хора, при восприятии лирической поэзии он стремится встать на точку зрения участника хора. Воспринимающий субъект лирической поэзии структурно тяготеет к позиции соучастника и сотворца, где каждый поющий воспринимает себя как «единое множество» и переживает себя как форму актуального присутствия божества.

Примечательно, как толкует «художественную рецепцию» (пользуясь новоевропейской терминологией) Платон. В «Ионе» мы находим его рассуждение о «гераклеийском камне»: «...зритель – последнее из звеньев, которые... получают одно от другого силу под воздействием гераклеийского камня. Среднее звено – это ты, рапсод и актер, первое – сам поэт, а бог через вас всех влечет душу человека, куда захочет, сообщая одному силу через другого» [7, с.190]. Платон говорит о цепи типологически тождественных отношений. Эти отношения одновременно и поэтического и бытийного характера. Цепь выглядит так: бог – поэт, поэт – рапсод, рапсод – зритель. В ситуации, когда песнопения хора становятся предметом «немного любования» (приобщения зрителя-слушателя *извне*), хор оказывается таким же промежуточным звеном, как и рапсод.

Однако не только через поэта и рапсода, по принципу «проводника», зрителю-слушателю оказывается доступна божественная «сила»: каждый участник этой диалогически существующей целостности (в том числе и «последнее звено» – зритель) одновременно оказывается связанным с божеством и напрямую.

Здесь мы наблюдаем дополнительную линейности и дискретности, которая характерна для целостности. Соединяясь между собой, элементы в каждое мгновение существования данной целостности связаны и с ее смысловым и энергетическим ядром. Бог (или Муза) в раннегреческой лирике является таким «ядром», «точкой совпадения» поэта, рапсода и зрителя. «Точкой

совпадения» не в том смысле, что все участники оказываются отождествлены в нем, а в том, что открытое сознание каждого из субъектов вступает в диалог с одним и тем же бытийным началом. Это бытийное начало, которое принципиально невозможно уместить в каком-либо одном сознании, оказывается способным выразиться через диалог субъектов, отношение сознаний.

О.М. Фрейденберг так описывает характер отношения субъектов в хоровом воздвижении гимна: «Эти стихи, оказывается, поет и пляшет то самое лицо, которое их складывает: автор. Но этот автор странный: он не один, их множество... этот автор состоит из определенного числа лиц, имеющих один и тот же возраст и определенный пол. В стихах, которые поет и пляшет этот множественный автор, он называет себя единичным и говорит о себе не «мы», а «я»; но то, что он рассказывает, относится не к нему самому, а к богу» [13, с.41]. Именно этому всеобщему действию оказывается причастен зритель-слушатель, присутствующий при воздвижении гимна или оды.

Из этого проистекает и особая «осведомленность» того, кто воспринимает лирическое произведение. Изначально эта «осведомленность» (даже *всезнание*) дана в лирическом целом как факт: если воспринимающий гимн субъект является «формой бога», то ему заведомо доступна полнота мифологического знания соответствующего божества. «Активное соучастие слушателя – важнейший элемент лирической структуры: эпический поэт как бы предполагал, что слушатель знает только то, что ему сейчас сообщается, лирический поэт предполагает, что слушатель уже знает и многое другое и что достаточно мимолетного намека, чтобы в сознании слушателя встали все мифологические ассоциации, необходимые поэту» [14, с.37].

В последующие эпохи это всезнание зрителя-соучастника перевоплотится из данности в высокие требования к читателю лирики, требование его широкой эрудированности в области самой поэзии (ср. идею «провиденциального» читателя у О. Мандельштама, высказываемую в эссе «О собеседнике»). Лирический читатель должен обладать богатым эстетико-поэтическим опытом, ведь «конкретный лирический текст – в известном смысле всегда фрагмент, адекватное понимание которого невозможно без учета того лирического фонда, который

существует в памяти творца или воспринимающего» [15, с.303]. Требование способности читателя к диалогу на высоком духовно-культурном уровне восходит именно к этому всеведению древнего хора и представлению о «цепи», идущей от гераклеяского камня, у Платона.

К этому наблюдению над диалогической природой лирики примыкает и мысль Н.П. Гринцера о главной «внутренней установке» для произведений лирического рода: «...постоянное стремление соотнести себя с традицией» [16, с.35]. Эта лирическая особенность адресует к тому «механизму» «укоренения» нового духовного опыта в мифологически переживаемом бытии. Она может быть истолкована и как вечно длящийся *диалог* становящегося мира с мифом.

Диалогическая природа, присущая древнейшей лирике, и в современной поэзии определяет глубинные уровни структуры и смысла лирического целого. О преемственности новейшей лирики по отношению к ее древнейшим формам рассуждает В.И. Козлов: «Можно говорить о том, что лирика в своем историческом развитии сохранила все свои основные черты. Опыт, передаваемый ею, на первых этапах фактически инсценировался. Тогда как лирика литературная, с которой мы имеем дело последние несколько веков, вложила этот опыт в абсолютный минимум средств. В этом свете само поэтическое сознание предстает как *средство передачи онтологического опыта хора*» [17, с.95].

Лирический субъект новейшей лирики соотносим с хором архаической лирики, поэтому его (субъекта) структура по-своему повторяет структуру хорового действия, поэтическое сознание лирического субъекта по сути хоровое. Об этом же по-своему говорит М.М. Бахтин: «Авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей – *хоровая*» [18, с. 148].

Диалогическая природа, явленная в архаической лирике, определяет облик всей последующей лирической поэзии. Диалогичность пронизывает все уровни лирического произведения: определяет его целостный смысл, субъектно-образную структуру, рецептивную специфику, отношения традиции и новаторского авторского начала – словом, все особенности поэтического творчества в этом роде литературы.

Цитированная литература

1. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Ошеревич Корман; [ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков]. – Ижевск, 2006.
2. Бройтман С. Н. К проблеме диалога в реалистической лирике Пушкина / С. Н. Бройтман // Вопросы историзма и реализма в русской литературе 19 – начала 20 века: [сб. науч. трудов / под ред. П.В. Куприяновского]. – Л., 1985.
3. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М., 2008.
4. Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы: в 4 т. / [отв. ред. Л. И. Сазонова]. – М., 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003.
5. Федосеева Е. Н. Диалогическая основа русской лирики первой трети XIX века: автореф. дисс. на соискание учен. степени д.-ра филол. наук: спец. 10.01.02 «История русской литературы» / Е. Н. Федосеева. – М., 2009.
6. Козицкая Е. А. О внутренней диалогичности лирики: («Я» и «Ты» в стихотворении Блока «В глубоких сумерках собора») / Е. А. Козицкая // Кормановские чтения: материалы межвузовской науч. конф. – Ижевск, 1998. – Вып. 3. – С. 76–81.
7. Платон. Избранные диалоги / Платон; [пер. с древнегреч. С. К. Апт, Я. М. Боровский, Т. В. Васильева и др.]. – М., 2007.
8. Античная лирика: [антология / сост.: С. Апт, Ю. Шульц]. – М., 1968.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Сочинения: в 2 т. / Фридрих Ницше; [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. – М., 1990 – Т.1. – 1990. – С. 57–156.
10. Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики / Ольга Михайловна Фрейденберг // Вопросы литературы. – 1973. – № 11. – С. 103–122.

11. Домащенко А. В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин / Александр Владимирович Домащенко // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – №3. – С. 36–42.
12. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / [под ред. Н.Д. Тмарченко]. – М., 2004 – Т. 2: Историческая поэтика / С.Н. Бройтман.
13. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг; [под. ред. Н. В. Брагинской]. – М., 1997.
14. Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара // Избранные труды: в 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997 – Т. 1: О поэтах. – 1997. – С. 29–48.
15. Теоретическая поэтика: [хрестоматия-практикум / авт.-сост. Н. Д. Тмарченко]. – М., 2004.
16. Гринцер Н. П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и сущность явления / Николай Павлович Гринцер // Лирика: генезис и эволюция: [коллективная монография / сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов]. – М., 2007. – С. 13–53.
17. Козлов В. И. Здание лирики: Архитектоника мира лирического произведения / В. И. Козлов. – Ростов-на-Дону, 2009.
18. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров]. – М., 1979.

Анотація

Робота присвячена дослідженню джерел однієї з суттєвих сторін ліричної поезії – ліричного діалогізму. Звертаючись до давньогрецької лірики, автор прагне описати, яким чином у різних елементах ліричного цілого архаїчної лірики (творчих передумовах висловлювання, ситуації висловлювання, статусі ліричного слова, поета, структурі хору, місці реципієнта та ін.) проявляється властивий цьому виду словесної творчості діалогізм.

Annotation

The authors investigate the sources of one of the major parties lyric poetry - lyric dialogism. Referring to the ancient Greek lyric poetry, the author seeks to describe how the different elements of archaic lyric a lyric (creative expression preconditions, speech situation, the status of the lyrical words of the poet, the structure of the choir, place retypianta et al.) Shows this type of incident verbal creativity dialogism.

Стаття надійшла до редакції 12.11.2010
Статья поступила в редакцию 12.11.2010

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.09

Исупов К.Г.

НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ: ЛИЦО И МАСКА; АПОФАТИКА; ИЗБРАННИЧЕСТВО; МЕССИАНИЗМ; АПОКАЛИПТИКА

Гоголь был существом амбивалентного поведения, не без малороссийской хитринки и не слишком скрываемого лукавства. Он подростком уже видел себя в масштабном несоответствии со сверстниками; кличка «карла» родила в нем комплекс Гулливера. Как герои его и событийный мир поданы в аспекте гиперболы, что критиками было, к удовольствию автора, быстро замечено, так и на свою персону писатель смотрел сквозь увеличительное стекло, возмещая и впрямь потешный иногда наружный облик многообразием личин и притворных масок. Его манеры одеваться и общаться могли быть просто дурачеством и гаерством, а могли принимать вид трагической клоунады; на чтениях вслух своих вещей он мастерски играл мимикой и голосом, ни на секунду не забывая, в рамках какого именно «мифа о себе» он присутствует в эти минуты в глазах слушателей. Словом, говоря излюбленным в Серебряном веке выражением Ницше, он был «человек-артист», - и это качество самым сущностным образом сближает его и с теми, кто его любил (от Пушкина до Блока и Ремизова), и кто не очень (от К. Леонтьева до В. Розанова).

Внутренним мотивом жизненно-бытовой игры и розыгрышей Гоголя была вещь простая: он был человеком творчества по преимуществу, а потому, когда к действию призывалось ролевое воображение, граница между условным и безусловным размывалась. Это умение Гоголя жить на границе текста и внетекстовой реальности вовсе не отменяла другой его стабильной привычки: весьма рационального и эгоцентрического отношения ко всем без исключения, включая родню и ближайшее окружение. И теперь трудно сказать, были ли у Гоголя друзья в полном и

благородном смысле этого слова. Эпоха Гоголя культивировала тему дружбы; почти исключительно на ней возрастали такие поэты, как Дельвиг (с избранной им чудной ролью «поэта-ленивца») или такой феномен частной мыслительности, как «маленькая философия» К. Батюшкова (с его ориентацией на героический идеал Тассо). Для контраста: поэзия эпохи Блока тему дружбы почти целиком утратила.

Дружить с Гоголем было трудно. Непредсказуемый в смене масок и бесконечно мнительный, неадекватно реагирующий на критику самых благожелательных коллег по перу, Гоголь не переставал числить себя «первым среди равных» с прекрасным знанием жизненно-этической необходимости смирения перед другими и умаления и покаяния пред Тем Другим, всеприсутствие которого было религиозной мукой Гоголя.

В творческом поведении Гоголя наблюдается еще и «чаадаевский комплекс» (просим читателя понять слово «комплекс» без косых клинических придумок): как басманный отшельник свои грандиозные историософские построения редуцировал в беспокойство по поводу личного спасения и тем беспримерно сузил горизонт исторического видения до масштаба посмертной судьбы личного пакибытия, так и Гоголь все посулы эпического взгляда на мировую историю и современность умельчил до размеров замочной скважины, сквозь которую он пытался рассмотреть метафизическое будущее своей одинокой и отчаявшейся во всем души. Нечто подобное потом произойдет с К.Леонтьевым, с Вс.Гаршиным, с Л.Толстым.

Гоголь людей, как и вещи, воспринимает функционально и утилитарно. Его отношение к ландшафту – то же, как и к литературе: ценится польза, эмпирика научающего слова. И театр в его общественных функциях понят дидактично, – в духе Буало. Хотя, возможно, Буало он в руках не держал. Описание шкатулки Чичикова, города, костюма, лепнины потолка, беседки Манилова, – все повито дидактическим эмпиризмом, но без его угрюмости.

Маниловские прожекты Гоголя-историка – подражание энциклопедизму XVIII века и его мессианизму, учительству и проповедничеству. В целостности самопредставления и понимания задач искусства Гоголь не представляет ничего необычного, кроме одного: он как бы забыл, что на дворе XIX век, а не XVIII-й. При

этом он написал Белинскому, что в гимназии уже Вольтера не уважал (за его нахальный деизм). Гоголь-проповедник и есть учитель в духе XVIII века минус амбициозный деизм Просвещения.

Стоит подивиться тому, что, окруженный ярчайшими личностями своего века, Гоголь редко снисходил до характеристики кого-либо из них как личности по преимуществу. Все, что устно или в письме сказано кому-то о ком-то, сориентировано на модель «я и тот-то». Вряд ли он написал бы когда-нибудь что-то вроде «Истории моего знакомства с С. Аксаковым».

Его жанры – «авторская исповедь» и автобиография. У Гоголя нет интенции на Другого как на адекватного собеседника, Другому отказано в компетенции, как ни дорожил писатель мнением о себе своих коллег по перу. Ему важнее было свое – отраженное от Другого свое мнение о себе, мнение второго порядка, мнение мнения.

XVIII век так и думал: «мнения правят миром, и писатель волен их создавать или опровергать. Конечно, Гоголя не могли не огорчать наскоки «Северной Пчелы» или запальчивое письмо Белинского. Но беспокоило его не вероятность крушения литературной репутации, а два совсем иных обстоятельства: во-первых, как бы это не повредило его жизненно-практическим обстоятельствам, а во-вторых – как бы неверные о его творчестве и личности сужения не исказили образа учителя русских людей в глазах потомков. Гоголь видел себя в большом времени и надеялся на адекватную оптику видения в будущем своего беспримерного дела. Положа руку на сердце, его надежда почти оправдалась, как почти сбылись подобные чаяния и других наших пророков: П. Чаадаева, Ф. Достоевского, Вс. Гаршина, В. Соловьева.

Гоголю как человеку и гражданину самым страшным была неуслышанность. Пусть хоть неправильно, да услышат. Его эпистолярная практика – это непрерывная корректировка верного (на его взгляд) мнения других о его публикациях и о нем самом. Он жаждал невозможного: чтобы все думали о Гоголе как писателе-учителе одинаково – и враги и друзья. У человека с такой позицией не могло быть друзей и приятелей, за которых можно жизнь положить. Их и не было, включая нежинских однокашников. Отсюда попытки «дружбы тайком» - за спинами людей ближнего

окружения - то с Белинским, то с католиками.

Гоголь не был человеком выбора, альтернативы или широкой «братской» приязни, в общении он настроен был на однотонное восприятие. Ничего, кроме педантизма и догматизма, однозвучной риторики и раздражительного непонимания иного мнения это дать не могло. В финале жизни он умолял эскулапов оставить его в покое – в одиночестве так и не услышанного, а, значит, и не спасенного художника-учителя. «Будет ли спасена моя бессмертна душа?», – на этом вопросе сломалась психика и Чаадаева (внутренний раздрай которого столь выразительно явлен в утрате внешней элегантности и собранности), и героя «Идиота» (князь-Христос – герой трагической вины, он кругом виноват пред всеми), и Гаршина (сознание равномогущества человека силам Мирового Зла – Красному Цветку отправляют героя в мир аффектных иллюзий, а автора - в самоубийственный пролет лестницы), и, быть может, Вл. Соловьева, доверявшего инспирациям темных сил и своему видению Антихриста.

Просим понять правильно: не наше дело разворачивать здесь психоаналитическую диагностику; в охотниках «разоблачить» мотивику поведения гениальных творцов русской классики никогда не было недостатка. Наша задача скромнее: понять великого писателя не с безопасной высоты добродетельно-юбилейного славословия, а из глубины трагической ситуации, внушенной Гоголю его творческим «даймоном».

Нерешаемое никакими компромиссами противоречие между почти физически ощущаемой им доли мессии и не отвечающим этому его ощущению масштабам восприятия его слова и его учительной позы современниками стало основной причиной так называемой «болезни Гоголя». Он полагал, что умирает от «глухоты» современников; ему оставалось надеяться только на бессмертие в веках, о чем он и говорил Анненкову. Эта его надежда и стала чаемой формой спасения: жить в памяти потомков со скрижалями в руках и неумолкаемым памятником приоритетного слова, т.е. слова, в первый раз говорящего последнюю правду. Уточним: правду, а не Истину-Естину, что от Единственного ее Владельца и Хозяина, то есть от Сущего, Который и есть «путь, и истина, и жизнь» (Ин 14, 6). В «правде» маркировано человеческое, релятивное, атрибутивное; в «Истине» – божественное, абсолютное,

субстанциональное.

Кажется, так и сбылось.

Свою почти гротескную внешность (несообразно женская прическа, сплошь оксюморное платье, клоунские гримасы) Гоголь умел дезавуировать блестящим исполнением нелепых историй в кругу друзей; не так ли и уродскую социальную онтологию своей современности он пытался аннигилировать подобным же: поэтикой карикатуры, шаржа и гротеска?

Онтологическая диагностика и профилактика больной действительности свои экстремальные приемы обретает у Гоголя, переходя затем в гносеологию и метафизику «сознания как болезни» у Достоевского, в диагностический реализм печальнейшего из русских классиков – Чехова, в кубистическую прозу А. Белого и в утопии-антиутопии XX века (А. Платонов).

Когда Анненков писал о малороссийской тяге Гоголя к старине (ср. суждения Д. Чижевского о барочных симпатиях писателя), он самую суть схватил: Гоголь был одержим ценностями старого культурного опыта, как Петрарка, нашедший единственный рукописный подлинник Античности – письма Цицерона, – европейскими древностями.

Из статьи В. Розанова «Гоголь и Петрарка», 1918: «Петрарка - пел Лауру. И мне мелькает мысль о сходстве исторической роли Гоголя с исторической ролью Петрарки. Оба они тяжелым вздохом вздохнули по античном мире. Просто – еще не понимая ничего, а просто сравнивая красоту лиц. “За лицом – душа, и неужели были хуже души греков и римлян, за вот такими их лицами, нежели души Коробочек и Чичиковых за достаточно хорошо нам известными лицами этих наших современников”?...?..

Спросили и умерли.

Или сошли с ума» [1, с.659].

Розанов, который чуть ли не у Гоголя учился восприятию Италии (как потом – Б. Зайцев и П. Муратов), очень точен в своих соображениях о петраркизме Гоголя (хотя, заметим в скобках, имя раннеренессансного поэта и мыслителя в текстах нашего писателя не встречается).

Как человек равнодушный к тем вещам, какими могли казаться нетерпимыми его коллегам-гуманистам, он близок макиавеллизму в

поведении и страстности переживания жизни. Один из наших будущих макиавелли, Л. Троцкий, в 1902 г. дивился, вслед за Белинским, глухоте писателя, для которого, по точному слову автора юбилейного эссе, крепостной строй был всего лишь «фактом, а не вопросом». Впрочем, справедливости ради, надо сказать, что и людей еще более чувствительных (скажем, А. Дельвига или К. Батюшкова) сие прискорбное явление не интересовало даже и в статусе факта. Речь о другом: избирая объекты личного художнического внимания, Гоголь не мог не применять свой особый способ фильтрации и «фасонирования событий» (как говаривал Щедрин). Что «интересного» [2] находил Гоголь-писатель в окружающей повседневности? Его интриговала жизнь в плане непосредственного, т.е. бесхитростного и внерефлексивного ее переживания. Чтобы задеть читателя, в малороссийской прозе он занимал его этнографической экзотикой и причудами украинского наречия: фразеология и обрядность Украины в этой прозе – не просто формы языкового мышления героев и типы поведения, а повышенные в семиотическом ранге объекты изображения. Это не слова, которыми думают и говорят живые люди-хуторяне, а «картинки» слов. Это не обычные жесты ритуальных практик, а живописные экспозиции костюмов, интонаций и манер иного народа, чья жизнь усилием словесного живописания обращена в «живые картины». Гоголь создает не образы, а образы образов, эпикризы гештальтов, «экфразисы» (описания «картин»).

Иначе говоря, Гоголь создал «мультипликативную» прозу, т.е. словесность второго порядка, в ней вся словесная фактура является образом самой себя и светит отраженным светом. Конечно, Гоголь рождением и собственными вкусами целиком и безраздельно принадлежит этому этнографическому миру, но он умеет вести себя в нем так, как ведет себя распорядитель Кунсткамеры. В этом причина петербургских успехов Гоголя. То, что мы назвали здесь вербальной мультипликацией, другие исследователи обосновывают то как «барочное», то как «готическое».

Пушкинское внимание к «пестрому сору жизни» разделил весь большой реализм века; от пестроты разноцветных плахт сорочинских молодок «Вечеров...» и впрямь рябит в глазах. Но чтобы открыть тип подлинного повелителя мусорной жизни,

великого хранителя праха бытия – преужасного и жалкого Бармалея-Плюшкина, надо было воспитать в себе редчайшее умение апофатического зрения сути вещей.

Именно это – после изобретения и исчерпания возможностей пластических словесно-живописных мультипликаций – стало новацией Гоголя как в области словесно-изобразительной, так (к финалу жизни) в сфере теологических и проблемно-нравственных поисков.

Следует упредить резонные возражение наших читателей: эстетическая апофатика и богословский метод апофатического суждения - далеко не одно и то же. Логическая основа у них общая: доказательство «от противного». Эстетическая апофатика держится на разнице между ‘правдой’ и ‘Истиной’: первая – от (чувства) ‘правоты’, она человечна, релятивна, вербальна, внятна познанию, атрибутивна, временна, исторична, конечна; вторая – от ‘Естины’, божественна, абсолютна, невыразима, непостижима, субстанциональна, вечна, метаисторична, бесконечна. Перед фактом этой ужасающей альтернативы, не оставляющей художнику свободы широкого выбора, ему остается либо, как говорил Достоевский, «довраться до правды», либо фундировать свою позицию мессианистским образом. Выбор первой позиции еще позволял художнику оставаться писателем по преимуществу; вторая с печальной неизбежностью сулила победу риторики над поэтикой, о чем свидетельствует путь не одного Гоголя, но и Л. Толстого, и В. Соловьева.

Богословская апофатика работает на переборе возможных положительных суждений о предмете суждения (например, Троицы), чтобы в итоге перечеркнуть их все в суммирующей отрицательно-утвердительной сближающей столь несродные (образные и дискурсивные) типы предъявления правды/Истины по природе итогов того и другого процессов. А именно: и эстетическая реальность текста, и хитроумная логистика визионера равно апеллируют к вере и доверию, коль скоро всякое художество – это эстетическая иллюзия, условность и «вранье» в той же степени, в какой построения богослова-апофатика есть «всего лишь» продуцирование вероисповедных формул, канонов и догматов. В Троицу православной догматики мы верим вопреки всем простейшим резонам рассудка; «Троице» Рублева мы безоглядно

доверяем как иконе (т.е. образу) по преимуществу, - и не силу равноапостольной авторитетности автора, а по действию ее эстетической адекватности прообразу. Уместны ли здесь разглагольствования о степенях достоверности и о мере убедительности? Вряд ли.

Дар эстетической веры примиряет нас с подлинностью всех нелепиц «Носа» и не мешает рождению вывода из этой гениальной притчи: грош цена тому миру, в котором часть меня самого больше меня самого.

Шаг за шагом отрицая возможность невозможного мира, Гоголь свидетельствует о нем с той же убежденностью искреннего очевидца, с какой другой великий очевидец на острове Патмос припоминает видение последнего исторического дня. Но то ужасающее и невозможное, что явлено Иоанну Богослову как безусловное и абсолютное богооткровение, т.е. как Истина в последней инстанции, то подано Гоголем не от Бога, а от черта, т.е. в форме самой себе не верящей дольней правды. Того самого Черта, без которого «не будет никаких происшествий», ибо он один в этой исковерканной жизни – подлинный инициатор кривой по всем параметрам актуальной дольней историчности («черте что иногда происходит на свете!»).

Торжеством апофатизма мы обязаны корпусу ареопагитик (VI в.). Заявленные в нем логические режимы навсегда определили основные интуиции византийского богословствования, православный способ мысли и, соответственно, поведения: утверждению через отрицание отвечает юродство как тип святости и путь к спасению.

Гоголь превосходно ведал о достоинствах апофатической метóды и о церковно-исторических источниках ее. Он умел видеть в апофатике род философического лекарства от перманентно преследовавшей его жесточайшей хандры, в состоянии каковой он пишет А.О. Смирновой 4 июня 1845 г.: «Если будет вам не в труд, купите для меня книги: 1) “О небесной иерархии” Дионисия Ареопагита, в одном томе. 2) “О церковном священноначалии”, его же, Дионисия Ареопагита, также в одном томе» [3, т. 12, с.491]. Знаменитый трактат Дионисия «О небесной иерархии». в русских переводах известен с 1786 г, а к Гоголю мог попасть в синодальном издании 1839 г.; впрочем, он мог знать его и на древних языках.

Апофатика* есть юродство мысли. В этом двуединстве - корень всех странностей поведения Гоголя и творческая почва его деятельности по созданию текстов в жанрах учительной гомилетики. В принципиальной неисполнимости этого синтеза в рамках единственной судьбы и усилиями бесконечно одинокого, пусть и гениально одаренного и наделенного редчайшими дарами мистического прозрения «я» причина крушения мессианистских чаяний русского писателя-духовидца.

Как Гоголь видел людей? Прояснить его антропологическую оптику можно двумя путями: или по его оценкам другого и других, или по его писательским манерам типизировать характеры. Первый подход непродуктивен: высказывания писателя о приятелях и собеседниках, о товарищах по перу и меценатах текучи и отражают, как правило, деловую конъюнктуру момента. Второй ставит нас перед необходимостью воспринимать героев Гоголя как реальных живых людей и превратить его художественную онтологию во внеэстетическую (и наоборот), чего никак не позволяет научный анализ текста. Остается только одно: эстетизировать самого Гоголя и сделать его героем собственного научного мифа, который мы с осторожностью назовем оптической гипотезой.

Вопрос не в том, «правильно» или «неправильно» видел Другого Гоголь и даже не в том, видел ли его вообще. Проблема также не в том, реалистом был Гоголь или представлял иные школы художественного письма. Нам важно понять: какие внутренние мотивы эстетического существа Гоголя, какие

* Термин 'апофатика' переживает ныне эпоху массового тиражирования как в сочинениях историков культуры [4, с.254], так и в расхожих слоганах Интернета. Апофатическая логика находила неожиданные применения и в недавнем прошлом: известен эпизод с получением Л.Д. Троцким из рук о. Павла Флоренского некоей старинной книги, которую лидер молодой советской власти вернул в роскошном переплете; похоже, это и был трактат Ареопагита «О небесной иерархии», из которого партийный читатель мог извлечь полезные сведения о строительстве властных структур. Непременный для горкомов, обкомов и т.д. «отдел партийного строительства» восходит не столько к масонской традиции, сколько к раннехристианскому принципу властного единоначалия. Об апофатике Гоголя см. рецензию В. Ивлева [5], а также: Лотман Ю.М. [6]

религиозные интуиции и какие ожидаемые результаты совокупно руководили писательством Гоголя как человека пера, как автора учительной прозы и сплошь пропедевтической эпистолярной? Если нам удастся хотя бы приблизительно сформулировать ответы, мы получим столь же приблизительное представление о диковинной природе гоголевской оптики.

Начнем мы с того качества характера Гоголя, которое многих в нем раздражало и служило предметом насмешек. Это качество можно определить как мессианистскую претензию на вселенское учительство. Можно сказать иначе: стержнем творческого поведения Гоголя была глубочайшая убежденность в личном даре благовестительства.

Есть люди, смутно ощущающие свою личную призванность к конкретному делу. Протестантизм построил на этом свою этическую доктрину, - и не прогадал. При этом, правда, пришлось пожертвовать правом «я» на личную жизнь, коль скоро Лютер поспешил упразднить тайну исповеди, а обетованием спасения счел веру и только веру. В этих условиях подвиг личного профетизма невозможен.

В рамках православного вероучения и образа жизни допускается даже «профессионализация» дара вестничества в формах святого поведения – старчества, столпничества, юродства. Гоголь, однако, не собирался строить свое житие по типу внебытового экстремума, пусть даже и в рамках Ограды. Гордыни в нем было предостаточно, но не в такой степени, чтобы удивить соотечественников подвигом неслыханной святости. Ему дорога была мысль об иночестве в миру. Не он, но слово, которое он носит, призвано к благовестительству.

Попытаем понять теологему и гештальт *‘избранничество’* как предназначение, принятое программой поведения личности, народа, человечества в качестве «внутренней формы» судьбы. Оно может мотивироваться 1) имманентно – надысторическим авторитетом Традиции, личной или национальной одержимостью (= гордыней) или 2) трансцендентно – внушением Откровения, знаменованием фактов мистического опыта, метаисторическим сценарием родовой вины или Божьего попущения, сакральным указанием благословляющего жеста ангела, жреца, учителя, духовника.

Психологически взысканность судьбой переживается на границе чуда как внекаузальной детерминации и особого рода непреложности, определяющих всю аксиологию избранничества, понимаемого как фундаментальный посыл итогового поступка жизни и кардинальной модальности жития, вне которой обесмысливаются все иные поступки и высказывания. Разница между случайным предназначением и избранничеством внешне та же, что и между выборами (наследного кесаря, папы, президента) и вневеконкурентной обреченностью на личный подвиг.

Протестантская этика может обосновывать нравственные постулаты со–принадлежности «я» тому или иному цеховому профессиональному сообществу (этический императив трудовой призванности), и это со временем станет эмоциональным фоном имперских притязаний немецкого народа (Фихте «Речи к немецкой нации», 1808) и ляжет в основу нормативной этики. Однако эти и подобные им политические избытки и псевдоформы избранничества выносятся за скобки мировой эсхатологии, когда Божьим произволением ничтожный мира сего призван изменить лик мира сего.

Если Китай назвал себя Поднебесной, а японцы ежеутрене предстоят Восходящему Солнцу (избранничество в пространстве), то мировые конфессии полагают свое историческое начало в явлениях пророков и вселенских учителей, Божьих вестников глагола Истины (избранничество во времени). В плане общечеловеческом избранничество есть удостоенность наивысшими степенями ведения (А. Пушкин «Пророк», 1826), что может стать причиной как маргинальной или девиантной жизненной идеи («безумной» не только «для эллинов» <1 Кор 1, 23>; см. М.Лермонтов «Пророк», 1841), как и прямым безумием ее носителя (Ф. Тютчев «Безумие», 1840).

