

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН


МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОТКРЫТЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.А. ШОЛОХОВА

ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



# ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Выпуск семнадцатый



Москва – Новополоцк  
2003

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН  
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОТКРЫТЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.А. ШОЛОХОВА  
ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



*ПРОБЛЕМЫ  
ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ*

*Сборник статей*

*Выпуск семнадцатый*



Москва – Новополоцк  
2003

**ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН**

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОТКРЫТЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.А. ШОЛОХОВА**

**ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

---

Проблемы истории литературы. Сборник статей.  
Выпуск семнадцатый. Москва – Новополоцк, 2003. – 380 с.

**Ответственный редактор**

доктор филологических наук  
профессор А.А. Г у г н и н

**Рецензенты:**

доктор филологических наук профессор В.И. Г р е ш н ы х ,  
доктор филологических наук профессор В.Д. С е д е л ь н и к

Издание осуществлено при содействии  
Научного центра славяно-германских  
исследований ИС РАН

ISBN 5-7576-0136-1

© Коллектив авторов, 2003

© Институт славяноведения РАН, 2003

© Московский государственный открытый  
педагогический университет  
им. М.А. Шолохова, 2003

© Полоцкий государственный университет, 2003

По мере расширения географического диапазона и числа участников наших научных конференций и сборников время от времени возникает необходимость в некоторых предваряющих пояснениях. Во-первых, еще раз стоит подчеркнуть, что каждый очередной выпуск «Проблем истории литературы» складывается стихийно из того материала, который поступает в результате проведения наших ежегодных литературоведческих конференций (семь мы провели в Москве и две последних – в Новополоцке). Поскольку статей предлагается достаточно много и сборники наши постепенно «толстеют», то каждый раз приходится заново обдумывать принципы группировки материала. На начальных этапах (напомню, что сборники выходят с 1996 г.) я пытался сочетать проблемный и хронологический подходы, но по мере увеличения количества статей этот принцип начал постепенно «хромать»: мы стали вводить постоянные рубрики («Из истории белорусской культуры» и др.), разнообразные «приложения», группировать отдельные разделы по немецкоязычным, англоязычным и другим литературам.

Семнадцатый выпуск снова разросся в объеме, и, готовя статьи к публикации, я решил на некоторые нововведения. Предлагаемые рубрики вовсе не обязательно будут сохранены в следующем номере – всякий раз определяющим принципом является характер поступивших статей. Не во всех вузах и научных учреждениях существуют утвердившие себя и признанные научные школы, нередко молодые исследователи вырабатывают свою методологию интуитивно, органично (или эклектически) перерабатывая разнообразную научную литературу, разрастающуюся в геометрической прогрессии. В этом огромном море нужно учиться плавать (и не только около берега и в штить), и хотелось бы надеяться, что предлагаемые рубрики смогут сыграть роль некоего (не особенно навязчивого) ориентира. В качестве постоянных рубрик мы надеемся сохранить «Из истории белорусской культуры», «Критику и библиографию» и «Научную жизнь».

В предыдущих номерах неоднократно публиковались переводы. В данном выпуске мы решились на эксперимент: среди участников и слушателей наших конференций немало писателей, и мы хотим время от времени предоставлять им наши страницы. Для первой публикации я выбрал авторов, работающих почти в противоположных направлениях: Сер-

гей Малолеткин – поэт и прозаик исключительно серьезный, извлекающий из своего жизненного опыта и опыта эпохи драматические (а порой и с трагическим надломом) сюжеты; Дмитрий Рысаков скорее может быть причислен к абсурдистам и постмодернистам, но публикуемый рассказ все же позволяет увидеть, что литературный абсурд чаще всего порождается абсурдом самой нашей жизни.

Заявки на конференции и другие предложения по научному сотрудничеству можно присылать по адресу:

211440, Беларусь, Витебская область  
г. Новополоцк, ул. Блохина, д. 29  
Полоцкий государственный университет  
Кафедра мировой литературы и культурологии  
Профессору Гугнину А.А.

Тел.: 55–61–27 (раб.); 51–17–79 (дом.)  
Код из Москвы 8–10–375–214

E-mail: alexgug@tut.by;  
alexgug@mail.ru.

# ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ: ПОСТОЯНСТВО И ИЗМЕНЧИВОСТЬ

Ю.С. Новоженская  
Калининград, КГУ

## СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ЖИВОТНЫЙ ЭПОС ВО ФРАНЦИИ: ИСТОКИ И ПОЭТИКА

Первая обширная обработка сюжетов о Лисе, известных едва ли не во всех литературах мира произошла на французской почве, где в последние десятилетия XII века стали возникать одна за другой небольшие поэмы, повествующие о том или ином эпизоде из жизни Лиса. Затем, уже в начале следующего столетия, эти поэмы объединились в связанное повествование, в целый животный эпос, к которому на всем протяжении XIII века продолжали пристраиваться дополнительные «ветви».

«Роман о Лисе» возник в пору расцвета рыцарского романа как его комическая параллель. Отчасти в этом смысл обозначения жанра памятника, вынесенного в его заглавие. Это тоже «роман», то есть повествование о приключениях, в том числе рыцарских и любовных. Но участниками их оказываются не люди, а звери, и ведут они себя не как утонченно-куртуазные рыцари и их дамы, а как отъявленные пройдохи. Тем самым «Роман о Лисе» примыкает к сатирическим жанрам средневековой литературы: с басенной традицией у него много точек соприкосновения генетически, а к жанру фаблю он близок выбором персонажей, их трактовкой, теми комическими ситуациями, в которые эти персонажи попадают, и вообще особенностями мироощущения и способами изображения действительности.

Но у термина «роман» был, вероятно, и другой смысл. Здесь можно видеть указание на язык памятника – романский, в отличие от латыни, на которой ранее рассказывалось о ссорах зверей, так напоминающих людей повадками и нравом. «Роман о Лисе» был подготовлен опытом других жанров и других литератур и именно благодаря этому смог вылиться в столь законченные формы и выработать достаточно цельную концепцию действительности, чего почти нет в многочисленных произведениях дру-

гих литератур, также выводящих на сцены животных в качестве основных персонажей. Прямым источником этого средневекового животного эпоса послужили сказки о животных, зародившиеся еще в дописьменную эпоху во всех частях света. Они существуют и сейчас, в форме пережитков очень отдаленной эпохи, у большинства народов современной Европы. Так, например, русские сказки о краже лисицей, прикинувшейся мертвой, рыбы с воза проезжавшего мужика, о ее совете волку половить рыбу зимой в проруби, опустив в нее хвост, представляют собой точные соответствия некоторым эпизодам «Романа о Лисе». Без сомнения и во Франции (может быть, даже задолго до возникновения французского языка и национальности) существовали такого рода сказки, которые долгие века бытовали в народе, прежде чем подвергнуться письменной обработке.

Однако к этому фольклорному источнику присоединился другой, книжный, восходящий к греко-римской басенной традиции. Животные басенной традиции, уже достаточно ранней, не находятся, в отличие от мифа, в некоем симбиозе с людьми. В мифе же, лежащем в основе басенных сюжетов, претерпевших затем решительные трансформации, боги могли принимать облик животных, было возможно появление некоего гибрида человека и животного, люди нередко вступали в связь с животными. В басне животные выступают как отличные от человека существа, и это говорит о том, что басенная традиция далеко уходит от мифа: уже осознается, что культурное и социальное отделено от природного. В басне животные начинают дублировать поведение человека, подменяя его как некий условный и, главное, обобщающий, типизирующий код.

Существовало множество французских переложений латинских басенных образцов: переводы Марии Французской, «изопеты» (басенные циклы, названные так по искаженному имени прародителя басни Эзопа), «Авианнет» (переложение басен Авиана) и др. Во всех этих сборниках немало басен, где люди выступают в обличье животных или, точнее, животные, сохраняя многие черты присущих им «характеров», имитируют поведение людей. В подобных баснях заметен интерес к сниженным, низменным сюжетам, звери попадают здесь в комические, заведомо смешные ситуации и обнаруживают грубую примитивность побуждений, совершают нечестные и подлые поступки. Из каждого незамысловатого «животного анекдота» непременно извлекается позитивная мораль, полезный житейский урок. Басенная традиция, в которой дидактическое иносказание сливается с изображением самых обычных жизненных коллизий, — это один из подступов к «Роману о Лисе», существенный компонент его фабульного фонда и своеобразной концепции действительности. Существование книжного источника необходимо признать и в виду наличия в романе образа царя зверей — Льва, по понятным причинам отсутствующего в зоологических сказках европейских народов и весьма обычного в античных рассказах.

Совсем иным выглядят животные в бестиариях, которые были заметной жанровой разновидностью литературы средних веков. Бестиарии тяготели к естественнонаучным и аллегорическим сочинениям, осмыслявшим открывающийся перед человеком окружающий мир и объединившим в этом осмыслении объективно-научную и религиозно-символическую точку зрения. Стихотворные бестиарии на новых, живых языках, прежде всего на французском (Филиппа Танского, Гильома Нормандского, Ришара де Фурниваля и др.), не только отшлифовали приемы воссоздания поэтическим словом окружающего мира зверей, но и усложняли символы, заключающиеся в образах животных. Утвержденные многовековой традицией «характеры» животных получали благодаря этой символике новое развитие. Поэтому латинский «Физиолог» и стихотворные бестиарии на новых языках есть еще один подступ к «Роману о Лисе», но лишь в том смысле, что в этих своеобразных памятниках средневековья отразился чуткий интерес к животному миру человека той эпохи, его наблюдательность, а также стремление разглядеть за фигурами льва, лисицы, волка и других зверей какие-то иные, не присущие им в реальной жизни качества. Однако, если «смысл» животного в бестиарии непременно таинственен, а мораль басни, как правило, ясна и без заключительной сентенции, то в «Романе о Лисе», по крайней мере в ранних его «ветвях», нет ни скрытой символики бестиарного рассказа, ни самоочевидной басенной морали. Последняя присутствует в той или иной «ветви» не в большей степени, чем в обычном анекдоте или «случае из жизни», ненавязчиво неся в себе определенный житейский урок.

В первой половине X века один анонимный лотарингский монах написал небольшую латинскую поэму «Бегство узника». Здесь впервые появляется сюжетный мотив, который ляжет затем в основу всех последующих произведений на данную тему – это мотив непримиримой вражды волка и лисицы. Эта поэма вдохновила около середины XI века другого латиниста, магистра Ниварда из Гента, на поэму «Изенгрим», в которую, наряду с басенными сюжетами, без сомнения включен также материал местных народных сказок. От этой поэмы до «Романа о Лисе» был один шаг, но очень значительный. Когда некий Пьер де Сен-Клу около 1175 года написал историю о приключениях Лиса и его антагонистов, перед читателем было уже совершенно новое произведение. В центре повествования был теперь поставлен новый герой – лис Ренар. Волк Изенгрин продолжал играть очень существенную, но все-таки подчиненную роль. «Роман о Лисе» стал историей жизни Лиса, а не Волка, как было у Ниварда Гентского. Продолжатели не заставили себя ждать: за тридцать лет, до 1205 года, было написано около двадцати таких поэм.

Справедливо отмечается определенное единство «ветвей», созданных между 1175-м и 1205-м годами, хотя в изложении событий здесь нет строгой последовательности. Единство это не сюжетное. Оно реализуется на



уровне практики персонажей, которые обладают фиксированными характеристиками и постоянными функциями в повествовании. Можно сразу же отметить композиционную «открытость» «Романа»: незавершенность основного конфликта – вражды и соперничества лиса Ренара и волка Изенгрена, в который включаются и другие представители животного мира. Это и позволило создавать все новые поэмы, посвященные очередным проделкам Лиса.

Время сложения этого произведения, его циклической организации не было долгим: в середине XIII века основной корпус «Романа» был завершен. Последующие продолжения и дополнения – это уже совершенно новые произведения, выступающие как намеренные парафразы и даже пародийные переосмысления памятника.

Как уже отмечалось, при всей пестроте составляющих «Роман о Лисе» «ветвей» в них есть определенное единство трактовки персонажей, их характеров и поведенческих моделей, в изображении соотносительности животного мира с миром людей. И тем не менее разные «ветви» обладают собственной, лишь им присущей тональностью. В одних преобладает интерес к описанию проделок Лиса как представителя вообще животного мира, увиденного глазами вдумчивого наблюдателя; в других те же самые проделки изображаются вне зоологического контекста – как манера поведения просто обманщика; в третьих на первый план выдвигаются, как это принято в басенной традиции, дидактические задачи; в четвертых под прозрачными покровами царства зверей нелюбезно изображается общество рубежа XII и XIII веков. Все это определяет и характер описываемых в отдельных «ветвях» проделок Лиса, и их мотивировку, и присутствие или же, напротив, отсутствие в произведении людей, с которыми звери либо вступают в какие-то контакты, либо пародийно воспроизводят человеческие психологические типы и взаимоотношения.

Одной из примечательных особенностей этого произведения было не только движение сюжета, но и изменение тональности памятника, изменение характера решаемых «Романом» идейных и этических задач. По ходу повествования все усложняются взаимоотношения главного героя и его окружения, их конфликт становится все более острым и неразрешимым. И точно так же чисто развлекательные цели постепенно сменяются сатирическими, чтобы затем уступить место моральным поучениям.