Этимология ‘избранничества’ включает корнесловие ‘брань’, в котором слиты семантика ‘хулы’, ‘брони’, ‘обороны’ и ‘битвы’, что созвучно словам ‘борона’ и ‘боронить’ (хтонич. ‘возделывать’), и также ‘из–брать’ (‘изъять из ряда и наделить специфической модальностью поведения’). Контрапунктом этих семантических модуляций стала та мысль, что избранник есть агент преобразования косного бытия и инициатор такой картины мира и таких ценностных ориентаций, установление каковых возможно лишь на

обломках прошлых убеждений и принципов мировидения; «брань» с ними определяет деятельную сторону избранничества.

В христианстве спасение определено в контексте наследной доли всяческих, но ограничено избранничеством («Много званых, но мало избранных» <Мф 19, 16>); в близком смысле избранничество сопряжено с предопределением, первое есть частный случай второго. Если для Лютера и основанной им конфессии избранничества нерелевантно относительно спасения и искупления, а для католиков между делом искупления и надеждой на спасение стоит религиозно-юридический авторитет папы и Церкви, то иудаизм, с его невниманием к искуплению как таковому остался при том убеждении, что пусть если и не спасен погрязший во грехе неправедный сын народа, зато сам народ тотально предан спасению, коль скоро на нем лежит благодать избранничества (Ф.Розенцвейг «Звезда Спасения», 1921).

На фоне христианской персонологии избранничества (тварная плоть человека избрана сосудом нетварного Божества в кеносисе Богочеловека) избранники Божьей вести в Ветхом Завете и в Коране – лишь медиумы истин и заповедей, и в этом они сродни ангелам, с их неспособностью к самостоятельным поступкам.

В религиях Дальнего Востока избранничества обмирщилось в секулярно-этическую пропедевтику и в этическую практику мудрого поступка «благородного мужа». С превращением в Новое время науки в идеологию и в инженерию новаторских картин мира сакральные контексты избранничества трансформировались в корпоративное мнение ученого сообщества; подобную им функцию коллегиального уточнения Истины еще ранее взяли на себя Вселенские соборы (начиная с Никейского – 325 г.).

Взысканность Св. Духом к провозвестничеству редуцировано Просвещением в идею дидактического долга; произошла обратная инверсия фигуры риторика и позы пророка–обличителя; передовики деизма XVIII в. с утратой положительных представлений о Церкви как Теле Христовом переадресует санкцию избранничества «общественному договору» как социальному сублимату и суррогату Завета человека с Богом. В механистической картине мира нет уже ни званых, ни избранных; эти статусы заменены конституционным правом выбирать и быть выбранным.

Дискредитацию этой замены избранничества на «выборность»

совершили романтики: они восстановили архетип поэта–провозвестника, а образ Музы в их творчестве слился с Духом Святым, что не мешало ни романтикам, ни символистам поставить в центр своих картин бытия Мировое Зло, оставляя автору возможность утверждать позитивные ценности апофатическим образом.

Ответным жестом на вышнюю богоизбранность у романтического поэта – духовидца и визионера оказалась ответственность за сказанное и написанное и убежденность в художественной правде, к которой он идет, ведомый эстетической интуицией и при поручительстве даров таланта, гениальности и «творческого безумия». На этом пути рождается поэтическая философия избранничества, артикулируемая в патетических интонациях Ветхого Завета. Благовестительная миссия человека–поэта осознается как исполнение поручения, подобно тому, как сказано об Аврааме: «...Я избрал его для того, чтобы он заповедал именем своим и дому своему, после себя, ходить путем Господним, творя правду и суд» (*Быт* 17, 19). В вертикальной иерархии избранничество есть переход от мессианизма к миссианизму; она намечена как раз в Ветхом Завете («Вот Отрок Мой, Которого держу за руку, Избранный Мой, к Которому благоволит душа Моя» <*Ис* 40,1>). Св. ап. Петр, обращаясь к «пришельцам, рассеянным в Понте, Галатии, Каппадокии, Азии и Вифании, избранным» (*1 Петр* 1, 1), говорит: «Но вы – род избранный, царственный, царственное священство, народ святой, люди, взятые в удел, дабы возвещать совершенство Призвавшего вас из тьмы в чудный Свой Свет» (*1 Петр* 2, 9); ведь и ко Христу надлежит приступать, как к «камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному» (*1 Петр* 2, 4).

Иудаизм и христианство сходятся в понимании Св. Духа как инспиратора избранничества на дар пророчества (Саула: *1 Цар* 10, 10; Давида: *1 Цар* 16, 13). «Примерка на себя» миссии богоизбранного народа православной Россией запечатлена в истории идеологемы «Москва — Третий Рим».

Избранничество в плане личностном осознается не как некий оброк жизни, но как посыл служения – внемирного или за Оградой. Русские писатели–мыслители органично ощущали свое учительное избрание на тот род работы для людей, который

Достоевский называл «богослужением человечеству» [7, т.24, с.168]; его герой, «князь–Христос», «предчувствовал, что <...> непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир выпадет ему впредь на долю» [7, т.8, с.256].

Здесь в равной мере можно ожидать и горячего срыва в самообман гордыни (Н. Гоголь), в пустую сальерианскую патетику (В. Брюсов), и впадения в заниженную самооценку (Е. Баратынский), в эстетский нарциссизм, не отменяющий подлинного энциклопедизма и универсализма (П. Флоренский). Реплика пушкинского Моцарта «Нас мало избранных, счастливых праздных...» (ср. «еще неведомый избранник» Лермонтова <«Нет, я не Байрон, я другой...», 1832>) точно проясняет самозванческий смысл сальеризма, коль скоро, по слову героя повести «Альберт» (1858) Л. Толстого, дар творить искусство «дается редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится».

Между самоощущением секулярной призванности и теоантропоургическим избранничеством разница та же, что между героизмом и подвижничеством. Когда Карлейль в трактате «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841) развертывает ролевой репертуар героизма (герой как: божество, поэт, пастырь, писатель, вождь), он отражает романтические стереотипы призванности. Но когда Г. Федотов устанавливает ступени культуротворчества Св. Духа, он дает понять, что каждому уровню соответствует свой тип избранного исполнителя («О Св. Духе в природе и культуре», 1932).

Бытовая интуиция избранничества чревата сомнением в исполнимости, более того – в неугаданности его смысла: на этой почве вероисповедный образ Промысла незаметно подменяется языческим стереотипом Судьбы (в реплике Печорина: «Верно, было мне назначение высокое <...> Но я не угадал этого назначения» [8, с.117]). Однако и поэт–богослов мог писать о промыслительной миссии России в контексте невозможного избранничества: «О, недостойная избранья, / Ты избрана!» (А. Хомяков. «России», 1854).

Не лишним будет вспомнить, что новую тематизацию дар благовестительной миссии получает в западноевропейском (Р.–М. Рильке) и отечественном (историческая прогностика

В. Хлебникова; Д. Андреев; Я. Друскин и круг обериутов; А. Тарковский) модерне; стоит оценить символистские реконструкции романтических представлений об избранничестве на фоне повальной истерии вокруг лже–старцев (вроде Г. Распутина) и лжеучителей (вроде Р. Штайнера, А. Шмидт, Рерихов или Е. Блаватской). На наших глазах избранничество как активно пропагандируемая идея становится основой националистической идеологии и ферментом разрушения толерантного межэтнического диалога [см. с 9 по 24].

Теперь осталось сказать, что из описанных выше аспектов избранничества отвечает гоголевскому комплексу мессии, а что нашло конкретную реализацию в его писательском подвижничестве.

Гоголь был убежден в своей способности показать читателям, зрителям и корреспондентам подлинность несправедливо устроенной современности. Более того, им двигала уверенность в знании пути к спасению. Призванность к осуществлению этой двуединой задачи – показать и указать – писатель осмыслил в категориях долга и обязанности.

Слово Гоголя обращено к человечеству как единомножественному Существу. Наш писатель особо ценил историков, подавших ему образы народов-личностей, например, Шлёцера: он «первый почувствовал идею об одном великом целом, об одной единице, к которой должны быть приведены и в которую должны слиться все времена и народы» [25, т.7, с.303]. Гоголь, подобно М. Загоскину («Два характера. Брат и сестра», 1841), и столицы Отечества воспринимал в рамках обобщенных характеров или как «сборные города». Речь идет не о простом приравнивании души народа и души его отдельного представителя: всякий человек ему – голый Адам на голой земле, и путь всякой плоти на этой грешной земле пролегает по общей тропе исторического человечества. Возрастные циклы в истории – те же этапы мужания отдельного человека: «Если можно сравнить жизнь одного человека с жизнью всего человечества, то средние века будут то же, что время воспитания человека в школе» [25, т. 7, с.177].

Исполнение столь высокой задачи потребовало осмысления новых масштабов видения своего родного прошлого и его места в истории мировой. Воистину маниловские историографические

прожекты Гоголя и попытка карьеры профессора-историка стали полугомическим избытком все тех же мессианистских порывов Гоголя.

Историософия Гоголя активно эксплуатирует гиперболу, карикатуру, шарж и прочие приемы кривого зеркала. Искривление внешнего мира предпринято в надежде на обретение верного зрения и преимуществ «духовного ока» [26]. Чтобы это зеркало сработало в апофатическом режиме, необходимо предъявить образ внутренней подлинности, наличие которого свидетельствуется только одним образом: коррекцией на христианские идеалы повседневной жизни. Никакой реализм прямых номинаций не мог дать такого эффекта, какой дал русской классике опыт гротескной апофатики. Притягательность гоголевской прозы еще и в том, что мир, им изображенный, готов к воплощению во всей полноте своих параметров, со своей особенной чудовищной каузальностью и со всеми порожденными в нем уродами. Для этого нужно очень немного: превысить совокупными усилиями попущенную Творцом меру греховности, – и мир будет готов для безраздельной власти Антихриста, о котором так красноречиво и с такой жутковатой отрешенностью говорил Гоголь в «Портрете».

Для окончательно адекватной диагностики духовного состояния своей современности Гоголь не мог обойтись без инициатора последнего исторического дня – Антихриста. С этого момента историзм Гоголя обретает отчетливый привкус библейской эсхатологии и апокалиптики, что обязывает нас к кратчайшему очерку тех мнений об Антихристе, что сложились до Гоголя и отчасти – тех, что сохранились и после.

Вторая редакция «Портрета» была опубликована в третьей книжке «Современника» за 1842 г. Первая редакция увидела свет во второй части «Арабесок» (1835). В мае 1842-го первый том поэмы вышел в свет; в 1836-м состоялись премьера и публикация текста «Ревизора». Эти высокозначимые для биографии Гоголя события внутренне сопровождаются ростом мессианистских настроений. Он пишет Погодину 15 мая 1836 г.: «Все, что ни делалось со мною, все было спасительно для меня <...>. И ныне я чувствую, что не земная воля направляет путь мой» [3, т.11, с.46]. В схожих интонациях сообщает он Жуковскому в письме от 28 июня

1836: «Каких высоких, каких торжественных ощущений, невидимых, незаметных для света, исполнена жизнь моя! Клянусь, я что-то сделаю, чего не делает обыкновенный человек» [3, т.11, с.48).

Образ Антихриста появляется во второй редакции текста; Гоголь предлагает здесь версию нарождающегося, «частичного» сына погибели: «...только некоторая часть его порывается явиться в мир» [25, т.7, с.301]. Гоголевский лжемессия рвется к воплощению, к телесности, к обретению зримого облика, но обретает лишь образ, созданный «преступной кистью» впавшего в соблазн творческого сознания. Спасительное покаяние, пережитое художником за работой над образом Богоматери, стерло бесовский портрет, как морок и наваждение: «Что-то мутное осталось на полотне» [25, т.7, с.302]. Иконическое в глазах Гоголя противостоит портретному не просто как сакральное противостоит мирскому, но еще и как оберег против темных внушений – дольнему «окну», через которое они воздействуют на мир людей, заражая и разлагая их души некрозом греха.

Проблеме духовной чистоты художника Гоголь придал масштаб вселенского покаяния; писателям Запада понадобился путь от «Портрета Дориана Грея» (1891) до «Доктора Фаустуса» (1947), чтобы осознать реальные следствия дьявольской одержимости черным творческим восторгом.

Борьбу с бесовщиной писатель начал с изображения сказочных чертей и доходит до необходимости разговора об Антихристе. Чтобы бесовское в людях выправить на добро, надо чертей приручить. Вакула делает из одного транспортное средство, другого и вовсе выгоняют из преисподней [27].

Есть в русской классике такая традиция: показать черта в стадии покаяния и усталости от творимого им зла. Это традиция апокатастасиса: у любой твари есть шанс на спасение, включая и самого отца лжи. Возможно, так и полагал Гоголь, а вслед за ним такие авторы, как Достоевский, М. Булгаков и В.В. Орлов («Альтист Данилов», 1980).

Как ни благоговеют, как ни насмешничают над Гоголем спустя 150 с лишним лет после его кончины, он остается с нами во всем мрачном великолепии своего художественного мира и со всеми капризами своей апофатической риторики.

Цитированная литература

1. Розанов В.В. О писательстве и писателях. – М., 1995
2. Голосовкер Я.Э. Интересное // Вопросы философии. – 1989. – № 2. – С. 115-141.
3. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – Л., 1937-1952
4. Эпштейн М.Н. Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре 20-го века. – Tenalpy (N.J.), 1994.
5. Ивлев В. Исследуя пустоту: Апофатика в русской литературе XIX в. // Вестник молодых ученых. Филологические науки. – СПб., 2000. – № 8. – С. 107-112.
6. Лотман Ю.М. Ложь как правда. О гоголевской поэтике // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение 2 (Новая серия). – Тарту, 1996. – С. 11-35.
7. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Т.24. – Л., 1982.
8. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 4.– М., 1976.
9. Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции), 1909 // С.Н. Булгаков. Два Града. Исследование о природе общественных идеалов. – СПб., 1997. – С. 275–299.
10. Мейер А.А. Религиозный смысл мессианизма // Вопросы философии. – 1992. – № 7. – С. 102-107.
11. Друскин Я.С. Вблизи вестников. – Вашингтон, 1882.
12. Андреев Д. Роза Мира. – Кн. 10. Гл.1. – М., 1991
13. Тарковский. Вестник. – М., 1969.
14. Битов А.Г. Профессия героя, 1973 // А.Г. Битов. Статьи из романа. – М., 1986. – С. 175–209.
15. Назиров Р.Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе XIX в. // Русская литература 1870–1890 гг. Сб. – Свердловск, 1998.
16. Назаров В.Н. Феноменология мудрости. История мудреца в истории мудрости. – Тула, 1993
17. Сапрыкин П. А. Феномен героизма. – СПб., 1997.

18. Фокин П.Г. Поэма «Великий Инквизитор» и футурология Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб., 1996. – Т. 12. – С. 190–200.
19. Тульчинский Г.Л. Самозванство. Феноменология зла и метафизика свободы. – СПб., 1996.
20. Исупов К.Г. О русском эстетическом мессианизме // Вестник РХГИ. – СПб. 1999. – № 3.
21. Медведев И.П. Русские как святой народ: Взгляд из Константинополя XIV в. // Verbum. Сб. – СПб., 2000. – Вып.3. Византийское богословие и традиции религиозно-философской мысли России. – С. 83–89.
22. Ульянов Н.И. Комплекс Филофея // Новый журнал –1956. № 45. – С. 249-273.
23. Степун Ф.А. Москва — Третий Рим, 1960 // Ф.А. Степун. Чаемая Россия. – СПб., 1999. – С. 365-386.
24. Саркисянц М. Россия и мессианизм. К «Русской идее» Н.А. Бердяева. – СПб., 2005.
25. Гоголь Н В. Полное собрание сочинений: В 9 т. – М., 1994-1996
26. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997, – С. 99-119.
27. Обатнина Е.Р. «Огонь вещей» Ремизова и миф о Гоголе в нач. XX в. // Ремизов. Исследования и матер / Ред. А.М. Грачева. – СПб., 2004. – С. 129-141.

Анотація

У статті розглядається творчість та постать Н.В.Гоголя з точки зору апофатичної риторики його творчості та месіанства особистості.

Annotation

The article deals with creativity and personality Gogol terms of apophatic rhetoric of his work and personality messiahship.

*Стаття надійшла до редакції 09.11.2010
Стаття поступила в редакцію 09.11.2010*

УДК 82-32

Климань С.В.

О ПУШКИНСКОМ ГРАФЕ СЕН-ЖЕРМЕНЕ И СЕКРЕТЕ ТРЁХ КАРТ

(По повести А.Пушкина «Пиковая дама»)

Моя «Пиковая дама» в большой моде.

А. Пушкин

Графа де Сен-Жермена (по справедливому замечанию И. Купера-Оукли) можно назвать самой «непостижимой из всех загадочных личностей» XVIII – XIX веков. Большой интерес к тайне личности этого «известного мага» проявляли не только учёные-историки, исследователи-филологи, философы и даже метафизики, но и известные писатели (А. Дюма, Ф. Греффер).

Пушкин был одним из первых русских писателей, который обратился к образу загадочного графа. Важно отметить, что в первой половине XIX века интерес к Сен-Жермену и его деятельности был чрезвычайно высок. И отчасти это было связано с особым вниманием тогдашнего общества ко всякого рода мистериальным феноменам и явлениям «потустороннего мира». Поэтому появление в мистической пушкинской повести известного графа можно назвать неслучайным, так как его образ был востребован духовными потребностями общества.

Тема исследования пушкинского Сен-Жермена является достаточно актуальной и в наше время, так как интерес к мистическим феноменам «таинственного» графа по-прежнему велик. В связи с этим, была даже создана специальная область научных исследований, получившая название «сенжерменистика», которая сейчас интенсивно развивается.

Мы обратились к этой теме, так как полагаем, что во множестве противоречивой информации об этой личности необходимо выявить ту, которая помогла бы нам восстановить образ истинного Сен-Жермена, ставшего прототипом пушкинского «чародея». Итак, обратимся к предыстории повести.

Известно, что историю, лежащую в основе «Пиковой дамы» Пушкин слышал от внука Натальи Петровны Владимира Дмитриевича Голицына. П.В. Нащокин, которому писатель сам прочёл это произведение, подтверждает это в своих «воспоминаниях»: «...главная завязка повести не вымышлена. Старуха графиня – это Наталья Петровна Голицына, мать Дмитрия Владимировича, московского генерал-губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. Внук её, Голицын, рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришёл к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменом. «Попробуй», – сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался. Дальнейшее развитие повести всё вымышлено» [2].

Итак, Нащокин подчёркивает, что в основе сюжета «Пиковой дамы» – «истинное происшествие». И встреча Голицыной (прототип пушкинской графини) в Париже с Сен-Жерменом, и секрет трёх карт, и счастливое разрешение игры – всё это действительно имело место быть. Однако некоторые учёные склонны считать, что «происшествие», лежащее в основе сюжета произведения, скорей всего могло быть вымыслом старой княгини Голицыной. Например, В.А. Мильчина – сторонник этой гипотезы, ссылается на путевые заметки княгини, в которых не говорится о встрече с Сен-Жерменом, равно, как не совпадает и время её пребывания в Париже с временем, упомянутым в повести. Впрочем, учёный уточняет, что заметки старой княгини не дают серьёзных оснований что-либо утверждать, так как некоторые вопросы остаются до конца невыясненными. Иные же исследователи обратили своё внимание на другую сторону: они поставили под сомнение не только любые феномены, связанные с картами, но и наличие таланта и особых способностей у графа Сен-Жермена, относя его к авантюристам XVIII века (таким, как Калиостро). Некоторые же учёные склонны видеть в обаятельном графе либо слугителя «тёмных сил», либо их жертву. Нам трудно согласиться с подобными положениями, так как имеем основание утверждать противоположное.

В данной работе мы имеем целью, прежде всего, уяснить, действительно ли «происшествие» с Натальей Петровной в Париже было «истинным», которое легло в основу пушкинской повести;

действительно ли обаятельный граф владел секретом трёх волшебных карт и передал его княгине. Здесь очень важно отметить, что Пушкин был хорошо осведомлён о разносторонней деятельности графа, благодаря многочисленным свидетельствам его современников. И хотя автор «Пиковой дамы», на наш взгляд, имел полное право на создание собственного художественного образа Сен-Жермена в своём творчестве, (подобно образу Сальери из «Маленьких трагедий», который мог бы значительно разниться с исторической личностью) тем не менее писатель здесь пошёл по другому пути. Пушкин, отводя эпизодическую, но в то же время важную роль, старается воссоздать образ обаятельного графа, который максимально был бы приближен к «исторической действительности», то есть «носитель тайны трёх карт» предстаёт в повести именно таким, каким он был в сознании большинства его современников. Поэтому писатель был предельно осторожен в характеристике Сен-Жермена, стараясь не нарушить исторической правды. В связи с этим, к тайне личности исторического графа де Сен-Жермена проявлен особый интерес с нашей стороны.

Итак, обратимся к рассмотрению первого вопроса. Имела ли место быть сама встреча княгини Голицыной в Париже во второй половине XVIII века с графом?

О.А. Володарская отмечает: «У Пушкина... всё абсолютно точно. В том числе время действия: если предположить, что эта история рассказывается Томским в начале 30-х годов XIX века, то описываемая встреча «московской Венеры» с графом Сен-Жерменом происходила в Париже «лет шестьдесят тому назад», то есть в начале 70-х годов XVIII века. Сам Пушкин ещё раз подтверждает это в главе II: «... Графиня... строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад». В это время, согласно документальным свидетельствам, Сен-Жермен действительно был в Париже: «В начале 1768 года он вновь появился в малых апартаментах (Версальского дворца)», – пишет графиня д'Адемар в своих «Воспоминаниях о Марии-Антуанетте». О пребывании Сен-Жермена в Париже между второй половиной 1770 и первой половиной 1774 годов свидетельствуют также записки голландца ван Сипштайна» [1, с.457].

Итак, согласно тексту повести, встреча графини с Сен-Жерменом могла состояться в начале 70-х годов. Именно в это время в Париже пребывал знаменитый граф. И это подтверждается целым рядом свидетельств. Однако, если верить утверждению, что за образом пушкинской графини скрывается Н.П. Голицына (на это указывает и «Дневник» Пушкина), имевшая честь также бывать в Париже во второй половине XVIII века, возникает вопрос: могла ли встреча с таинственным графом состояться? Ведь, согласно путевым заметкам, Голицыной были чужды всякого рода мистические феномены, связанные с картами. Более того, даминостранок к карточным играм старались вовсе в те годы не допускать. А что касается времени пребывания Натальи Петровны в Париже, здесь и вовсе факты расходятся. Княгиня Голицына пребывала в Париже в конце 80-х годов. Согласно свидетельствам многих очевидцев, графа в это время в Париже уже не было. Поэтому встречи Голицыной – прототипа пушкинской «московской Венеры» с добросердечным Сен-Жерменом не было и быть не могло.

Этой точки зрения придерживаются и многие учёные. Например, В.А. Мильчина ссылается на известные заметки Н.П. Голицыной, носящие название «*Suite des remarques arrivees...*» («Продолжение заметок и случаев из моей жизни и моих путешествий, начато 14 июня 1783 года»). «Начнём с хронологии, – пишет учёный, – реальные сроки пребывания Голицыной во Франции до сих пор не были объектом внимания пушкинистов. И биографы княгини, и те, кто писал о ней в связи с пушкинским «Дневником» и повестью «Пиковая дама», ограничивались общей констатацией того факта, что Голицына много лет проживала за границей и выехала из Франции накануне Французской революции. Утверждение это, восходящее к воспоминаниям Елизаветы Петровны Яньковой, неверно: из путевых заметок явствует, что Наталья Петровна покинула Францию лишь 27 августа 1790 г. и была, между прочим, свидетельницей некоторых очень значительных революционных событий... Ещё более существенна дата приезда княгини в Париж – 13 сентября 1784 г. Из этого следует, что время и обстоятельства жизни в Париже княгини Натальи Петровны и пушкинской старой графини различны. Старая графиня жила в Париже в 70-е годы XVIII столетия и была в ту

пору красавицей, кружившей голову парижанам... Наталья Петровна Голицына была в Париже дважды: в первый раз – двадцатилетней девушкой, в течение трёх лет (1760 – 1763), когда её отец граф Пётр Григорьевич Чернышёв был русским посланником в столице Франции; во второй раз – в 1784 – 1790 гг., замужней дамой сорока с лишним лет, матерью почти взрослых детей. Легко заметить, что обстоятельства обоих её посещений Парижа не совпадают с биографией старой графини» [2]. Учёный особо подчёркивает, что хронология пребывания в Париже очень важна для решения вопроса о том, была ли княгиня на самом деле знакома с графом Сен-Жерменом. «Вообще в самом факте общения с этим загадочным лицом русской путешественницы не было ничего невероятного, однако если Наталья Петровна приехала во Францию в 1784 г., то на вопрос этот нужно безусловно ответить отрицательно, поскольку в 1784 г. Сен-Жермена не только не было в столице Франции, но и вообще уже не было в живых (он умер в Шлезвиге в феврале 1784 г.). Не могла Наталья Петровна видеться с ним и во время своего первого пребывания в Париже, поскольку в декабре 1759 г. граф Сен-Жермен из-за политических интриг покинул Францию. Существует, правда, свидетельство Казановы о том, что спустя полгода после того как Сен-Жермен был якобы «изгнан» Людовиком XV из Франции, он снова появился в Париже «инкогнито». Однако даже если это правда, психологически совершенно непредставимо, чтобы в этот короткий период знаменитый авантюрист открывал карточные тайны двадцатилетней русской девице» [2].

Итак, учёные утверждают, что встречи с Сен-Жерменом быть не могло ни в начале 60-х, ни в конце 80-х гг. И действительно, многие записи указывают на то, что графа не было уже в Париже в указанное время. О смерти Сен-Жермена в 1783 году также было его современниками написано немало: остроумный Мирабо выразился: «Он всегда был беспечным малым; но, как и его предшественники, не забыл умереть». Однако для нас важно свидетельство князя Гессенского, с которым граф тесно сотрудничал в те годы: «Однажды, в начале 1783 г., я нашёл его совсем больного, он думал, что умирает. Он гас на глазах...» [1, с.169]. Известный исследователь-сен-жерменист Поль Шакорнак также отмечает: «Похоронили его в Эккернфёрде утром 2 марта...

В регистре смертей можно прочесть следующую простую запись: «Тот, который звался графом Сен-Жерменом и Уэлдоном, умер здесь и был погребён в церкви нашего города» [1, с.171]. Таким образом, мы вынуждены будем согласиться с многими учёными в том, что (в действительности) княгиня Голицына не могла во время второй своей французской поездки встретить графа, по той простой причине, что его уже не было в живых. Однако есть одно обстоятельство.

Некоторые исследователи склонны считать, что смерть графа была ложной, и что граф вновь «инкогнито» посетил Париж уже после 1783 года. Недаром, многие современники называли Сен-Жермена «бессмертным графом». В. Баша полагает, что указанная дата смерти является фиктивной.

Итак, писательница задаётся вопросом: «Но как же быть со сведениями о смерти графа? Верить ли в реинкарнацию или в его бессмертие? Князь Карл, который, похоже, искренне сожалел о его смерти, наступившей в 1783 г., рассказывает, что во время проведения экспериментов с красителями в Эккертфёрде граф заболел и вскорости умер...

Фридрих Великий выразился о нём так: «Это человек, который не умирает»...

Итак, бессмертный граф, по свидетельствам современников, всё-таки умер в 1783 году. Другие утверждают, что он скончался 27 февраля 1784 года. Более того, в хрониках можно найти заметки, что его видели несколько лет после 1784 года. Говорят, что он имел весьма важную приватную беседу с российской императрицей в 1785 или 1786 году, и что он являлся принцессе де Ламбалль, когда та стояла перед трибуналом, за несколько секунд до того, как палач отрубил ей голову, а также Жанне Дюбарри, фаворитке Людовика XV, ожидавшей удара гильотины на эшафоте в дни Террора 1793 года в Париже... Следует отметить и такой факт. Приведённые свидетельства конца его жизни не содержат описаний о последних часах его жизни и его похоронах. Странно, однако, что столь известного и уважаемого правителями разных стран человека... похоронили без торжеств... без регистрации... Где же все эти сведения? Их нет ни в одном из мемуаров, ни в одной из хроник, ни в одном из описаний или даже легенд про него. Что это значит?

Человек, о котором говорила вся Европа... и вдруг исчезает бесследно...» [3].

Другие же сен-жерменисты и философы также склонны считать, что смерть Сен-Жермена в 1783 году – не более, чем мистификация. Имеются сведения о появлении графа в Италии, Англии, Франции не только в конце XVIII, но и в начале XIX вв. Это подтверждает и известный теософ Е. Блаватская, имеющая неопровержимые доказательства. Таким образом, мы имеем весьма разноречивую информацию о «смерти» и «воскрешении» графа.

Не менее удивительны и таинственны перемещения Сен-Жермена из одного места в другое. Его могли видеть в одном месте, через очень короткое время он мог явить себя в другом (которое отделено значительным расстоянием). Этот феномен остаётся пока вне понимания учёных, поэтому внимания обычно этому не уделяется. Граф, ко всему прочему, обладал не только невероятным обаянием, но и всегда выглядел, по замечанию очевидцев, «на сорок пять лет». Графиня д'Адемар в своих записях отмечает, что имела честь видеть графа в 1788 году (хотя весть о его смерти годами раньше потрясла её), который с течением времени «нисколько не изменился»: «Так, значит, он жив – тот, о котором говорили, что он умер в 1784 г. и о котором я не имела сведений долгие-долгие годы – он вновь неожиданно появился – и в такой момент, в такую эпоху! Зачем он вернулся во Францию? Как удаётся ему так долго жить, не старея? Ведь я знала пожилых людей, которые видели его сорока – пятидесятилетним в самом начале XVIII века... Да! Он выглядел так же, как и в 1760 г., а моего лица время не пощадило...» [1, с.459].

Интересно ещё одно свидетельство пожилой графини де Жержи (жены бывшего французского посла в Венеции), которая с величайшим изумлением узнала в одном из гостей маркизы де Помпадур своего давнего венецианского знакомого, который уже «в те дни, пятьдесят лет тому назад, был по крайней мере сорокапятилетним». На её вопрос, не бывал ли в Венеции в 1710 г. его отец, граф невозмутимо отвечал, что в это время в Венеции был он сам, и привёл графине неопровержимые доказательства своих слов. На том же вечере граф продемонстрировал дамам спрятанный в рукаве его платья миниатюрный портрет невероятно красивой женщины одетой в странного вида костюм [1, с.459- 460].

Стоит отметить, что в описаниях внешности Сен-Жермена его современниками можно найти очень много общего. О.А. Володарская полагает, что Пушкин был довольно точен в воссоздании беседы графа с княгиней в Париже и в описании его внешности. Исследователь сопоставляет пушкинского графа – «замечательного человека», имеющего «очень почтенную наружность» со словесными портретами исторического Сен-Жермена, которые были запечатлены его современниками (в разные эпохи), находя много схожего. Итак, О.А. Володарская приводит пример описания внешности графа из воспоминаний одного из современников: «Выглядел он лет на пятьдесят, телосложения был умеренного, выражение его лица говорило о глубоком интеллекте, одевался он очень скромно, но со вкусом... Таинственное очарование, исходившее от него, объяснялось, главным образом, его поистине царственным великодушием и снисходительностью»[1, с.457-458]. Учёный замечает, что «все весьма разные прямые сходятся в одной безусловной точке... этот облик не меняется в течение десятилетий» [1, с.459]. Именно таким Пушкин старался изобразить Сен-Жермена, оставаясь верным исторической действительности.

Итак, принимая во внимание вышепредставленные сведения, мы допускаем, что встреча княгини Голицыной с графом в Париже таки состоялась, но с той лишь поправкой, что это произошло не в 1774, а в 1784 г., или годами позже (согласно путевым заметкам). Записи графини д'Адемар, к которым мы обратились, убедительно подтверждают, что граф пребывал в это время в Париже. Таким образом, мы имеем основание утверждать, что в основе сюжета пушкинской повести не «вымысел». Остаётся вопрос об отношении Сен-Жермена к картам. Учёные полагают, что карты графу были чужды так же, как и княгине (о любви его к картам, а тем более о чудесах с ними нигде не упоминается).

В.А. Мильчина замечает: «В повести Сен-Жермен – не столько реальная фигура, сколько «знак» определённой – «окультурной», фантастической – ситуации... Однако среди исторических анекдотов о Сен-Жермене фигурируют, как правило, чудесное долголетие и умение производить опыты с драгоценными камнями, *но не карты...* Пушкин первым связал имя Сен-Жермена с карточными «чудесами», хотя теперь некоторые исследователи

ссылаются на это едва ли не как на историческое свидетельство» [2]. Нам трудно согласиться и с этим положением, так как граф, согласно записям Поля Шакорнака, «любил карты Таро». К сожалению, свидетельств современников, подтверждающих умение графа «мастерски» владеть картами найдено не было, что и дало основание многим учёным считать Сен-Жермена «непричастным» к ним. Однако П. Шакорнак находит ряд косвенных доказательств, которые свидетельствуют об умении графа превосходно владеть картами. Известно, что граф Сен-Жермен был отличным знатоком оккультных восточных традиций. Согласно историческим свидетельствам, карты попали в Европу именно с Востока, где они выполняли совершенно иную (отличную от европейской) роль. Карты (до прихода в Европу) были носителями определённых сакральных функций. И трудно поверить в то, что Сен-Жермен, считавшийся основателем многих европейских масонских лож и опытный оккультист был далёк от этой изначально эзотерической игры. На наш взгляд, упомянутая выше Полем Шакорнаком любовь графа к картам Таро, даёт (пусть не твёрдое, но) основание полагать, что Сен-Жермен вполне мог владеть «секретом волшебных карт». Всё же многие учёные склонны видеть в феномене карт пушкинского графа не более, чем желаемую фантастику, которая была необходима читателям того времени. Например, О.С. Муравьёва пишет: «В 30-е годы XIX в. в русском обществе усилилась тяга к сверхъестественному, или, как тогда говорили, к «чудесному». Отзвуки этих постоянных разговоров о предсказаниях, привидениях и таинственных приметах мы можем встретить едва ли не во всех мемуарах, охватывающих этот период, и в переписке тех лет. Безусловно, в обществе велись разговоры и споры на эту тему и даже импровизировались фантастические истории. «Бытовой мистицизм» нередко уживался с просвещённостью» [4]. Также учёный утверждает, что в «литературе о Пушкине уже выявлялись многочисленные сюжетные совпадения «Пиковой дамы» с другими фантастическими повестями. Утверждалось даже, что в ней сведены воедино все мотивы, традиционные для этого жанра... в пушкинской повести обнаруживаются если не все, то очень многие фантастические мотивы: связь азартной игры со сферой «сверхъестественного», тайна, передаваемая из поколения в

поколение, магические карты, суеверия, роковые предчувствия, наконец, привидение, без которого не обходилась почти ни одна фантастическая повесть...» [4].

И всё-таки некоторые учёные допускают вероятность того, что Сен-Жермен действительно мог владеть «секретом карт». Но, возможно, здесь не обошлось без вмешательства так называемых потусторонних сил, считают некоторые исследователи: «Как известно, тайну трёх карт поведал граф Сен-Жермен. Но откуда он сам узнал эту тайну? Возможно, предположение Германна насчёт дьявольского договора было верным. События произведения не противоречат этой гипотезе, что даёт право считать её возможной действительностью... Эта версия... является наиболее правдоподобной». К этой мысли склоняются учёные, ссылаясь на текст повести.

Однако, мы полагаем, что эта гипотеза не имеет под собой серьёзных оснований: мнения Германна о секрете трёх карт нам представляется явно недостаточным, чтобы получить об этом правильное представление. Граф, на наш взгляд, никак не мог быть представителем «тёмных сил», скорее, исторические свидетельства указывают на явление противоположного.

Известно, что граф Сен-Жермен (Sanctus Germanus – святой брат), выполняя различные поручения, был носителем самых разных имён – граф Цароги, маркиз де Монферат, сеньор Гуальди, граф Белламар в Венеции, шевалье Шенинг в Пизе, шевалье Уелдон в Милане, граф Салтыков в России и т.д. Однако для многих масонов и тайных оккультных обществ Сен-Жермен оставался великим учителем Ракоци – истинным служителем Света и непревзойдённым «алхимиком всех времён». Именно это имя бережно хранят многие масонские ложи последних столетий. О помощи графа многим высокопоставленным особам и королям во время политических перипетий также было написано немало. Деяния графа, скорее, свидетельствуют о том, что он был человеком не только с сверхспособностями, но и с большим любящим сердцем. Именно таким (добросердечным) граф появляется в «Пиковой даме».

Итак, кем же на самом деле является таинственный граф Сен-Жермен, обладающий не только секретом карт, но и тайнами, уходящими вглубь веков? В. Баша справедливо замечает: «Многие

знали графа Сен-Жермена в своё время, но и тогда никто не знал о нём ничего» [3].

Наиболее близко к тайне его личности, на наш взгляд, подошла Е.П. Блаватская: «Он был необычайно красив, и его огромная эрудиция и лингвистические способности неотрицаемы... Он был очень богат, никогда не брал ни су у другого – фактически никогда не взял даже стакана воды или куска хлеба у кого-либо – но делал самые экстравагантные подарки превосходных драгоценностей всем своим друзьям и даже королевским семьям Европы... Он никогда не претендовал на обладание духовными силами, всё же доказал, что имеет право на подобную претензию. Он проводил в [уединении]... от тридцати семи до сорока девяти часов, и после этого знал всё, что ему необходимо знать, и доказывал это пророчествами о будущем, никогда не ошибаясь... Он был величайшим адептом в превращении металлов, делал золото и самые прекрасные алмазы, – искусство, которое, как он говорил, узнал от некоторых браминов в Индии, которые научили его искусственной кристаллизации («оживлению») чистого углерода. граф Сен-Жермен безусловно был величайшим восточным адептом, какого Европа видела за последние столетия. Но Европа не узнала его...» [5, с. 467-468].

Европа знает множество легенд о Сен-Жермене, однако мы приведём в качестве примера одну известную правдивую историю, которая подтверждает то, что граф обладал истинно «духовными силами» и знанием: «Однажды некий шевалье де Зайнгальт, слывший магом, зашел к графу Сен-Жермену. У графа находился помощник-алхимик. Граф был в армянском платье и колпаке, с бородой по пояс и жезлом из слоновой кости в руке. Так одевались маги... В своей лаборатории среди батареи пузырьков, граф был занят алхимическими опытами. Заметив, что Зайнгальту нездоровится, граф предложил ему бесплатно то, о чем многие мечтали, но немногие могли заполучить: свой знаменитый эликсир молодости. Шевалье, не любивший рисковать, вежливо отказался. Раздосадованный граф взял у помощника монету в 12 су, положил ее на раскаленный уголь, и начал орудовать стеклодувной трубкой. Монета расплавилась и затем охладилась. "Теперь, - изрек Сен-Жермен, - можете взять свои деньги". "Но это же золото!", - воскликнули гости. "И чистейшее", - хладнокровно бросил граф.

Помощник не слишком поверил в то, что граф получил золото, однако, монету положил в карман. Прошло много лет, и он подарил ее маршалу Киту, предварительно сделав анализ. Эксперты подтвердили: монета золотая» [3].

Таким образом, перед нами проявляется портрет весьма удивительной, многогранно развитой личности, портрет благороднейшего человека, которого знала вся Европа и в то же время о нём никто ничего не знал. Утверждения учёных о том, что граф был опытейшим авантюристом XVIII века, принимая во внимание вышесказанное, мы считаем безосновательными.

Итак, мы полагаем, что Пушкин, описывая графа в своём произведении, был верен не столько традиции фантастической повести (как утверждают многие учёные), но, прежде всего, исторической правде, которая свидетельствует о том, что Сен-Жермен действительно мог владеть оккультной тайной трёх карт.

Цитированная литература

1. Святейшая тринософия. Сборник произведений П. Шакорнака, П. Ривьера, М.П. Холла, О.А. Володарской. – М., 1998.
2. Мильчина В.А. Записки «Пиковой дамы». [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v88/v88-136-.htm>
3. Баша В. Хранитель тайн мира. [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://world.lib.ru/b/basha_w_w/senjermen.shtml
4. Муравьёва О.С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама». [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is8/is8-062-.htm>
5. Блаватская Е.П. Теософский словарь. – М., 2004.
6. Лотман Ю. Пушкин. Биография писателя / Ю. Лотман.«Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. – СПб., 1995. – С. 786 – 814.
7. Пушкин А.С. Сочинения. В 10 т. – Т. 5. – М., 1975. – С.195 – 219.

Анотація

У статті виявлен інтерес до діяльності історичного графа де Сен-Жермена, образ якого Пушкін майстерно відтворив у своїй знаменитій повісті. Відзначається, що в «Піковій дамі» письменник намагався зобразити «носія таємниці трьох карт» саме таким, яким він видавався його сучасникам. У статті розглядаються такі питання: чи справді «подія» з Наталією Петрівною Голіциною (прототипом старої графині) у Парижі була «істинною»; чи справді загадковий граф володів секретом трьох чарівних карт, або він був всього лише знаменитим авантюристом. У зв'язку з цим, звернуто увагу до таємниці особистості історичного Сен-Жермена.

Annotation

In this article, expressed interest in the history of the Saint-Germain, whose image is masterfully recreated the Pushkin in his famous novel. It is noted that in The «Queen of Spades» the writer tried to portray the «media secret of three cards» just as he seemed to his contemporaries. The article addresses the following questions: whether, with Natalya Petrovna Golitsina (the prototype of the Countess) in Paris was the «true»; whether, the mysterious Count possessed the secret of three magic cards, or he was just a famous adventurer. In this connection, attention was paid to the identity of the historic Saint-Germain.

Стаття надійшла до редакції 25.11.2010
Статья поступила в редакцию 25.11.2010

УДК 821.161.1.09

Анненкова Е.С.

**«ТАЙНАЯ ПСИХОЛОГИЯ» И.С. ТУРГЕНЕВА КАК ОДНО
ИЗ ПРОЯВЛЕНИЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ
ПИСАТЕЛЯ**

Проблеме тургеневского психологизма посвящали свои работы многие отечественные и зарубежные литературоведы, ведь метод психологического анализа Тургенева, его «тайная психология» является одной из интереснейших и плодотворнейших попыток классической русской литературы XIX века проникнуть в заповедные тайны человеческой души. Учитывая широчайший диапазон тургеневского дара, сочетавшего разнородные художественные элементы и умевшего предвкушать новые литературные тенденции, можно говорить о том, что, с одной стороны, психологизм тургеневского творчества генетически связан с романтической традицией, но, с другой стороны, он явился огромным шагом вперед на пути к прозрениям века XX в области бессознательного и подсознательного, оказывающих существенное влияние на человеческую жизнедеятельность.

Огромное внимание писателя к человеческой индивидуальности питало его мысль на всем протяжении творческого пути. Художественные произведения и критические статьи и речи Тургенева обращены прежде всего к проблеме человека во всем ее нравственно-философском многообразии: человек и природа, человек и общество, человек и его внутренний мир – вот волновавшие писателя вопросы. Но как бы трудно и трагически они не разрешались, безусловной для писателя оставалась мысль, высказанная им в письме к П. Виардо в 1850 г.: «Прекрасное разлито повсюду, оно торжествует даже над смертью. Но нигде оно не сияет с такой силой, как в душе, в человеческом существе; здесь оно более всего говорит уму» [1, с.356]. Понимание красоты и сложности человеческой природы сопровождалось у писателя осознанием глубочайших тайн, присущих человеческой душе, которые не только трудно раскрыть, изучить, почти невозможно узнать, но даже не стоит стремиться их обнажать,

выводить на дневной свет. Еще в ранней поэме «Андрей» совсем молодой автор заметил как бы вскользь: «Но в таинственную тьму // Чужой души мы наших изысканий // Не будем простирать...» [2, с.78]. Очевидно, эти слова стали основой зрелых художественных принципов Тургенева в области раскрытия внутренних, скрытых движений души его героев, вылившихся в четко оформленное и чисто тургеневское понятие «тайной психологии», которая была задекларирована им в известном письме к К. Леонтьеву и запечатлена в его художественной практике: «Поэт должен быть психологом, но тайным; он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только самые явления – в их расцвете или увядании» [1, IV, с.135]. Таким образом, будучи убежденным противником вскрытия нюансов человеческой психики и избегая в своем творчестве микроскопического анализа чувств героев, Тургенев оставался глубоким и самобытным психологом, ни в коей мере не уступавшим своим великим собратьям по перу, Ф. Достоевскому и Л. Толстому. В. Зеньковский в статье, написанной к 75-летию со дня смерти И.С. Тургенева, проницательно отмечал, что «Тургенев *очень далеко заглядывал в «подполье» в человеке; но он сознательно не позволял себе пускаться в те анализы, к которым имел такое пристрастие Достоевский. Тема о «подполье» и вообще о человеке настолько глубока у Тургенева, что она заслуживала бы особого изучения, оно вскрыло бы любопытную *целомудренную остановку* у Тургенева в художественном «разъятии» душевных движений. <...> нельзя отвергать, что Тургенев глубоко ощущал внутреннюю диалектику душевных движений в человеке» [3, с.296]. Действительно, Тургенев, умевший до конца не проговаривать, полностью не раскрывать происходящие в человеке душевные процессы, в своем психологическом мастерстве «был глубок, оригинален и эффективен в познании внутреннего человека» [4, с.203]. Часто имея в виду собственный интимный душевный мир, последние тайны которого писатель сознательно вуалировал от окружающих, что породило удивительные в своих фантазиях и мистике его зрелые произведения, Тургенев тщательно оберегал и своих героев, признавая сокровенность душевных движений, которые он старательно не предавал открытому словесному выражению. С глубокой уверенностью в своем последнем шедевре «Кларе*

Милич» он писал, что «существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть – невозможно» [5, VIII, с.305]. Так, на излете жизни умудренный, всегда верящий в человеческий разум и науку и признававший только жизнь сердца писатель окончательно отступил перед недоступными человеческому разуму законами мироздания или, возможно, абсолютно принял таинственность бытия, загадочность «узора» человеческой жизни, слагающегося из неведомого человеку пересечения миров и людских судеб и начертанного невидимой рукой.

Тургенев, убежденный в том, что «тайны человеческой жизни велики» («Несчастливая») и что человеком движут самому ему не понятные силы («Новь»), в своем творчестве выработал целую концепцию психологического анализа, которая стимулирует читательскую мысль и воображение. Истоки этой концепции, как отмечается многими исследователями творчества писателя, восходят к романтической поэтике. Так, Г.Б. Курляндская указывала, что «тургеневская концепция личности, в истоках своих уходящая в романтический философский идеализм людей 40-х годов, ведет нас к пониманию внутренней органической связи творческого метода писателя с формами его психологического анализа. Реалистический метод Тургенева становится романтически активным благодаря пониманию личности, как загадочной, таинственной и непостижимой в своей субстанциональной основе» [4, с.240]. К романтизму тянутся и ведущие составляющие психологического анализа Тургенева: стилистический прием молчания, недосказанности, «целомудренной остановки» перед таинственной непостижимостью человеческой души и обращение к музыке, которой единственно дано передать то сокровенное, что живет в душе человека. В.Г. Вакенродер писал, что он знает «два удивительных языка», с помощью которых Творец дал возможность человеку «охватить и постигнуть небесные предметы во всей их славе» – природу и искусство [6, с.75]. Царицей искусств для романтиков была музыка, которая являет «предельное проявление духа», представляет утонченнейшую стихию, «из которой, как из невидимого ручья, черпают себе силу потаеннейшие грезы души; она играет вокруг человека, хочет всего и ничего, она – орган более тонкий, чем речь...» [6, с.80]. Музыка –

самое чудесное изобретение, потому что «она описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами в золотых облаках эфирных гармоний <...> Это – единственное искусство, которое сводит все разнообразные и противоречивые движения нашей души к одним и тем же прекрасным мелодиям, которое говорит о радости и горе, об отчаянии и благоговении одинаково гармоническими звуками. Поэтому музыка пробуждает в нас истинную ясность духа, которая есть прекраснейшее сокровище, доступное смертному...» [6, с.84]. Двумя этими языками, языком природы и музыки, прекрасно владел Тургенев. Музыка не только является культурным и лирическим фоном многих его произведений, но она служит также структурообразующим средством и выполняет функции психологической характеристики персонажей. Таким же удивительно тонким и выдержанным, также схожим на музыкальную паузу или музыкальный лейтмотив, был часто используемый писателем прием молчания. Функции этого приема у Тургенева многообразны. Молчание может служить средством создания художественного подтекста в его произведениях, как это верно заметил исследователь А.Г. Головин [7], и может выполнять смыслообразующие функции, углубляя философский и, в поздних произведениях, символический пласты текста. Тургенев не стремился показать процессы зарождения и формирования чувств и эмоций своих героев, он фиксировал лишь их конечные стадии, непосредственный результат переживаний и размышлений. В этом проявлялось крайне деликатное, бережное отношение писателя к миру человеческих чувств, среди которых он особо выделял такие, «на которые можно только указать и пройти мимо» [5, II, с.229].

Роман «Дворянское гнездо» является выразительным примером уникальной психологической манеры Тургенева и своеобразной развернутой вариацией на тему известного тютчевского «Silentium!». В этом стихотворении, используя ряд глаголов повелительного наклонения, поэт призывает к молчанию или, скорее, умолчанию: «Молчи, скрывайся и тай // И чувства и мечты свои – // Пускай в душевной глубине // Встают и заходят оне // Безмолвно, как звезды в ночи, – // Любуйся ими и молчи...» Но глубинный метафизический смысл призывов к молчанию

прочитывается не только буквально. Знаменитая фраза «Мысль изреченная есть ложь» указывает на необъятность душевно-психологической жизни человека, которую невозможно проговорить изначально, нельзя выговорить «целый мир в душе твоей // таинственно-волшебных дум». Так, ситуация тютчевского молчания может восприниматься как «одна из метафизических пограничных ситуаций, через которые открываются сущности бытия» [8, с.51]. Проходящая через стихотворение метафора – «внутренний духовный мир» – подчеркивает уподобленность души человеческой целому миру, вселенной [9]. Это составляет ее полноту и богатство, которые не выразить словами. Движения души человеческой неуловимы, текучи, изменчивы, сложны и приватны, поэтому молчание лишь подчеркивает насыщенность и мощь внутренней жизни человека. В «Дворянском гнезде» сложные душевные состояния героев передаются с помощью целого комплекса приемов, составивших концепцию «тайной психологии» писателя. Дружески близкие отношения между Лаврецким и Лизой чисты и глубоки, они неожиданны для них самих и перерождаются в любовные чувства постепенно, проходя через горнило внутренних серьезных терзаний и переживаний. Несмотря на всю душевную близость к Лизе, Лаврецкий все же останавливался перед тайнами ее души, «куда проникнуть он не мог» [5, II, с.182]. Сомнения, обуревавшие Лизу, имели не только морально-нравственный характер и объяснялись не одной лишь уверенностью в том, что счастье заслужить и вымолить надо и что понятие долга и желание счастья – вещи несовместимые. Глубоко религиозная, Лиза мечтала привести Лаврецкого в церковь, и смутное понимание его неверия и робкая надежда на постепенное оживление его души были причиной ее раздумий над возможными отношениями между нею и Федором Ивановичем. Писатель не берется описывать происходящие в ней движения души, потому что для нее самой они остаются до определенного момента достаточно не внятыми и слишком интимными. И лишь через умиление Лаврецкого, наблюдавшего за ней, становится ясно, что душа Лизы движется навстречу его собственной: «... слово не выразит того, что происходило в чистой душе девушки: оно было тайной для нее самой; пусть же оно останется и для всех тайной. Никто не знает, никто не видел и не увидит никогда, как,

призванное к жизни и расцветанию, наливаясь и зреет зерно в лоне земли» [5, II, с. 185]. Эти слова, являющиеся аллюзией на библейскую притчу о сеятеле, с одной стороны, выражают авторскую позицию умолчания, связанную с романтической установкой на невозможность и неуместность проникновения и раскрытия сокровенных движений человеческой души. С другой стороны, без лишних слов, а лишь с помощью молчаливого эмоционального намека, уводящего в подтекст, писатель говорит о зародившейся в сердце девушки очень глубокой и серьезной привязанности к Лаврецкому. Герои не выражают свои чувства бурно, между ними не разыгрываются безудержные страсти, а наоборот, они ведут себя тихо, смиренно, умиленно переживая нахлынувшую на них любовь, как будто боясь спугнуть свое счастье. Слова «тихий», «тихо», «неподвижно» постоянно сопровождают действия и ощущения героев. Лаврецкий сидит неподвижно, тихо обнимает девушку, сердце в нем тихо замирает, когда он думает о ней; а Лиза тихо рыдает, отвечает тихим голосом; после приезда жены Лаврецкого и осознания крушения всех надежд на счастья, оба героя также тихо переживают свое горе: Лаврецкий велит себе молчать, он как бы застывает от переполнявшего его несчастья («сидел неподвижно и прямо и неподвижно глядел вперед на дорогу»; у Лизы тихо кружится голова, «у ней на душе тише стало» [5, II, с.204, 211], она тихо закрывает себе лицо руками. Апофеозом молчания, горестно молчаливой и безысходной близости героев является заключительная сцена в финале романа, когда Лаврецкий посещает монастырь, в котором приняла постриг Лиза. Она не смотрит на Лаврецкого, она не говорит с ним, и только по легкому дрожанию ее ресниц, наклону ее головы и крепко сжатым пальцам можно понять, насколько сильны чувства, живущие в сердце несчастной и доброй девушки. Лаврецкий также не нарушает молчания, не бросается к ней, а лишь со скорбной любовью в сердце наблюдает за ней. Голос автора подводит итог этой сцены, и в словах Тургенева звучит то самобытно тургеневское, что было свойственно его скромной и свободной натуре: «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать – пройти мимо» [5, II, с. 229]. В этом лаконичном пассаже так много переполнявших автора эмоций и так

много мудрого смысла, прочитывающегося даже сквозь красноречивое многоточие и не нуждающегося в словесной передаче, что остается только удивляться мастерству Тургенева-психолога, убежденного, как верно отметила Курляндская, «в невозможности адекватного словесного выражения скрыто протекающего в человеке таинственного нравственно-психологического процесса» [10, с.6].

Если слово было бессильно передать легкое дыхание человеческой души, то было лишь одно искусство, которое могло это сделать. Для Тургенева этим искусством была музыка, которая единственная из всех других искусств «вытекает столь непосредственно из чистой духовности человека» [11, с.206]. В финале «Вешних вод», когда Санина переполняют чувства после полученного им письма Джеммы, Тургенев предпочитает не описывать их, а лишь подчеркнуть их интенсивность, используя прием молчания: «Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении этого письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения, они глубже и сильнее – и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать» [5, VIII, с.141]. В романе «Дворянское гнездо» так же, как и в «Вешних водах», звучит музыка любящих человеческих душ. Кроме лирической музыкальности поэтического тургеневского слова, передающего тонкую душевность и духовность переживаний героев, в тексте слышится романтическая мелодия любви, таинственным образом рожденная в душе музыканта-романтика Лемма и лучше всяких слов рассказывающая о силе и красоте охватившего влюбленных чувства. В голове Лемма эта мелодия также рождается не сразу, это связано с тем, что влюбленный старик так глубоко запрятал в своем сердце привязанность к Лизе, что уловить ее и тем более высказать пусть даже языком музыки не просто. Поэтому размышления о Лизе, разговоры о ней с Лаврецким, в котором он уже отмечает зарождающуюся любовь к девушке, дарят Лемму намек на ту волшебную мелодию, которая оформится в нем позже: «А Лемм долго сидел на своей кровати с нотной тетрадкой на коленях. Казалось, небывалая, сладкая мелодия собиралась посетить его: он уже горел и волновался, он чувствовал уже истому и сладость ее приближения... но он не дождался ее...» [5, II, с.158]. И лишь после того, как состоялось

объяснение между Лизой и Лаврецким, когда признания в любви были сделаны, немногословные и бесконечно глубокие Лаврецкого и безмолвно-преданные Лизы, мелодия любви, страстная и глубокая, наполнила собой ночь, Вселенную и сердца людей, прорвавшись из измученной и старой души Лемма. Лаврецкий, услышавший эту мелодию, был потрясен ее силой и созвучностью с происходящим в его душе. Исследователь В. Ильин верно заметил, что «Лемма составляет духовно одно целое с Лаврецким», т.к. он «телепатически вполне понимает то, что происходит в душе Лаврецкого...», ученый называет это родство мужских душ мистерией двуединства Лаврецкого и Лемма [12, с.162-163]. Слов не нужно, музыка говорит выразительнее и полнее: «Вдруг ему почудилось, что в воздухе над его головою разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился: звуки загремели еще великолепней; певучим, сильным потоком струились они, – и в них, казалось, говорило и пело все его счастье. <...> сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце, она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотой, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолодевший и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви; они сами пылали любовью» [5, II, с.188]. Эта мелодия несет в себе двойной смысл: с одной стороны, конечно же, она говорит о нежной любви героев, выражая также и любовные чувства Лемма к своей ученице. Но, с другой стороны, уходя умирать в небеса, эта мелодия рассказывает о безответной и несостоявшейся любви старого музыканта, предрекая одновременно обреченность и несбыточность любви молодых героев.

Тургеневу органически была близка романтическая концепция музыкального искусства. Музыка, как ее понимали романтики, наполняет душу человека ощущением полноты бытия. Е.Т.А. Гофман писал, что музыка, единственная из всех искусств, «совершенно нравственна» и способна «даже обычные наши чувствования» уводить из действительной жизни в царство бесконечного» [11, с.180-181]. И описание мелодии Лемма восходит к романтической традиции. Как указывает

В.М. Маркович, построенная на романтических контрастах, мелодия Лемма служит знаком «соприкосновения с чем-то высшим: именно высшую, идеальную сущность любви выражает композиция Лемма. Освещается «субстанциальная» основа чувства...» [13, с.142]. Философско-психологическая глубина мелодии подчеркивается достаточно сдержанным и сжатым для тургеневской манеры ее описанием. Так, в «Дворянском гнезде» ведущими в опыте тургеневского психологического анализа оказались стилистика молчания и музыка, способствовавшие выражению глубокого нравственно-философского смысла романа и раскрытию особенностей характера его главных героев.

Тургенев, всегда интересуясь сложными процессами внутреннего мира человека, был приверженцем непрямого выражения чувствований своих героев. Внешние проявления эмоциональных состояний, жесты и мимика персонажей красноречиво передавали то, что происходит в душе человека. В сочетании с деликатной недосказанностью эксплицитное выражение переживаний способствовало углублению психологического рисунка произведений писателя, при этом, чем глубже и пламеннее были чувства героев, тем более сдержанно и точно передавал их писатель, тем молчаливее и тише были его герои. Гармонические отношения, сложившиеся между Аркадием и Катей в романе «Отцы и дети», их душевная близость и понимание передаются писателем в следующих выражениях: «Они оба молчали; но именно в том, как они молчали, как они сидели рядом, сказывалось доверчивое сближение: каждый из них как будто и не думал о своем соседе, а втайне радовался его близости» [5, III, с.247]. Образ спокойной и уравновешенной Кати сопряжен с сопровождающим ее образом тишины, подчеркивающим сосредоточенность и глубину душевной жизни героини: «Окруженная свежестью и тенью, она читала, работала или предавалась тому ощущению полной тишины, которое, вероятно, знакомо каждому и прелесть которого состоит в едва сознательном, немотствующем подкарауливанье широкой жизненной волны, непрерывно катящейся и кругом нас и в нас самих» [5, III, с.255]. Метафорический образ волны, почувствовать которую человек может в сосредоточенно-тихом состоянии душевной чуткости, безошибочно передает принципиальную психологическую

установку писателя на целомудренное умолчание о происходящем в человеке. А вот волнение Аркадия, когда он признается в любви к Кате, описывается с помощью внешних проявлений: Аркадий говорит «дрожащим голосом и стиснув руки», его слова отрывисты, фразы коротки и эмоционально насыщены, что передается выразительным синтаксисом с множеством вопросительных и восклицательных предложений и интонационной паузой. Переполюющиеся Катю чувства прорываются в слезах, которые также ярче слов передают радость и счастье этой искренне полюбившей девушки. Позднее, в «Вешних водах» Тургенев также через слезы выразит радостные предчувствия Джеммы, охваченной влюбленностью в Санина: «Она (Джемма – Е.А.) залилась внезапными слезами, для нее самой неожиданными слезами» [5, VIII, с.80].

В «Накануне» серьезное впечатление, которое произвела на Инсарова Елена, выражается в очень скупых описаниях именно молчания героя. Соглашаясь с Берсеневым, что следует посещать новых знакомых, тот лишь коротко согласился, и «ничего больше не сказал до самого дома. Он тотчас заперся в своей комнате, но свеча горела у него далеко за полночь» [5, III, с.45]. Свет от свечи рассказывает о том, насколько Дмитрий был поражен Еленой, и как много дум это вызвало у него, не давая ему спать. В «Отцах и детях» Базаров, сильно переживающий вспыхнувшую в нем страсть к Одинцовой, едва сдерживает проявления своих чувств. Они прорываются в отрывистых и нервных жестах, в дрожании его рук, в угрюмых взглядах исподлобья: «Он прошелся по комнате, потом вдруг приблизился к ней, торопливо сказал «прощайте», стиснул ей руку так, что она чуть не вскрикнула, и вышел вон. <...> А Базаров, часа два спустя, вернулся к себе в спальню с мокрыми от росы сапогами, взъерошенный и угрюмый» [5, III, с.196]. Без слов понимает происходящее в сердце любимой им женщины Базаров. Соучастие к нему, осознание его сильной и страстной любви выражаются в обращенном на Евгения взгляде Анны Сергеевны, но скрытое в глубинах сознания героя движение его мысли выплескивается наружу словами, выражающими лишь окончательную фазу произошедшего с ним: «Но и он ее понял. – Нет! – сказал он и отступил на шаг назад. – Человек я бедный, но милостыни еще до сих пор не принимал. Прощайте-с и будьте

здоровы» [5, III, с.258]. Писатель целомудренно умалчивает о внезапно охватившем Одинцову желании оставить Базарова у себя, возможно, подарить ему свою близость. И лишь словесная реакция гордого Базарова разъясняет смысл происходящего между героями внутреннего психологического поединка.