Уже у Пьера де Сен-Клу обнаружилась та двойственность в изображении персонажей, которая станет затем отличительной чертой всех «ветвей» произведения. В самом деле, изображаемые животные – это не просто звери, которых можно встретить в лесах Нормандии или Иль-де-Франса; все они воспроизводят своеобразную модель человеческого поведения. Антропоморфизм основных персонажей выявляется весьма отчетливо. Здесь нет попытки изобразить подлинные повадки животных, их реальные взаимоотношения. Герои первых «ветвей» уже моделируют чело-

веческие отношения, и при этом социальные и психологические роли оказываются здесь распределенными раз и навсегда.

Но рядом с этим антропоморфизмом появляется и вполне осознанный зооморфизм: под условными животными масками обнаруживается «нечеловеческое», звериное в человеке. Животная маска не скрывает, а вскрывает человеческие недостатки. Таким образом, животные в «Романе о Лисе» не копируют человека (хотя есть и это), не воплощают его, а изображают с известной долей отстранения, на некотором расстоянии, откуда многое видно лучше и точнее. Поэтому характеры и повадки животных в «Романе» не столько плод наблюдений, сколько мотивы литературы, причем мотивы чрезвычайно устойчивые, пришедшие в это произведение и из фольклорной традиции, и из литературы ученой (латинской), опирающейся на богатый предшествующий опыт. Эта литературная условность, пародийность и комическое начало станут отличительными признаками животного эпоса в западной традиции, почти вовсе отсутствующими в традиции восточной.

Главный герой «Романа о Лисе» поразительно многолик. Выполняя роль возмутителя спокойствия, он своим поведением разоблачает пороки окружающих. Но помимо этой функции образ жизни Лиса диктуется прежде всего его характером. Лисом движет как бы врожденное озорство, которое вообще присуще ему в мировом сказочном сюжетном фонде и отразилось в большом числе фольклорных и литературных памятников. Но в «Романе» поведение героя часто объясняется и совсем иначе, а именно: чувством голода, которое выгоняет лиса из дому, на поиски самого обыкновенного пропитания, а вовсе не за отчаянными приключениями. Тяжелая повседневная борьба за существование сформировала его неповторимый характер, изошрила ум и наделила дерзкой смелостью. Другие животные не столь индивидуализированы, и их характеры не так подробно разработаны в «Романе». В них подчеркивается какая-то одна доминирующая черта – воинственное бахвальство петуха Шантеклера, хитрость кота Тибера, благодушие барсука Гринбера и т. п. Непременный антагонист Лиса волк Изенгрин прежде всего глуп, что делает его легкой жертвой розыгрышей Лиса.

В «Романе о Лисе» необходимо разграничить юмор и сатиру. При самом своем возникновении роман не преследовал сатирических целей. Ряженье людей в звериное обличие или, наоборот, перенесение на животных человеческих чувств и нравов забавляло как комический маскарад, моментами перерастая в веселую и беззлобную пародию на человеческое общество в целом. Но начиная приблизительно с середины романа, социально-сатирический элемент все более и более раскрывается. «Роман о Лисе» – это комическая изнанка рыцарского мира, причем затрагивающая нередко вполне конкретные реалии и общественно-политические события современности.

В романе последовательно снижаются этические и психологические мотивировки поведения зверей, так что все время ощущается контраст между благородными побуждениями идеальных эпических и романтических персонажей и приземленностью интересов и целей действующих лиц, животных: ими движут жадность, жестокость, трусость и т. п. Роман напоминал королям, рыцарям и их дамам, священникам и монахам, сколь далеки они в действительности от тех норм, которые сами же воспевают. Это сатирическое изображение не конкретных личностей, а определенных качеств человека, ярко проявляющихся в условиях феодального миропорядка. Резко разоблачая несоответствие идеала и практики, сатира в романе не «ядовита». В целом «Роман о Лисе» – веселое произведение, и это потому, что его авторы отнюдь не спешат осудить конкретную жизнь во имя высокого и весьма трудно достижимого идеала. Напротив, они внимательно вслушиваются в эту жизнь и слышат в ней живую, плодотворную противоречивость, которая самим фактом своего существования преодолевает любое, тем более отвлеченное морализирование. Трезвость «Романа о Лисе» заключается в принятии жизни как таковой, во всем ее многообразии, как с ее положительными, так и отрицательными сторонами.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Михайлов А.Д. Старофранцузская городская повесть фаблю и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наука, 1986.
2. Armengaud F., Poirion D. Bestiaires // Encyclopædia Universalis. – Paris. 1995. V. 4. P. 43–51.
3. Badel P.-Y. Introduction à la vie littéraire du Moyen Age. – Paris: Dunod, 1991.
4. Bellon R. La ruse dans le Roman de Renart. – Lyon: Service de reproduction des thèses, 1982.
5. Bichon Y. L'animal dans la littérature française au XII-ème et XIII-ème siècle. – Lille: Service de reproduction des thèses, 1976.
6. Bossuat R. Le Roman de Renart. – Paris: Hatier, 1957.
7. Flinn J. Le Roman de Renart dans la littérature française et les littératures étrangères au Moyen Age. – Paris: Puf, 1963.
8. Genevoix M. Le Roman de Renart. – Paris: Pocket, 1998.

К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ «ПОТЕРЯННОГО РАЯ»  
ДЖОНА МИЛЬТОНА

Почти четыре столетия продолжается толкование поэмы Мильтона «Потерянный рай», причём каждая эпоха смотрит на неё по-своему, находя черты, адекватные культурным запросам своего времени. Соответственно, от столетия к столетию меняется и угол зрения, под которым рассматривается поэма, и её взаимоотношения с литературной критикой и читателями. Тем не менее, в огромном количестве написанного о мильтоновском творении, есть то, что объединяет усилия критиков и учёных на протяжении столь долгого времени – поиск смысла одного из самых загадочных произведений мировой художественной культуры, настойчивое стремление понять запечатлённое в нём мировоззрение художника.

В достаточной степени сопутствует решению этой задачи постановка проблемы жанровой специфики «Потерянного рая», так как именно жанр, являясь «эстетической концепцией действительности, оформленной в целостный образ мира»<sup>1</sup> способен максимально приблизить исследователя к уяснению смысла творения, ведь «без анализа жанра ... нельзя многое понять в... произведениях»<sup>2</sup>. Тем не менее, жанровый принцип исследования стал одним из наиболее продуктивных методов анализа художественного произведения сравнительно недавно, лишь в литературоведении XX века в связи с работами видных русских и зарубежных ученых М.М. Бахтина, М.С. Кагана, Н.Л. Лейдермана, А. Розмарин, Х. Даброу, А. Уоррена, Р. Шлайфера и других. В немногочисленной отечественной и обширной зарубежной «мильтоновской индустрии»<sup>3</sup>, вопрос о жанре «Потерянного рая» не стал объектом специальных исследований. Для того чтобы составить представление о нём, нелишне обратиться к истории освоения этой проблемы.

Так, первый вклад в рассмотрение произведения в жанровом аспекте литературная критика сделала вскоре после его опубликования в 1667 году. Одним из первых поделился перед читателями результатами своих наблюдений Джон Драйден в работах «A Parallel of Poetry and Painting» (1695) и «Dedication of the Aeneis» (1697). Он связывал свои размышления над поэмой с известной на тот период эпической теорией, первое место в которой отводилось вопросам эпического действия («человеческое предприятие, великое и вечное», по Аристотелю) и эпического героя (согласно

«Lectures» английского литературоведа XVII века Джозефа Траппа, «некая значительная особа, которая производит некое великое и памятное событие»). Исходя из этого, Драйден счёл бы «Потерянный рай» эпической поэмой, если бы автор в своём творении «не сделал... такого промаха, что Дьявол стал героем вместо Адама и ... если в поэме было бы меньше механических персон, нежели человеческих»<sup>4</sup>. Кроме того, у Драйдена наблюдаются отсылки к работе французского критика Rene Le Bossu, сыгравшего роль в мильтоноведении следующего века. Его «Трактат об эпической поэме» («Traité du poëme épique», 1675)) главную задачу эпического поэта видит в провозглашении «морали, которую фабула его произведения... иллюстрирует и утверждает»<sup>5</sup>.

От драйденовских рассуждений вопрос о жанре «Потерянного рая» плавно перешел в XVIII век, вызвав острую полемику в среде английской литературной критики. Уже аддисоновский анализ произведения на страницах 18 номеров журнала «Зритель» показал, какое трудное исследование в этой области предстоит предпринять. Центральным для ранних мильтоноведов стал вопрос о соответствии «Потерянного рая» одному из понятий литературоведения эпохи Реставрации – «прекрасный эпос» (эпическая поэма, написанная с соблюдением «правил» антично-ренессансных поэтик) или «возвышенный эпос» (подобие эпической поэмы, отмеченное жанровой нестабильностью, сказывающейся в нарушении установленных законов и правил, «неумеренности» и «избыточности» в выборе художественно-изобразительных средств). «Если сегодня мы с одобрением говорим... о смешанных жанрах и энциклопедическом расширении жанровых разновидностей»<sup>6</sup>, то у некоторых исследователей XVIII века вызывали тревогу замеченные расхождения структуры, темы, концепции героя мильтоновской поэмы с привычной жанровой схемой традиционного эпоса, побуждая их не одно десятилетие развивать ожесточённые дискуссии о том, укладывается ли произведение в рамки подлинно эпической поэмы. Так, Джон Аддисон, сторонник классического вкуса, пытался отнести произведение к линии традиционных эпосов, укладывая произведение в рамки аристотелевско-ренессансных правил в интерпретации французской классической школы (в трактате Le Bossu стандартом эпической поэмы считалось наличие повествовательности, героических действий эпической персоны, высокого стиля, выражения автором «любви к героической истине», соединения правды и вымысла в фабуле, большого количества эпизодов вокруг единого повествовательного стержня и т. д.) и выделяя в «Потерянном рае» единство действия (падение человека), эпический предмет (судьба всего человеческого рода), главных героев (Адам и Ева) (в № 315 – Мессия), антагонистов (падшие ангелы), защитников (Всевышний и Мессия). К «дефектам» жанровой чистоты поэмы он относил введение автором абстрактных персонажей (Грех и Смерть) в Книгу VI, исполь-

зование «языческих фабул», «несчастливое» событие поэмы (падение человека из счастья в несчастье), более свойственное трагедии и т. д. Начав с утверждения, что «Потерянный рай» подлинно «героическая поэма», критик испытывал в дальнейшем колебания в определении жанра произведения, называя его то «возвышенным эпосом» («частично дефективный трагический эпос», («Зритель», № 303)), то «прекрасным» («правильным» (№315)).

В отличие от него, Джон Деннис, говоря о «Потерянном рае» как «...наиболее величественной, но наиболее неправильной поэме из всех, созданных разумом человека» и определяя её жанр как «подобие эпической поэмы... входящей в традиционный ряд «гомеровско-вергилиево-мильтоновского эпоса» восхищался его «уникальным и необычным предметом»<sup>7</sup>.

Работа «Paradisical Notions» другого критика этого времени Джонатана Ричардсона впервые перенесла акцент с осмысления жанра «Потерянного рая» сквозь призму аристотелево-ренессансно-классицистических «правил для написания эпической поэмы» на позиции собственных размышлений поэта в отношении эпического жанра. Опираясь на рассуждение Мильтона в трактате «De Doctrina Christiana» о том, что все тварные формы стремятся к высшим и наивысшим до их сублимирования в Дух, Ричардсон отмечает новую, по сравнению с традиционной, разновидность эпического действия в «Потерянном рае» – не поведение героя в сражениях, а творение и восхождение падшей природы к Совершенству – не противоречащую, по его мнению, древним жанрам.

В XIX веке вклад в решение проблемы жанровой идентификации «Потерянного рая» внесла немецкая классическая эстетика. Г.В.Ф. Гегель, разрабатывая вслед за Аристотелем теорию эпического произведения как «объективного» событийного повествования, в основном ориентировался на гомеровский эпос и классическую эпопею и не ставил мильтоновский «Потерянный рай» в один ряд с эпическими произведениями. Основанием этого служил конфликт «Потерянного рая» имеющий, по его мнению, драматический характер, а также лирический подъём и морально-дидактическая тенденция. Лирическое и драматическое, утверждал мыслитель, определяют тон и настроение произведения, являясь у Мильтона лучшими из того, что он написал. Жанр «Потерянного рая» им определён как «религиозная эпопея, переживающая период своего позднего расцвета»<sup>8</sup>, которая стоит ни с Данте по глубине содержания, энергии стиля, оригинальности воображения и, особенно, по его эпической объективности.