Роман «Дым» является одним из самых совершенных с психологической точки зрения произведений Тургенева, в нем приемы «тайной психологии» особенно выразительны и тонки. Так, немногословен, но многозначителен эпизод встречи Татьяны и Ирины на городской аллее, когда обе женщины, никогда раньше не видя друг друга, сразу узнают одна в другой свою соперницу, а переживания Литвинова передаются одним метафорическим сравнением: «Она (Ирина – Е.А.) шла к ним навстречу с своим мужем и Потугиным. Литвинов побледнел как полотно, однако не замедлил шагу и, поравнявшись с нею, отвесил безмолвный поклон. И она ему поклонилась любезно, но холодно и, быстро окинув взглядом Татьяну, скользнула мимо... <...> – Кто эта дама? – спросила вдруг Татьяна. Она до того мгновенья почти не раскрывала губ» [5, IV, с.99]. Через взгляды, быстрые и неуловимые движения передается напряженность чувств героев, интенсивность их внутренних порывов, скрытых за маской внешней холодности и безразличия. А между ним и Татьяной, и Литвинов ощущал это, стало «совершаться что-то... бессознательно и постепенно» [5, IV, с.100]. Так, неясность, некоторая призрачность ощущений, нечеткая интуитивность восприятий передается писателем с помощью немногих тщательно подобранных слов, за которыми чувствуется сильное кипение страстей героев. Литвинову трудно подобрать слова, внутренне решиться на откровенность с Татьяной, и лишь жесты передают его смятение перед ней: «Но Литвинов шел, ни слова не говоря, и только раза два безо всякого повода усмехнулся и слабо прижал к себе руку Татьяны. Ложь была в этих пожатиях, на которые она не отвечала, и Литвинов сознавал эту ложь. Не взаимное удостоверение в тесном союзе двух отдавшихся друг другу душ выражали они, как бывало; они заменяли – пока – слова, которых он не находил. То безмолвное, что началось между ими обоими, росло и утверждалось» [5, IV, с.101]. А отчаяние Татьяны, ее предчувствие беды передаются в безмолвном движении ее рук,

которые она крепко скрещивает у себя на груди, словно желая унять боль сердца, заслонить себя от несчастья (сильно стиснутые и прижимающиеся к груди руки – часто используемый Тургеневым жест, например, в «Затишье» с такими руками лежит в гробу покончившая собой Марья Павловна; и в повести этот жест символизирует безутешное страдание и горе, пережитые героиней). Высшей точкой говорящего молчания в «Дыме» становится сцена объяснения между Литвиновым и Татьяной, вся построенная на тончайших эмоциональных полутонах, подчеркивающих отчаянную безысходность сложившейся ситуации.

Таким образом, можно утверждать, что психологическая концепция И. Тургенева с годами приобретала все более глубокий и утонченный характер, оставаясь неизменной в одном: в «целомудренной остановке» писателя перед тайнами человеческой души. Важно отметить также и еще одну характерную черту тургеневского психологизма: подобная сдержанность в передаче и анализе внутренних порывов человеческого сознания и подсознания всегда направлена на читателя, она вызывает его эмоциональный отклик, сопереживание, сочувствие. Это стало той особенностью тургеневской манеры, которую унаследовали продолжатели его традиции в русской литературе Серебряного века.

Цитированная литература

1. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: В 30-ти томах. Письма в восемнадцати томах. – Т. 2,4. – М., 1987.
2. Тургенев И.С. Собрание сочинений. – Т. 10. – М., 1949.
3. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. – М., 2005.
4. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. – Тула, 1972.
5. Тургенев И.С. Собрание сочинений в десяти томах / Иван Тургенев. – М., 1962. Тексты цитируются по этому изданию: римская цифра указывает том, арабская – страницу.
6. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [Собр. текстов, вступительная статья и общая редакция А.С. Дмитриева]. – М., 1980.

7. Головин А.Г. Стилистика молчания как одно из средств создания художественного подтекста в романах И.С. Тургенева / А.Г. Головин // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія літературознавство. Вип. 1 (12). – Харків. – 1998. – С. 28 – 33.
8. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. – М., 2002.
9. Журавлева А.И. Стихотворение Тютчева ««Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») // Замысел, труд, воплощение. – М.: МГУ, 1977. – С. 179-190. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/zuravlova.html>
10. Курляндская Г.Б. Психологизм в повести Тургенева «Вешние воды» // Спасский вестник. – 2002. – № 9. – С. 5-20.
11. Гофман Э.Т.А. Старинная и современная церковная музыка // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.
12. Ильин В.Н. Тургенев – мистик и метапсихик // Литературная учеба. – 2000. – № 3. – С. 158-172.
13. Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. – Л., 1982.

Анотація

У статті на матеріалі художньої прози І.С. Тургенєва аналізується специфіка тургенєвської концепції «тайної психології»; простежуються основні принципи розкриття внутрішнього світу героїв письменником.

Summary

The article analyses specific of Turgenev's "secret psychology" concepts in his artistic prose; traces basic principles of description of the main character's inner world by the author.

*Стаття надійшла до редакції 08.12.2010
Статья поступила в редакцию 08.12.2010*

УДК 82.02

Майборода Н.В.

ПОСТАТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ЕСТЕТИЧНЕ МІРИЛО У ЛІРИЧНИХ ТВОРАХ КІНЦЯ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Українська література зламу століть (кінця ХІХ – початку ХХ) – явище, безумовно, дуже цікаве й неоднозначне. Вона уже неодноразово ставала предметом уваги літературознавців (С.Павличко, Т.Гундорова, В.Агеєва, С.Хороб, Я.Поліщук, Н.Шумило, М.Моклиця, В.Моренець та ін.), а проте і сьогодні залишається ще цілий ряд питань стосовно її специфіки, що вимагають детальнішого опрацювання.

Предметом уваги нашого дослідження постає лірика зламу століть, а точніше – місце і роль Тараса Шевченка у ній. Загалом постать Шевченка, як відомо, була і є своєрідним "мірилом" для усіх українських літераторів, починаючи з його сучасників і навіть до більшості наших сучасників. У цьому аспекті цікавим є з'ясування ставлення митців кінця ХІХ – початку ХХ ст. до класика. Адже злам століть – період активного розвитку українського модернізму, представники якого активно проголошували ламання мистецьких канонів, розрив з класичною літературою, а відтак – нерідко й нівелювання ролі усталених класиків у мистецтві.

Українські модерністи, за словами С. Павличко, на ранньому етапі його розвитку виступали зі своїми новаторствами обережно, нерідко намагалися впровадити нове, не відкидаючи старе, тобто поєднати дві цілком протилежні доктрини [1, с.100].

У цьому аспекті показовою є відома полеміка у віршах між послідовником "старого" – Іваном Франком та прихильником "нового" – Миколою Вороним.

На думку І. Франка, М. Вороний намагався завести літературу туди, де немає "тенденційної прикмети", "соціального змагання", "усесвітнього страждання", "гучних покликів до бою" тощо. Так мало не вперше (але далеко не востаннє) зіткнулись два погляди на специфіку мистецтва: традиційний і модерністський.

М. Вороний написав вірш-відповідь "Іванові Франкові", у якому намагався пояснити свою точку зору стосовно суспільного призначення літератури: "Про мене все це не байдуже, / Життя з його скаженим шалом, / З погонею за ідеалом, / З його стражданням і болінням / І невгамованим сумлінням..." [2, с.154].

І все-таки епіграфом до свого твору поет обирає слова Бодлера: "Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність". Хоча, на думку С.Павличко, "поетичний текст, що йшов після епіграфа, зовсім не відбивав цієї тези. Навпаки, у вірші віддзеркалилася ... двоїстість Вороного [1, с.107].

Власне, Вороний намагається втілити у життя погляди на специфіку мистецтва, суголосні із поглядами Лесі Українки: література повинна служити народові, бути виразником його ідей, але, разом з тим, вона не має перетворюватись на політичні декларації. "Але скинутися "всякої політики" в літературі і в моїх зносинах з метрополією ніяк не можу, бо не тільки переконання, але темперамент мій того не дозволяє, а ще не дозволяє знаєте що? – дядьків заповіт", – наголошує Леся Українка у приватному листі [3, с.64], але у більшості художніх творів таки "скидається" такої "політики".

Отаку "двоїстість" ми й фіксуємо у ставленні тих молодих літераторів, які виголошували повне неприйняття класичних тенденцій, до постаті Тараса Шевченка. Адже вони фіксували у своїх естетичних позиціях розрив із класикою, тоді як у художніх творах нерідко звертались до його постаті із глибокою пошаною.

Серед поетів названого періоду були й такі, що не поривали з народницькою традицією, тому вшанування Тараса Шевченка у їхніх творах – явище закономірне. Так, Володимир Самійленко виступає ще у 1885 році із загальновідомим віршем "Українська мова" з підзаголовком "Пам'яті Т.Г. Шевченка", де порівнює митця із ювеліром, що обробив коштовний діамант (рідну мову). У 1888 році Самійленко знову звертається до постаті Кобзаря у вірші "На роковини смерті Шевченка": "Поет живе! Ми слухаєм його: / Ми чуєм заповіт його священний – / Учитися, кохати край стражденний / І не цуратись рідного, свого. / І всі ми, скільки є, в душі своїй / Клялись тих дум не зраджувати зроду, / І справді ми заповіт святий, – / Поет живе в серцях свого народу!.. " [4, с.247].

У 1906 році В.Самійленко "заплітає" "Вінок Тарасові Шевченку в день 26 лютого" (цикл із п'яти віршів), у якому ще раз підкреслює провідну роль великого митця у розвитку української літератури: "І поки житиме народ твій рідний, / Твоя душа не вмере в його душі. / Твій рідний край не раз оплаче гірко / Того, хто так його оплакав долю. / Ні, не забудемо тебе, Кобзарю, / Довіку" [4, с.256].

Так само звеличує роль Шевченка в житті українців інший митець зламу століть – Микола Вороний. Для цього поета важливим є вшанування пам'яті Кобзаря, про що він і згадує у вірші "На Тарасовій панахиді" (1911) із циклу "Про мертвих". Вороний проводить паралелі між минулим і сучасним, наголошуючи на провідній ролі Шевченка у майбутньому звільненні українців з-під соціального та національного ярма: "Тільки в серця з панахидними співами / Б'ють переливами / Інші бажання, / Інші надії... / Груди тремтять і палають в огні. / Думка літає над рідними нивами... / Жити ми хочем і бути щасливими!.. / Всі поривання, / Думи і мрії / Вилити грізно в діла голосні!" [4, с.204].

Спиридон Черкасенко також не оминув увагою постать Т.Шевченка (2 вірші з циклу "Світлій пам'яті генія"). Для Черкасенка поет минулого постає пророком, який за своєю силою може дорівнювати славнозвісному Іезекеїлю: "І він прийшов. Прорвалось слово у пустині, / У тіло кості одяглись, в німих устах / Огнем збудилася хвала новій святині, / Що сяєвом новим ясніла в небесах" [4, с.361].

Не можемо обійти увагою і ставлення Олександра Олеся до постаті Т.Шевченка. Він присвятив пам'яті Кобзаря дві поезії: "Шевченкові" (1912) та "В роковини Шевченка" (1928). Написані з інтервалом у 16 років, обидва твори, проте, містять однакову позицію Олеся: молодий поет вшановує пам'ять класика, віддаючи йому належне як пророку українців, наголошує, що геній Шевченка необхідний у ті важкі часи, які прийшли для України у 20-ті роки ХХ ст. І Шевченко, на думку О.Олеся, "... тут би був! Орел крилатий / Не зміг би стерпіти ярма, / І як би там він міг співати, / Коли вітчизна вся німа!!" [4, с.239].

Про Тараса Шевченка, зрозуміло, писала і Леся Українка, що, як і її "колеги", також визнавала провідну роль митця у розвитку української літератури (вірш "На роковини"). Авторка проводить паралелі між справжньою любов'ю до України, яку проніс у своєму

серці Шевченко, і любов'ю нещирою, коли нічого не даєш навзамін, а лише позичаєш ("від неї переймали сміх, / і жарти, і таночки..."). Саме Шевченко, за словами Лесі Українки, "перший за свою любов / тяжкі дістав кайдани", але продовжував служити Батьківщині, і вогню його любові "і смерть не погасила" [4, с.134].

Згадувані нами митці мали різні світоглядні позиції: В.Самійленко не позиціонував себе як прихильник модернізму, Леся Українка та Микола Вороний виступали з новаторствами доволі обережно, Олександр Олесь не декларував особистих естетичних позицій, а проте у художніх творах був ближчим до прихильників "нового" мистецтва, однак усі вони без винятку визнавали провідну роль Тараса Шевченка у розвитку української літератури.

По-іншому виглядає справа з тими митцями, які оголошували себе апологетами саме нового мистецтва і начебто поривали із класикою. Члени угруповання "Молода муза", як відомо, наголошували, що хочуть вести читача "від злиднів і турботних дисонансів на сонячні левади, запашні ниви – в світ ясних, золотих зір!" У такому аспекті, зрозуміло, позиція Т.Шевченка – борця проти тих самих злиднів і турбот – була б неприйнятною, однак "молодомузівці", як засвідчують їхні художні твори, все одно вважають Шевченка непересічною особистістю, вартою уваги і пошани.

Так, до образу Кобзаря звертаються у своїх поезіях Богдан Лепкий (цикл "З віршів про Тараса Шевченка") та Петро Карманський ("Шевченкове свято"). Зокрема, Б. Лепкий малює картину суду над митцем, порівнює його з Прометеєм, який приніс волю людям, наголошує на його винятковому значенні в історії України і визначає ганебну роль російської імперської системи у важкій долі українського поета: "За кару піде цей бунтар / В степи киргизькі, в каземати, / В забутий Богом дикий край" ("Суд над Шевченком") [4, с.14].

Наступний вірш циклу ("В кріпості") оповідає про життя Шевченка на засланні, а третій ("Умер поет") є своєрідним реквіємом за митцем: "Умер поет. Далеко на півночі, / У городі непривітнім, чужім, / А хто ж йому накриє сонні очі / Китайкою? Заплаче хто по нім? <...> Не вмер поет, його втомило горе, / Схилив чоло і задрімав на мить" [4, с.15].

П. Карманський звертається до сучасності, зачіпаючи питання вшановування Шевченка, яке не завжди є доречним. Він зазначає: "театр втонув у квітах, / І Тараса чогось на сцену принесли". Але сам Шевченко, на думку митця, потребує іншої пам'яті і був би здивованим, опинившись серед "зблязованих естетів": "Вражав би їх чуття мужицький стрій на тобі, / І горівчаний дух, і витертий кожух. / Вони рекли б: "Іди і покладися в гробі, / І най зійде на нас твій чистий, ясний дух" .. ". [4, с.37].

Отже, навіть побіжний огляд ліричних творів кінця ХІХ – початку ХХ століття зайвий раз переконує у вагомій ролі Тараса Шевченка в українській культурі. Адже більшість митців вказаного періоду шанують пам'ять митця, незважаючи на свою мистецьку орієнтацію, а нерідко навіть ті, хто декларує повну відірваність від класики, усе-таки визнають Тараса Шевченка за генія, якому слід поклонятися, за своєрідне мистецьке мірило, за яким варто оцінювати художні твори.

Цитована література

1. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
2. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. / Микола Вороний. – К., 1996.
3. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. / Леся Українка. – К., 1979. – Т. 12: Листи. – 1979.
4. Українські поети кінця ХІХ – початку ХХ століття: / [Хрестоматія. Для студентів філологічних спеціальностей. / Укл. Н.В. Майборода] – Донецьк, 2010.

Анотація

В статті розглядається роль Тараса Шевченка в історії української літератури на прикладі ліричних творів поетів кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Annotation

The paper considers the role by Taras Shevchenko of the history of the Ukrainian literature as exemplified by works of the poets at the end of the XIX-th – the beginning of the XX-th century.

Стаття надійшла до редакції 07.11.2010
Статья поступила в редакцию 07.11.2010

УДК 821.112.2 – 312.1

Король Е.А.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ РОМАНА Л.ФЕЙХТВАНГЕРА «ГОЙЯ, ИЛИ ТЯЖКИЙ ПУТЬ ПОЗНАНИЯ»

Фабулу романа Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» составляет художественно переосмысленная биография художника Франсиско Гойи. Уже в силу этого литературный жанр впускает в себя иной, невербальный вид искусства – живопись и графику. Произведения Гойи в романе Фейхтвангера обозначают этапы творческой эволюции протагониста и – шире – определяют концепцию романа в целом. Поэтологический аспект интермедиальности романа «Гойя» долгое время оставался вне поля зрения учёных. Интермедиальность интересует многих исследователей лишь в той степени, в какой литературный жанр романа перекликается с искусством кино. В частности, работы Р. Герлингхауз, З. Тилькинга и М. Кёппена посвящены анализу экранизации романа о Гойе, созданной К. Вольфом. Что касается соотношения литературы и живописи, то здесь можно назвать диссертацию Л.М. Загер – рассматривая типы экфрасиса, исследовательница обращается среди прочего и к данному роману Л. Фейхтвангера. Примечательно, что известные нам работы о роли картин Гойи в романе являются студенческими исследованиями, появившимися в последнее десятилетие (И. Молчанова, М. Отьен, Т. Кайт). Все они продолжают традицию К. Васхаузена (работа «Творческое и политическое развитие Гойи в романе Л. Фейхтвангера», 1957) и сопоставляют творческую эволюцию протагониста с развитием его социально-политической сознательности.

Основная цель данной статьи – выяснить роль интермедиальности в формировании исторического плана романа. В качестве объекта исследования взяты пять картин Гойи, упомянутые во второй главе. Отдельное внимание уделяется художественным средствам описания картин, а также основным темам и мотивам работ Гойи в их перекличке с концепцией произведения. Роман «Гойя, или Тяжкий путь познания» предстаёт

как многоплановое и многостороннее произведение в его художественном своеобразии, независимо от идеологических клише, закрепившихся за романом в советском и восточногерманском литературоведении. Результаты настоящего анализа могут быть развиты и дополнены в дальнейших научных исследованиях.

«Гойя, или Тяжкий путь познания» — роман о художнике, продолжающий историческую линию в творчестве Л. Фейхтвангера. Широкий исторический контекст задаётся уже в экспозиции произведения, где описывается Испания конца XVIII века. В этом описании для романиста важны не даты и конкретные исторические события, но реконструкция духовной атмосферы Испании того времени: её, по словам автора, формировало средневековье, сберегшееся здесь, как нигде в Европе, преклонение перед королями и духовенством и массовое увлечение корридой [1, с.7-9]. Описание нравов испанцев во вводной главе формирует фон развития сюжетной линии, задаёт тональность, в которой воспринимается действие романа.

Историческое входит в произведение не только в виде «экскурсов», которые открывают каждую из частей романа, но проявляется и на других уровнях, в частности, там, где описываются работы самого Гойи. Картины представлены в романе как вехи на пути становления художника, но при этом они участвуют также в создании исторического контекста, поскольку Гойя в своих работах обращается к современной ему испанской повседневности. К картинам со злободневной тематикой относятся «Суд инквизиции», «Процессия флагеллантов», «Дом умалишённых», «Похороны сардинки», а также полотно, изображающее деревенский бой быков. Гойя пишет их после инквизиционного процесса по делу либерала Пабло Олавиде, где мастеру доводится присутствовать лично.

Картины входят в роман как элементы «другого» вида искусства — живопись становится частью литературного произведения, возникает феномен интермедиальности. Интермедиальность — неоднозначное понятие современной коммуникатологии. Вильгельм Фюгер в статье «Где начинается

интермедиальность?»* пытается решить вопрос о значении этого термина, исходя из понятия «медиум». В зависимости от того, что принимается за медиум, интермедиальностью можно назвать как минимум три процесса. Во-первых, это событие перевода ощущений в вербально оформленную мысль, что происходит внутри человеческого сознания. Во-вторых, – превращение мысли в нечто выраженное в предметном мире. В-третьих, интермедиальностью можно назвать переход из одного способа предметного выражения в другой [2, с.42]. Учитывая специфику литературоведческого исследования, интермедиальность в данной статье понимается в обобщённом смысле как «неизбежно трансформативный перенос элементов текста из одного медиума в другой»** [3, с.7]. За единицу текста соответственно берётся произведение искусства (роман, картина). Неизбежность трансформации элементов текста при их переносе обусловлена тем, что в интермедиальных процессах задействованы различные семиотические ряды, соответствующие художественным языкам того или иного вида искусства. А потому «в системе интермедиальных отношений, как правило, сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне» [4, с.153]. В романе Л. Фейхтвангера картины Гойи перестают существовать в рамках собственной семиотической системы. Краски, линии, свет, живописные образы уже не воспринимаются зрительно, но воплощаются в слове, то есть неизбежно «переводятся» на язык художественной прозы.

Интермедиальный аспект романа Фейхтвангера реализуется на двух уровнях. Описания живописных и графических работ Гойи формируют первый, вербальный уровень восприятия. Второй уровень невербален — он основывается на том знании картин и офортов Гойи, какого автор может ожидать только от подготовленного читателя. Более того, доля вербального уровня реализации интермедиального ряда в романе очень мала. Термины, связанные с изобразительным искусством (цвет, линия, перспектива и т.д.), здесь практически отсутствуют. Фейхтвангер

* Перевод наш. – Е.К.

** Перевод наш. – Е.К.

не столько описывает картины, сколько даёт их художественную интерпретацию. И читатель, не знакомый с работами Гойи, вынужден мириться со «своеволием» романиста. Ведь при «переводе» картин на язык своего искусства, писатель может по своему интерпретировать живописные произведения, «встраивать» их в концепцию романа.

«Своеволие» Л. Фейхтвангера как интерпретатора Гойи особенно явно при описании полотна с корридой. Примечательно, что название этой работы Гойи в романе не упоминается — автор называет её картиной, которая «изображала убогий деревенский бой быков»* [5, с.171]. Скорее всего, имеется в виду картина Ф. Гойи «Деревенский бой быков» – по содержанию это полотно аналогично тому, которое представлено в романе. Фейхтвангер даёт такое описание: «Тут были и арена, и участники, и лошади, и зрители, а на заднем плане — несколько невзрачных строений»** [5, с.171], сама же картина «была многофигурная»*** [5, с.171]. На живописной картине Гойи также видим арену, полную участников корриды, многолюдную публику, а на заднем плане — постройки.

Однако между оригиналом и его интерпретацией, которую даёт Фейхтвангер, имеются существенные различия. В толковании романиста (вербальный план) бык становится центральным персонажем и представлен трагически: «Сам бык, затравленный, залитый кровью, был совсем ледащим, трусливым быком: он жался к загородке, пускал мочу и не хотел больше бороться, он хотел только умереть»**** [5, с.171]. А на картине-оригинале бык стоит посередине арены и особых признаков трусости не проявляет. Похоже, что Фейхтвангер намеренно не упоминает названия картины, чтобы иметь право толковать её по своему усмотрению. В результате романное описание полотна наполняется отрицательно коннотированными деталями. Бой быков — «убогий»***** [5, с.171],

* <...> einen ärmlichen, ländlichen Stierkampf <...> [1, с.214].

** Da war der Stierzirkus mit Kämpfern, Pferden, Zuschauern und ein paar gleichgültigen Häusern dahinter [1, 214].

*** <...> ein figurenreiches Bild <...> [1, с.215].

**** Der Stier selbst war gehetzt und blutend, ein feiger, schlechter Stier, der sich an die Palisade drückte, Wasser ließ und nicht mehr kämpfen wollte, sondern nur mehr sterben [1, с.214].

***** ärmlich [1, 214].

а бык не делает чести тореро, собирающемуся заколоть его, поскольку зверь этот был «ледащим, трусливым»* [5, с.171]. Зрители лишены сочувствия – они «возмущены трусостью быка, не желавшего доставить им удовольствие, на которое они имели право»** [5, с.171]. Таким образом, главное в романной версии картины – обречённость животного, которому неизбежно предстоит умереть на потеху толпе. По словам романиста, сам бык здесь неважен: «<...> не его хотел изобразить Франсиско, а его участь <...>***», которая считается нормальной там, где людьми руководит жестокость [5, с.171]. Трагическая «участь» быка усилена ещё одной художественной деталью: дома, виднеющиеся за ареной, — «равнодушны»****. В переводе же Н. Касаткиной и И. Татариновой строения на заднем плане картины нейтрально характеризуются как «невзрачные» [5, с.171]. Эпитет «невзрачный» при описании дома, безусловно, звучит более привычно, чем «равнодушный». Однако устранение неожиданного эпитета представляется не совсем правомерным, поскольку он несёт здесь важную смысловую нагрузку. Душевная холодность, характерная обычно только для одушевлённых существ, обретает в описании такую силу, что пронизывает даже ландшафт. Это наполняет общую атмосферу картины ощущением вездесущей и непреодолимой бесчеловечности.

Весь интермедиаальный ряд наполнен отрицательно коннотированными деталями. На следующем полотне под названием «Дом умалишённых» представлено помещение, более всего напоминающее погреб***** [1, с.215]. На ассоциативном уровне погреб соотносится с темницей, так что с самого начала в описании картины начинают звучать коннотации темноты, изолированности, несвободы. Подчёркивается, что своды этого «погреба» сделаны из камня. Холод камня, окружающего безумцев, метафорически соотносится с их одиночеством, ведь каждый из

* feiger, schlechter [1, с.214].

** Und die Beschauer waren empört über die Feigheit des Stieres, der ihnen nicht das Schauspiel bot, auf das sie Anspruch hatten <...> [1, с.214].

*** <...> es war nicht der Stier, den Francisco hatte malen wollen, sondern sein Schicksal <...> [1, 214].

**** gleichgültig [1, с.214].

***** kellerartig [1, с.215].

них «безнадёжно одинок»* [5, с.172]. Эпитет «безнадёжно» доводит представление об одиночестве изображённых людей до крайней степени, равно как и эпитет «вечный» в отношении к слову «каменный» (ср. *ewig steinernen Gewölbe* [1, с.215]). Звучание мотива холода и человеческого одиночества разрастается, приближается к вселенским масштабам, дополняется нотами трагической непреодолимости. Для понимания полотна «Дом умалишённых» важна живописная категория света. По словам романиста, «в картине очень много воздуха и света»** [5, с.172]. Обилие света (радостное по своей сути, потому что всегда противопоставлено тьме, а значит – злу) задаёт, тем не менее, контрастный фон, подчёркивающий убожество и несчастье безумцев.

В отношении следующей картины, «Процессия флагеллатов», автор расширяет рамки описания и приводит цепочку ассоциаций, побудивших Гойю обратиться к этой теме. Ребёнком художнику довелось заслушать приговор, который церковь вынесла одному священнику за то, что тот налагал на свою паству физическое наказание и сам просил своих прихожан наказывать его за грехи бичеванием. Воспоминания вызывают у Гойи ассоциации с флагеллантами, бичующими себя, чтобы предупредить божественное возмездие за грехи. В интермедиальном плане противоестественность этого обычая, его несоответствие истинному смыслу христианства проявляется в том, как распределён свет на полотне: освещение вокруг фигур флагеллантов резкое, в то время как от Пресвятой Девы, несомой другими участниками процессии, «исходит мягкое, тихое сияние»*** [5, с.173]. Правда, фигуры Марии и Иосифа, а также распятие описаны двояко. «Мягкое, тихое сияние», исходящее от них, задаёт позитивное восприятие этих живописных образов по сравнению с «резко» выписанными фанатиками. С другой стороны, фигура Божьей Матери и Иосифа — «огромные», распятие — «гигантское», и участники процессии несут эти статуи, «обливаясь

* *hoffnungslos allein* [1, с.215].

** *Aber viel leichtes Licht ist um sie* [1, с.215].

*** *<...> mild und sanft geht es aus von der Figur der Heiligen Jungfrau* [1, с.216].

потом»* [5, с.172]. Огромные размеры фигур Святого семейства на плечах людей могут «прочитываться» и как бремя религии (в частности, католицизма), довлеющее над Испанией. Кроме того, подчёркнуто изнурительный физический труд тех, кто несёт подиум с фигурами, уравнивает их с флагеллантами: доведённое до крайности физическое напряжение при выполнении обрядового действия – будь то труд носильщиков или самобичевание флагеллантов – служит выражением готовности служить Богу. Однако это не есть богоугодное стремление к праведности, составляющее моральную суть христианской религии. В обществе, которое видит и изображает Гойя в романе Л. Фейхтвангера, религиозная мораль и богоугодная чистота подменяется, скорее, более примитивным физическим выражением показного религиозного рвения.

Детали карнавальной пляски на третьей картине, «Похороны сардинки», безрадостны: лик луны на изображённом здесь флаге, по определению автора, – «дьявольский»**; маски на танцующих – «нелепые» (в оригинале даже «дикие, такие, какими пугают детей»***); танец лишён лёгкости и грациозности – его участники двигаются «грузно»**** [5, с.173]. Вместо подлинной радости от картины «исходит натужное, кликушеское ликование, фанатическое буйство»***** [5, с.173]. Атмосфера развязности, подменяющей искреннюю радость, передана посредством оксюморона: «<...> веселье в «Похоронах сардинки» получилось у него (Гойи. – Е.К.) особенно мрачным»***** [5, с.173]. «Мрачность» перебрасывает мостик от «Похорон сардинки» назад, к картине, изображающей деревенский бой быков, где толпа жаждет развлечься кровавым зрелищем. В то же время ключевое понятие

* <...> getragen von kräftigen, schwitzenden Männern, <...> das Riesenbild der Jungfrau <...>, ein ebensolches Podium mit dem Heiligen Joseph, und <...>, gigantisch, der Gekreuzigte [1, с.215].

** teuflisch [1, с.216].

*** wild, kinderschreckend [1, с.216].

**** einen schweren Tanz [1, с.216].

***** gewollte, besessene Fröhlichkeit [1, с.216].

***** <...> so geriet ihm die Fröhlichkeit in „Beerdigung der Sardine“ besonders grimmig [1, с.217].

«мрачности», которым завершается отрывок, посвящённый «Похоронам сардинки», обуславливает переход к следующей картине – «Суду инквизиции».