Рубеж XIX–XX веков принёс новые сомнения и споры относительно жанровой специфики мильтоновского творения. С одной стороны, академическое литературоведение этого времени рассматривало Мильтона как высокий литературный авторитет, как автора последней европейской эпи-

ческой поэмы, основанной на гармоничном сочетании христианской и классической традиций. Так, английский учёный этого времени Дэвид Мэссон писал: «Потерянный рай» есть эпос ... но не национальный эпос, подобный «Илиаде» и «Энеиде» и он не похож ни на один из эпосов известных типов. Это эпос всего человеческого рода, ... нашей целой планеты или...целой астрономической Вселенной, ... уникальный среди эпосов»<sup>9</sup>.

С другой стороны, против Мильтона и его поэмы решительно выступила авангардистская критика в лице Т.С. Элиота, Ф.Р. Ливиса, М. Мари, Г. Рида. Элиот, уделяя огромную роль фактору традиции в развитии культуры и убеждая художников писать так, «...словно не только всё его поколение сидит у него внутри, но как будто вся европейская литература, начиная с Гомера, а вместе с ней вся литература его собственной страны», считает Мильтона, видного деятеля английской революции, уничтожителем традиции, возбудителем симптома разлада между мыслью и чувством, а в его поэме видит «поразительное пренебрежение к жизни души»<sup>10</sup>.

В XX веке проблемы жанра «Потерянного рая» в той или иной степени касались почти все учёные, занимающиеся творчеством поэта: отечественное и зарубежное мильтоноведение пестрит предлагаемыми определениями. Большая часть исследователей в своих определениях мильтоновской жанровой формы исходит из родового качества поэмы, что порождает следующие вариации: «эпос»<sup>11</sup>, «эпопея»<sup>12</sup>, «эпос буржуазной (пуриганской) революции»<sup>13</sup>, «протестантски-эпическая поэма»<sup>14</sup>, «энциклопедический эпос, отражающий влияние ренессансной критической Теории»<sup>15</sup>, «своеобразная жанровая форма, синтезирующая литературный эпос и проблемы философской поэмы»<sup>16</sup>, «английская “Энеида”» и «библейский эпос»<sup>17</sup>, «один из ярчайших образцов литературного эпоса»<sup>18</sup>, «эпическая поэма»<sup>19</sup>, «ренессансная эпическая форма, нашедшая воплощение в... виде... христианской эпопеи; ... последняя великая эпическая поэма западной цивилизации»<sup>20</sup>.

Часть исследователей, опираясь на авторитет Гегеля и концентрируя внимание прежде всего на лирических и драматических элементах произведения, выводят определение жанра «Потерянного рая» из родовых свойств лирики и драмы, чем лишают его корней – связей с традициями эпоса. Так, английский литературовед Р. Роллин именует поэму Мильтона «энциклопедической драмой-эпопеей»<sup>21</sup>, в которой встретились и соединились три разновидности драматического жанра (трагедия Сатаны, историческая драма о Боге-Сыне, пасторальная трагикомедия об Адаме и Еве); его соотечественник Дж. Демарэй – «театрализованным эпосом», построенном из ряда тематически взаимосвязанных драматических сцен и объединяющий черты ренессансной придворной маски, карнавального шествия, пророческого религиозного зрелища, грандиозного континентального

театрализованного представления<sup>22</sup>; Т. Кранидас выделяет принципы домашней комедии на жанровом уровне «Потерянного рая»<sup>23</sup>; «поэмой множественных структур», «эпической трагедией» называет мильтоновское произведение американский учёный Дж.М. Стидман<sup>24</sup>; профессор Е.Н. Черноземова единственной частью «Потерянного рая», соответствующей законам классической героической поэмы, признает Книгу VI<sup>25</sup>; П.Н. Скряин рассматривает поэму как инверсию кальдероновской драмы «Жизнь есть сон», как символическую драматизацию одинокого человека восстановить изначальное духовное равновесие<sup>26</sup>. Создается впечатление, что в поэме законы построения эпоса использованы Мильтоном как нечто служебное. Такие попытки дать исчерпывающее жанровое определение произведению нельзя назвать удачными, так как они называют лишь часть из всего контекста эпического мира поэмы, а «драматизация эпического повествования совсем не означает прямого следования структуре драмы»<sup>27</sup>. Бесспорно, элементы лирики и драмы занимают значительное место в мильтоновском произведении, но они успешно адаптируются к эпической жанровой парадигме. Кроме того, эта группа исследователей явно пренебрегает фактами исторического развития жанра, забывая, что «в «чистом виде» эпос предстает только на особой, довольно ранней стадии развития»<sup>28</sup>.

Таким образом, обратившись к богатому, многовековому фонду осмысления «Потерянного рая» в жанровом аспекте, учитывая его опыт, а также историко-типологический метод, разработанный отечественными эпосоведами А.Н. Веселовским, Е.М. Мелетинским, Б.Н. Путиловым, В.М. Гацаком и др., представляется возможным несколько сузить круг нерешенных вопросов, касающихся поэмы.

Прежде всего, полагая, что эпическая поэма – наиболее адекватная форма воплощения мильтоновского сознания, искомая автором на протяжении всей жизни, чрезвычайно важно найти «точный ключ к жанру... Отсутствие такого ключа неизбежно приводит к различного рода ошибкам...»<sup>29</sup> Думается, таким ключом может стать фактор эпической традиции, являющийся существенной особенностью эпического творчества вообще, заключаясь в преемственной связи его этапов и в необратимости генерального процесса развития и имеющий в произведении Мильтона жанрообразующее значение. Это означает, что мильтоновская поэма как и «каждая новая жанровая разновидность эпоса определённым образом соотносится с типологически предшествующими разновидностями, вырастает путём *трансформации* и *отрицания* предшествующих традиций, *несёт в себе их следы и влияния*»<sup>30</sup>. Следовательно, диалектика эпического «стабильного-изменяющегося» в случае «Потерянного рая» означает, что его жанр покоится как на устойчивом пласте повторяемости, так и на массиве



творческой индивидуальности автора, обогащающего опыт предшествующих поэтов. Исходя из этого, можно констатировать следующее:

1) С одной стороны, «Потерянный рай» обнаруживает тот жанровый «канон», который объединяет эпические поэмы «изначальные» и «искусственно созданные»<sup>31</sup>; «первичные» и «вторичные»<sup>32</sup>; «устный», «книжный» и «литературный» эпос<sup>33</sup> и в своей сути остается неизменным во все времена. «Внутренний канон» как определенная система устойчивых и твердых жанровых признаков, – писал М.М. Бахтин, – формула жанра, позволяющая сохранить устойчивость и каноничность жанров в любую историческую эпоху»<sup>34</sup>. Именно поэтому мильтоновскую поэму так часто ставят в один ряд с произведениями Гомера, Вергилия, Лукана, Тассо, Камюэнса, Ариосто, Спенсера, Данте и т. д. и в то же время пытаются сопоставить и с народным эпосом – «Беовульф», «Видсид»<sup>35</sup>.

Жанровая формула традиционной эпической поэмы, контуры которой закрепились в литературном процессе уже Гомером и намечены Аристотелем в разборах трагедии и эпопеи (в «Поэтике» ясно проступают 3 плана жанра: план содержания, план структуры, план восприятия), предстаёт в «Потерянном рае» в следующем виде:

- A. жанровое содержание, основанное на воспроизведении значительного целостно-завершенного события, «запечатлевшего общечеловеческую сторону»<sup>36</sup> («первое преслушание», принёсшее смерть и невзгоды в мир), эпической коллизии (борьба субстанций – Бог и Сатана; Добро и Зло; Небеса и Ад; Грех и Искупление; Смерть и Возрождение, концентрирующаяся в вечную ситуацию человеческого выбора), переплетении в пределах одного произведения любовной (любовь представлена в христианском смысле: Бог и Человек, предполагаемая жертвенность Христа, Адам и Ева), батальной (символическая идея вечной борьбы Добра и Зла отливается в наглядно-пластические батальные сцены Книги VI) и авантюрной тем (связана с деяниями Сатаны);
- B. жанровая структура, проявляющаяся в эпическом хронотопе (воспроизведение различных пространственных сфер (Небеса, Ад, Рай, Земля, Хаос) и тяготение к «абсолютному эпическому прошлому» (эпоха первотворения, утро, время «начала» и источника «смерти и невзгод» для последующих времён)); в субъектной организации произведения (повествование ведётся от лица всезнающего автора, хранителя всех знаний мира, Божественным Промыслом избранного и наделённого Божественным Вдохновением); в интонационно-речевой организации текста, требующей, по Аристотелю, «героического метра» (эту функцию выполняет мильтоновский

- «церемониальный стиль», пропорциональный великому предмету и архитектонике поэмы, белый стих);
- C. эпический тон, непосредственно вытекающий из концепции целостности и завершенности события и характеризующийся повествовательностью и медлительностью (мильтоновская обстоятельность, подробность описаний, ретардация всего повествования и его отдельных эпизодов);
- D. особая форма взаимоотношения с читателем, нацеленная на обучение и нравственное воспитание (как самим предметом и замыслом, авторскими комментариями и речами персонажей, так и системой гном).

Кроме того, соблюдая особую жанровую «этикетность» традиционной эпической поэмы, Мильтоном сохраняются профилирующие константы эпоса – опора на предание (подробное изложение древней библейской истории), титанизм образов, система персонажей (Творец (Иегова), протагонист (Адам, носитель черт и качеств всего человеческого рода), антагонист (Сатана), герой (Христос, выражающий у Мильтона концепцию христианского «сверхгероизма» (*above heroic*) в противовес героизму языческому), герои второго плана (Абдиил, Михаил, Рафаил, «антигерой» (Вельзевул)), начало произведения с утверждения темы, испрошение помощи у Музы в великом деле творчества, эпический вопрос, ответ на который высветляет повествовательную цель (в «Потерянном рае» это строки 1–49), начало повествования «*in medias res*», то есть с середины действия или в критической точке (падение мятежных ангелов в Ад), эпическая стилистика (гиперболизм, развёрнутые сравнения, повторы, параллелизмы...) и т. д.

2) С другой стороны, при «застылости»<sup>37</sup> жанровой формулы и кажущейся законченности и исчерпанности жанра эпической поэмы, «устойчивые свойства структуры выглядят с течением времени по-новому, претерпевая органические изменения... структура эпического что-то утрачивает, но и вновь обретает нечто очень ценное»<sup>38</sup>. У Мильтона изменение жанра эпической поэмы, вызвавшее обновление традиционной формы и использование её в качестве отправного пункта для собственного творчества, проходило сразу в нескольких направлениях: выбор события («предмет печальный», «не тронутый ни в прозе, ни в стихах»); особая, по сравнению с предшественниками, концепция «сверхгероизма» (терпенье и мученичество); расширение пространственных координат повествования за счёт включения дополнительных пространственных сфер, переоценка традиционной субъектной организации повествования, адаптация лирического и драматического элемента к эпической структуре, использование ассоциа-

тивного фона, ориентация на активность читательской рефлексии, создание неологизмов на стилистическом уровне поэмы и т. д.

Рассматривая произведение подобным образом, можно сделать вывод: мильтоновский «Потерянный рай» – эпическая поэма традиционной жанровой модели с обогащёнными автором парадигмальными уровнями, что обусловлено фактором эпической традиции, фактором *сохраняющим и развивающим*. Из всего многообразия произведений подобного рода в английской литературе XVII века (выразительно национальные и ориентированные на современника «политические» поэмы В. Уорнера и С. Даниела, «галантные» У. Чемберлена и Давенанта, «религиозная» А. Коули) только мильтоновская поэма оправдала свои эпические претензии, продемонстрировав жизнеспособность жанра эпической поэмы в это время и вписавшись в русло единой эпической традиции.

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. С. 22.

<sup>2</sup> Виноградов В.В. Героический эпос народа и его роль в истории культуры // Основные проблемы эпоса восточных славян. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 10.

<sup>3</sup> Cain W.E. Reflection on the Milton Industru // Modern Language Notes. Vol. 96. № 5. – Baltimore, 1981.

<sup>4</sup> Dryden J. Dedication of Aeneis // Essays of John Dryden. Ed. by N. P. Ker. – 2 vols. V. I. – Oxford, 1926. P. 58. Цит. по кн.: Moore L.E. Beautiful Sublime: The making of «Paradize Lost»: 1701–1734. – Stanford, California. 1990. P. 113.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Steadman J.M. Epic and Tragic Structure in Paradise Lost. – Chicago. The University of Chicago Press, 1976. P. 133.

<sup>6</sup> Moore L.E. Beautiful Sublime. P. 12.

<sup>7</sup> Dennis J. The Grounds of Criticism in Poetry // The Critical Works of John Dennis. Ed. by E.N. Hooker. 2 vols. – Baltimore, 1939–1943. Vol. I. P. 334.

<sup>8</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. Т. 3. – М.: Искусство, 1971. С. 490.

<sup>9</sup> The Political Works of John Milton. Ed. by D. Masson. – London, 1903. P. 26–27.

<sup>10</sup> Eliot T.S. Tradition & The Individual Talent // Selected Essays. 1917–1932. – London, 1932. P. 13–14. Цит. по кн.: Вейман Р. История литературы и мифология. – М.: Прогресс, 1975. С. 62.

<sup>11</sup> Frye N. Five Essays on Milton's Epics. – London: Routledge & Kegan Paul, 1966. P. 19.

<sup>12</sup> Hill J.S. John Milton: Poet, Priest and Prophet: A Study of Divine Vocation in Milton's Poetry and Prose. – London, 1979. P. 1.0

<sup>13</sup> Самарин Р.М. Творчество Джона Мильтона. – М.: Изд-во МГУ, 1964. С. 245.

<sup>14</sup> Kerrigan W. The Prophetic Milton. – Charlottesville, 1974. P. 264.

<sup>15</sup> Frye N., Bake Sh., Perkins G. The Harper Book to Literature. – New York, 1985. P. 172.

<sup>16</sup> Чамеев А.А. Джон Милтон и его поэма «Потерянный рай». – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 118.

<sup>17</sup> Merchant P. The Epic: The Critical Idition. – London, Methuen & Co Ltd., 1971. P. 53; 55.

<sup>18</sup> Аникст А.А. Джон Милтон и его поэма «Потерянный рай» // Милтон Дж. Потерянный рай. Перевод с англ. Арк. Штейнберга; Вступительная статья А. Аникста; Комментарии И. Одаховской. – М.: Художественная литература, 1982. С. 5.

- <sup>19</sup> Соловьева Н. Милтон, Джон // Зарубежные писатели. Библиографический словарь. В 2-х ч. Ч. 2. М–Я. Под редакцией Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1997. С. 54.
- <sup>20</sup> Warnke F.G. Versions of Baroque: European Literature in the XVII century. – New Haven, 1972. P. 38.
- <sup>21</sup> Rollin R.B. «Paradise Lost»: Tragical-comical-historical-pastoral // Milton Studies. – Pittsburgh, 1973.
- <sup>22</sup> Demaray J. Milton's Theatrical Epic. – London, 1980.
- <sup>23</sup> Kranidas, Th. New Essays on Paradise Lost. – Berkeley, 1969.
- <sup>24</sup> Steadman J.M. Epic and Tragic Structure in Paradise Lost. – Chicago, The University of Chicago Press. 1976. P. 23.
- <sup>25</sup> Черноземова Е.Н. История английской литературы: Планы. Разработки, Материалы, Задания. 2-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2000. С. 50.
- <sup>26</sup> Skrine P.N. The baroque: Literature & Culture in XVII century. – New Haven, 1972. P. 163.
- <sup>27</sup> Аникин Г.В. Черты эпического повествования // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. Сборник научных трудов. Вып. 6. Под редакцией Н.П. Михальской. – М., 1981. С. 14.
- <sup>28</sup> Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы: В 3-х т. – М., 1964. Т. 2. С. 48.
- <sup>29</sup> Путилов Б.Н. Типология фольклорного историзма // Типология народного эпоса. Отв. редактор В.М. Гацак. – М.: Наука, 1975. С. 166.
- <sup>30</sup> Там же. С. 167.
- <sup>31</sup> Такое деление эпического фонда присутствует в гегелевской «Эстетике».
- <sup>32</sup> Подобным (и другим) образом разграничиваются эпические поэтические произведения в зарубежном литературоведении, например: Abrams M.H. A Glossary of Literary Terms. – New York, Rinehart & Company, inc., 1957. P. 29.; Lewis C.S. A Preface to Paradise Lost. – London, Oxford University Press, 1941. P. 12, 32.
- <sup>33</sup> Такая классификация (и ряд других) существует в отечественной науке: Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. – М.: Гл. редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1978. С. 7–8.
- <sup>34</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Он же. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. С. 452.
- <sup>35</sup> Mulryan J. Milton and the Middle Ages. – Lewisburg, 1982.
- <sup>36</sup> Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 439.
- <sup>37</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С. 457–458.
- <sup>38</sup> Аникин Г.В. Черты эпического повествования. С. 15.

## ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ ФИЛОСОФСКОЙ ПОВЕСТИ ВОЛЬТЕРА

Философская повесть Вольтера – одно из признанных достижений европейской прозы XVIII века. Опираясь на формирующуюся традицию французской просветительской литературы, Вольтер создал своеобразную и каноническую для последующих поколений форму философской повести, в которой плодотворно развиваются разнообразные повествовательные формы и достигается оригинальный и в то же время органичный сплав философии и беллетристики. Синтез философского и художественного начал выражается, в частности, в том, что сама нарративная структура повестей Вольтера отражает специфику его философского мышления. Обсуждая в своих трактатах вопросы современной философии, Вольтер не принимал ни одну концепцию полностью и безоговорочно. Он не был апологетом того или иного учения, не допускал мысли о прерогативе кого-то из философов на обладание абсолютной истиной, и в результате подозрительно относился к философским системам, полагая, что «дух систематизации» «ослепляет самых великих людей», и, поддавшись ему, они превращают философию в «увлекательный роман» [1]. В статье «Бог, Боги» из «Философского словаря» Вольтер вопрошал: «Да и не являются ли пустыми грезами все системы мира без исключения?» [2]. Состояние философии конца XVII века Вольтер назвал «великим кораблекрушением систем» [3], не доверяя системе, именовал ее «гипотезой», не достойной носить звание «истины», позитивно характеризуя «эkleктизм», дающий возможность усвоить лучшее из достигнутого человеческой мыслью [4].

Специалисты подчеркивают эволюцию философских взглядов Вольтера, доказывают, что он проделал путь от деизма к теизму, в результате чего ориентация на философию Локка и Ньютона сменилась апелляцией к авторитету Мальбранша и Спинозы. Но в каждый период взгляды Вольтера были далеки от системной завершенности. Как пишет Р. Помо в книге «Религия Вольтера», «философия Вольтера так же непостоянна, как сам Вольтер. Она существует в состоянии непрекращающегося кризиса. Последнее слово никогда не бывает произнесено, все в любой момент может оказаться под вопросом. Вольтер все подвергает сомнению» [5]. Если он соглашается с Локком в отрицании врожденных идей и признании чувственной природы познания, то спорит с его отрицанием всеобщих моральных законов, призывая в союзники Ньютона. Признавая идеи Шефтсбери

относительно естественной морали и его интерпретацию понятия «естественный человек», он не соглашается с признанием Шефтсбери и Поупом идеи предустановленной гармонии. Характерен в этом отношении трактат «Несведущий философ» (1766), где в разделе XXIX Вольтер поддерживает Локка, в главах XXXIV–XXXV выступает против него, а в главе XXXVII «О Гоббсе» прибегает к апеллятивной форме высказывания, адресуя свои вопросы философу и призывая его к ответу.

Эта особенность философских взглядов Вольтера является одной из причин того, что он часто придает своим трактатам форму философского диалога, как в «Диалогах Эвгемена и Калликрата» (1777). Диалогическую форму вопросов и ответов имеют многие разделы трактатов и статьи «Философского словаря» (ст. «Атеизм», где поочередно излагаются доводы теистов и атеистов, диалог Логомеха и Дондинаха в статье «Бог, боги», где сталкиваются положения Бейля и Спинозы, диалог фанатика и философа в статье «Материя»). В «Метафизическом трактате» Вольтер спорит с воображаемым оппонентом, отвечая на его предполагаемые возражения. В результате перед читателем философских трактатов Вольтера разворачивается грандиозный диспут философов разных времен и народов. Обращаясь к истории, Вольтер вовлекает в дискуссию мыслителей, которые жили в разные эпохи и никогда не полемизировали друг с другом. Не веря в системы, он верит в успех коллективных усилий в совместных поисках истины. И если в споре истина оказывается не найденной, он не смущается этим, не боится оставить вопрос открытым, полагая, что сомнение плодотворно и разрушение догм – это уже шаг вперед. Так, в трактате «Надо сделать выбор, или принцип действия» (1772) он изображает дискуссию представителей различных философских и религиозных школ, а в заключительной главе призывает всех мыслителей к объединению и совместным поискам истины в интересах человечества.

Философские повести, писавшиеся на протяжении почти 30 лет, родились как плод философских сомнений автора и результат осмысления сложных жизненных коллизий. Диалогичность свойственна им, как и философским произведениям Вольтера. Диалогичность философских повестей двояка: с одной стороны, философский диалог является составной их частью, почти всегда включается в повествование, с другой – диалогичность заложена в самой глубинной структуре жанровой формы повести, ее проблематики и сюжета. Философский диалог является составной частью повести «Задиг» (1747), где в главе «Ужин» изображен диспут представителей различных религий, а в финале главный герой пытается вступить в спор с ангелом Иезрадом по поводу проблемы свободы и предопределения. В повести «Микромегас» (1752), изображая диспут философов-землян о душе и природе сознания, Вольтер сталкивает мнения перипатетика, картезианца, последователя Мальбранша, лейбницианца, приверженца Локка и теолога, развивающего идеи Фомы Аквинского. В

повести «Простодушный» (1767) в диалогах с янсенистом Гордоном завершается интеллектуальное и нравственное формирование главного героя. В повести «Уши графа Честерфилда и капеллан Гудман» (1775) диалог составляет основу композиции. Собеседники (капеллан Гудман, медик-анатом Сидрак и путешественник доктор Гру) являются скорее единомышленниками, чем оппонентами, и все трое на разные лады излагают идеи позднего Вольтера о единстве мироздания и судьбах людей, находящихся в руках Провидения. В каждом случае философский диалог играет важную роль в сюжете и касается проблем, вокруг которых организуется повествование. Кроме того, на глубинном уровне диалогичность проявляется в нарративной структуре философской повести. Сюжеты повестей и судьбы героев служат испытательным полигоном философских концепций. Драматическая напряженность сюжета создается за счет возможности противоположных ответов на поставленный вопрос. Рационалистическая природа жанра философской повести проявляется в доминирующем влиянии идейной концепции на композицию и структуру сюжета, в подчинении их задачам «проверки» той или иной философской концепции. В основе сюжетов лежит соединение логики философских построений и повествовательных приемов.

Проблематика философских повестей соприкасается с философскими проблемами трактатов (человеческая природа, причины зла, роль страстей, конечная цель и смысл человеческой жизни и т. п.). Вольтер в своих повестях, как и в теоретических трудах, стремился найти человеческое измерение философских категорий. Одна из важнейших проблем философских трудов и повестей Вольтера – это проблема свободы человека. Вся жизнь философ-просветитель стремился найти компромисс между необходимостью, связанной с присутствием в мире божественного начала, и свободой личности. Герои философских повестей Задиг, Кандид, Простодушный познают мир через собственный выбор, движимы желанием осуществления жизненной цели, заключающейся в достижении счастья. Мир ставит им препятствия, что заставляет их менять программу действий и делать новый выбор. Движение сюжета приводит к тому, что герой открывает для себя законы собственной природы и мироздания с неожиданной стороны. Сюжетные события развиваются по закону парадокса и чередою доходят до абсурда. В обнаружении парадоксальной жизненной логики состоит одна из главных целей повествования. В финале повести нередко создается ситуация, когда рационалистическое построение оказывается опровергнутым, автор и герой стоят перед необходимостью отказаться от первоначального тезиса. Но автор удерживается от разрыва с рационализмом и ограничивается спасительным компромиссом.

Источником диалогизма вольтеровской повести является авторская позиция. Это позиция философа-ироника. Ирония Вольтера служит философским методом обнаружения истины, используется для выявления про-

тиворечий и их снятия [6]. Он пользуется, строя сюжеты своих повестей, характерными для иронии методами доказательства от противного, приведения к абсурду и др. [7] Сюжеты включают элемент ситуативной иронии, что характерно для жанра новеллы. Герои обманываются в своих ожиданиях, их поступки имеют результат, противоположный запланированному. Так, Задиг, написав оду во славу царя, приговаривается за это к смертной казни, Кандид, вступивший в брак с Кунигундой, познает не долгожданное счастье, а разочарование, Простодушный, отправившись ко двору за наградой, попадает в тюрьму. В повести «Уши графа Честерфилда» герой из-за глухоты графа Честерфилда теряет надежду получить доходную бенефицию и руку мисс Фидлер, а в финале возвращает себе и то и другое благодаря столь же случайному стечению обстоятельств.

Авторская ирония выражается через идиостиль повествователя. Это чаще всего «всезнающий» третьеличный повествователь, выступающий от имени автора, или иногда, начиная с 1750-х годов, перволичный повествователь, играющий роль свидетеля, наблюдателя или действующего лица, как в повестях «Письмо одного турка о факирах и о его друге Бабабеке» (1750), «Микромегас» (1752), «История доброго брамина» (1761), «Письма Амабеда и др., переведенные аббатом Тампоне» (1769), «Уши графа Честерфилда и капеллан Гудман» (1775). Ирония выражает позицию просвещенного философа, сатирика, чья оценка состояния современных нравов колеблется от снисходительной насмешки до гневного сарказма. Противопоставляя свою философскую позицию господствующим заблуждениям, Вольтер сатирически разоблачает общественное лицемерие. Подчеркивая свою оппозиционность по отношению к общепринятым нормам, он развенчивает философские и обывательские иллюзии относительно законов существования человека и его места в мире, бросая вызов условностям «приличного» общества. Вольтеровская ирония по своей природе близка эстетике рококо. Она опирается на характерное для искусства рококо скептическое и вместе с тем снисходительное отношение к человеческим слабостям [8]. Амбигитивная ирония рококо в повести Вольтера разрешает противоречия между идеальными устремлениями героя и его жизненным опытом.