Описание этой работы Гойи выстроено на контрасте между обстановкой и действием. Заседание инквизиции проходит в «светлом храме, с высокими стрельчатыми сводами, пронизанном солнцем»* [5, с.173]. В свете, которым наполнена церковь, ещё более жалкой кажется фигура еретика: он – «комоч страдания и стыда»** [5, с.173]. Его и ещё трёх таких же униженных обвиняемых окружает равнодушие судей и сановников. Последние «сидят довольно безучастно», вместо лиц – «маски» и созерцают человека, «которого они поймали»*** [5, с.173]. Глагол 'поймать' придаёт образу еретика сходство с загнанным животным. В контексте интермедийного ряда в этой главе романа таким животным является бык (см. первое из пяти полотен). Стоит вспомнить, что Л. Фейхтвангер намеренно усиливает трагизм и безысходность картины «Деревенский бой быков», изображая быка как жертву людской жестокости. Принцип параллелизма («пленник — пойманное животное», «еретик на помосте — бык на арене»), равно как и атмосфера равнодушия (ср. «равнодушные» строения на первой картине и безучастность судей в «Суде инквизиции») выявляет сходные смыслы в обеих картинах: еретик так же загнан и жалок, так же окружён безучастностью и жестокостью и так же обречён, как и бык, предназначенный для заклания.

Если учесть, что Гойя принимается за работу под впечатлением от процесса над Пабло Олавиде, то появление «Суда инквизиции» является наиболее прогнозируемым. Казалось бы, художник мог бы ограничиться только этим произведением. Тем более что образно или тематически остальные полотна практически не связаны с «Судом инквизиции», но имеют лишь общие коннотации «мрачности» и «насилия», в той или иной степени присущие каждой из работ. Однако на этой основе все пять картин как раз и складываются в единство. Как целостность воспринимает эти

* <...> in einer hellen Kirche mit lichten, hohen Wölbungen und Bögen [1, с.217].

** ein Bündel Not und Schande [1, с.217].

*** <...> ziemlich unbeteiligt, <...>, maskenhaft, und in ihrer Mitte der Mann, den sie gefangen haben [1, с.217].

полотна друг и помощник Гойи Агустин Эстеве: «<...> все пять картин <...> представляли собой нечто единое. Издыхающий бык, буйное карнавальное гулянье, процессия флагеллантов, сумасшедший дом, инквизиция – всё это было одно: это была Испания. Здесь запечатлелись вся жестокость, всё изуверство, всё мутное и тёмное, что вносит испанский дух даже в радость»* [5, с.174]. Эстеве – современник Гойи, ему знакомы ситуации, изображённые мастером. Передоверяя описание и оценку картин Агустину с его статусом очевидца, автор убеждает читателя в достоверности такой интерпретации. Читатель, видящий картины Гойи глазами Агустина, также воспринимает эти произведения как целостное отражение эпохи.

Гойе мало написать сам процесс, на котором он побывал, – мастер испытывает потребность исследовать свою эпоху, для которой аутодафе — норма. Первые четыре полотна, описанные в романе, – своего рода иллюстрация того негативного, демонического, что присуще Испании XVIII – XIX веков. Демонстрируя жестокость, мрачность и фанатизм современного Гойе мира, они подготавливают появление «Суда инквизиции». Полотно, изображающее суд над еретиком, завершает интермедийный изобразительный ряд и становится его кульминацией. В этом отношении характерно вводное слово «наконец» в предложении, открывающем описание пятой картины – ср. *Das fünfte Bild endlich stellte ein Autodafé dar* [1, с.217]. Эмфатический порядок слов с необычным для немецкого синтаксиса фразовым ударением на *endlich* позволяет усмотреть в описании пятой картины конечную цель интермедийного ряда.

Написав эти картины, Гойя опровергает самого себя, заявлявшего, что ему нет дела до политики [5, с.159]. Полотно, изображающее деревенский бой быков, а также картины «Дом умалишённых», «Процессия флагеллантов», «Похороны сардинки» и «Суд инквизиции» становятся откликом на внешние события – здесь изображена Испания, какой видит её художник, и отражена

* <...> alle fünf Bilder <...> gehörten zusammen. Der sterbende Stier, die tolle Karnevalsprozession, die Flagellanten, das Irrenhaus, die Inquisition, das war eines, das war Spanien. Die ganze Wildheit war darin, das Grausen, das Dumpfe, Dunkle, das sogar in der spanischen Freude ist [1, с.217-218].

его оценка эпохи. При этом один из друзей мастера считает, что Гойя открыл «всеобщий язык»* [5, с.175]. С одной стороны, можно согласиться с М. Отъеном – по его мнению, язык живописи апеллирует не столько к разуму, сколько к интуитивным способностям человека. Восприятие картин требует меньше интеллектуального напряжения, чем, например, понимание литературного произведения, которое создано более абстрактными – не наглядными, а вербальными – средствами [6, с.73]. С другой стороны, общедоступность этого языка объясняется силой, которую имеет искусство вообще. В незаконченном эссе «Дом Дездемоны» Л. Фейхтвангер утверждает, что даже реальные исторические факты проигрывают рядом с их поэтическим переосмыслением, если оно хорошо продумано, достоверно изложено, живо и затрагивает душу реципиента [7, с.15]. Следовательно, для Фейхтвангера художественное переосмысление истории отмечено знаком высшей истинности. Истинность же вообще становится сущностной характеристикой картин Гойи в романе: портрет жены друга, Лусии Бермудес, – «вещая правдивость»** [5, с.489]; портрет королевской семьи — «жестокая, страшная правда жалких лиц»*** [5, с.273]; в «Капричос» «было больше правды, чем в самой правде»**** [5, с.464]. То, что пять картин, написанные художником после процесса над Пабло Олавиде, воспринимаются современниками как «сама Испания», свидетельствует о правдивости, истинности этих полотен.

Д.В. Затонский справедливо замечает, что Фейхтвангер в своих исторических романах часто «передоверяет» персонажам оценку происходящего [8, с.286]. В данном случае вполне можно утверждать, что Л. Фейхтвангер «передоверяет» Гойе и оценку Испании XVIII – XIX веков, а средством выражения этой оценки становится интермедальность, взаимообмен между художественным языком литературы и живописи. И, будучи продуктом не-обыденной, художественной деятельности,

* Idioma Universal [1, с.219].

** zauberische Treue [1, с.608].

*** die harte, grausame Wahrheit der kläglichen Gesichter [1, с.339].

**** <...>Getümmel dieser überwahren Menschen und Ungeheuer <...> [1, с.577].

отмеченной печатью вдохновения, картины Гойи и его оценка действительности приближаются к высшей истине.

Истинность эта обретает дополнительное измерение на философско-эстетическом уровне романа. Согласно концепции Л. Фейхтвангера, объектом изображения в исторических жанрах должна быть современность [7, с.135-136]. И роман «Гойя, или Тяжкий путь познания», повествуя о пути становления художника, в то же время проводит параллели между Испанией времён Франсиско Гойи и современностью Л. Фейхтвангера, где особой точкой отчёта стал 1933 год. Институт инквизиции, под знаком которого развёртывается действие второй части романа, где Гойя создаёт описанные выше картины, коррелирует с системой поддержания внутреннего порядка в гитлеровской Германии*, а также с произволом властей США в период активного преследования коммунистов, от которого в эмиграции пострадал и сам Л. Фейхтвангер. Проявления жесткости, фанатизма, равнодушия, произвола и бесчеловечности, которые в интермедиальном плане раскрываются в пяти «романных» картинах Гойи, также проецируются на современность писателя, достигая исторического, философского и нравственного масштаба.

Цитированная литература

1. Feuchtwanger L. Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis. – Berlin, 2007.
2. Füger W. Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts // Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. – Berlin, 1998.
3. Böhn A. Einleitung: Formzitat und Intermedialität / Andreas Böhn // Formzitat und Intermedialität. – St. Ingbert, 2003.
4. Тишунина Н.В. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследований: Методология

* Любопытно, что сопоставление расисткой идеологии нацизма с методами и постулатами средневековой инквизиции встречается не только в художественной, но и в научной литературе (ср. Х. Шрекенберг в научно-историческом труде «Идеология и повседневность в Третьем рейхе» [9, с.154-155]).

- интермедіального аналіза // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. К 80-літтю професора Моїсея Самойловича Кагана. Матеріали міжнародної наукової конференції. 18 травня 2001 р. Санкт-Петербург. Серія „Symposium“. – Випуск №12. – СПб., 2001.
5. Фейхтвангер Л. Гойя, или Тяжкий путь познания / Лион Фейхтвангер / Пер. с нем. Н. Касаткиной и И. Татариновой; стихи в пер. Л. Гинзбурга. – М., 2003.
 6. Oetjen M. „Goya“ – der Schlüsselroman zum Kunst- und Literaturverständnis Lion Feuchtwangers? – Schriftliche Examensarbeit im Rahmen der 1. Staatsprüfung für das Lehramt an öffentlichen Schulen. Prüfungsgegenstand Deutsch. – GRIN, 2005.
 7. Feuchtwanger L. Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung. – Frankfurt am Main, 1986.
 8. Затонский Д.В. «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера / Дмитрий Затонский // Затонский Д.В. Художественные ориентиры ХХ століття. – М., 1988.
 9. Schreckenberg H. Ideologie und Alltag im Dritten Reich . – Frankfurt am Main; Berlin; Bern, 2003.

Анотація

У статті досліджується роль інтермедіального плану у створенні історичного контексту роману Л. Фейхтвангера «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання». Розглядається значення інтермедіального поля для концепції роману. З цією метою проаналізовано романні описи п'яти картин Гойї, створених під впливом інквізиційного суду над еретиком.

Summary

The article studies the role of intermediality for creation of the historical aspect in the novel “It is the hour” by L. Feuchtwanger. The article searches the importance of the intermedial field for the conception of the novel. For this purpose the author of the article analyses the poetical descriptions of five Goya’s paintings which were created by the artist under impression of an inquisition tribunal.

*Стаття надійшла до редакції 30.10.2010
Стаття поступила в редакцію 30.10.2010*

УДК 82(091): 821.11(73)“19”

Бондарь Н.Ю.

БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ У.СТАЙРОНА «ВЫБОР СОФИИ»

Библия – это универсальный метатекст, на который опирается вся мировая художественная литература. Исследовательница Е.М. Дронова справедливо отмечает, что Библия является «неоспоримым «авторитетом» и что ее «цитаты и аллюзии пронизывают буквально все тексты, созданные в Новое время» [1]. Антитоталитарный и антифашистский роман американского писателя второй половины XX в. У. Стайрона «Выбор Софи», также богат библейскими мотивами. Однако, несмотря на то, что достаточно широкий круг исследователей обращался к различным поэтологическим аспектам этого романа, библейские аллюзии все еще не стали предметом отдельного изучения. Так, поэтику композиции романа «Выбор Софи» с большей или меньшей степенью развернутости рассматривали Т.Н. Денисова [2], С.Б. Белов [3], А.М. Зверев [4], Г.П. Злобин [5], М.М. Коренева [6], Е.А. Стеценко [7]. В диссертационной работе Т.А. Мараховской уделено внимание проблеме личности и ее становления в романах Стайрона [8]. Е.В. Дубинина изучала традиции пуританства в творчестве писателя, а также эстетическое своеобразие его индивидуального метода в соединении с выявлением этической доминанты [9, 10]. Л. Цехановская в ряде работ проанализировала экзистенциальный аспект произведений Стайрона, роль музыки, функции пейзажа и снов, а также элементы южной литературной традиции в его творчестве. Цель настоящей статьи – рассмотреть некоторые библейские аллюзии в романе У. Стайрона «Выбор Софи» и попытаться, таким образом, несколько восполнить этот пробел в изучении его художественного мира.

Роман Стайрона «Выбор Софи» (1979) посвящен событиям Второй мировой войны, которые наложили отпечаток на всю последующую историю человечества. Концепция романа – разоблачение тоталитаризма и фашизма как страшной в своей будничной «банальности» (Х. Арндт) разновидности «абсолютного зла». Главная героиня романа – полька Софи

Завистовская (в девичестве – Беганьская), бывшая узница Аушвица (Освенцима), рассказывает о своем пребывании в концлагере и о трагической судьбе собственных детей начинающему писателю Стинго, от имени которого и ведется повествование.

Поскольку героиня прекрасно знала немецкий язык, ее определили секретаршей к коменданту освенцимского лагеря, Хессу. Вместе с другими узниками, обслуживающими семью коменданта, Софи проживала в подвальном помещении его дома, который находился в концлагерной зоне. Софи описывает дом коменданта, окруженный по периметру садом, полным цветов. Заметим, что таковы библейские архетипические коннотации сакрально отмеченного места – прежде всего, рая. Это подтверждается и тем, что здесь находятся водные источники, в которых плещутся дети Хесса и сам папаша Хесс. В раю, согласно Книге Бытия, протекают четыре реки, а сочетание сада и воды в христианской мифологии и культуре в целом всегда связывалось с райским началом. На территории комендантского дома, вспоминает Софи, имелись различные домашние животные и прирученные зверушки, и это «трогательное» единение взрослых людей, детей и животных на фоне крематория и газовых камер становится трагической пародийной аллюзией рая. Здесь же находится конюшня с прекрасными лошадьми, что вводит в повествование зеркальный перевертыш евангелически отмеченного локуса (как известно, в хлеву родился Иисус, но в христианской мифологии вводится мотив кротости: среди животных, окружавших младенца, – не лошади, но овцы, ягнята, вол, ослик). В романе приводится письменная часть показаний Хесса на Нюрнбергском процессе, где упомянуты идиллические отношения его детей и заключенных, которые работали в этом «райском», как пишет Хесс, саду. Трагическая издевка заключается в том, что и дом, и сад с их обитателями (взрослые, дети, слуги-узники, животные, звери, флора и вода) становятся аллюзией гармонии Эдема.

Библейские аллюзии в романе тесно соседствуют со сказочными и мифологическими мотивами. Так, важнейшие мифологические стихии (земля, воздух, огонь) в радиусе освенцимского «райского дома» и «райского сада» обнаруживают враждебность к миру живого. Земля представлена абсолютным «низом» («ямой») – подвалом с толстыми каменными стенами, где

изможденная Софи, которая до войны была «ослепительно красивой», живет с такой же прислугой, как и сама, спит на тюфяке и питается объедками. В подвале было «сыро, темно, пахло гнилью и плесенью» [11, с.350] Софи называет подвал «сумрачным чистилищем» [11, с.350]. Очевидно, что на архетипическом уровне здесь развернут сказочный мотив похищения красавицы (шире – солнца, жизни) и насильственного заточения. Стихия огня представлена печами крематориев, где сжигают уничтоженных заключенных, а воздух отравлен запахом сжигаемых тел. Коннотативные поля «земли», «воздуха» и «огня», таким образом, исключают живое начало и характеризуют дом коменданта Освенцима Хесса как «антидом». Двухэтажный особняк Хесса, где собраны награбленные картины, драгоценности, снятые с заключенных вещи, вплоть до нательного белья (см. сцену, когда экономка пытается подарить Софи «выстиранное» нижнее белье [11, с.362-364]), воспринимается как логово хищного зверя, склад добычи, а в философском плане – как крайняя степень нравственного падения, абсолютный этический «низ». Концлагерь же в целом принимает очертания «нижнего» мира мертвых и ада при жизни для самой Софи. Недаром дантовский мотив кругов ада становится сквозным в линии судьбы героини.

Согласно христианской мифологии, самыми тягостными мучениями в аду становятся не физические, а моральные, связанные с голосом совести, «когда греховная душа не может вынести присутствие Бога, но и без Бога ей совсем невыносимо» [12].

Стайрон так организует композицию романа, что героиня проходит почти все круги ада, хотя и не в той последовательности, которая предложена Данте. Если судить об отношениях Софи с мужчинами поверхностно, без учета экзистенциальных обстоятельств, то она оказывается во втором круге ада, где пребывают сладострастники, блудники и прелюбодеи (ведь Софи действительно занимается любовью и с Юзефом, и с Натаном, и со Стинго). Затем она условно перемещается в круг для чревоугодников, обжор и гурманов. В повествовании есть такой эпизод: перед тем как идти в кабинет Хесса, Софи ест инжир, который достается ей чудом. По словам В.Н. Топорова, инжир ассоциируется обычно с запретным плодом, так как, согласно

библейскому преданию, именно из его листьев согрешившие Адам и Ева сделали себе набедренные повязки, устыдившись наготы [13, с.369]. Софи с жадностью съедает плоды: «Слезы застлали ей глаза, когда нежные комочки инжира (влажно вязкие и божественно сладкие, с вкрапленными в них архипелагами зернышек) один за другим заскользили по ее пищеводу; ошалев от счастья, не стыдясь своей алчности и того, что сладкая слюна течет по пальцам и подбородку, она съела весь инжир. Глаза ее застилал туман, и она задыхалась от наслаждения» [11, с.359]. Спустя несколько минут, когда Софи догадывается, что инжир отобрали у греческих евреев, которых теперь сжигают рядом, ее желудок исторгает содержимое, а сладковато-кислый запах еще долго будет ее преследовать. Она проходит и девятый круг, в котором мучаются предатели родины, единомышленников и друзей (напомним, что Софи отказывается принимать участие в Сопротивлении, у нее не получается достать радио из комнат коменданта по заданию подпольщицы Ванды). Чтобы спасти сынишку, который находится в детском концлагере, Софи готова даже на то, чтобы соблазнить Хесса, и это восьмой круг. Уже после войны потерявшая детей Софи пытается несколько раз свести счеты с жизнью. В конце романа, когда ей это удастся, она, согласно дантовской классификации, «выходит» на седьмой круг ада, где мучают самоубийц.

Любопытно, что каждый круг (и, соответственно, «грех») обозначен лишь тематически (предательство, сладострастие, чревоугодие и т.д.), в то время как его наполнение представлено экзистенциальными обстоятельствами, в какой-то мере оправдывающими героиню. «Предательство» – не по умыслу, а от нежелания подвергать опасности жизнь детей, «чревоугодие» – реакция на пищу долго голодающего человека, «сладострастие» – от отчаянного стремления любой ценой спасти последнего ребенка и т.д. В параметрах экзистенциалистской философии Софи попадает в область трансценденции (К. Ясперс), в зону выживания, нечеловеческих испытаний, уготованных фашистским тоталитаризмом, а потому к ее поступкам неприменимы обычные нормы осуждения. С. Белов, с опорой на сартровскую позицию, провоцирует вопросом читателя: «Допустимо ли осуждать человека за то, что, оказавшись в чудовищных обстоятельствах, он не нашел в себе сил совершить подвиг? Кто, кроме него самого, имеет

моральное право выносить приговор?» [3, с.181]. Софи и сама оправдывает себя тем, что все она делает ради спасения своих детей, но, как видно в финале, даже для нее это оправдание, в конце концов, становится неприемлемым, а ее суд над собой – беспощадным.

Жизненный путь Софи – это круги ада безумного мира, которые она проходит дважды: сначала наяву (концлагерь и гибель детей в Польше; мучительная любовь к безнадежно больному Натану после бегства в Америку), а затем и в воспоминаниях. Все то, что произошло с Софи, укладывается в христианскую мифологическую модель «сошествия в ад». Но в романе оно не только ничего не изменило в жизни героини после окончания войны, но и отняло последнюю надежду на примирение с самой собой. Так дискредитируется христианский мифологический мотив освобождения из ада праведников. В современном жестоком мире не может быть праведников, на что указывала и представительница социальной философии первой половины XX в. Симона Вейль [14]. Эту мысль разовьет впоследствии и Х. Арендт: и жертвы, и палачи объективно не разделены в толще событий, особенно в такие знаковые для истории периоды, как Вторая мировая война, фашистский тоталитаризм. На первый план здесь выдвигается также экзистенциалистский мотив богооставленности человека.

Библейская составляющая присутствует и в романном архетипе пути, когда юный рассказчик Стинго, предчувствуя самое страшное в судьбе Софи и Натана, возвращается к ним в Бруклин. В вагоне рядом со Стинго оказывается чернокожая проповедница, которая, увидев в его руках Библию, предлагает ее почитать. У Стинго появляется огромное желание помолиться за Софи и Натана, словно он хочет остановить беду: «Так мы читали, время от времени обращаясь к Екклесиасту...» [11, с.691]. В художественном контексте романа это чтение приобретает характер посмертного отпевания – добравшись до Бруклина, Стинго увидит Софи и Натана уже в гробу.

Софи рассказывает Стинго о своих детях, чьи имена также выводят читательское восприятие на библейский образный пласт. Старший, Ян всегда обнаруживал стремление к знаниям, он читает даже в душном вагоне, который везет его вместе с матерью и сестренкой в лагерь смерти. В имени Яна (ср.: Ян – Иоанн)

просматривается имя Иоанна Предтечи, крестившего в Иордане Иисуса, и угадывается такая же трагическая судьба. А имя Евы (др.-евр.: жизнь, *hawa*) провоцирует страшный парадокс абсурдного бытия – музыкально одаренная «девочка-жизнь» обречена пьяным эсэсовцем на смерть в газовой камере. Имена Евы и Яна оказываются, таким образом, одинаково причастными к страданию и напрасной жертвенности, что роднит их с образами библейских мучеников и самого Христа.

Выше мы уже упоминали соотношение понятий «абсолютного» и «банального» зла (Х. Арндт). Первое связывается обычно с представлением о зле как о чем-то демоническом, необычном, исключительном. Но уничтожение в нацистских лагерях, этот конвейер смерти, становится для палачей обыденным, привычным, банальным по сути. «Банальностью зла» отмечена и сцена, когда эсэсовский врач заставляет Софи сделать бессмысленный выбор: можно оставить в живых только одного ребенка. Софи не знает имени эсэсовца, однако Стинго, слушая ее, называет этого человека Фрицем Йемандом фон Нимандом: «потому что такое имя показалось... вполне подходящим для эсэсовского врача – человека, возникшего перед Софи словно ниоткуда и точно так же навеки исчезнувшего с ее горизонта, однако оставившего после себя несколько своеобразных следов» [11, с.661]. «Некто фон Никто» (так переводится придуманное Стинго имя) был молод, красив и в тот момент пьян. С первого взгляда Софи решает, что он аристократ, так как напоминает ей одного из друзей отца, который до войны был крупным землевладельцем. Поэтому Стинго и добавляет частицу «фон» перед фамилией врача, которая подтверждает принадлежность к дворянскому сословию. Когда немец спрашивает Софи, верит ли она в Бога, Софи отвечает утвердительно. В ответ немец цинично цитирует из Библии: «Пустите детей приходите ко мне и не препятствуйте им» [11, с.664]. Стинго размышляет о докторе и приходит к выводу, что это был немец-фанатик: «плохой он был человек или хороший, но он обладал потенциальной способностью творить добро, как и зло, и двигала им религиозность» [11, с.666]. Из подслушанного в бараке разговора двух оставшихся в живых евреек (при этом именно доктору они были обязаны жизнью в ходе селекции), Софи узнает, что доктор собирался стать священником, но по настоянию отца

занялся медициной. Одна из женщин, как оказалось, жила до войны по соседству с врачом в одном городе и хорошо знала его семью. Доктор, как и Хесс, пишет Стайрон, только делает вид, будто верит в Бога [11, с.668]. «Скотские преступления» (Стайрон), совершаемые доктором, в конце концов привели его душу, раскалывающуюся, «как бамбук», на грань помрачения. С одной стороны, он искал душевного спасения, но с другой – стремился обелить себя и свои нечеловеческие поступки, ибо, вероятно, осознавал, что никакое покаяние не может спасти его душу перед Богом. И эсэсовец находит для себя надежду и оправдание в том, что в мире, где совершаются подобные преступления, нет Бога, а, следовательно, нет и греха: «отсутствие греха и отсутствие Бога неразрывно связаны между собой. Греха нет! Участвуя в поистине скотских преступлениях, доктор страдал теперь от скуки и страха и даже отвращения, но не от сознания совершенного греха; не сознавал он и того, что, посылая тысячи невинных страдальцев в небытие, он преступал Божественный закон. Все для него сводилось к несказанному однообразию. Все свои безнравственные поступки он совершал по-деловому, в атмосфере, где отсутствовали грех и Бог, тогда как душа его жаждала благости» [11, с.669]. Мы бы добавили, что в определенном смысле слова доктор-эсэсовец, отрицая само понятие греховности, возводит себя на одну ступень с Богом или, скорее, с каким-то всемогущим идолом, который сам вправе решать, *что* есть грех, и который чувствует мстительную необходимость запятнать греховностью другого. Он так и поступает, в своем умственном и нравственном помрачении заставив Софи разделить с ним *его* грех селекции беспомощных людей: «Грех, все величие которого – в изощренном великодушии: право на выбор» [11, с.669]. Теперь уже Софи, по его иезуитскому внезапному замыслу, должна произвести селекцию своих собственных детей. Экзистенциальный абсурд ситуации заключается в том, что никакими законами лагерного отбора такое решение продиктовано не было, и Софи сначала не может поверить в происходящее: «Она не верила – никак не могла поверить, словно лишилась рассудка. Не верил, судя по глазам, и сухопарый молодой роттенфюрер с восковым лицом, помощник доктора, к которому она почему-то вдруг обратила молящий взгляд. Он, казалось, был ошарашен, на нее смотрели широко раскрытые озадаченные глаза,

точно он хотел сказать: «Я тоже не могу этого понять» [11, с.665]. И далее дается попытка понять происшедшее с дистанции «неочевидца» и «не-участника», каким является молодой американец Стинго: «...я часто размышлял над феноменом, который представлял собою доктор Йеманд фон Ниманд. Это был по меньшей мере фанатик, человек спортивного интереса: конечно же, то, к чему он принудил Софи, не могло значиться ни в одних правилах эсэсовцев. Изумление мальчишки-роттенфюрера говорило об этом. Должно быть, доктор долго ждал появления такой Софи с детьми в надежде осуществить свою гениальную затею. И мне думается, в глубине своей жалкой душонки он отчаянно жаждал заставить Софи или кого-то вроде нее – какого-нибудь христианина с нежной, легкоранимой душой – совершить грех, которому нет прощения» [11, с.666].

Доктор-эсэсовец на архетипическом уровне являет собой фигуру некоего «стража ворот» – того необходимого в фольклорно-мифологическом мире препятствия, миновав которое, дитя благополучно проходит и этап инициации. Библейский приход ребенка к Иисусу также есть и переход из ситуации мирской и даже забытовленной к сакральному (ср.: «Пустите детей приходить ко мне и не препятствуйте им»). Однако в контексте романа оба мотива приобретают негативную зеркальность. Этап инициации, равно как и переход в сакральную область, оказывается катастрофичным. Ребенок в новозаветной символике соотнесен с образом Иисуса Христа и его миссией на земле (как известно, в двенадцатилетнем возрасте Иисус уже поучал взрослых). Явление в мир ребенка-Христа, закрепленное в празднике Рождества, означало конец старого мира и начало отсчета Нового Времени. В романе же «Выбор Софи» актуализируется насильственный «увод» ребенка, отнятие его от мира, что, пользуясь словами Шекспира, можно определить как «конец времен и прекращенье дней» («Король Лир»). Уничтожение ребенка влечет за собой слом общемировой парадигмы человечности.

В дальнейшем Софи рассуждает, что, возможно, ее мгновенная смерть была бы лучше страданий и унижений в концлагере. Однако сейчас ей надо сделать выбор. Она отказывается от дочери, Еву толкают к обреченным, она с мольбой смотрит на маму. Слезы ослепляют Софи, и она не видит выражение лица Евы: «Ева так и

ушла, прижимая к себе своего Мишу и свою флейту... И многие годы потом я не могла слышать этих двух слов и не могла произносить их ни на одном языке» [11, с.666]. Таким образом, Софи с Яном прошла селекцию, а Ева, которой через неделю исполнялось восемь лет, была умерщвлена в день приезда в Аушвиц. Известно, что число восемь в ветхозаветной мифологии становится числом Мессии, избавителя. Так уход ребенка, а точнее, его страшная по своей бессмысленности, противоестественно ранняя смерть свидетельствует о несмываемом грехе и позоре «взрослого» мира, о невозможности его очищения, прощения и спасения.

Уже после войны, так и не найдя Яна, Софи узнает страшные вещи. Перед приходом русских войск немцы искали способ, как умертвить оставшихся детей, и нашли его: заставили их сполоснуть свою одежду в реке, надеть и стоять на холоде. «Все дети умерли оттого, что стояли в тот день на холоде. Умерли от холода и воспаления легких – очень так быстро. Я думаю, Ян, наверно, был среди них...» [11, с.677]. Здесь явственно проступает библейская, но абсолютно зеркальная по смыслу аллюзия водного крещения, которое ведет не к спасению, а к смерти. Цинизм заключается в издевательском толковании Евангелия, ведь библейское крещение призвано ввести душу человеческую в вечную жизнь. Фашисты же обрекают детей на смерть, применяя к ним пытку медленного умирания от холода. Таким образом, У. Стайрон усиливает жертвенный аспект образа ребенка. Следует отметить, что это вполне согласуется и с библейским, и шире – христианским архетипом ребенка, который не только приглашаем Христом в царство небесное, но и сам потенциально есть Христос, готовящийся к мученичеству и смерти. Чистота, святость ребенка усилена и присоединяющимся более древним мотивом «водного погребения» дитяти [15, с.385].

Таким образом, роман Стайрона пронизан библейскими аллюзиями, которые проецируются на ближайшую историю (нацизм, фашистский тоталитаризм) и связаны с экзистенциалистской проблематикой. Жизнеутверждающее начало в аллюзиях элиминировано и, напротив, усилена трагическая доминанта мученичества и напрасной жертвенности.

Цитированная литература

1. Дронова Е.М. Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения // Язык, коммуникация и социальная среда. – Вып. 3. – Воронеж, 2004. – С. 92–96.
2. Денисова Т.Н. Экзистенциализм и современный роман. – К., 1985.
3. Белов С.Б. Бойня номер «X»: Литература Англии и США о войне и военной идеологии. – М., 1991.
4. Зверев А.М. Логика литературного десятилетия // Литература США в 70-е гг. XX века. – М., 1983. – С. 11–79.
5. Злобин Г. Выбор Уильяма Стайрона // Иностранная литература. – 1981. – № 1. – С. 78–82.
6. Коренева М.М. Голос автора – «голос действительности» // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе в 70-е годы. – М., 1982. – С. 252–259.
7. Стеценко Е.А. Судьбы Америки в современном романе США. – М., 1994.
8. Мараховська Т. А. Проблема особистості в романах Вільяма Стайрона: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фіол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Дніпропетровськ, 2005.
9. Дубініна О.В. Творчість Вільяма Стайрона. Етика та естетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фіол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О.В. Дубініна – К., 2005.
10. Дубініна О. Традиції пуританства в творчості В. Стайрона / О. Дубініна // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 68–72.
11. Стайрон У. Выбор Софи : [роман] / Уильям Стайрон; [пер. Т. Кудрявцевой]. – СПб., 1993.
12. Аверинцев С.С. Страшный суд [Электронный ресурс]: http://www.edic.ru/myth/art_myth/art_19209.html, свободный. – Загл. с экрана.
13. Топоров В.Н. Растения // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл.ред. С.А. Токарев. – М., 1992 – Т.2. – С. 368–371.