На уровне структуры сюжета диалогичность проявляется в форме сюжета-дилеммы, основанного на дизъюнкции и предполагающего выбор между двумя гипотетическими суждениями. Такой сюжет появляется уже в ранней повести «Мир, каков он есть, или Видение Бабука, записанное им самим» (1747), где герой решает судьбу Персеполиса, а также в повестях 1750-х годов «Кандид, или оптимизм» и «Белое и черное». В сюжетах, построенных на основе дилеммы, возможность противоположных решений персонажируется в персонажах (Панглос и Мартен в «Кандиде», Топаз и Эбен в сказке «Белое и черное»), которые предлагают герою противоположные варианты поведения и трактовки событий. Противостояние



персонажей-антагонистов создает сюжетную коллизию и задает диапазон интерпретации сюжетных положений.

Так, в повести «Кандид» Вольтер опровергает идеи Лейбница и его последователей о предустановленной гармонии, на протяжении всего повествования доказывая, что на свете нет предела человеческим несчастьям. Убежденность героя в существовании предустановленной гармонии и мечта о счастье представлены как разновидности человеческих иллюзий. Печальный опыт Кандида и других персонажей убеждает их в абсурдности традиционных человеческих представлений и общественных установлений. В этой повести острее, чем в повестях конца 1740-х годов, проявляется склонность Вольтера воспринимать современное общество, раздираемое религиозными распрями, подчиненное пагубным предрассудкам, как царство абсурда. Кандид испытывает мир и себя в поисках Кунигунды, но достижение цели не удовлетворяет его, и финал повести посвящен поискам новой жизненной программы. Отказавшись от философского оптимизма своего учителя Панглоса, герой не становится последователем философа-пессимиста Мартена (или Пьера Бейля, послужившего ему прообразом, как полагают некоторые исследователи). Познав, казалось бы, господство зла и абсурдность мироустройства, он останавливается на пороге бездны, но не делает последнего шага, а находит спасительный компромисс в решении «возделывать свой сад». Этот вывод снимает противоречие между полярными воззрениями оптимиста Панглоса и пессимиста Мартена. Вольтеровский компромисс окрашен горькой иронией. На протяжении всей повести в ней обыгрывается образ библейского райского сада. С Эдемом сравнивается в первых главах замок барона, из которого Кандид изгнан, подобно Адаму. В заключительных главах герой находит свой «земной рай» на клочке земли, который собирается обрабатывать. При этом образ райского сада пародийно снижается. Но компромисс дает возможность автору, проведя героя через разочарования и крушение иллюзий, найти выход из кризиса и дать положительное решение исходной проблемы. Душевный покой дается Кандиду ценой страданий. Он познает в полной мере ограниченность своих возможностей. Компромиссом заканчивается и повесть «Мир, каков он есть, или Видение Бабука, записанное им самим», где Бабука, решая судьбу Персеполиса, в итоге предлагает оставить мир таким, каков он есть, ибо «если и не все в нем хорошо, то все терпимо».

В компромиссном разрешении сюжета, окрашенном сомнением или иронией, сказывается авторская философская позиция. Вместе с добрым брамином из одноименной повести Вольтер резюмирует: «Иной раз я готов впасть в отчаяние при мысли, что после стольких исканий я не знаю, ни откуда я появился, ни что я такое, ни куда я иду, ни что со мною станет». Единственное, что утешает автора, как и героя, это возможность философствовать, возможность спора и поисков истины. Раз вопрос не

решен, значит «тут есть о чем поговорить». Этот вывод «Истории доброго брамина» и есть скрытый стержень, на котором основан жанр вольтеровской повести. Отражая манеру философствования Вольтера, повесть в то же время эксплуатирует существующие жанровые традиции. Сюжет строится по образцу одного из уже существующих жанров (прежде всего восточной сказки или любовно-авантюрного романа) и представляет собой набор вариаций жанровых клише. Нагромождение типичных для традиционного жанра ситуаций, стремительный ритм мелькающих, как в калейдоскопе, событий, утрируя традиционную стилистику, придают повествованию оттенок пародийности, что подчеркивает условность сюжетных положений. Пародирование повествовательной традиции проявляется, таким образом, в гиперболизации таких типичных для исходного жанра черт, как романная многособытийность и экстравагантность фантастики восточных сказок. В повестях, имитирующих восточные сказки, вводится множество волшебных атрибутов, нагромождаются чудесные приключения, при этом сохраняется просветительская проблематика, сатирическая характеристика современных нравов, резкие антиклерикальные выпады («Царевна Вавилонская», «Письма Амабеда», «Белый бык»).

Один из жанров, служащий Вольтеру источником иронической стилизации, – это биографический и воспитательный роман, и прежде всего роман Г. Филдинга «История Тома Джонса, Найденыша» (1749). Эта жанровая форма обыгрывается в повестях 1759–1767 годов «Кандид», «Простодушный», «Принцесса Вавилонская». Они в общих чертах повторяют сюжетную структуру романа Филдинга или включают ее элементы при наличии достаточно глубокой трансформации и критической рефлексии. Так, в повести «Кандид» происхождение главного героя делает его своеобразным двойником Тома Джонса. Он воспитывается в замке барона, и слуги дома подозревают, что он «сын сестры барона и одного доброго и честного дворянина, жившего по соседству, за которого эта девица ни за что не хотела выйти замуж, так как у него в родословной числилось всего лишь семьдесят одно поколение предков, остальная же часть его генеалогического древа была погублена разрушительной силой времени» [9]. Иронический комментарий повествователя пародически заостряет ситуацию романа Филдинга, где Том Джонс был сыном мисс Бриджет, сестры сквайра Олверти, в доме которого герой воспитывался, и сына священника Самера, за которого мисс Бриджет не пожелала выйти замуж, сочтя это «неприличным». Дальнейшие сюжетные положения (изгнание из замка барона, разлука с возлюбленной, вербовка в армию, странствия, счастливый брак в финале) создают контур сюжета, близкий роману Филдинга. Путешествие для Кандида, как и для Тома Джонса, служит испытанием и жизненной школой. Герою Вольтера предоставляется возможность проверить философские постулаты Панглоса и Мартена, как Том подвергает испытанию воззрения на человеческую природу Горного Отшельника.

Ситуации «учитель-ученик» в этой повести заставляют некоторых исследователей рассматривать ее как пародию на роман воспитания (как это делает французский исследователь романа воспитания XVIII века Р. Грандрют) [10]. Пародичность ситуации «учитель-ученик» заключается в данном случае в том, что опыт ученика не подтверждает, а опровергает мнение учителя о том, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Следует заметить, что ситуация «учитель-ученик» пародируется и в романе Филдинга при изображении учителей Тома Джонса Сквейра и Твакома. Подобно Филдингу, подчеркнувшему совпадение времени действия романа с восстанием якобитов 1745 года, Вольтер также упоминает многие исторические события, совпадающие со временем действия повести: от Лиссабонского землетрясения 1755 года до покушения на Людовика XV и расстрела адмирала Джона Бинга в 1757 году, подчеркивая современность и злободневность произведения.

В повести «Простодушный» также находят отражение некоторые основные элементы сюжета «Тома Джонса». С комической эпопеей Филдинга перекликаются сюжетная функция героини, проявляющей необычную для дофилдинговского романа активность и отправляющейся на поиски возлюбленного, и мотив пути героя, устремившегося из провинции в столицу и вместо осуществления своих планов попавшего в тюрьму. Элементы филдингова сюжета служат строительным материалом для создания произведения нового типа. Трагическая развязка заостряет полемику Вольтера с романической традицией.

В повести «Царевна Вавилонская» – та же сюжетная схема перенесена в обстановку сказочного Востока и в связи с этим изменилась почти до неузнаваемости, но многие сюжетные мотивы восстанавливают ту же модель и выявляют ироническую рефлексию Вольтера. Авторская ирония проявляется в том, что герой предстает сначала недостойным внимания принцессы пастухом, а затем принцем, идеальным возлюбленным. Обстоятельства разлучают влюбленных, и им приходится, странствуя, разыскивать друг друга. Одной из важнейших пружин действия является взаимная ревность героев, оба оказываются верными на деле и ветреными в глазах друг друга. По этому поводу в повести даются разъяснения, аналогичные рассуждениям Филдинга о природе человека: «Молодые люди одинаковы на всем земном шаре. Будь они влюблены хоть в богиню красоты – бывают мгновения, когда они способны изменить ей с любой трактирной служанкой <...> Амазан показал многочисленные и поразительные примеры верности Формозанте, поэтому следует простить его минутное увлечение; <...> Отныне он будет еще постояннее в любви и добродетели» [11]. Смысл этих комментариев аналогичен содержанию последнего объяснения Тома и Софьи в главе 12 книги XVIII.

Специфика жанровой формы философской повести проявляется в особенностях художественного времени и пространства. Традиционные

для романа формы хронотопа подвергаются пародированию. Ориентация на правдоподобие сочетается с демонстративной условностью. В повести «Кандид», например, локальное пространство замка вестфальского барона Тундер-ген-Тронка представлено как некий земной рай юношеских иллюзий Кандида, из которого он изгоняется, чтобы пройти путь испытаний.

Пространство путешествий Кандида включает реальные локусы (Голландия, Португалия, Аргентина, Италия, Франция, Англия). В тексте упоминаются города, существующие на карте мира (Москва, Рига, Росток, Веймар, Лейпциг, Утрехт, Лейден, Гаага, Роттердам, Лиссабон, Буэнос-Айрес, Париж, Венеция, Константинополь). Но повествование движется так стремительно, что герой пересекает огромные пространства на протяжении не только нескольких страниц, но порой нескольких предложений («Обогнули Францию, проплыли мимо Лиссабона <...> вошли через пролив в Средиземное море, наконец добрались до Венеции») [12]. Наряду с молниеносным пересечением Кандидом гигантских просторов, условный и фантастический облик придает художественному пространству включение в маршрут героя волшебной страны Эльдорадо, которая представлена в тексте как якобы реально существующее государство древних инков, но на самом деле являет пример материализации просветительской утопии.

Фабульное время повести принадлежит к авантюрному типу. Но приключения героев происходят на фоне исторического времени. В тексте содержатся намеки на реальные события. Так, в рассказе старухи упоминается взятие Азова в 1696 году, стрелецкий бунт в Москве в 1698 году. В путешествии Кандида упоминаются, как уже было сказано, события середины XVIII века. В то же время указания на реальные даты используются Вольтером для того, чтобы подчеркнуть лукавую игру со временем и пространством, которые остаются условными. Реальные даты локализуют путешествие Кандида в границах трех лет, но реальное время не синхронизировано с биографическим временем героев: Кунигунда за это время успела подурнеть и состариться. Таким образом, хронотоп подчеркивает особый статус жанра философской повести. С одной стороны, он ориентирован на принцип правдоподобия, с другой, специфические характеристики хронотопа придают повести Вольтера характер притчи, говорящей об общих законах, управляющих миром и человеком.

Персонажи у Вольтера являются персонификацией определенной сюжетной функции. Главный герой обычно играет роль познающего жизнь философа. Второстепенные персонажи (в повести «Кандид» Какамбо и старуха) олицетворяют определенные разновидности житейской практики, противоположной абстрактному философствованию. Роль протагониста страдательна. Это путник, подвергающийся опасностям и встречающий препятствия на пути к цели. Мотив пути олицетворяет поиски истины и смысла жизни, познания героем себя и мира. Каждое сюжетное событие играет роль примера, подтверждающего или опровер-

гающего основной постулат, подвергающийся испытанию. Все эти качества присущи жанру притчи, основанной на аллегории. Аллегория является составной частью философской повести, поскольку ее сюжет является формой иносказания, играет роль примера, подтверждающего или опровергающего те или иные философские концепции. Специфика вольтеровской аллегории состоит в том, что она «дает возможность представить предмет как чистую мысль, не заставляя при этом терять ею как предмет» [13]. Логической формулой вольтеровских сюжетов является парадокс, что позволяет снять в компромиссе исходное противоречие [14].

Таким образом, принципы повествования в вольтеровской повести реализуют специфику его философских взглядов с помощью аллегорической и иронической трактовки готовых сюжетов и жанровых форм. С помощью этих приемов осуществляется анализ исходной ситуации (сюжетной и философской) и достигается компромисс, снимается противоречие исходных философских позиций.

- 
1. *Вольтер*. Философские сочинения. – М., 1988. С. 110, 134.
  2. Там же. С. 662.
  3. Там же. С. 660.
  4. Там же. С. 709.
  5. *Poteau R.* La religion de Voltaire. – P., 1956. P. 245.
  6. *Novell B.J.* The burlesque as a philosophical principle in Voltaire's contes // Voltaire and his world. – Oxford, 1985.
  7. *Саввов С.Д.* Ирония как объект философско-эстетического анализа. Автореф. дисс. канд. филос. наук. – Киев, 1986. С. 12.
  8. Р. Лофер понимает сущность рококо как стремление к примирению противоречий, согласно, гармонизации кризисных состояний (*Laufer R.* Style rococo, style des Lumières. – P., 1963. P. 23). А.К. Якимович характеризует отношение к человеку в искусстве рококо как «скептический гуманизм», в котором видит «зачатки новой человечности» (*Якимович А.К.* Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М., 1980. С. 52). Н.Т. Пахсарьян определяет понимание общества и человека в искусстве рококо как «скептико-иронический конформизм» (*Пахсарьян Н.Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. – Днепропетровск, 1996. С. 205).
  9. *Вольтер*. Философские повести. – М., 1985. С. 91. Далее страницы по этому изданию указываются в тексте в скобках.
  10. *Grandroute R.* Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau. T. 2. – Bern etc., 1983. P. 861.
  11. *Вольтер*. 1985. С. 153.
  12. Там же. С. 394–395.
  13. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. – М., 1965. С. 255.
  14. *Faudemay A.* Voltaire allégoriste: Essai sur les rapports entre conte et philosophie chez Voltaire. – Friburg, 1987.

## РОМАН ВОСПИТАНИЯ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ

Роман воспитания как «конкретный исторический жанр»<sup>1</sup> зарождается в середине XVIII столетия. В начале XIX века он обретает свое имя благодаря профессору эстетики Карлу Моргенштерну. Именно он впервые ввел в практику историко-литературных исследований понятие «роман воспитания»<sup>2</sup>. К. Моргенштерн выдвигал следующие требования к роману воспитания:

- в нем должно изображаться постепенное становление характера героя от начала и до определенной степени его сформированности;
- роман должен содержать историю воспитания, которая способствует нравственному образованию читателей.

Моргенштерн рассматривает в качестве образца романа воспитания роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». Со времени опубликования исследований Моргенштерна прошло почти два века, однако споры вокруг жанра романа воспитания, его определения и классификации не утихают до сих пор.

Вильгельм Дильтей, например, определяет границы между воспитательным и биографическим романом. По его мнению, роман воспитания отличается от биографического тем, что он сознательно изображает общечеловеческое на примере одной жизни. Дильтей выявляет также особенности структуры романа воспитания. Его элементами являются ступени развития личности: каждая обладает собственной ценностью и становится предпосылкой следующего этапа формирования. Целью воспитания является внутренняя гармония, духовная зрелость, на пути к которым герой преодолевает конфликты с окружающим миром<sup>3</sup>. Э.Л. Шталь рассматривает отличия *романа воспитания* от *воспитательного романа* и *романа развития*, в которых перед читателем также предстает история становления характера героя. *Роман развития* и *роман воспитания* объединяет то, что в них воспитание героя происходит под влиянием окружающей действительности. Различающим фактором для них является цель образования героя, которая отсутствует в романе развития, хотя в нем также изображаются этапы формирования личности. По мнению Э. Шталь, человек в романе воспитания – это несформированная личность, которая находится на пути становления. Изображение внешних событий, которые влияют на характер героя, доминирует в жанре романа воспитания. Целью повествования является показ становления характера,

поэтому роман завершается обретением героем своей личности. Изображение становления героя под руководством одного или нескольких учителей характерно для *воспитательного романа*<sup>4</sup>.

Ганс Генрих Борхердт в своем исследовании отмечает то общее, что характерно для сюжетов жанра романа воспитания: это изображение трех этапов развития героя (как тезис, антитезис и синтез). Субъективная жизнь в фантазии сменяется увлеченностью миром и «греховностью» и завершается обретением рая, то есть примирением героя и мира. Первый этап развития, как правило, связан с показом воспитания героя вдали от мира и его нравов. Раскрытие заложенных природой задатков и формирование личности начинается со странствий героя по различным областям жизни, причем любовь и дружба оказываются решающей движущей силой. Последняя фаза иллюстрирует общение героя с людьми, в которых воспитательная мысль достигла совершенства. Именно благодаря им происходит «созревание» героя в соответствии с целью воспитания, предписанной главному действующему персонажу его создателем. Предпосылками формирования, которому способствует или противодействует окружающий мир, являются: во-первых, признание героем данности мира, желание не исправить его, а самому благодаря воспитанию и развитию обрести цельность, гармонию с внешним миром; во-вторых, требование необходимости преодоления героем любого субъективизма и обретение им гуманности, человеколюбия, которых можно достичь только самоотречением<sup>5</sup>.

Лотар Кён предлагает рассматривать понятие романа воспитания с исторической точки зрения. Роман воспитания – это конкретно-исторический жанр, для которого характерно повествование от первого лица и трехфазность композиции (юношеские годы, годы исканий и обретение земного рая). Путь воспитания протекает от заблуждения к истине, от незнательного к сознательному, от природы к духу. Мир для героя – не судьба, а школа жизни, цель воспитания меняется с фазами развития истории духа. В формировании личности автор романа запечатлевает культуру целого поколения, в процессе развития героя – систему мировоззрения. Под романом развития понимается в известной степени надисторический структурный тип, который строится на основе напряженного, занимательного повествования, конфликта или кризиса и охватывает мир во всем его многообразии. Таким образом, роман развития не идентичен роману воспитания как историческому виду романного жанра. Под термином «воспитательный роман» Л. Кён понимает произведения, которые содержат «педагогическую программу будущего», то есть это дидактический жанр, который рассматривает педагогические вопросы и наглядно изображает или только разрабатывает форму воспитания. Примером воспитательного романа служит «Эмиль» Ж.-Ж. Руссо<sup>6</sup>.

М. Бахтин является русским исследователем, положившим начало изучению романа воспитания в отечественном литературоведении. Он разработал классификацию романного жанра по принципу построения образа главного героя. М. Бахтин рассматривает жанровые особенности романа странствований, романа испытания героя, биографического романа. Он также выделяет пять типов романа воспитания, или становления, по степени освоения героем реального исторического времени<sup>7</sup>. Главными компонентами теории романа воспитания Бахтина являются *время* и *образ* становящегося человека. Именно с этих позиций дается описание романа воспитания как литературного жанра.

А.В. Диалектова выделяет систему признаков романа воспитания. Основопологающим для этого жанра является процесс воспитания человека, его внутреннее развитие, которое протекает в столкновениях с внешним миром. А.В. Диалектова подчеркивает, что жизнь для героя становится школой, а не ареной для борьбы, как это было в приключенческом романе<sup>8</sup>.

К.Г. Ханмурзаев так же, как и А.В. Диалектова, считает, что жанровообразующим фактором романа воспитания является процесс воспитания героя. Он отмечает различность *конечных целей* в *просветительском* и *романтическом* романах воспитания. В *просветительском романе* цель воспитания – подготовка человека к деятельности в сфере социальной практики. Герой *романтического романа воспитания* не может иметь практического назначения, иначе это означало бы, что его безграничной творческой свободе заранее преудказаны какие-то границы. К.Г. Ханмурзаев рассматривает приоритет независимого внутреннего мира индивида как основную художественную идею романтического романа воспитания, целью которого является влияние на читателя нравственного настроения произведения в целом<sup>9</sup>.

В.Н. Пашигорев определяет роман воспитания как жанр, в основе которого лежит философски детерминированная идея формирования личности героя. Герой романа воспитания существует одновременно в конкретно-историческом и психологическом времени и пространстве, вступает в конфликты с внешним миром и с собственными эмоциями и чувствами, идет от инфантильно-индивидуального к социально-гармоническому существованию<sup>10</sup>.

Таким образом, отечественное литературоведение продолжает исследование романа воспитания, начатое Ф. Бланкенбургом и К. Моргенштерном в Германии. Русские ученые считают жанровообразующим фактором данной романной разновидности идею воспитания и выдвигают уникальную классификацию романа воспитания, осуществляемую с позиций образа героя, сюжета и временного пространства. Жанр романа воспитания анализируется как жанр эволюционирующий, обладающий специфическими чертами на каждом этапе своего *развития*. Конечная цель

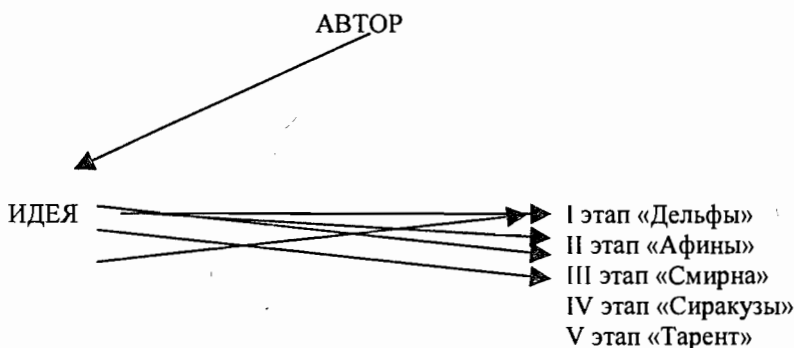


романа воспитания – это изменение и становление личности, поэтому каждая эпоха привносит что-то новое в теорию романа воспитания и предлагает свои пути интерпретации этого жанра.

Целесообразно, с моей точки зрения, классифицировать роман воспитания по типам (просветительский, романтический и реалистический) и их моделям в зависимости от способа организации романного пространства (во внимание принимаются идея романа, образ главного героя, время, пространство, структура, соотношение автора и героя). К просветительскому роману воспитания можно отнести произведения, доминантой в которых выступают *идеи* (разума, совершенствования, гуманизма). Среда становится фоном, где развиваются идеи автора/эпохи Просвещения.

### Модели просветительского романа воспитания:

#### I модель – «История Агатона» К.М. Виланда



«История Агатона» – это роман, структура и содержание которого близки к роману средневековья, поскольку в нем преобладает дидактическое начало. Автор идет от концепции воспитания к ее художественному воплощению. Герой становится носителем идей писателя, выражает его философские и политические взгляды. Место действия романа – это место эксперимента идей, проверка. Время и место, в конечном счете, не несут определенного смысла. Роман универсален, так как в его содержании преобладает не индивидуальное начало, а начало коллективного сознания, поэтому характеры и обстоятельства в романе схематичны. Немаловажным фактором в «Истории Агатона» является биографизм. В жанровом отношении данное произведение К.М. Виланда является синтетическим, объединяющим в себе черты биографического романа и романа развития. Так как развитие и биография героя, в конечном счете, определяются мировоззренческой идеей воспитания, то «Историю Агатона» целесообразно

называть романом воспитания. Автор этого произведения совершает необыкновенный творческий поступок: он создает эстетический мостик между романом средневековья и становящимся романом XVIII века.

## II модель – «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.В. Гёте

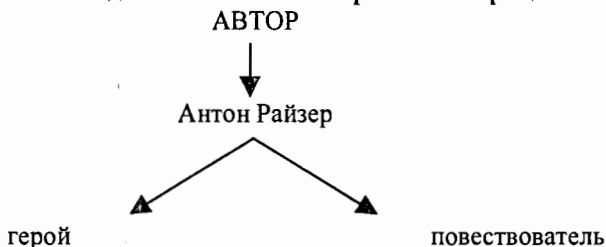


Роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» – это классический образец просветительского романа воспитания: он выражает гуманистически-философскую идею эпохи Просвещения, идею образования гармоничной, всесторонне развитой личности, практическая деятельность которой направлена на благо общества, на утверждение идей гуманизма в обществе. В произведении предстает *процесс* духовного становления главного героя от увлеченности идеальным (искусством) к принятию реального (жизни). Свой выбор герой осуществляет после завершения путешествия с театральной труппой по Германии, то есть не вследствие руководства какой-либо личности (учителя, наставника), а под влиянием самой жизни. Таким образом, сама жизнь становится школой для героя.

Гёте создает роман, в котором главный герой выступает как часть окружающей действительности. Сюжет произведения строится от идеи воспитания полезного для общества человека к ее воплощению. Так как герой является не только носителем идей писателя, но и обладает некоторыми чертами своего создателя (автора и героя объединяют увлеченность театром и стремление создать национальный театр в Германии), то можно говорить о соединении жанров автобиографического и театрального романов. Форма повествования (Er-Erzähler), точное указание времени и места позволили достичь писателю объективного отражения реальности.

Роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» во многом реалистичен. Он отразил пробуждение самосознания буржуазии, охватил широкий пласт жизни всех слоев общества середины XVIII века. «Годы учения Вильгельма Мейстера» – глубоко новаторское, национально самобытное произведение, «первый в истории немецкой литературы классический просветительский роман воспитания о современности и современнике»<sup>11</sup>.

### III модель – «Антон Райзер» К.Ф. Морица



«Антон Райзер» – роман воспитания, сочетающий в себе элементы жанров автобиографического, педагогического, психологического, религиозного и социального романа. Это находит отражение в содержании и конструкции произведения. Существует два плана изображения: субъективный (герой, как художественная проекция жизни писателя, является носителем идей автора) и объективный (повествователь отстраняется от своего героя и дает объективную оценку происходящему). Точное указание времени и места действия, описание обстоятельств жизни героя, анализ его внутреннего состояния способствуют достоверности, правдивости изображения происходящего, эмоциональному восприятию и сопереживанию. Автор дискутирует проблему воспитания. Ирония позволяет ему подвергнуть сомнению методы воспитания конца XVIII века.

В романтическом романе воспитания среда влияния на формирование героя не оказывает. Во многих из них реализуется идея искусства.