14. Эксцентричный Шизоид – Дом сна и Симона Вайль [Электронный ресурс]: <http://fugitivo.livejournal.com/27915.html>, свободный. – Загл. с экрана.
15. Новик Е.С. Дитя // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т.т. / Гл.ред. С.А. Токарев – М., 1992 – Т.1. – С. 384–385.

Анотація

У статті розглядаються деякі біблійні алюзії в романі У. Стайрона “Вибір Софі”, з яких принципово усунуено життєстверджуючий характер. Більшість з них пов’язана із мотивом дитячого страдництва і даремної жертвовності за умов нацизму, а також із загальнолюдською екзистенціальною проблематикою. Доводиться, що знищення дитини потрактовано в романі як Боговідступництво і злам усієї парадигми людяності.

Annotation

The article deals with some biblical allusions in the novel by W. Styron *Sophie’s Choice*, from which vital character is removed. Most of them involve the motive of children's suffering and vain sacrifice in the conditions of Nazism, and also with universal existential problems. It is proved, that destruction of the child is treated as apostasy in the novel and as demolition of all paradigm of mankind.

Стаття надійшла до редакції 14.11.2010
Статья поступила в редакцию 14.11.2010

УДК 821.112.2-312.1

Люблинская Н.А.

МОТИВ «ПРЕКРАСНОЙ» КНИГИ В РОМАНЕ И.БАХМАН «МАЛИНА»: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Мотив «прекрасной книги», «книги как EXSULTATE JUBILATE» (название мотета Моцарта «Радуйтесь, ликуйте») затрагивает в романе «Малина» такие концептуально важные проблемы, как поиск адекватных средств выражения в творчестве, степень участия художника в политической жизни, проблему памяти и забвения в послевоенной немецкоязычной литературе, вопрос о назначении и смысле существования словесного искусства. Этот мотив получил различную интерпретацию в научной литературе. Согласно исследователю Йоахиму Эберхардту, сравнение с произведением Моцарта отображает радостную суть книги, которую главная героиня, писательница, стремится написать для своего возлюбленного, Ивана. Императив текста мотета (Exsultate jubilate – Радуйтесь, ликуйте) перекликается с описанием действия «прекрасной» книги, которая заставляет всех падать ниц от благодарности за радость. Отказ героини от идеи этой радостной книги связан с уходом Ивана [1, с.322]. Для Сабины Гримковски становится важной также тема любви: книга не может быть написана, ибо язык как средство выражения уступает музыке в способности передать любовное чувство [2, с.156]. Отметим, что в исследованиях отсутствует тезис о возможной критической переработке чужого элемента (Exsultate jubilate): сравнение книги с произведением Моцарта определяет уровень «прекрасной» книги. Важную роль играет в интерпретации тема любви. Допустимой кажется и связь мотива «прекрасной» книги с темой искусства, литературы. Можно предположить, что отношение «чужое-свое» является разнонаправленным, а сравнение служит не только для изображения радостного характера книги. Целью данной статьи является исследование интертекстуального аспекта этого мотива, который тесно связан и с концепцией литературы как памяти о прошлом и одновременно как поиска направления будущего развития. Для этого необходимо учесть

отношение Бахман к цитированию, проанализировать текст *Exsultate jubilate*.

Идея написать «прекрасную» книгу, способную осчастливить всех людей, изменить мир к лучшему приходит к главной героине романа, от чьего имени ведется повествование («Я»-романа), под влиянием разговора с Иваном. Иван, найдя отрывки ее произведений, носящих названия «Три убийцы», «Todesarten», «Египетская тьма» и повесть Достоевского «Записки из мертвого дома», задает ей вопрос: «Почему существуют только такие книги? Должны же быть и другие, они должны быть как *EXSULTATE JUBILATE*». Почему же ты, которая и сама бываешь счастлива, пишешь о мрачном? Выносить эти беды на площадь и тем приумножать их – это мерзко, все эти книги – отвратительны. Что это за одержимость тьмой, все всегда печально, эти писатели своими толстенными томами делают жизнь еще печальнее... и вечно они страдают за все человечество с его невзгодами, размышляют о войнах и уже рисуют себе новые... но ведь когда мы с тобой пьем вино и играем в шахматы – где тут война, где голодающее и гибнущее человечество» [3, с.60]. Идеалом произведения искусства для Ивана служит мотет Моцарта *Exsultate, jubilate*, которому он противопоставляет «мрачное» искусство героини романа и Достоевского («Три убийцы», «Todesarten», «Египетская тьма», «Записки из мертвого дома»). Иван задается вопросом о смысле существования литературы, отражающей мрачные стороны жизни. Этот вопрос был актуален и для послевоенной немецкоязычной литературной среды. Дискуссия на тему «мрачного» в искусстве (так называемая «цюрихская литературная дискуссия»), разгорелась в связи с речью профессора германистики Цюрихского университета Эмиля Штайгера по случаю вручения ему литературной премии города в 1966 году. Как видно из черновых заметок к роману «Малина», Бахман была знакома с этой речью. В отличие от Макса Фриша, она не полемизирует со Штайгером в эссеистической форме, а стремится художественно переработать эту литературную дискуссию в романе. В своей речи Штайгер выступил против современных романов и пьес, в которых, по его мнению, изображаются «психопаты, социально опасные субъекты, мерзости и хитроумные

подлости <...>»* [4, с.93]. Согласно Штайгеру, тяга «современной» литературы к «отвратительному» вызвана не стремлением говорить от имени всего рода человеческого, как, например, у Достоевского или Тракля, а лишь «больным» интересом к необычному, странному. По мнению Штайгера, писатель не должен оправдывать подобную «мрачность» тем, что современность такова, а литература является зеркалом, отражением действительности: «И когда эти писатели утверждают, что клоака – отражение настоящего мира, возникает вопрос, в каких кругах они вращаются <...>. Пока в литературе преобладает этот нам уж слишком хорошо знакомый зловещий дух, она лишь пропагандирует то зло, которое она изображает под видом правды и якобы разоблачает» [4, с.93]. Именно эту позицию представляет в романе Иван. Отметим также, что Иван судит о содержании книг по их названиям, не прочитав их. В цюрихской дискуссии Штайгера обвиняли в том, что он не читал тех книг, о которых выносит суждения [2, с.106]. Тема «прекрасного», «должного» искусства завершает речь Эмиля Штайгера. «Прекрасным» является, по его убеждению, то, что показывает человеку, кто он и на что он способен, если искренне и сильно хочет чего-либо. Завершает речь пассаж, в котором упоминается Моцарт: «Я (*Штайгер*. – *Н.Л.*) говорю «прекрасное», хотя и знаю, что как раз это понятие сегодня кажется сомнительным. Считается, что нужно стыдиться того наслаждения, которое оно приносит <...>. И именно эта радость (*прекрасного*. – *Н.Л.*), которая убегает глубокой серьезности, тоски познания дел человеческих, представляется нам высшей формой человечности. Мы возвращаемся к Моцарту, с которого мы и начали, чтобы спокойно и без угрызений совести отдаться нетленной красоте его музыки» [4, с.97]. Последнее предложение необходимо рассматривать в контексте церемонии вручения премии, на которой за речью Штайгера последовало исполнение серенады Моцарта (KV 361). Музыка Моцарта вписана Штайгером в парадигму прекрасного, возвеличена до «высшей формы человечности». Представленная в романе «Малина» позиция Ивана по отношению к «мрачному» искусству героини отсылает к речи Эмиля Штайгера. Художественная переработка его тезисов

* Здесь и дальше перевод мой. – *Н.Л.*

является интертекстуальной рамкой для противопоставления «радостного» и «мрачного» искусства в романе. Бахман использует названия произведений искусства, следовательно, необходимо прояснить ее отношение к цитированию. В последней из Франкфуртских лекций, посвященных проблемам современной поэзии, Бахман подчеркивает, что как правило, «мы цитируем, торжествуя или проклиная, как будто бы произведения искусства существуют только для того, чтобы доказать что-то нам самим»* [5, с.259]. В радиоэссе, посвященном Марселю Прусту, Бахман приводит цитату из романа «В поисках утраченного времени»: «В действительности каждый читатель является читателем самого себя. То, что он узнает в книге себя, служит доказательством истинности, правдивости этой книги» [5, с.178]. Таким образом, цитирование выполняет функцию аргументации, а литературное произведение служит своеобразным зеркалом для читателя. Критерием для отбора определенных цитат является для писательницы, во-первых, содержание высказывания, во-вторых, красота формулировки той мысли, для которой она сама ищет адекватное выражение: «Для меня не существует цитат, это, скорее, те немногие места в литературных произведениях, которые не перестают меня трогать, которые для меня и есть жизнь <...> я не цитирую <...>, а использую предложения, которые бы хотела написать сама» [6, с.69, 71]. Для того, чтобы понять, чем является «прекрасная» книга, задуманная «Я», необходимо далее обратить внимание на то произведение искусства, с которым она сравнивается.

Мотет Моцарта «Exsultate jubilate», являющийся для Ивана образцом прекрасного, «должного» искусства, написанный семнадцатилетним Моцартом, является примером применения приемов светской музыки в музыке церковной. Под мотетом в XVIII ст. понималась, по определению Квантца, латинская духовная кантата соло, состоящая из двух арий и двух речитативов и завершающаяся припевом Аллелуя. Эту кантату должен был исполнять непременно один из лучших певцов [7, с.59]. Поскольку мотет, как указывает Квантц, предполагает отличные вокальные качества, его исполнение становится почти обязательным для

* Здесь и дальше перевод мой. – Н.Л.

виртуозов того времени с целью демонстрации своего мастерства. В формальном плане многие комментаторы мотета указывают на его родство с итальянским инструментальным концертом. Богатые колоратуры, прочувствованная ария в средней части подчеркивают вокальное мастерство певца. Поэтому неудивительно, что и сам мотет Моцарта многими критиками расценивается как разновидность оперной музыки. Если музыка «Exsultate, jubilate» заставляет задуматься о ее родстве с оперой, то слова все же явно указывают на ее церковный характер:

Frohlocket, jubelt, o ihr glücklichen Seelen! Liebliche Lieder singend, eurem Gesang antwortend, sollen lobpreisen die Himmel mit mir.	Радуйтесь, ликуйте О вы, счастливые души! Поя прекрасные песни, Отвечая пению, Должны благодарить вы небо со мной.
---	---

Лирическое Я призывает человечество разделить с ним его радость. Причины этой радости разъясняются во второй части мотета, в речитативе:

Es leuchtet der freundliche Tag, schon fliehen Wolken und Stürme;	Уж светит ласковый день - бегут прочь бури и тучи
Den Gerechten ist unerwartete Ruhe gekommen.	Праведникам был дан нежданный покой
Überall regierte die dunkle Nacht; erhebt euch endlich voll Freude, die ihr euch bis jetzt gefürchtet habt,	Царила темная ночь везде, воспряньте ж радостно все, кто страшился мрака
und freudig überreicht der glücklichen Morgenröte mit vollen Händen Blütenzweige und Lilien.	И подарите счастливой зарю утренней охапки цветущих ветвей и лилий. (Пер. мой – Н.Л.)

Смена ночи днем, рассвет, успокоение стихий – эта метафора еще в эпоху Просвещения служила для изображения победы разумного начала. В тексте мотета она использована для

выражения радости тех, кто пережил темную ночь, полную ужаса. Все произведение завершается припевом «Аллелуя», именно это слово ставит точку. Слово «аллелуя», (нем. «Halleluja») заимствовано из иврита, где выражение Hallelu-Jah(we) имеет значение «хвалите Бога», несет в себе сакральное в иудейской традиции имя Бога. В католической литургии это слово используется без перевода и почти в оригинальном звучании. Таков текст мотета Моцарта «Exsultate, jubilate», который Иван ставит в пример «Я». Иван сравнивает искусство, вызывающее чувство радости, с мотетом «Exsultate, jubilate», в котором высказывается благодарность за то, что ужасы ночи, «темного» периода, остались в прошлом и теперь восходит заря нового дня. В историко-культурном европейском контексте требование «радостного» искусства, искусства как благодарности за жизнь, может свидетельствовать о нежелательности отображения нелицеприятных, постыдных, болезненных для общества и индивида тем в литературе. Эти «болезненные» темы в немецкоязычной литературе связаны прежде всего с исторической виной Германии – развязывании двух мировых войн и Холокоста. Желание отразить в искусстве благодарность за «прекрасное» настоящее вместо того, чтобы разобраться с истоками зла, совершенного в прошлом, связано с желанием забыть, уйти от ответственности за содеянное, «извинить себя». Далее в диалоге о «прекрасной» книге Иван как раз и говорит об извинении себя: «Bitte hier, AUS EINEM TOTENHAUS, *ich entschuldige mich ja schon. Ja, aber, sage ich eingeschüchtert. Nichts aber, sagt Ivan*»* [8, с.54]. Рефлексивная конструкция „*ich entschuldige mich*“ может быть адекватно передана неправильной русской формой «я извиняю(-сь)», т.е. «я извиняю себя». Даже если в повседневном употреблении этому не придается значения, извинение себя все же заметно, если сравнить с синонимическим выражением «*ich bitte um Entschuldigung*» («я прошу о прощении»). Интересно, что «диалог» «Я» и Ивана демонстрирует сильную, доминантную позицию Ивана, его желание навязать влюбленной в него писательнице свое мнение. Иван, который не тратит время на

* Вот, пожалуйста: «Записки из Мертвого дома» – нет уж, увольте. Да, но....-робко говорю я. «Никаких но», - говорит Иван. [3, с.60].

чтение книг, утверждает, что ее книги и «Записки из Мертвого дома» Достоевского представляют собой «мрачное» искусство. Это не подкрепленное аргументами утверждение должно быть принято главной героиней без каких-либо возражений («Никаких «но...»»). Диалог, проясняющий ситуацию, или отличное от мнения Ивана суждение нежелательны, недопустимы. Подобная коммуникативная позиция (навязывание единого «правильного» мнения, нежелательность возражений) напоминает формирование идеологии в тоталитарном обществе. Иван задает героине риторический вопрос, действительно ли существуют для нее в этот конкретный момент, когда они играют в шахматы, война, голод, страдание. Его восприятие мира ограничено конкретной бытовой ситуацией с ее временными рамками. Подобная позиция представляет собой сужение временного и бытийного контекста субъекта до «здесь и сейчас», отказ от анализа прошлого и осознанного размышления о будущем. Смех героини в ответ на этот вопрос неоднозначен, допускает различные интерпретации, и все же она всерьез задумывается о написании такой книги, которая сможет принести читающим радость. Иван так же не видит «военной» сути игры в шахматы, где одни фигуры «убивают» другие, как не замечает и собственного стиля ведения беседы: будучи не-диалогичным по сути, он не направлен на поиск ответов на вопросы или приемлемого для обеих позиций решения. Отметим, что весь диалог «Я» и Ивана выстроен таким образом, что он содержит в себе ответ на финальный вопрос Ивана: «где война..., гибнущее человечество?». Но «Я» героини недвусмысленно дает понять: пока тоталитарные формы коммуникации, власть языка, насилие в тех его проявлениях, которые считаются допустимыми в обществе, не будут осознаны, война будет продолжаться и в «мирное» время. В контексте упоминания войны, извинений, диалога в «тоталитарном» режиме, становится важной тема Холокоста, как наиболее страшного проявления тоталитаризма. Выше речь шла о мотете «Exsultate, jubilate», который завершается словом на иврите, выражающем хвалу Богу (Halleluja). После Второй мировой войны в иудейской философии и богословии шло осмысление Холокоста. Истребление еврейского народа повлекло за собой теологический и философский кризис. Не благодарность, но мысли об

оставленности Богом, преобладают в этих дискуссиях. Героиня романа, однако, не отвергает идею книги в духе «*Exsultate, jubilate*», но модифицирует ее. За описанной сценой диалога с Иваном следуют размышления «Я» о будущей книге, как если бы такая книга существовала. В ее размышлениях появляются почти мессианские мотивы: книга осчастливит всех людей без исключения, они будут падать ниц: «Если бы такая книга существовала, а в один прекрасный день она должна появиться, то люди, прочитав одну-единственную страницу от восторга бросались бы на пол..., эта книга помогла бы человеку..., сидя на подоконнике, он стал бы осыпать прохожих на улице конфетти, чтобы они в изумлении останавливались, будто попали в карнавал, он кидал бы в них яблоки и орехи, финики и фиги, как в день Св. Николая, и кричал бы: послушайте, вы только послушайте! Посмотрите, вы только, посмотрите! я прочел нечто чудесное, можно, я почитаю вам тоже, подойдите поближе все-все, это бесподобно!» [3, с.61]. Книга «Я» изображена как нечто исключительное, не похожее на мир будней, с его нормами поведения и общения, а причастное карнавалу, с его легкостью в общении, в обращении к незнакомым людям. Ситуация, вызванная прочтением книги, сравнивается с днем Св.Николая. В этот церковный праздник принято дарить сладости и подарки детям, которые хорошо себя вели. Здесь же «сладости» получают все люди, независимо от их поведения. Они все достойны того, чтобы быть осчастливленными. Возможно, это сравнение отражает желание каждого человека быть или хотя бы казаться «хорошим», а значит, достойным счастья и прощения. Задуманная героиней книга сможет помочь и соседу-калеке избавиться от озлобленности на мир – он, наконец, приветливо прокричит: «<...> grüß Gott und guten Tag» [8, с.61]. Мотив исцеления, посылаемые людям «сверху» дары, горячий призыв к вниманию, тема всепрощения и мирного сосуществования приносят новозаветные коннотации (Откровение Иоанна Богослова). Создается впечатление, будто книга будет спасением людей в религиозном смысле, как бы благой вестью. Проект этой книги представляет собой единственный совместный проект «Я» и Ивана, вероятно, поэтому «Я» старается совместить их представления об искусстве. «Я» принимает необходимость радостного образа в искусстве, однако она меняет место этого

образа во времени: если благодарность (EXSULTATE JUBILATE) существует в настоящем с оглядкой в прошлое, то счастье в книге «Я» причастно утопическому миру будущего, вынесенному за рамки привычной жизни (карнавал, праздник, единение).

Цитированная литература

1. Eberhardt J. Joachim „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterlichen Werk Ingeborg Bachmanns. – Tübingen, 2002.
2. Grimkowski S. Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“. – Würzburg, 1992.
3. Бахман И. Малина. – М, 1993.
4. Staiger E. Literatur und Öffentlichkeit // STZ. 22, 1967.
5. Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews / Hrsg. von Chr. Koschel, I. von Weidenbaum. – München; Zürich, 1983.
6. Benedikt M. Wir müssen wahre Sätze finden // Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte. – Wien, 1993.
7. Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. – Wiesbaden, 1988.
8. Bachmann I. Malina // Bachmann I. Werke. – In 4 Bd. – Bd. 3. – München, 1993.

Анотація

У цій статті розглянуто інтертекстуальний аспект мотиву «прекрасної» книги, а саме: простежено зв'язок між літературною дискусією щодо «радісної» літератури і мотивом, проаналізований текст мотету Моцарта Exsultate jubilate, з яким книга порівнюється.

Summary

The present article deals with intertextual aspect of image of beautiful book, which is connected with the discussion of cheerful in the literature. It was also analysed the text of Mozarts motet Exsultate jubilate, to what the beautiful book is compared.

*Стаття надійшла до редакції 25.11.2010
Статья поступила в редакцию 25.11.2010*

УДК 821.161.1.09

Кораблева Н.В.

АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ТРИЛОГИИ А. БИТОВА «ОГЛАШЕННЫЕ»

Роман «Оглашенные» небезосновательно называют *экологическим*, поскольку он представляет собой «экологическую систему» (Э.Чансес), связывают с поисками литературой позитивных моделей существования человечества, когда природа становится эстетическим объектом. Однако характер проблематики и особенности структурной организации позволяют определить его как *метафизический* – в изначальном, отчасти подзабытом, этимологическом значении этого слова. Это «роман-странствие», по авторскому определению, но странствие не по странам, а по пространствам, и не по земным пространствам, а по умозрительным. Роман обращен к природе, к тому, что древние греки называли «фюзис» и из чего производили конкретное знание о «естественных вещах» - «физику» и отвлеченное знание – «*метафизику*».

В первой части романа («Птицы») Битов как бы моделирует ситуацию такого первопознания, почти античного, по возможности отвлекаясь от современных реалий; во второй части («Человек в пейзаже») приметы времени возникают чаще и отчетливее, хотя по-прежнему отстраненно и остраненно (еще одно значение жанра «странствие»); зато в третьей, заключительной части («Ожидание обезьян»), особенно к концу повествования, автор максимально приближается к современности, вплоть до попытки совпасть с историческим временем в ключевых моментах своего письма.

Метафизичность романа настолько значительна и всеобъемлюща, что приобретает черты трактатности, опять же, античного образца, в духе диалогов Платона: «Птицы» аналогичны «Тимею», где речь идет о космологии и биологии и, в частности, рассказывается о затонувшей Атлантиде (вспомним начало «Птиц»: «Мы живем на дне воздушного океана»), а «Человек в пейзаже» может быть соотнесен с диалогом «Пир», где тоже философская дискуссия органично сопровождается обильными возлияниями. Основное отличие диалогов Платона и диалогов Битова не столько

жанровое, сколько родовое: в первом случае доминирует гносеологическая цель, во втором – художественная, предполагающая, что все эти беспрестанные разговоры, споры, размышления и т.д., составляющие текст повествования, будут восприниматься как художественный текст – как «роман», состоящий из трех «повестей».

Трактатность битовского текста обязывает к максимальной объективности, которая достигается или, по крайней мере, воспринимается таковой благодаря изобилующей в повествовании специальной профессиональной информации, а также логически выстроенной композиции, внешне произвольной, но целенаправленно развертывающей магистральную тему. Художественность же, напротив, вынуждает акцентировать внимание на субъекте, на точке восприятия. Собственно, взаимодействие этих интенций, объектной и субъектной, и составляет основной философско-драматургический конфликт всех трех актов, особенно первых двух.

В «Птицах» - это диалоги главного героя и его собеседника доктора Д., гуманитария и естественника, скрещение двух существенно различных взглядов на природу – субъективного, не отягощенного профессиональным естественнонаучным знанием, но, тем не менее, схватывающего мир как целое, в его являемой данности, через отдельные замечаемые детали и переживаемые моменты, и объективного, во всяком случае, претендующего на объективность, основанного на научных данных и выведенных из них закономерностях.

В «Пейзаже» противостояние объекта и субъекта, картины мира и точки зрения на мир, становится предметом обсуждения, осмысления и своего рода сюжетно-смысловым двигателем повествования. Здесь художник многократно пытается изобразить пейзаж с особенной, уникальной, найденной им точки, но именно в этой точке с ним встречается герой, чтобы противопоставиться ему с такой же деликатной, но принципиальной определенностью, с какой он в первой повести противостоял представителю точного знания.

В третьей повести оба оппонента, Ученый и Художник, оказываются вовлеченными в более многотемный, но не менее трактатный, чем предыдущие, диалог, теряя в нем свои сюжетно-

функциональные и идейно-концептуальные особенности. Их различия заметно стираются, причем настолько, что эти фигуры незаметно для себя меняются позициями. В метафизическом смысле это может означать непринципиальность различий науки и искусства в перспективе их профессионализма и подлинности.

Разумеется, неизбежен уточняющий вопрос о третьей позиции, противостоящей одновременно и науке, и искусству, которую занимает главный герой. Идя от общего, дедуктивно, следовало бы предположить в ней тоже некий соотносимый формат мироотношения: философия? религия?.. Безусловно, эти черты присутствуют в сознании героя, но лишь в начальной, предваряющей стадии и не в характерной для них форме. Веским подтверждением этого предположения может служить название романа - «Оглашенные». Среди многих значений этого слова, отмечаемых интерпретаторами и признаваемых автором, наиболее значимым, способным соединить в себе и концептуально заострить всю многоплановую содержательность романа, представляется основное, базовое значение: оглашенный – это *неофит, ступивший на путь к Богу, но еще Бога не постигший*. То, что герой – литератор и вроде бы должен быть включен в парадигму художественного сознания, оказывается менее существенным в сравнении с этим духовным движением, объясняющим, о каком именно *странствии* идет речь в романе.

Наконец, еще одна позиция, определяющая концептологию романа, должна быть прояснена: позиция автора. Рассуждая теоретически, она не только отлична от позиций героя, она им внеположна. Но в романе «Оглашенные» автор и герой максимально сближены, почти до полной идентичности: автор описывает себя, писателя, который пишет о себе, авторе. В то же время Битов вполне осознает неустранимость границы, которую пытается преодолеть: это граница, которая раздваивает творческое сознание автора, фатально разделяя его, согласно литературоведческой теории, на «автора-творца» и «биографического автора», или, по Битову, как он формулирует в этом же романе, различая два смысла понятия «автор»: «не в смысле этих строк, а в смысле — человек!» [1, с.128].

В романе «Оглашенные» авторское бытие не только двойственно, но и двунаправленно: герой – неофит, пытающийся

постичь замысел Творца и, творя, тем самым стремится приблизиться к Нему; но в том мире, где существует герой, творцом является автор, создавший, среди прочего, и этого героя, именно «по своему образу и подобию». Автор-творец функционально аналогичен Богу-Творцу и в этом смысле сверхчеловечен; эта аналогичность представляется в романе Битова как многозначительное и спасительное предуказание, которое важно заметить, осознать и осуществить. Автор-человек реализуется иначе, он представляет в романе самого себя – писателя, пишущего некий текст, тот самый, в котором живут его герои и он сам в образе главного среди них. Судя по тому, как нарушаются традиционные границы между литературой и жизнью, как взламывается повествование, вскрывая и как бы устраняя его условности, читателю предлагается некая особая точка восприятия, не сводимая ни к науке, ни к искусству, а совпадающая с самим предметом научного и художественного постижения. Реальность романа предстает как превращенная, перевоплощенная в слова реальность природы, реальность той жизни, в которой действительно жил автор и которая через него обрела форму словесного текста. То, что стало текстом, содержит в себе то непостижимо объемное, безмерное, но обладающее свойством продуцировать свои подобию, представлять себя как вариант в вариативности художественных воплощений и научных интерпретаций.

Момент создания текста – это момент функционального совпадения автора с самим Творцом. И об этом тоже ведутся в романе Битова пространные рассуждения, правда, с поправками на некоторую неотмирность рассуждающих. Хотя сама плоть повествования являет доказательство свершившегося акта творения, пусть в формах такой эфемерной материальности, как слово.

Вопрос о сверхгранице, т.е. о существовании иной реальности, помимо той, в которой заключена жизнь человека и которую он способен воспринимать имеющимися у него рецепторами, разумеется, не может быть разрешен в ходе какой бы то ни было дискуссии: на каждый тезис найдется свой антитезис. Столкновение мнений испытывает их силу и основательность, но при равносильном противоборстве двух сторон на первый план

выступает именно их *односторонность*, обусловленная обстоятельствами природного человеческого состояния. Становится очевидным, что для восприятия иной реальности требуется иное сознание.

Существуют разные способы привести человека в ненормальное, измененное состояние. Самый распространенный и, можно сказать, обыденный – *алкоголь*. В «Птицах» персонажи мало пьют, зато в «Пейзаже» и «Обезьянах» - это сплошной и едва ли не основной мотив.

А самый радикальный способ трансментальности – *пограничная ситуация*, состояние между жизнью и смертью. Она может возникнуть в любой момент и в любом месте, так как человек постоянно носит ее в себе, и она актуализируется в нем по причинам, которые трудно назвать однозначно внешними или однозначно внутренними, если допускать, что, что помимо инстинктов, автоматизирующих жизнь человека, существует автоматизм и более высокого плана – *судьба*, врожденная жизненная программа, которая если и корректируется, то все равно сохраняет значение сверхличностной предопределенности. Упоминаемая и развиваемая в романе концепция Григория Сквороды о профессиональной предрасположенности, несомненно, близка автору. Он вглядывается в детство своих героев и находит в нем предвещения их будущей деятельности, не говоря уже о психоанализе собственной жизни. Но если есть отдельные человеческие судьбы, то, вероятно, они соединены в общую и единую судьбу человечества, в систему предопределенностей и закономерностей, и, вероятно, бывают моменты, когда единство отдельной и общей судьбы становится особенно ощутимо. Один из таких моментов описан в финале «Птиц» – разгул стихии, вызывающий апокалипсические ассоциации: «тяжкий грохот», «белый свет», «полная чернота», «потоп», «пламень»... Одного брошенного взгляда на географическую карту достаточно, чтобы обозначился масштаб катастрофы: «Я различал при этом свете карту над кроватью: все жилки рек и железных дорог и кружочки городов; пыхнуло — и я прочел бессмысленное слово «Амстердам». Такого города больше нет, равнодушно подумал я, Голландию уже смыло...» [1, с.59-60].

Перечислив наиболее вероятные причины гибели человечества (*столкновение с кометой, взрыв атомной бомбы, отрыв атмосферы, потоп*), герой сознает, что теперь это ненужное знание. Что именно происходит – неважно. Важно, что это – *конец*.

Может показаться, что потрясение героя, вызванное грозой, психологически малоубедительно, что его попадание в пограничную ситуацию произошло как-то слишком быстро и слишком глубоко (возможно, под влиянием дополнительного катализатора – ящика шведского пива, выпитого накануне; возможно, из-за повышенной восприимчивости его художественной натуры), но, в конце концов, психологическую малоубедительность можно счесть за художественную условность, обнажающую авторскую концепцию: нормальное, сбалансированное состояние героя, оказавшись нарушенным, автономизирует и активизирует в нем обе его природы – животную и духовную. Опять же, можно подискутировать, насколько это художественно и психологически оправданно, но в концептуальном отношении это чрезвычайно показательно, что герой во время апокалипсического аффекта становится на *четвереньки*, т.е. как бы теряет одну из отличительных особенностей человека – прямохождение. Но вместе с тем, стоя на четвереньках, на коленях, герой не просто испытывает животный страх физической гибели, но и обретает знание, необходимое для спасения: он осеняет себя крестным знаменем, хотя до этого момента не знал, как это делается: «Я вознес ему какую-то мычащую молитву без слов и перекрестился. Это изумило и даже отрезвило меня: неким несомненным чувством я понял, что сделал это *правильно*» [1, с.60].

Избавление от страха и ужаса – признак неведомых оглашенному герою закономерностей, которые проявляются в церковных таинствах. Герой не просто крестился, совершая не вполне понятные ему движения, – он *Крестился*. Непостижимым образом произошло его Крещение, огнем и водой, мистическое приобщение к духовной общине человечества. А выделенное автором слово «*правильно*» можно понять как конкретизацию этого приобщения – не просто к христианству, а к «*правильному*»

христианству, православному, ортодоксальному (греч. ὀρθός - «прямой», «правильный»).