#### Модели романтического типа романа воспитания:

##### I модель – «Гиперион, или Отшельник в Греции»



Автор создает героя, представителя современной писателю эпохи, который выражает идеи, мысли, стремления общества конца XVIII века. Писатель наделяет главного персонажа некоторыми чертами своего характера. Таким образом, в романе представлен сплав нескольких жанровых модификаций – политической, философской и автобиографической. Эпистолярная форма повествования позволяет передать историю формирования души героя *изнутри*. В центре произведения – идея становления

личности в условиях современной действительности, при этом место действия романа не имеет значения. Роман можно назвать аллегоричным, так как призыв к освобождению Греции воспринимался как призыв к освободительной войне в Германии.

## II модель – «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика



Началом повествования служит не изображение детских лет героя (первый этап воспитания), а описание юности, этапа странствий главного персонажа, в котором показываются результаты полученного воспитания. Центральная идея произведения, идея высокого предназначения искусства, обусловила жанр романа: «Странствия Франца Штернбальда» – это роман о художнике (Künstlerroman). Автор создал типичный для эпохи романтизма образ художника-энтузиаста, отразив в нем веяния своего времени. Основное значение в воспитании героя обретают встречи, которые играют роль испытаний, проверки приверженности своему предназначению. Незавершенность романа, его фрагментарность и соединение различных жанровых форм характерны для этого произведения.

«Странствия Франца Штернбальда» изображают процесс воспитания художника, который протекает под влиянием внешнего мира. Характерный для эпохи Романтизма герой художник-энтузиаст эволюционирует в ходе повествования: формируются его представления о природе и сущности искусства, совершенствуется мастерство Штернбальда как живописца. Все повествование, наполненное светом, лиризмом, легкостью и прозрачностью, направленное на пробуждение духовности героя, способствует эстетическому воспитанию читателя. Все это позволяет рассматривать роман Людвиг Тика «Странствия Франца Штернбальда» как романтический роман воспитания. К романтическому роману воспитания можно также отнести роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», в котором предстает развитие и становление творческой личности.

Роман Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» сохраняет жанровую природу романа воспитания. Эпоха позднего Романтизма – время восприятия и критического осмысления, обуславливает иронико-пародийное начало романа. Крейслер – это герой *романтического романа*

воспитания. «Крейслериана» представляет историю становления художника, тогда как «Мурриана» становится ее своеобразной пародией. Ведется ироничный диалог и пародируется увлечение искусством истинного художника, пародируется типичная для *просветительского романа воспитания* трехфазность композиции. Гофман впервые обращает внимание на противоестественность разъятия духовного и телесного. Именно этот феномен оказал влияние на пародийную форму романа, наполненную нетрадиционным содержанием.

Итак, роман воспитания – это исторический жанр, в основе которого лежит философски детерминированная идея становления. Целью воспитания является внутренняя гармония и духовная зрелость героя, на пути к которым он проходит свою школу жизни – преодолевает конфликты с внешним миром. Изображение трех этапов развития героя (детство/идеализм – юность/греховность – зрелость/гармония) является характерным для сюжета романа воспитания.

Жанр романа воспитания эволюционирует в своем развитии и приобретает качественно новые характеристики. *Роман воспитания эпохи Просвещения* – это жанр, в котором формирование личности героя обуславливается мировоззренческой идеей воспитания. Окружающий главного героя мир – фон, где развертываются идеи эпохи Просвещения.

В основе *романтического романа воспитания* находится изображение психологического развития главного персонажа, его становление как художника. *Реалистический роман воспитания* рассматривает влияние общества на развитие и становление характера героя.

<sup>1</sup> Köhn L. Entwicklungs-und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht. Mit einem Nachtrag. – Stuttgart, 1969. S. 9.

<sup>2</sup> См.: Morgenstern K. Ueber das Wesen des Bildungsromans // Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Hrsg. von Rolf Selbmann. – Darmstadt, 1988. S. 55. Доклад был прочитан 12 декабря 1819 года.

<sup>3</sup> Dilthey W. Der Bildungsroman // Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988. S. 120.

<sup>4</sup> Stahl E.L. Die Entstehung des deutschen Bildungsromans im achtzehnten Jahrhundert // Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988. S. 123.

<sup>5</sup> Borcherdt H.H. Der deutsche Bildungsroman // Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988. S. 189.

<sup>6</sup> Köhn L. Entwicklungs-und Bildungsroman // Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988. S. 299.

<sup>7</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. С. 201.

<sup>8</sup> Дилектова А.В. Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения. – Саранск, 1972. С. 35–36.

<sup>9</sup> Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. – Махачкала, 1998. С. 15–41.

<sup>10</sup> Пауцгорев В.Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков. – Саратов, 1993. С. 17.

<sup>11</sup> Там же. С. 63.

## ОЧЕРКИ ИЛИ СКЕТЧИ БОЗА? К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА

«Очерки Боза» («Sketches by Boz») – первая художественная книга Чарльза Диккенса. Как известно, она была составлена им из очерков и рассказов, напечатанных с 1833 года по 1836-й в различных периодических изданиях. Успех книги был так велик, что обогнал по продажам «Записки Пиквикского клуба». Многие современные критики полагают, что этот успех был несколько чрезмерным и склонны считать «Очерки Боза» самым слабым произведением Диккенса. Этим обстоятельством, видимо, можно объяснить и общее невнимание критиков к этому самому первому произведению молодого Диккенса – количество работ, посвященных «Очеркам Боза», очень мало как в российском, так и в англоязычном литературоведении, особенно на фоне огромного количества исследований, посвященных более поздним произведениям.

Одной из проблем, с которой сталкивается исследователь творчества раннего Диккенса, является проблема жанровой неопределенности. В «Очерках Боза» она стоит особенно остро. Собственно говоря, проблема жанровой путаницы возникает еще до того, как исследователь приступает к анализу того или иного произведения, составляющего сборник. Мы настолько привыкли к традиционному укоренившемуся в русском переводе названию «Очерки Боза», задающему с титульного листа жанровое направление, в котором будет развиваться дальнейший текст, что редко вообще задаемся вопросом, что они, собственно, собой представляют в жанровом плане. Однако здесь имеет место некоторый «подлов» читателя, вольно или невольно сделанный переводчиком. Если мы попробуем предпринять обратный перевод устоявшегося русского названия «Очерки Боза» обратно на родной Диккенсу английский, то получим не «Sketches by Boz» (как было задумано), а «Essays by Boz». Налицо жанровая путаница, вводящая в заблуждение читателя. Если вспомнить несколько популистское, но верное определение жанра, как договора между автором и читателем, то нетрудно увидеть, что здесь договор этот нарушен, – читатель настраивается на очерк (причем, скорее всего, в современном литературном понимании этого слова), а получает... sketch. Отсюда и трудность в восприятии произведения, и жалобы на неровность и отрывистость. Произведение не вписывается в придуманные для него искусственные жанровые рамки. Справедливости ради отметим, что несмотря на устоявшуюся в русскоязы-

зычном диккенсоведении традицию передавать название сборника именно как «Очерки Боза», в критической литературе иногда все же проскальзывает и другой вариант – «Скетчи Боза».

Так есть ли действительно разница между очерком и скетчем, и можно ли назвать «Sketches by Boz» «Очерками Боза», или же это было бы не совсем корректно? Русскоязычное литературоведческое определение очерка представляет собой довольно строго форматизированный термин, и отмечает три основных его значения: набросок или предварительная работа; собственно очерк как один из малых жанров литературы или публицистики; осознанно неполное, схематичное изложение какого-либо предмета. Если сравнить это с определением английского термина *sketch*, то можно увидеть, что почти дословно совпадают первое и последнее значения. Основная проблема возникает при попытке найти параллели со вторым значением. Поставленное в заглавие произведения слово «очерк» вызывает вполне конкретные литературные ассоциации у русскоязычного, читателя. Нам остается только определиться, какой очерк мы хотим рассмотреть – художественный или публицистический. Дело в том, что современный читатель достаточно четко разграничивает два эти понятия. Но не следует забывать о том, что для читателя XIX века грань между публицистикой и литературой была не столь четкой. Писатели конца XVIII века, на которых часто «равнялся» Диккенс прекрасно понимали, что только с помощью периодики они могут установить непосредственный контакт со своей аудиторией. Для них характерно было прямое обращение к аудитории со страниц своего произведения в такой манере, какую используют сейчас современные публицисты. Так что нет ничего удивительного в том, что художественные произведения печатались на страницах периодических изданий. Заплатив за номер журнала около двух пенсов, читатель получал в равных пропорциях немного новостей, немного публицистики, немного поэзии плюс часть романа-фельетона. Многие писатели являлись сотрудниками и даже редакторами газет и журналов (кстати, и сам Диккенс до самой смерти редактирует еженедельный журнал «All the Year round»).

Поэтому, говоря о двойственности очерка как «пограничного» жанра мы должны учитывать как синхронный, так и диахронный аспект. Очерк как русскоязычный литературоведческий термин прошел достаточно большой путь, распавшись в итоге на художественный и публицистический. Если в XIX веке заглавие «Очерки Боза» и предполагало некий синкретизм, смешение жанров, то читатель нашего времени вынужден сделать выбор в пользу того или иного прочтения термина.

Кстати, уже сама эта двойственность, заложенная в понятии очерка, возможность рассматривать его как «пограничный» жанр, между публицистикой и художественной литературой возможно и явилась тем самым решающим аргументом, которым руководствовались переводчики при пе-

редаче названия сборника. Среди исследователей творчества Диккенса давно укрепилась мысль о том, что Диккенс вошел в литературу как журналист. Ко времени выпуска «Очерков Боза» никто еще не слышал о писателе Чарльзе Диккенсе, в то время как Диккенс-репортер был уже достаточно известен. Следуя этой логике, мы вполне можем признать, что, сделавшись из журналиста писателем, Диккенс переносит в свои произведения навыки журналиста-очеркиста. Но в какой мере он обладал этими навыками? Есть расхожая в западных литературных кругах шутка: «Диккенс – великий писатель» – утверждение, не вызывающее сомнений. «Диккенс – величайший английский писатель» – кто-либо из аудитории, возможно, приподнимет бровь, но промолчит. «Диккенс – великий журналист» – мог бы им быть, если бы не стал великим писателем. Проблема состоит в следующем: Диккенс не успел стать журналистом. Он был хорошим репортером, однако репортерство не предполагает передачи своих мыслей, – репортер лишь констатирует факт. При создании своих очерков Диккенс перемешивает репортерство и литературу. Он описывает конкретное место (взглянем хотя бы на сами названия очерков: «Скотланд-Ярд», «Савэн-Дайелс», «Темза», «Цирк Астли», «Воксхолл при дневном освещении» и т. д.) – все они адресны и полны конкретики. Однако конкретика эта – лишь видимая, чисто географическая. Диккенсу не интересно, являются ли его наблюдения достоверными или нет. Он находит отправную точку, – это может быть или топонимическая реальность, или просто конкретная вещь, или конкретный человек и дальше начинает развивать эту реальность в «соответствии со своей фантазией» [6, 634]. Впрочем, не только в соответствии с фантазией. Конкретную реальность Диккенс интерпретирует с помощью схем, унаследованных им от эссеистов прошлых лет – «Очерки Боза» являются продолжением традиций нравоописательной литературы конца XVIII – начала XIX веков. Диккенса считают продолжателей традиций Стиля, Аддисона, Ханта и других английских эссеистов. В таком случае, что же мешает нам рассматривать «Sketches by Boz» как «Essays by Boz»? Прежде всего, – неоднородность сборника. Некоторые из входящих в его состав произведений представляют собой явно слабые черновые, неотработанные наброски, которые, кстати, потом будут использоваться при создании произведений крупной формы, некоторые же выходят за рамки очерка и по своей жанровой принадлежности скорее приближаются к рассказам. Несмотря на сходство в выборе тем и использовании чисто технических приемов, функции скетчей Боза и, скажем, очерков Ли Ханта различны: большей частью Диккенс не ставит своей целью вызвать читателя на диалог, объяснить ему свой взгляд на устройство общества. Диккенс лишь информирует, развлекает, интригует.

Таким образом, можно видеть, что по линии публицистики связь между русскоязычным термином «очерк» и англоязычным «sketch» не про-



слеживается. Однако sketch связан с журналистикой с другой стороны: в XIX веке на страницах периодических изданий появлялись sketches, но тогда так обычно называли путевые заметки, забавные отчеты путешественников о своих приключениях. (В этом отношении первый роман Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» является ярким примером именно такого набора скетчей). Одно из наиболее удачных определений слова sketch звучит следующим образом: «Short prose narrative, often an entertaining account of some aspect of a culture written by someone within that culture for readers outside of it» [9]. Это определение прекрасно подходит и к первому сборнику Диккенса: «Sketches by Boz» (особенно вторая и третья части книги) – это ни что иное, как путеводитель по Лондону и его окрестностям. Об этом говорят сами названия: «Улицы утром», «Улицы ночью», «Стоянки извозчицких карет», «Лавки подержанных вещей», «Питейные дома» и т. д.