Пережитый и изжитый героем страх – тоже реплика в диалоге героя с доктором Д., только принадлежит эта реплика не самому герою, а тому, кому он обязан своим художественным бытием, автору, создателю и героя, и всех ситуаций, в которые герой попадает. Но и автор, хоть и создатель, но не абсолютный, а подчиненный высшей творческой воле, направляющей его жизнь и письмо к некоей угадываемой цели, которую он, почти по-пушкински, неясно различает, но которую отчетливо чувствует, и это чувство пути, чувство творческой определенности и предопределенности передается и читателю. А возникает оно главным образом потому, что герой переживает *закономерности* духовной жизни, которые и потребовали от автора воплощения. Жизнь героя, какой бы свободной она ни казалась на райской Косе, оказывается *клеткой*, в которую он заключен, как та же птица, где прутьями являются не только множество инстинктов, о которых так хорошо знает доктор Д., но и множество других внутренних программ, о которых он не знает или не хочет знать, не говоря уже о множестве условностей, стереотипов, регламентаций и просто запретов. И едва ли не единственный способ выйти из этой клетки – это испытать и осознать неабсолютность всех природных и социальных предпосылок и предощутить момент, когда они могут быть глобально упразднены или изменены. Такое предощущение грядущего Апокалипсиса можно пережить в момент личного, малого апокалипсиса, который и переживает герой. Переживаемое им – тоже эксперимент, выявляющий онтологические закономерности, но не научный, а художественный, хотя и он требует от художника научной точности наблюдения и описания.

Главная апокалипсическая закономерность, описанная в «Птицах», – это взаимообращенность Творца и твари в момент трансформации творения, что в художественной модели произведения предстает как взаимообращенность автора и героя.

Наблюдаемые и описанные М.М. Бахтиным изменения отношений между автором и героем в романах Достоевского, которые впоследствии стали особенностью новейшей литературы, обобщенно и нестрого называемой постмодернистской, в свете этих

закономерностей можно было бы расценивать как художественное предвестие наступающего Апокалипсиса, по крайней мере, в области культуры, если бы соответствие художественных закономерностей физическим и метафизическим не требовала дополнительных обоснований.

Цитированная литература

1. Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. – Харьков; Москва, 1996. – Т.IV. Оглашенные.

Анотація

В роботі розглядається метафізична проблематика роману А.Бітова «Оглашенні», втілена в суб'єктній організації тексту, аналізуються динаміка і співвідношення світоглядних позицій автора і його героїв.

Annotation

In work the metaphysical problematics of the novel of A.Bitova "Announced", embodied in the subject organization of the text is considered, dynamics and a parity of world outlooks of the author and its heroes are analyzed.

*Стаття надійшла до редакції 20.12.2010
Статья поступила в редакцию 20.12.2010*

УДК 82.02

Фоміна О.В.

ФІЛОСОФІЯ СЕКСУ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ПОКАЛЬЧУКА

Відомий польський письменник Вітольд Гомбрович писав: «Слизькі теми існують, аби їх уникали добре виховані тітки, але не література». Вона, література, має право на відвертість, правду, нагоду та багато інших унікальних речей. У творчості Юрія Покальчука «слизьких тем» просто немає. Він – за правду життя, хоч би й голу.

Його, Покальчука, вважають «сексапільним», «еротично-порнографічним», «вульгарним», «талановитим», «епатажним», «вибухонебезпечним», «очікуваним і неочікуваним водночас» [1].

Юрко Покальчук – досить різнопланова людина: поет, прозаїк, перекладач, науковець, мандрівник, музикант (група “Вогні Великого Міста”). Автор еротично-психологічних творів, тонкий знавець людської поведінки та людських долі. Його творчість сучасним літературознавством лише починає вивчатися, та це й не дивно, адже становлення цього митця відбувається просто перед нашими очима.

Метою нашої розвідки є філософія сексу у творчості Юрія Покальчука, **предметом** дослідження постають еротико-психологічні твори митця.

Завдання дослідження:

- знайти матеріал, за допомогою якого можна проаналізувати філософію сексу у творчості письменника;
- визначити характерні особливості розвитку сексуальних елементів у творах Юрія Покальчука;
- на підставі здійсненого дослідження зробити висновки щодо обраної теми розвідки.

Повість Юрка Покальчука «Ритм» – еротико-психологічний твір, що присвячений життю музиканта, непрості життєві шляхи якого відтворюються насамперед у твореній музиці, яка вміщає всі його переживання – від еротичних до духовних. Провідна постать – музикант Тарас – це модерний і дещо протестний тип музиканта,

прихильник джазу й рок-н-ролу (вельми поважних і багатих музичних культур), один із лідерів вітчизняного рокенрольного напрямку. Проте тонко відчути й виразити музичну духовність, що переходить у музичну непересічність провідного персонажа, прозаїку не вдалося: *«До мінор. Голос ламається надходить час першої маленької смерти тебе вже нема ти будеш іншим тіло буде керувати тобою не лише розум ти будеш слухати поклик плоті ти вмираєш аби народитися...»*.

Наявні у творі й численні жіночі натури – Майя, Тамара, Світлана, Марина, Наталка, Поліна, які протягом життя оточують музиканта й виформовують його інтимно-почуттєвий простір.

У повісті подаються сексуальні пригоди головного героя. На початку твору вони відсвічують кітчевістю, подекуди відсутністю елементарного естетичного смаку. У «Ритмі» міфологізується секс і сексуальна реальність у почуттях і свідомості персонажів: *«Все життя – це ритм насамперед. Усяка гармонія базується на ритмі. Усякий секс – обов'язково ритм. Серце б'ється – також ритм. Обертаються земля, Сонце, Місяць, планети і космос, усе живе, усе сутнє засноване на ритмі, започаткованому вищою силою. Бог є любов, але Бог є й ритм, отже, любов є ритм, почуття двох людей, пошук гармонії зі світом через іншу особу, пошук ритму...»* [2, с.49].

«Кама Сутра» – це збірка найскандальніших та найуспішніших оповідань Покальчука, які засновані на реальних подіях або виправлені автобіографією. Деякі твори шокують читача відвертою демонстрацією еротичних або історичних сцен, але кожен твір присвячений глибині людських цінностей, почуттів, бажань і буття.

Книга складається з чотирьох розділів, з потужних оповідань в кожному.

1.Те, що на споді. Одноійменна книга з'явилася завдяки львівському видавництву „Кальварія” у 1998 році. Тоді читацька аудиторія розділилася на дві половини – абсолютні прихильники та абсолютні противники творчості Юрія Покальчука. Одні казали про початок нової української літературної ери, інші кричали про хамство і бруд, і про необхідність відновлення книжкової цензури, проте жоден з читачів не залишився байдужим до цієї книги. Твори з інтимним змістом показують, що просто так нічого не буває. Секс

виступає не тільки як символ продовження роду або угамування пристрасті чи задоволення бажань. Тут секс в першу чергу відбувається задля відходу від буденної або жорстокої реальності, що оточує героїв, задля помсти або ж задля відновлення приємних спогадів.

2. Смак гріха. У цьому розділі автор зображує героя, у якого секс – це існування протягом дня, а також описує пригоди радянського журналіста в екзотичних країнах з борделями, наркотиками, малолітніми повіями і міцними напоями. Юрко Покальчук досконало зображує почуття та бажання людини вирватися за рамки буденності та подолати моральні заборони (те, що «нільзя советскому человеку») [3, с.54], стати на межі між сексом та смертю, і нарешті відчути той солодко-гіркуватий смак гріха.

3. Заборонені ігри. Цей розділ присвячений сексуальним перверзіям (збоченням або відходу від норми). В оповіданнях досліджується психологія інцесту, Едипового комплексу, гомосексуалізму, полігамії (секс утрюх) та шаленого і трохи містичного кохання між тринадцятирічним учнем та його вчителькою (або просто сексу між німфоманкою та сексуально дозрілим циганом).

4. Жорстокість і кохання хуліганів. Тут розміщені розповіді хлопців, які крадуть, «розводять лохів на бабло», палять, нюхають клей, вживають алкоголь, займаються сексом, іноді навіть не звертаючи увагу на стать партнера...

Покальчук показує та глибоко аналізує проблеми сучасних підлітків, які через ряд обставин (сімейні проблеми, спокусливі друзі, відсутність грошей, понти) стають на шлях злочину.

Отже, Юркові Покальчукові цілком імponує роль художника-сексографа. Він також не проти того, щоб одягнути тогу метра літературної сексоманії, тонко відчуваючи, що сексуальна площа – це сучасно, це помітно і, врешті, це перспективно. Це те, що не залишає байдужим соціум і людину в ньому. Еротично-сексуальними, а також еротично-психологічними пахощами й реаліями густо здобрені його збірки-оповідання.

Цитована література

1. Електронний ресурс: <http://www.day.kiev.ua>
2. Покальчук Ю.В. Ритм. – Івано-Франківськ, 2004.
3. Покальчук Ю.В. Адріади. Оповідання // Науково-методичний журнал: Вивчаємо українську мову та літературу. – Жовтень, 2008. – С. 5-9.

Анотація

Юрій Покальчук – достатньо різноплановий чоловік: поет, прозаїк, перекладач, науковий працівник, подорожувальник, музикант. Автор еротично-психологічних творів, тонкий знавець людського поведіння і людських дол. Проблемою нашого дослідження є філософія сексу в творчості Юрія Покальчука.

Annotation

Yuriy Pokalichuk is a enough man: poet, prose writer, translator, research worker, traveller, musician. Author of erotica-psychological works, thin connoisseur of human conduct and human fates. The problem of our research is philosophy of sex in creation of Yuriy Pokalichuk.

*Стаття надійшла до редакції 29.10.2010
Стаття поступила в редакцію 29.10.2010*

УДК 82-311.6. "18"

Постовая Н.С.

**МОТИВ ТЕАТРА В РОМАНЕ АЛЬФРЕДА ДЕ ВИНЬИ
«СЕН-МАР, ИЛИ ЗАГОВОР ВРЕМЕН ЛЮДОВИКА XIII»
(1826)**

В своих «Размышлениях о правде в искусстве» (1827) А. де Виньи называет «драматическими произведениями» те «поэмы, романы или трагедии, которые заимствуют у истории ее знаменитых деятелей» [1, с.424]. Заметим, что в таком ключе еще ранней романтической эстетикой осмыслена и предшествующая традиция романа, написанного на материале истории. Ж. де Сталь, размышляя об «исторических вымыслах» («les fictions historiques») и их жанровой природе, сочтёт соединение классической трагедии и эпopeи находящимся в основе «fictions historiques». Говоря о жанровом генезисе единственного исторического романа Виньи «Сен-Мар» (1826), литературовед Н.А.Литвиненко подчеркивает, что это произведение «было первоначально задумано как драма» [2, с.100]. В своей монографии «Французский исторический роман первой трети XIX века: эволюция жанра» Н.А.Литвиненко в главе о «Сен-Маре» обращается к осмыслению жанровой концепции Виньи. Она отмечает, что «по логике опыта человеческого и исторического достоверность трагического обладает более высоким потенциалом психологической убедительности и исторический роман XIX века от «Мучеников» до «Девяносто третьего года» и «Саламбо» будет активно черпать именно из этого изобразительного и психологического ресурса» [3, с.100]). По мысли ученого, «жанровая структура романа Виньи определяется лежащим в ее основе прерывным, фрагментарным романским видением действительности: романное целое состоит из фрагментов – глав, имеющих лаконичные заголовки, постепенно меняющих место действия. ...Главы обладают собственной структурой, - чаще – сменяющих друг друга сцен и картин» [2, с.100-101].

На наш взгляд, более детальное выявление драматургической природы замысла «Сен-Мара» могло бы откорректировать существующие представления о художественном своеобразии

романа. Это своеобразие, как представляется, во многом связано с «жанровой памятью» трагедии классицизма. В «Размышлениях о правде в искусстве» («Réflexions sur la vérité dans l'art») Виньи пишет о героях своего романа «Сен-Мар» следующее: «Je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais dessin de peindre les trois sortes d'ambition qui nous peuvent remuer, et, à coté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une généreuse pensée» [3, p.2].

Влияние классицизма во всех сферах литературной поэтики было во Франции особенно мощным. Концепция классицистской трагедии, как подчеркивают исследователи, сформировалась между 1625-м и 1630-м годами и постепенно завоевала признание публики между 1630-ми и 1640-ми годами. К этой последней дате относят полную и окончательную победу жанра. Что касается «Сен-Мара», то время действия в произведении точно датировано (июнь 1639 года – начало повествования, 12 сентября 1642 года – финальный эпизод казни главных героев) и это фабульное время «совпало» с данным культурным событием. Отметим, что автор, обосновывая свою повествовательную стратегию, оказывается в ситуации своеобразного притяжения-отталкивания по отношению именно к предписаниям классицистской драматургии: «Nous ne voulons pas nous asseoir plus ... sur le trépied des unités et jetant les yeux sur Paris ... nous passerons tout à coup l'espace de deux cents lieues et le temps de deux années» [3, p.209]. («Мы ... не желаем восседать на треножнике «единств», обратив взор на Париж,... сразу перенесемся туда, преодолев два года времени и пространство в двести лье» [4, с.165]).

Своего рода метатекстом анализируемого романа становится творчество Пьера Корнеля, создателя героико-политической трагедии классицизма, жившего во Франции времен Ришелье. Во-первых, оно образует литературный фон изображаемой эпохи. Пьесы этого драматурга занимают мысли героя романа, завистливого министра-кардинала («Votre petit Corneille ne veut rien faire de bon; nous n'avons vu que *le Cid* et *les Horaces* encore» [3, p.117]) («Ваш маленький Корнель не желает написать ничего замечательного, мы видели только «Сида» да еще «Горацийев» [4, с.92]). Имя великого трагедографа называет Сен-Мар в беседе с королем: «Ce jeune homme qui a fait le *Cinna* et qu'on a refusé trois

fois à l'Académie éminente. Il s'appelle Corneille» [3, p.285] («Молодой человек, который сочинил «Цинну» и был трижды отвергнут Высокой Академией; зовут его Корнель» [4, с.228]). Подчеркнем важность упоминания именно этой трагедии, так как в сюжете «Цинны» основополагающим остается вопрос о возможности убийства тирана – проекция на изображаемые в романе Виньи события очевидна. Во-вторых, Корнель – действующее лицо в романе Виньи, один из его персонажей. Речь идет об известной главе «Чтение», в которой салон Марион Делорм оказывается местом встречи самых блистательных умов изображаемой эпохи – Корнеля, Мильтона, Мольера и Декарта. Благодаря этой – маловероятной с исторической точки зрения встрече – возникает ощущение разомкнутости повествования в будущее, связи прошлого и грядущего, осуществляемой «по ведомству» литературы и философии. Кроме того, в главе «Празднество» Корнель появляется на представлении сочиненной Ришелье трагедии-пасторали «Мирам», где ему, а не кардиналу, уготован своеобразный триумф. Наконец, мы встречаем Корнеля и Мильтона в последней главе за чтением письма Монтрезора; им принадлежат рассуждения, итожащие все случившееся и предвосхищающие будущее (словами «Il se nomme Cromwell» - «Зовут его Кромвель» заканчивается роман).

Как пишет французский исследователь Антуан Адан, «французская трагедия XVII века – это трагедия героического действия. ...Герои трагедии – это люди, которые, вольно или невольно, вовлечены в действие. Им предстоит решить проблему героического действия, они принимают решение и осуществляют его» [5, с.5]. Сюжетная линия романа «Сен-Мар» - история любви, честолюбивых устремлений и заговора против тирана – вполне укладывается в парадигму «трагедии героического действия». Примечательно, что Антуан Адан в работе о театре французского классицизма аргументирует свой тезис о культе чести, исповедуемом в XVII столетии французской аристократией, тем же историческим фактом, который изображен в романе Виньи. Ученый отмечает: «Создавая «Горация», Корнель отнюдь не измышлял темы принесения в жертву самых естественных человеческих чувств – любви, дружбы, священных семейных уз – во имя грозных требований Государства. Существовала целая доктрина, навязанная

неумолимым Ришелье, доктрина бесчеловечная, в угоду которой молодому де Ту отрубили голову, хотя все его преступление состояло в том, что он не выдал своего друга» [5, с.7]. (В финале романа Виньи упомянутый де Ту гибнет на эшафоте вместе с заглавным героем Анри д'Эффиа). В ценностной иерархии трагедий Корнеля дебатруется «государственный интерес», которым стремится оправдать свои действия Ришелье в романе «Сен-Мар». То, что изображаемая Виньи эпоха во многом «прочитана» автором через призму жанра классицистской трагедии, подтверждается и характером конфликта в анализируемом романе. Принципиальный для Корнеля выбор «между вступившими в противоречие требованиями дружбы, любви, родины, человечности» [5, с.8], сама необходимость передать весь трагизм этого выбора становятся предметом художественного осмысления и в романе «Сен-Мар», реализуясь в конфликтах межличностного (Сен-Мар и де Ту, Сен-Мар и Мария Гонзаго) и этатистского (интересы Франции – соглашение, подписанное Анри д'Эффиа с Испанией) уровней, а также в проблеме правомочности спасения собственной жизни ценой гибели других людей. Собственно художественные принципы воплощения романной коллизии указывают на родственный драматургическому динамично развивающийся конфликт. «Тайное для других и для себя открывается не в авторской аналитической характеристике, а во внутренне драматических монологах и диалогах героев, в построении которых сказывается опыт Виньи-драматурга [2, с. 105].

Композиционные особенности романа, на наш взгляд, также связаны с памятью жанра, в данном случае – трагедии классицизма. Повествование разворачивается как цепь эпизодов, имеющих вполне сценическую природу, как ряд сменяющих друг друга сцен. Действие, явление, сцена, акт – эта проникающая в текст терминология помогает передать динамику развития событийного ряда романа. Переходы между отдельными главами осуществляются зачастую посредством своего рода «смены декораций» – разумеется, речь не идет о единстве места и времени – известно, что романтики ополчились на единства, да и сам Пьер Корнель никогда не абсолютизировал этого требования. Нарочито театральной выглядит осада Перпиньяна, театральной уже современники Виньи находили сцену в Пиренеях. Суд над Урбеном Грандье – заранее

подготовленный жестокий спектакль. Важно подчеркнуть, что в анализируемом романе основное содержание воплощено в событиях – происходящих на глазах у читателя-зрителя – и в речах, т.е. приоритетны действие и монолог либо диалог действующих лиц. Своеобразная переключка эстетических установок трагедии классицизма и повествовательной техники «Сен-Мара» ощутима и в классицистском запрете использовать на сцене «физические действия», которому подчиняется и Виньи. Так, в главе «Суд» эпизод пытки Урбена Грандье воспроизведен не через действие, но через рассказ мальчика; нет и прямого изображения сцены сожжения священника на костре («Стражники все отступили к костру, который уже совсем скрылся за ними» [4, с.63]). Казнь Сен-Мара и его друга де Ту не изображена непосредственно, а лишь описана в письме Монтрезора, адресованном Корнелю. Такие сюжетные решения созвучны трагедии классицизма с ее задачей не просто подражать внешней реальности, но дать «прекрасное и волнующее выражение мыслей и чувств» [5, с.10]. Именно поэтому сцена с Лобардемонами – отцом и сыном – показалась современникам мелодраматичной – в ней представлено само событие, а не переживания и размышления по его поводу (как, скажем, в случае с эпизодом казни Сен-Мара и де Ту, где по реакции толпы присутствующий на казни Монтрезор поймет, что она свершилась). Изображение кровавого события для эстетики классицизма всегда связано с риском впасть в вульгарность – потрясти непосредственным изображением проще, чем эмоциональной реакцией на него, таковая ценится больше, именно она задает высокую линию в искусстве. Стилистические особенности романа также соотносены с требованиями высокого жанра: мы не найдем в романе сниженной лексики.

Отметим, что только в трех эпизодах анализируемого исторического повествования встречаются массовые сцены. При этом дело не в пресловутом антидемократизме графа де Виньи (такое мнение бытовало в социологически ориентированном литературоведении), а в драматургическом мышлении автора, его сосредоточенности на главных действующих лицах. Сюжетно-композиционное своеобразие «Сен-Мара», состоящее в последовательной смене сцен и картин, выстраивании цепи эпизодов, имеющих явно драматургическую природу, в реализации мотива судьбы, в развитии сюжета преимущественно посредством

диалогов и монологов героев, в обращении к риторической традиции обязательного чтения вслух писем и документов также связано с драматургической техникой, как и краткость и немногочисленность авторских отступлений, стилевая строгость художественной реализации этого приема. Слова «scène», «spectacle» для характеристики тех или иных эпизодов романа в оригинале встречаются гораздо чаще, чем в русском переводе. Многие из случившегося предстают только через рассказы действующих лиц. Об этой особенности классицистского театра пишет В.Бахмутский, подчеркивая, что он всегда остается театром слова. На сцене только разговаривают, театр классицизма – театр слова, в нем представлено только то, что осознано, осмыслено, упорядочено, все остальное «вытолкнуто» за сцену, во внесценическое пространство и время. Особого внимания заслуживают выведенные в романе Виньи фигуры наперсников (наперсниц) - конфидентов. Целая группа персонажей объемлется этим понятием и наделена этим статусом. Это и де Ту, верный друг Сен-Мара, разделивший его участь на эшафоте, и Анна Австрийская и ее наперсницы - Мария Гонзаго и герцогиня де Шеврез, и антигерой, серый капуцин Жозеф, состоящий при Армане дю Плесси - кардинале Ришелье.

Обязательные пять актов классицистской трагедии в романе проецируются на пять сюжетных узлов, таких как казнь Урбена Грандье, осада Перпиньяна, антикардиналистский мятеж дворян, подписание договора с Испанией, казнь Сен-Мара и де Ту.

Следует отметить также разветвленное функционирование в романе такой вещной детали, как занавес (les rideaux) – регулирующей пространство и в чисто физическом, и в содержательном смысле. Можно назвать занавески кареты, полог кровати, дворцовые занавеси, занавешиваемую ложу в театре и др. При этом в тексте используются соответствующие глаголы: опускаться, задергивать, скрыть, упасть («Il entra seul dans une petite tente carrée,... les rideaux s'abaissèrent sur le Roi» [3, p.134] - «Как только король вошел в кабинет, за ним опустился занавес» [4, с.104]; «un vaste lit dont Grandchamp fermait les lourds rideaux» [3, p.90] - «широкую постель с тяжелым пологом, который задергивал Граншан» [4,с.69]; «...deux huissiers, vêtus de livrées royales, ouvrirent les grands rideaux qui séparaient la galerie de la tente du Roi» [3, p.125] - «...двое слуг в королевских ливреях раздвинули

большие портьеры, отделявшие галерею от палатки короля» [4, с.98]; «...la pourpre du pavillon retomba sur lui» [3, p.175] - «пурпурная завеса палатки скрыла его от окружающих» - [4, с.139]; «Les épais rideaux retombèrent sur les vitres bariolées» [3, p.233] - «Тяжелые занавесы упали на цветные стекла» [4, с.184]). При этом мотив падающего занавеса функционирует по-разному – уход и появление персонажа, отделение одного эпизода от другого, завершение главы и т.д.

Жан де ла Тай, трагедиограф XVII столетия и один из теоретиков классицизма в предисловии-послании к собственной пьесе «Неистовый Саул» (1562), названном им «Об искусстве трагедии», пишет, что сюжетом истинной трагедии должны быть лишь скорбные судьбы великих государей, превратности Фортуны, изгнания, войны, пленения, голод, мор, чудовищная жестокость тиранов. По его мнению, нужно добиваться, чтобы к концу каждого акта сцена освобождалась от актеров, а также, утверждает он, нужен хор, то есть несколько мужчин или женщин, которые по окончании акта рассуждали бы о том, что в этом акте произошло. Разговор Корнеля и Мильтона в финале романа Виньи выполняет, на наш взгляд, именно эту функцию.

Анализ романа «Сен-Мар» подтверждает, что одним из принципов французского романтического исторического романа является использование художественного языка изображаемой эпохи, в данном случае – XVII столетия с его приоритетным для французской литературы жанром – трагедией классицизма. При всем том – перед нами роман, а не драма. Трагедийный дискурс обнаруживается в рамках жанра романтического исторического романа. Д.Обломиевский характеризует как новаторство то, что подлинно трагический герой французского романтизма в раннеромантической литературе впервые предстанет в романе, а не в трагедии, как было раньше. Масштаб конфликта, авторское слово – голос человека из XIX столетия, возникающая временная дистанция – все это, разумеется, романная поэтика. При этом, как отмечает А.В.Карельский, прикосновение к истории у Виньи всегда трагедия. Недавний драматичный опыт революции и войн, а также вкус к театральной эстетике, столь значимый для французов, чья культура впитала мощную традицию героико-патетической трагедии классицизма, определяет национальную специфику

французского романтического исторического романа. Трагедийная художественность в полной мере будет реализована в концепции главного героя, отсутствии «хэппи-эндов» – контрастирующем с благополучными, как правило, финалами произведений «шотландского волшебника».

Французский исторический роман вышел не из «шинели» Вальтера Скотта, но из «Мучеников» Шатобриана (об этом пишут Б.Г.Реизов, Н.А.Литвиненко), а также, на наш взгляд, из поисков путей обновления национальной классицистской трагедии и выходящей из моды эпической поэмы. В этом смысле «Размышления о трагедии» Констана находят свое продолжение в «Предисловии к «Кромвелю» В. Гюго – оба писателя мечтают о такой драме, которая своим эпическим размахом превосходит жанрово-родовые границы. Генетически связанный с традициями национального театра, исторический роман эпохи романтизма во Франции имел примечательную предшественницу и современницу – романтическую драму на исторический сюжет (начиная с «Генриха III и его двора» Александра Дюма–отца, включая известные драмы Виньи («Жена маршала д'Анкр» и др.) и Гюго (от «Король забавляется» до «Бургграфов»). «Отягощенный» такой «наследственностью», французский исторический роман отмечен и явственной приверженностью к театральной эстетике, и трагедийным пафосом. Интересные раздумья о самой историко-социальной ситуации того времени, определившей, среди прочего, и характер художественного мышления эпохи, принадлежат А.де Даммартену: «Les suites des événements extraordinaires dont, durant le long cours des violents orages, les Français ont été les témoins, les acteurs et les victimes» («Последствия чрезвычайных событий, свидетелями, актерами и жертвами которых были французы в течение долгого периода неистовых бурь» (цит. по:[6, p.235]). Сама эпоха революции и наполеоновской эпопеи сделала французов «свидетелями» (т.е. - зрителями), «актерами» и «жертвами» - трагедийная художественность обретает мировоззренческий смысл.

Цитированная литература

1. Виньи А.де. Сен-Мар или Заговор во времена Людовика XIII. – СПб., 1992.
2. Vigny Alfred de. Cinq-Mars. – P., 1882.
3. Raimond M. Le roman depuis la Révolution. – P., 1967.
4. Литвиненко Н.А. Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра. – М., 1999.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.
6. Адан А. Театр Корнеля и Расина // Театр французского классицизма. – М., 1970. – С.5-17.

Анотація

У статті проаналізовано функціонування мотиву театру класицизму в романі А.де Віньї «Сен-Мар» (1826). Вплив поетики класицистської трагедії виявлено на різних рівнях: сюжет, система образів, конфлікт, структура розділів, художня деталь. Доведено, що звернення до художньої мови зображуваної епохи постає поетологічною особливістю французького романтичного роману.

Annotation

The article deals with functioning of the motif of theatre in the novel *Cinq-Mars, ou la conjuration sous Louis XIII* by A.de Vigny (1826). The influence of classicist tragedy is revealed at different levels – that of the plot, of the system of characters, the conflict, the chapter structure, the thing detail. It's proved that referring to the artistic language of the epoch which is depicted becomes a characteristic feature of the French Novel of the Romanticist Period.

Стаття надійшла до редакції 12.12.2010
Статья поступила в редакцию 12.12.2010

**РАЗДЕЛ 3.
МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«А.П.ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННОСТЬ» (20.12.2010)**

УДК 821.161.1.09

Ракитина Л.М.

СЛУЖИТЕЛИ ЦЕРКВИ В ПРОЗЕ А.П.ЧЕХОВА

Давно замечено, что нет профессии, сословия, нет уголка русской жизни, куда бы не заглянул Чехов. Но при такой обширной социальной репрезентативности у него был особый интерес к людям тех профессий и социальных групп, круг общения которых был наиболее широк, что позволяло полнее показать межличностные отношения. Это врачи, следователи, полицейские, учителя, газетчики, а так же священники и другие служители церкви. «Князей церкви» Чехов изображал редко, пожалуй, только в своем позднем шедевре- рассказе «Архиерей». Гораздо чаще в его произведениях встречаются простые сельские батюшки, а так же младший церковный клир: дьяконы, пономари, псаломщики, регенты, певчие и т.д. Об этих персонажах и пойдет речь в данной статье. Не претендуя на полноту рассмотрения темы «Чехов и церковь» обратимся к нескольким произведениям разных лет, где действуют названные персонажи.

Известно, что Чехов с раннего детства знал наизусть церковные службы и любил в них участвовать, даже когда стал уже знаменитым писателем, о чем свидетельствуют воспоминания о мелиховском периоде его жизни. У Чехова по жизни была привязанность к церкви, которая, однако, не отягощалась никакой идеологией и вероучительством, как это было у Гоголя, Достоевского, Толстого с их надрывами и противоречиями.

Церковь, точнее, люди церкви показаны у Чехова не в своем учительстве, как, например, отец Зосима в «Братьях Карамазовых» или отец Савелий Туберозов в «Соборянах» Лескова, а в условиях повседневного быта, порой в унижительных, часто комических обстоятельствах. И Чехов никогда не отказывает служителям

церкви в сочувствии, даже когда видит их слабости: живя в мире, они так же подвержены грехам этого мира, как и другие чеховские герои.

В раннем рассказе «Певчие» герои показаны в момент, когда ожидают приезда в помещичью усадьбу ее хозяина, богатого графа, живущего в Петербурге. Чтобы угодить графу хорошим церковным пением на литургии, служители местной церкви усердно репетируют, собираясь на спевки в школьный класс, так как певчие (альты и дисканты)- мальчишки. Священник («маленький, седенький попик в лиловой ряске») едва показан, так как основное внимание повествователя уделено общению регента с певчими. То есть в поле зрения читателя именно младший клир: регент, дьякон и певчие-школьники и взрослые (басы и тенора). Изображая эти сцены, Чехов охотно пользуется уже испытанным ранее приемом создания комизма, неожиданно сближая далекие друг от друга сферы жизни-духовную и бытовую. Вот, регент Алексей Алексеевич дает певчим установку петь Херувимскую пиано: «Когда нужно петь пиано, на лице Алексея Алексеевича разлита доброта и ласковость, словно он увидел во сне хорошую закуску...» [1, с.352].

Комична словесная форма, в которой регент выражает свое недовольство тем, как поет Херувимскую бас: «Такой необразованный народ, что никак не разберешь, что у него там, в горле: глотка или другая какая внутренность? Подавился ты что ли?- обращается он к басу...». Преданный своему делу, Алексей Алексеевич требует от певчих полной самоотдачи, а нерадивые тут же наказываются: «Его смычок гуляет по головам и плечам фальшивящих дискантов и альтов. Левая рука то и дело хватает за уши маленьких певцов... Но они не плачут и не сердятся на побои: они сознают всю важность исполняемой задачи» [1, с.353- 354].

Как видим, Чехов не боится, что комизм, сопровождающий изображение всех этих сценок, даст читателю повод усомниться в серьезном отношении к богослужению. Это и подтверждается эпизодом в котором на пение Херувимской с благодарным вниманием откликаются слушатели: «Херувимская поется хорошо, так хорошо, что школьники оставляют свое чистописание и начинают следить за движениями Алексея Алексеевича. Под

окнами останавливается народ. Входит в класс сторож Василий, в фартуке и со столовым ножом в руке, и заслушивается» [1, с.352].

И вот финал, как часто у раннего Чехова, ошеломляющий неожиданностью и обидно-грустным комизмом. Его сиятельство граф в ответ на вопрос отца Кузьмы, в котором часу завтра ударить к литургии, отвечает: «Как знаете... только нельзя ли как-нибудь поскорее, покороче... Без певчих!». Чехов дает понять, что образованные господа, в отличие от простого народа, не нуждаются в церковных благословениях, считая себя вполне самодостаточными. И еще: для людей церкви является привычной ситуация пренебрежения их службой, но общая обида их сплачивает, а главное- укрепляет в них великий навык смирения, что заметно подчеркнуто в образе отца Кузьмы. Из рассказа также видно, что ничего специфически клерикального в изображении церковнослужителей у Чехова нет. Их жизнь, как и жизнь других чеховских героев, погружена в привычные будни.

Если в рассказе «Певчие» образ священника намечен, хотя и выразительно, но скупое, то в рассказе под названием, не совсем для Чехова обычным, «Кошмар» отец Яков Смирнов является одним из двух главных действующих лиц. С ним встречается и ведет деловые переговоры об открытии церковно- приходской школы молодой помещик Кунин. Отца Якова читатель видит сначала глазами Кунина и лишь позднее догадывается о заблуждениях этого образованного благонамеренного помещика относительно истинного облика священника. Постепенно возникает понимание того, что Кунин не способен адекватно воспринимать окружающий мир и конкретно отца Якова, потому что он постоянно ориентирован на готовые шаблонные представления о том, каким должен быть «пастырь добрый». С нарастающим по ходу рассказа презрением Кунин замечает неприглядные подробности внешнего вида отца Якова («аляповатое, бабье лицо», грязная одежда). Многие современные Чехову критики указывали на социальную остроту рассказа «Кошмар». Действительно, в нем резко подчеркнуты и сгруппированы детали, свидетельствующие о крайне бедственном положении сельского священника: отец Яков одет в заплатанную рясу, полы которой загрязнились, потому что он вынужден ходить пешком даже в распутицу. Он постоянно испытывает голод. С брезгливым недоумением замечает Кунин, как

отец Яков прячет в карман, украденный для жены кренделек. В глазах помещика все эти и другие подробности все более подтверждают неумелость, невоспитанность и даже нетрезвость священника, о чем Кунин и доносит в письме правящему архиерею. Кунин, как сказано, даже мысли не допускал, чтобы «на Руси были такие несолидные и жалкие священники» [2, с.61].

И только в конце рассказа, когда выясняются настоящие и, действительно, кошмарные причины поведения и внешнего вида отца Якова, душу этого интеллигента с книжным разумом «наполнило чувство гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой» [2, с.73].

В этом рассказе нет и намека на юмор. Чехов непривычно серьезен и даже строг, но не потому что пишет социально-обличительный рассказ. Это не его проблематика. Писатель исследует степень заблуждения благонамеренного образованного интеллигента, искренне желающего принести общественную пользу, перед бедным сельским священником, ставшим невольной жертвой чужих заблуждений.

Несмотря на приниженность церкви и убогость ее служителей, она все же сохранила ресурсы влияния на людские души, даже такие, которые, кажется, покрылись грубой коростой. Церковь ищет и находит в такой душе место, где загрубевшие пласты тоньше и где сердечные движения ближе к выходу. Об этом рассказ «Панихида», герой которой – лавочник с «жирным и бугристым лицом» и заплывшими ленивыми глазами. «На нем... солидные калоши, те самые громадные, неуклюжие калоши, которые бывают на ногах только у людей положительных, рассудительных и религиозно убежденных» [3, с. 351].

Насмешливо- ироническое начало рассказа поддерживается далее. Придя в сельскую церковь, чтобы заказать панихиду о своей умершей дочери, которая была актрисой, лавочник Андрей Андреевич написал в поданной записке: «За упокой души рабы божией блудницы Марии». И теперь он не понимает, за что на него так рассердился священник отец Григорий: «Как же ты смел написать это?- протяжно шепчет батюшка, и в его сиплом шепоте слышатся гнев и испуг». Лавочник смотрит на отца Григория с тупым недоумением: по его разумению, его дочь- «актерка»,

значит, все равно что блудница. «Какой бы она ни была, ты все после ее смерти забыть должен, а не то, что на записках писать», - всплескивает руками батюшка [3, с.352-353].

Но вот начинается панихида, и тон повествования меняется. «В церкви тишина. Слышен только металлический звук кадила и протяжное пение... Дьячок поет плохо, но напев и слова так печальны, что лавочник мало-помалу погружается в грусть» [3, с.354]. Он вспоминает свою «Машутку», и его сердце отзывается на печальное панихидное пение, а в кадильном дыме под косыми солнечными лучами ему чудятся кудри ребенка и душа умершей дочери. И его собственная душа просыпается под воздействием новых чувств. В конце рассказа заметно преобладает лиризм. Чехов чутко ловит момент религиозного переживания и поэтизирует его.

Гораздо труднее церкви осуществлять свое влияние на души чеховских интеллигентов. В повести «Дуэль» они представлены двумя персонажами: Лаевским и фон Кореном. Первый – чеховский вариант «лишнего человека», второй – деятельный, энергичный ученый-дарвинист. Внимание исследователей этой повести сосредоточено в большинстве случаев на антагонизме этой пары героев. Меньше интереса проявляют к таким персонажам, как дьякон Победов и доктор Самойленко, не обремененным рефлексией и теориями.

Дьякон показан, как человек молодой и смешливый, он курит папиросы, любит играть на гитаре и ловить бычков, открыт для общения и охотно беседует с неверующими Лаевским и фон Кореном. Дьякон никого не собирает обращать в свою веру, видимо, сознавая, что он всего лишь только дьякон и что его вера не так сильна и неколебима, как вера его дяди-священника, который, когда в засуху шел в поле просить дождя, то брал с собой зонтик и кожаное пальто. В повести дьякон Победов – единственный, кто понимает, что вражда фон Корена и Лаевского идет от неспособности понять друг друга, а сама эта неспособность порождена незнанием насущных, грубо-обыденных и жестких требований жизни. И именно дьякон является носителем такого уникального жизненного опыта. «За что они будут драться на дуэли?» – рассуждает дьякон. Далее идет несобственно прямая речь: «Если бы они с детства знали такую нужду, как дьякон, если

бы они воспитывались в среде невежественных, черствых сердцем, алчных людей, то как бы они ухватились друг за друга и ценили бы то, что есть в каждом из них»..[4, с.442]. Только благодаря дьякону, который, как будто ведомый своим ангелом, оказался в нужное время в нужном месте, не свершилось убийство и наступило прозрение и примирение.

При всей неполноте предпринятого в данной статье рассмотрения нескольких произведений Чехова о церковнослужителях прослеживается следующая тенденция. Церковь часто предстает у Чехова в своей неавторитетности и даже униженности. Она не востребована образованным обществом, интеллигенция не принимает ее учительства. Церковь такая же обветшалая, как и рясы, которые носят чеховские священники. Но Чехов любит церковь: ее священников и младший клир. И хотя он тоже не нуждается в церковных благословениях, как и его герои-интеллигенты; как и они, он тоже не знает, что ему делать в церкви, но он не допускает по ее адресу злой насмешки и осуждения. И если Чехов обставляет комическими ситуациями жизнь церковного клира, то лишь потому, как точно заметил Н.Я. Берковский, что «комизм, хотя и ограничивает положительные силы, он же их охраняет, им позволено существовать, покамест они заключены в свою комическую форму» [5, с.258].

Цитированная литература

1. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30т. – Т.2 – М., 1975
2. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30т. – Т.5 – М., 1975
3. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30т. – Т.4 – М., 1975
4. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30т. – Т.7 – М., 1975
5. Берковский Н.Я. Чехов – повествователь и драматург.// Н. Берковский. О русской литературе.– Л., 1985.

Анотація

Annotation

Стаття надійшла до редакції 30.11.2010
Статья поступила в редакцию 30.11.2010

УДК 821.161.1.09

Кораблев А.А.

ТОПОСЫ ЧЕХОВСКОЙ ГЕОПОЭТИКИ: ТАГАНРОГ И СВЯТЫЕ ГОРЫ

Весной 1887 года Чехов совершил путешествие, имевшее для русской литературы, как можно предположить, весьма примечательные последствия. Это была поездка на юг России, в родные места, с посещением родни, друзей, знакомых и – монастыря в Святых Горах. Маршрут, даты, обстоятельства, настроения – все это отражено в письмах, которые путешественник исправно писал в продолжение своего пути. Поездка оказалась насыщенной, о чем Чехов напишет с удовлетворением: «Вообще впечатлений и материала масса, и я не раскаиваюсь, что потратил 1 1/2 месяца на поездку» [1, с.84].

Подобные хождения в народ за сюжетами и впечатлениями, как в лес за грибами, обычны для писателей-реалистов. Верность действительности, как объективной («материалу»), так и субъективной («впечатлениям»), а также выверенность их взаимных соответствий – основные добродетели классического искусства. Доминирование в творческом процессе одной из предпосылок, объективной или субъективной, приводит к неклассическим формам реализма, определяемым как «натурализм» и «импрессионизм», которые трактуются как продукты распада классического реализма, где «материал» и «впечатления» оформлены как паритетные и эстетически равноценные.

Доказывать, что в чеховской прозе соединились классические и неклассические тенденции, вроде бы нет необходимости. Актуальнее другое: присутствие в ней признаков *постклассической* литературы, когда изменяется не только формат субъектно-объектных соотношений, но и статус, т.е. когда изображаемое обретает свойства действительной субъектности, обладающей не только собственной волей, но и направленной творческой активностью, а субъект творчества, соответственно, уступает часть

своих творческих полномочий, позволяя себе быть объектом обратного творческого воздействия.

Черты и свойства такой прозы, которую следовало бы назвать *онтологической*, отчетливо выразились в рассказе «Перекасти-поле» (1987), которому Чехов предпослал жанровое определение «путевой набросок», видимо, чувствуя необходимость указывать на его очерковость, невыдуманность, на промежуточность между художественной и жизненной реальностями, что, конечно, не умаляет его достоинств, но зато усиливает производимое впечатление, поскольку подключает к авторским смыслам рассказа и неавторские, непреднамеренные, заключенные в жизненном материале, но, как выясняется, тоже обладающие волей к авторству. В других произведениях, составляющих чеховский «степной цикл» («Казак», «Счастье» и др.), эта очерковость не так заметна, и тем очевиднее, что это не очерки, а особый тип прозы. Возможно, именно это ощущение художественной новизны, не только тематической, но и типологической, побудило автора к реализации своего открытия в более крупной форме, в повести «Степь» (1888).

Степь снова стала литературным полигоном для испытания новых художественных средств, а значит, и полем для литературного состязания, и молодой автор, называя своего соперника, автора «Гараса Бульбы», «*степным королем*», как видно, вполне это сознавал.

Далее азарт и динамика художественной экспансии потребовала новых завоеваний, и Чехов отваживается на поездку уже через всю Россию. В этой логике *Остров Сахалин* – условная цель, не только побуждающая к движению, но и придающая ему цельность и завершенность. Для путешествия по донецким степям такой же условной целью были *Святые Горы*.

Кроме религиозно-мистических коннотаций, у осведомленного читателя Святые Горы могут вызывать и литературные ассоциации – с одноименным местом упокоения Пушкина, что, естественно, добавляло сакраментальности чеховскому путешествию. Гоголевская Степь и пушкинские Горы, даже безотносительно этой поездки, открываются русскому литератору как горизонталь и вертикаль литературного пути, как две оси координат, тестирующие художника и определяющие его местоположение в

литературе безотносительно их действительного, ритуально-физического освоения.

Соответственно, Таганрог, родной город Чехова, предстает как оппозиция и Степи, и Горам, как точка отправления и возвращения, не только в буквальном, но и в символическом смысле. Таганрог и Святые Горы, между которыми пролегло степное Дикое Поле, – два ценностно-смысловых полюса, создающие напряженность всего «степного цикла», тот единый, но раздробленный по отдельным произведениям географический контекст, который выполняет функцию философско-религиозного подтекста. Если южный и восточный векторы чеховского путешествия – «Москва – Таганрог» и «Москва – Сахалин» – это горизонтальные измерения российского пространства, то вектор «Таганрог – Святые Горы» имеет значение духовно-нравственной вертикали, которая, возможно, осознавалась и самим автором, судя по сакрально-инфернальным аллюзиям в описаниях этих мест. Например, вроде бы святое место и святое время, и вроде бы это всего лишь причуды и капризы густых сумерек, но все-таки – «...то поднятые оглобли вытягивались до неба, то на морде лошади показывались огненные глаза, то у послушника вырастали черные крылья...» [2, с.253].

Возникает характерный эффект российской художественной топографии, тоже классически выраженный Гоголем, когда необозримость пространства обретает значение внепространственности и вневременности, когда горизонталь оборачивается вертикалью, соединяющей земное с небесным и подземным. Движение по горизонтали становится одновременно и движением по вертикали – подобно чтению книги, когда взгляд следует от слова к слову, от начала до конца, но мысль и воображение устремлены вовнутрь строки – к глубинам подтекста и высотам сверхтекста.

Очевидная ориентация чеховской «Степи» на гоголевские «Мертвые души» предрасполагает и к более дальним аналогиям: возможно, «история одной поездки», особенно в ее изначальной, необработанной форме, – это еще одна русская вариация дантовской «Божественной Комедии»: движение на юг, вниз, к ничтожности и мертвенности человеческого существования, после

чего – обратное движение, вверх, к высотам святости. Инфернально-сакральная антитеза прочитывается даже в противопоставляемых топонимах: ТаганРОГ и Святые ГОРы.

Кстати, для царской фамилии эти места имели тоже противоположные коннотации: Святогорье – это залог любви, «дача с рощицей», как назвала конфискованный в 1787 году монастырь Екатерина II, даруя его своему фавориту – князю Григорию Потемкину; а Таганрог, наоборот, – это «город смерти», место, где, если *не* верить преданиям, закончил жизненный путь император Александр I.

В 1844 году указом Николая I обитель была вновь открыта и вскоре стала местом паломничества. В дни, когда здесь побывал Чехов, *при нем*, как он шутливо сообщает в письмах, было 15 000 богомольцев. В этой шутке выразилось его дистанцирование от происходящего: он был среди паломников, но не вместе с ними.

Чеховская дорога к храму не была паломничеством. Мог ли, например, правоверный паломник воспринимать церковную службу так, как она описана в письмах Чехова:

«Крестный ход. Два дурака идут впереди, машут бенгальскими огнями, дымят и осыпают публику искрами. Публика довольна. В притворе храма стоят создатели, благотворители и почитатели храма сего, с дядей во главе, и с иконами в руках ждут возвращения крестного хода... <...> Дым такой, что вздохнуть нельзя. Но вот входят в притвор попы и хоругвеносцы. Наступает торжественная тишина» [1, с.59].

Это о посещении церкви в Таганроге. А в Святогорском монастыре он и вовсе не ходил на службы:

«Перед каждой службой в коридорах слышится плач колокольчика и бегущий монах кричит голосом кредитора, умоляющего своего должника заплатить ему хотя бы по пятаку за рубль:

– Господи И<исусе> Х<ристе>, помилуй нас! Пожалуйте к утрени!

Оставаться в № неловко, а потому встаешь и идешь... Я облюбовал себе местечко на берегу Донца и просиживал там все службы» [1, с.82].

Нежелание Чехова совершать ритуальные действия и при этом нахождение на месте совершения этих действий – создавало, может быть, не вполне сознаваемую, латентную, но все-таки ощутимую духовно-онтологическую коллизию. Казалось бы, чтобы иметь художественное право писать о таинствах духа, надо самому испытать их действенность, а для этого, преодолевая скепсис и сомнения, повторить апробированный веками алгоритм духовного восхождения. Но Чехов поступает по-чеховски: он *останавливается* в самом эпицентре движения, созерцая перемещения фигур, лиц, судеб.

Законы жанра требовали, чтобы хотя бы одного из тысяч паломников показать крупным планом. Но кого? Писатель-романтик искал бы или выдумал кого-нибудь понеобычнее, кто выделялся бы среди остальных, мрачно-загадочного или одухотворенно-отрешенного; писатель-реалист, наоборот, постарался бы найти или вывести наиболее типичного; Чехов же просто стал всматриваться в того, кто пришел к нему сам.

Если продолжить дантовскую аналогию, к нему пришел *учитель* – проводник по дороге духовного восхождения. Им оказался не седовласый старец и не очарованный странник, а действительно «учитель», обыкновенный школьный учитель, который, однако, судя по его внутреннему беспокойству, и сам нуждался в духовном наставнике.

Обычно этого персонажа, Исаака, ставшего Александром Иванычем, описанного в рассказе «Перекасти-поле», трактуют как одно из характерных выражений еврейской темы в творчестве Чехова. Действительно, рассказчик отмечает семитские черты своего ночного собеседника (толстые губы, масленистый блеск глаз, словечки «одолжил» и «кушать» и др.), пытается понять особенности семитской психологии через особенности национального бытия. Аналогия кажется простой и закономерной: скитальческая жизнь предопределила и соответствующее мироотношение, которому нашелся адекватный степной образ – *перекасти-поле*: растение степей и пустынь, которое, как значится в словарях, отламывается от корня и, гонимое ветром, катится в виде клубка, рассеивая семена.

Затронутая тема, конечно, намного шире национальных особенностей, настолько шире, что захватывает и самого рассказчика, который такой же скиталец, как и его собеседник, как и многие другие, пришедшие в Святогорье из разных мест России. Эта тема скорее даже не еврейская, а русская. Ортодоксальный иудаизм – это как раз укорененность в глубочайшей традиции, намного более древней, чем русское ортодоксальное христианство. А если говорить о русской интеллигенции, о русских искателях истины, то именно их Достоевский называл бездомными скитальцами, которые ищут счастья где угодно, только не в себе и не на родной почве.

Перемена веры всегда драматична, если это вопрос жизни, а не формальной конфессиональной принадлежности. Переход из иудаизма в христианство облегчен и как бы предопределен двуединством Ветхого и Нового Заветов, на что и ссылается новообращенный Александр Иваныч:

«Иудаизм отжил свой век и держится еще только благодаря особенностям еврейского племени. Когда цивилизация коснется евреев, то из иудаизма не останется и следа. Вы заметьте, все молодые евреи уже атеисты. Новый завет есть естественное продолжение Ветхого. Не правда ли?» [2, с.261]

Рассказчику этот довод кажется умозрительным, книжным, заученным. Да и сам Александр Иваныч чувствует временами неуверенность в совершенном, словно произошла не перемена, а *измена*, отпадение от своего рода, последствия чего можно только предчувствовать:

«Подбирая фразы, он как будто старался собрать все силы своего убеждения и заглушить ими беспокойство души, доказать себе, что, переменив религию отцов, он не сделал ничего страшного и особенного, а поступил, как человек мыслящий и свободный от предрассудков, и что поэтому он смело может оставаться в комнате один на один со своею совестью. Он убеждал себя и глазами просил у меня помощи...» [2, с.262]

Происходит что-то глубинно-бытийное, чего не знает и не может знать новообращаемый, но что предчувствовала мать Исаака, которая отправилась на поиски сына как раз в те места, где он решил переменить веру.

Но вопрос еще сложнее. Потому что, по сути, происходит не столько перемена, сколько *обретение* веры. Александр Иванович об этом прямо говорит:

«Я, знаете ли, до последнего времени совсем не знал бога. Я был атеист» [2, с.261].

И новая вера его преобразила, но рассказчик, кажется, не очень-то верит, что это сущностное преобразование:

«Он стоял впереди всех и, раскрыв рот от удовольствия, подняв вверх правую бровь, глядел на процессию. Лицо его сияло; вероятно, в эти минуты, когда кругом было столько народу и так светло, он был доволен и собой, и новой верой, и своею совестью» [2, с.264-265].

Если мы читаем не классический рассказ и не классический очерк с их классическими субъектно-объектными соотношениями, а онтологическую прозу, тогда и ее прочтение предполагается соответственно иным, учитывающим ее неавтономность, разомкнутость ее художественного мира в действительность, где тема и события могут продолжиться, дополниться, развиваться и т.д. Онтологическая природа рассказа «Перекати-поле» позволяет читателю выходить за художественные границы и видеть в рассказчике самого автора. Не так ли и он скитается по свету, то по донецкой степи, то по сибирскому тракту, то по заграницам, как растение перекати-поле, подвергая движению любую попытку укорененности?

И та же онтологичность позволяет сближать и сдваивать судьбы Александра Ивановича и его прототипа – Александра Николаевича Сурата, в одну двоящуюся судьбу. А поскольку Александр Николаевич тоже оставил свое описание святогорской встречи, подтверждающее, кстати, ее подлинность и достоверность, вплоть до подаренных штиблет, то и чеховский рассказ может прочитываться в двойном нарративе.

Впоследствии Чехов узнал, и это придает рассказу еще одну проекцию, что А.Н. Сурат оказался с ним в одном номере не случайно, что это был приставленный к нему сыщик, и хотя это обстоятельство было документально оспорено, история вскоре предъявит онтологическое доказательство: такие, как «Александр Иванович», вскоре наденут кожаные куртки и снова примут новую

веру, дающую им место в обществе. Они станут учителями новой религии – либо идеологами, либо надзирателями. Они тоже будут светиться радостью обновления, излучать энергию преобразования и свершений, носить национальные одежды. Но, как предсказывает Чехов, истинная причина этого приятя – рваные штиблеты.

Цитированная литература

1. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Письма: В 12 т. – М., 1974-1983. – Т.2. Письма, 1887 – сентябрь 1888. – М., 1975.
2. Чехов А.П. Перекати-поле: (Путевой набросок) // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Сочинения: В 18 т. – М., 1974-1982. – Т.6. [Рассказы], 1887. – М., 1976.

Анотація

У статті розглядаються інфернальний і сакральний топоси чеховської геопоетики – «Таганрог» і «Святі Гори» як духовно-символічні орієнтири авторського самовизначення. Художній нарис «Перекотиполе» трактовано як зразок «онтологічної прози».

Annotation

In the article are considered the infernal and sacral codes of Chekhovian geopoetics – “Taganrog” and “Sacred Mountains”, which are comprehended as spiritually-symbolical reference points of author's self-determination. The traveling sketch “Tumbleweed” is treated as the sample of “ontologic prose”.

*Стаття надійшла до редакції 01.12.2010
Стаття поступила в редакцію 01.12.2010*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Анненкова Е.С.* – к.ф.н, доцент Національного педагогічного інституту ім. М.П.Драгоманова
- Бондар Н.Ю.* – пошукач Донецького національного університету
- Ісупов К.Г.* – д.ф.н., професор Російського державного педагогічного університету ім. А.І. Герцена
- Клімань С.* – пошукач Донецького національного університету
- Корабльов О.О.* – д.ф.н., професор Донецького національного університету
- Корабльова Н.В.* – к.ф.н., доцент Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов
- Король Е. А.* – аспірант Донецького національного університету
- Кравченко О.А.* – к.ф.н, докторант Донецького національного університету
- Люблінська Н.А.* – пошукач Донецького національного університету
- Майборода Н.В.* – к.ф.н., доцент Донецького інституту соціальної освіти
- Міннуллін О.Р.* – аспірант Донецького національного університету
- Постова Н.С.* – к.ф.н, доцент Донецького національного університету
- Ракітіна Л.М.* – к.ф.н., доцент Донецького національного університету
- Тамарченко Н.Д.* – д.ф.н., професор Російського державного гуманітарного університету
- Тюна В.И.* – д.ф.н., професор Російського державного гуманітарного університету
- Фоміна О.В.* – магістр, викладач Донецького інституту соціальної освіти

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Анненкова Е.С.* – к.ф.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. М.П.Драгоманова
- Бондарь Н.Ю.* – соискатель Донецкого национального университета
- Исупов К.Г.* – д.ф.н., профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена
- Климань С.* – соискатель Донецкого национального университета
- Кораблев А.А.* – д.ф.н., профессор Донецкого национального университета
- Кораблева Н.В.* – к.ф.н., доцент Горловского государственного педагогического института иностранных языков
- Король Е. А.* – аспирант Донецкого национального университета
- Кравченко О.А.* – к.ф.н., докторант Донецкого национального университета
- Люблинская Н.А.* – соискатель Донецкого национального университета
- Майборода Н.В.* – к.ф.н, доцент Донецкого института социального образования
- Миннуллин О.Р.* – аспирант Донецкого национального университета
- Постовая Н.С.* – к.ф.н., доцент Донецкого национального университета
- Ракина Л.М.* – к.ф.н., доцент Донецкого национального университета
- Тамарченко Н.Д.* – д.ф.н., профессор Российского государственного гуманитарного университета
- Тюпа В.И.* – д.ф.н., профессор Российского государственного гуманитарного университета
- Фомина О.В.* – магистр, преподаватель Донецкого института социального образования

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Тамарченко Н.Д.	Форма та зміст, естетичне та позаестетичне у Бахтіна та Ніцше	6
Тюпа В.І.	Біографія та нарратологія (за матеріалами життєпису А.П. Чехова)	17
Кравченко О.А.	Метапоетична перспектива досліджень піднесеного	30
Міннуллін О.Р.	Про витоки ліричної діалогічності	44

РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Ісупов К.Г.	Микола Гоголь: обличчя і маска; апофатика; обраність; месіанізм; апокаліптика	54
Климань С.В.	Про пушкінського графа Сен-Жермена і секрети трьох карт (по повісті О.Пушкіна «Пікова дама»)	73
Анненкова Е.С.	«Темна психологія» І.С. Тургенєва як один із проявів романтичної поезики письменника	86
Майборода Н.В.	Постать Тараса Шевченка як естетичне мірило в ліричних творах кінця ХІХ - початку ХХ століття	99
Король Е.А.	Інтермедіальність в історичному контексті роману Л. Фейхтвангера «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання»	105
Бондарь Н.Ю.	Біблійні алюзії в романі В. Стайрона «Вибір Софі»	117
Люблинская Н.А.	Мотив "прекрасною" книги в романі І. Бахман «Малина»: інтертекстуальний аспект	128
Корабльова Н.В.	Авторська позиція в трилогії А.Бітова «Оголошені»	137
Фомина О.В.	Філософія сексу у творчості Юрія Покальчука	145
Постова Н.С.	Мотив театру в романі Альфреда де Віньї «Сен-Мар, або Змова часів Людовика ХІІІ» (1826)	149

РОЗДІЛ 3. МАТЕРІАЛИ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «А.П.ЧЕХОВ І СУЧАСНІСТЬ» (20.12.2010)

Ракітіна Л.М.	Служителі церкви в прозі А.П.Чехова	158
Кораблев О.О.	Топоси чеховської геопоетики: Таганрог і Святі гори	165
<i>Відомості про авторів</i>		173

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Тамарченко Н.Д.	Форма и содержание, эстетическое и внеэстетическое у Бахтина и Ницше	6
Тюпа В.И.	Биография и нарратология (на материалах жизнеописаний А.П. Чехова)	17
Кравченко О.А.	Метапоэтическая перспектива исследований возвышенного	30
Миннуллин О.Р.	Об истоках лирической диалогичности	44

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Исупов К.Г.	Николай Гоголь: лицо и маска; апофатика; избранничество; мессианизм; апокалиптика.	54
Климань С.В.	О пушкинском графе Сен-Жермене и секрете трех карт (по повести А.Пушкина «Пиковая дама»)	73
Анненкова Е.С.	«Тайная психология» И.С. Тургенева как одно из проявлений романтической поэтики писателя	86
Майборода Н.В.	Фигура Тараса Шевченко как эстетическое мерило в лирических произведениях конца XIX - начала XX века	99
Король Е.А.	Интермедиальность в историческом контексте романа Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания»	105
Бондарь Н.Ю.	Библейские аллюзии в романе У. Стайрона «Выбор Софи»	117
Люблинская Н.А.	Мотив «прекрасной» книги в романе И. Бахман «Малина»: интертекстуальный аспект	128
Кораблева Н.В.	Авторская позиция в трилогии А.Битова «Оглашенные»	137
Фомина О.В.	Философия секса в творчестве Юрия Покальчука	145
Постовая Н.С.	Мотив театра в романе Альфреда де Виньи «Сен- Мар, или Заговор времен Людовика XIII» (1826)	149

РАЗДЕЛ 3. МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «А.П.ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННОСТЬ» (20.12.2010)

Ракитина Л.М.	Служители церкви в прозе А.П.Чехова	158
Кораблев А.А.	Топосы чеховской геопоэтики: Таганрог и Святые горы	165
Сведения об авторах		174

Требования к оформлению статей “Литературоведческого сборника”

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащем эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, междустрочный интервал – одинарный, отступы по краям полей страницы – 2,5 см.

На первой странице печатаются: УДК; ФИО автора; название статьи. В конце статьи обязательны аннотации: на украинском и английском языках (если статья на русском языке); на русском и английском (если статья на украинском языке); на русском и украинском языках (если статья на английском); на русском, украинском и английском (если статья публикуется на любом другом языке, кроме названных).

В конце статьи приводится список литературы (под заголовком **"Цитированная литература"**), оформленный в соответствии с требованиями ВАК Украины. Литература в тексте статьи подается в порядке появления, без указания издательств и общего количества страниц. В теле статьи она отмечается в квадратных скобках: [1, с.]. Сноски ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками "*". Страницы нумеруются карандашом в контрольной распечатке.

Согласно постановлению ВАК Украины от 15.01.2003 № 7-01/1 в содержательное оформление статьи должны входить такие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими заданиями; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на какие опирается автор, выделение нерешенных раньше частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задания); г) подача основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших поисков в данном направлении.

На отдельном листе подаются общие сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (полностью), место работы, звание, должность, контактная информация (адрес (рабочий или домашний), номер телефона, электронный адрес).

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 43-44. – Донецьк: ДонНУ, 2010. – 178 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Рецензенти:

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24,
Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2010

Підписано до друку

Формат 60×90/16. Папір

типографський. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 18,75. Тираж

прим.

Замовлення №

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м. Донецьк, вул. Університетська, 24