Интересно также и то, что в английское sketch заложено понятие развлекательности («often of an entertainment account»), в то время как русское «очерк» не несет в себе подобной смысловой нагрузки. Скетчи, составляющие очерки Боза, конечно разнообразны по содержанию, но даже когда автор стремится оставаться в кругу чисто фактического, внесюжетного описания, например, главы о приходском бидле или о дамских благотворительных обществах («Наш приход»), текст все равно тяготеет к комическому, даже местами гротескному заострению изображаемого. А последний раздел сборника («Tales», в русском переводе «Рассказы») почти полностью состоит из новелл-анекдотов (за исключением двух печальных – «Черная вуаль» и «Смерть пьяницы»).

Существует также и еще одно определение скетча, которое, кстати, присутствует как в русском, так и в английском языках. Имеется в виду скетч как короткая одноактная пьеса легкого содержания с небольшим количеством персонажей. Театральный скетч характеризуется динамичным действием, фарсовым сюжетом, комизмом положений и т. д. Конечно, всерьез рассматривать «Sketches by Boz» как театральные фарсы нельзя, однако необходимо отметить следующий факт: Диккенс был любителем и постоянным гостем лондонских любительских театров, где основной репертуар составляли фарс, буффонада, легкая комедия. Движущая сила подобных пьес состоит в показе отдельных комических ситуаций, а не в сюжете в целом. Стиль этих драматизированных анекдотов с их героями-масками (обманутый муж, старая дева в поисках жениха и т. д.) имел несомненное и очень значительное влияние на юмористические произведения Диккенса. От собственно уличного театра диккенсовские

---

\* «Короткое повествование в прозе, часто развлекательного характера, посвященное исследованию определенного аспекта культуры, написанное человеком, находящимся внутри этой культуры для читателей вне ее». Перевод мой. – И.Е.

скетчи отличает то обстоятельство, что автор их находился еще в плену классицистской повествовательной, и следовательно, театральной традиции. Этим и обусловлено их построение: любой из скетчей может быть разделен на ряд сцен-явлений, примерно равной величины, где непосредственному действию предшествует краткое описание – «экспозиция», в которой определяется «место действия», появляются «действующие лица» и дается краткое объяснение. Затем следует сцена-диалог, после которой мы переходим к новой экспозиции и новому диалогу. Театральность присутствует не только в самом построении действия, но и в их жестах («О, Матильда! – томно вздохнул дряхлый фат, прижав правую руку к груди, чуть левее четвертой пуговицы жилета, если считать снизу. Это означало патетику» [1, 351]), авторских ремарках (входят такие-то, уходят такие-то). Диккенс также использует излюбленный фарсовый прием снижения патетических излияний, путем реплик в сторону. Например, в рассказе «Семейство Таге в Рэмсгете» изображена прогулка на ослах, во время которой романтический Симон пытается объяснить в любви капитанше Уотерс: «– О, если бы в прежней жизни я встретила вас... – Боже, что я слышу! – воскликнул мистер Симон Таге. – Возможно ль это, могу ли я верить ... Эй, подымайся! (Последнее прозаическое замечание относилось к ослу, который просунул голову между своими передними ногами и, казалось, с большой тревогой изучал состояние своих подков)» [1, 442]. Читатель вряд ли заметит «театральность» Диккенса, если в заглавии жанровое направление было определено как очерк, более того, его возможно будет даже раздражать это жанровое несоответствие (жанр очерка не предполагает наличия героев-масок, *qui pro quo* и других чисто фарсовых приемов). Неслучайно Диккенсу часто ставят в вину то, что персонажи его неживые и двигаются как марионетки. Слово *sketch*, вынесенное в заглавие сборника вольно или неволью, помогает взглянуть на произведение с более широкой точки зрения.

Таким образом, видно следующее: русское «очерк» и английское «*sketch*» не тождественные понятия и ассоциации, вызываемые ими у читателя различны. Очерк отсылает нас к проблеме взаимоотношений журналистики и литературы, чего не происходит при использовании термина «*sketch*». С другой стороны *sketch* предполагает некоторую долю юмора в произведении, что совсем не следует из понятия очерка. Очерк – более форматизированный термин, *sketch* же предполагает фрагментарность и неровность. В связи с этим, возможно, следует упомянуть и то, что при создании «*Sketches by Boz*» Диккенс был под влиянием не только своих «старших» коллег конца XVIII века, но и хронологически близких ему романтиков. Разорванность и фрагментарность – атрибуты романтизма. Жанр очерка-скетча гораздо больше подошел Диккенсу для выражения «настроения времени», чем несколько тяжеловесный очерк-эссе, пришедший из века Просвещения. И, наконец, *sketch* отсылает нас к драмати-

ческой традиции, от которой очень далек жанр очерка. Из этого следует, что читатель, который берет в руки первый сборник Чарльза Диккенса, должен быть подготовлен к тому, чтобы взглянуть на произведение с разных углов зрения и не принимать на веру вынесенную в название жанровую принадлежность «Очерков Боза».

- 
1. Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30-ти т. Т. 1. – М: Государственное изд-во художественной литературы, 1957.
  2. Михальская Н.П. Чарльз Диккенс. – Учпедгиз, 1959.
  3. Сильман Т.И. Диккенс. – Л.: Художественная литература, 1970.
  4. Уилсон, Энгус. Мир Чарльза Диккенса. – М.: Прогресс, 1975.
  5. Честертон Г.К. Чарльз Диккенс. – М.: Радуга, 1982.
  6. Шпет Г.Г. Комментарии к роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» // Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба. – М.: Независимая газета, 2000.
  7. Hesketh Pearson. Charles Dickens: His Character, Comedy and Career. – London: Methuen & Co. Ltd., 1949.
  8. Wormald Mark. Introduction to The Posthumous Papers of the Pickwick Club // Charles Dickens. The Posthumous Papers of the Pickwick Club. – Penguin Books, 1999.
  9. «Literary Sketch» Encyclopaedia Britannica Retrieved March 27, 2003, from Encyclopaedia Britannica Premium Service.

## СТРАШНЫЙ ЖАНР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Появление в России «неистовых» повестей и рассказов ужаса относится к периоду 20–30-х годов XIX века, когда журнальная проза знакомит русского читателя с произведениями подобного жанра. О том, что явилось причиной становления «страшного» жанра на данном этапе культурно-исторического развития нашей страны, можно сказать следующее: это и особое влияние на всё русское общество пиетизма, и, безусловно, это и должным образом воспринятые достижения западноевропейской литературы с её протестантским мироощущением. Важно также отметить тот факт, что ещё в древнерусской литературе прослеживается «страшный» жанр, но в «чистом» виде в произведениях древнерусской литературы он не существовал. Не случайно Д.С. Лихачёв отметил, что «произведения древнерусской литературы как бы предугадывают литературные достижения XIX и XX веков»<sup>1</sup>. Ярчайшим примером того, что ещё в древнерусской литературе присутствуют «неистовые» мотивы, являются такие бытовые повести, как «Повесть о Горе и Злочастии» и «Повесть о Савве Грудцыне».

В «Повести о Савве Грудцыне» в любовную интригу, происходящую на фоне исторических событий – борьбе русского народа с польской интервенцией, вторгается характерный для «страшного» жанра сюжет о продаже души дьяволу. Единственным «спасённым путём» для героя является раскаяние и уход в монастырь – характерная развязка для литературы с православными традициями, но не характерная для протестантской литературы, где грешник не имеет права на раскаяние; человек, обречённый с самого рождения на спасение или гибель, живёт со своим грехом. Это то, что касается наличия в древнерусской литературе составляющих «страшного» жанра. Но вернёмся к литературе XIX века. «То была эпоха мечтаний вообще, эпоха грёз и вздохов, видений, провидений и привидений»<sup>2</sup>, как писал Г. Флоровский. Интересен тот факт, что вся Европа в этот период становится театром военных действий. Сама Отечественная война многими была пережита и осмыслена как Апокалиптическая борьба, «суд Божий на ледяных полях». Тяготение рока над всем рождало у русского человека веру в сверхъестественные силы, перекликающиеся с протестантской верой в судьбу, которую невозможно изменить; однако, сталкиваясь с православным мироощущением, это приобретало иную ок-

раску, несколько иную веру в чудесное. Например, в повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» образ дьявола снижен, смешон: Вакула, готовый продать свою душу дьяволу, ловит его за хвост» ... он сотворил крест, и чёрт сделался тих, как ягнёнок»<sup>3</sup>. В произведениях А. Вельтмана, человека с западным мироощущением, пишущего историю мифологии русского народа, ярко выражена мечта о далёких временах, сохранившихся в народных преданиях. Его герои: Кошей, Емеля и другие – персонажи «добрых» сказок, и читатель, вспоминая сюжеты этих «добрых» сказок, определённым образом воспринимает данное произведение: его подсознание предопределяет торжество «идеальных» сил и осуждение, поражение злых стихий.

Вообще, применительно к 20–30-м годам трудно говорить о наличии чёткого понятия чудесного. Скорее речь может идти о «социограмме чудесного» (термин К. Дюше), то есть «о зыбком, нестабильном, конфликтном множестве частных представлений, которые взаимодействуют друг с другом и тяготеют к некоторому также конфликтному ядру»<sup>4</sup>. С.О. Шведова в своей работе «Русская проза 1830-х годов и культурно-бытовой мистицизм эпохи» говорит о том, что «в сознании русских писателей и всей читающей публики определились два значения понимания чудесного: 1. Нечто, принадлежащее реальности, и в этом смысле “естественное”, в отличие от сверхъестественного. 2. Нечто сверхъестественное, в отличие от реального»<sup>5</sup>. Даже сами писатели в своих произведениях пытались определить статус чудесного в современном обществе. В произведении Загоскина «Белое привидение» – чудесное – результат обмана, скрытой интриги, основанной на противостоянии разных человеческих желаний и устремлений. Немаловажно также, что в финале повести чудесное не просто разоблачается как достойный удивления трюк, но уничтожается ещё более неслыханным чудесным, за которым стоит остроумная шутка рассказчика. В повести «Концерт бесов» повествование развивается всё время в двух параллельных планах: реальном и ирреальном, который может выступать и как таинственный мир психических явлений в представлении рассказчика. Эти два мира независимы, они взаимопроникают друг в друга, каждый из них включает другой, но преобразованный по собственным законам. Таким образом, характер представления фантастического в этой повести уместнее всего объяснить через понятие двоимирия, по своей природе напоминающее гофмановское. Подобной двойственности фантастического не приемлют рассказчики, утверждающие реальность чудесного, поскольку для них вообще нет проблемы двоимирия, раздвоения бытия на фантастику и реальность. Чудесное в их понимании часть реальности, подверженная тем же законам.

Интересен тот факт, что в сборнике Загоскина речь идёт ещё и о противостоянии определённых культурных моделей, типов сознания, которые можно определить как исконно русское и европейское. В центре полеми-

ческого переосмысления оказывается центральной для «готических», неистовых произведений проблема грехопадения – наказания, соотносённая с темой греховного рода. У Загоскина оспаривается возможность восстановления нарушенного некогда этического миропорядка через возмездие, падающее на потомков грешника. В его представлении оно не восполняет утраченной этической гармонии целиком, поэтому задача её восстановления лежит на всех членах человеческой общности, абсолютным и универсальным регулятором нравственной жизни которой выступают традиционные формы национальной культуры. Поэтому греховность ассоциируется с отступлением от традиционных форм русской жизни, выходом за границы установленного веками способа рассуждения и поведения. Всё это предопределяет специфическое для художественного видения Загоскина отношение к чудесному: представление о тайне мира лежит в природе культурного сознания русского человека, но они мыслятся предельно обобщённо в связи с запретом «умствований» на эту тему, так как «умствования» могут подвергнуть сомнению этические основания мира. Чудесное может обнаруживать себя в реальности только как демоническое, поскольку само это обнаружение уже есть знак отхода жизни от её первооснов. Именно благодаря такому пониманию демонического в русской литературе говорят, на наш взгляд, о существовании «страшного» жанра, так как черты этого жанра, проявившиеся в теме протестантской провиденциальности и дьяволизма, ярко выражены и определены лишь у Загоскина и у раннего Гоголя<sup>6</sup>.

«Страшные» повести пишет и А.С. Пушкин, Орест Сомов создаёт своих русалок. Авторы «страшного» жанра, создавая свои произведения, воссоздавали «иной мир», который становился как бы вогнутым зеркалом, в котором резко отражается не только поэтически воображаемая, но и действительная жизнь. Зло фантастического мира своеобразно связывалось в изображении автора со злом социальной действительности, тем самым обнаруживая реальные связи сказочных произведений. В тех произведениях, где таинственные силы являются причиной зла и несправедливости, они тесно связаны с земными отношениями людей и так или иначе выступают перед нами как бы олицетворением их пороков. Так в повести Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» история красной свитки объясняется обманом. Столь определённых связей мы не найдём ни у А. Погорельского, ни у В.Ф. Одоевского. У этих писателей фантастические силы выступают скорее с выражением общих закономерностей жизни, скрытых от глаз непроницаемого читателя.

Сказка В.Ф. Одоевского «Игоша» интересна тем, что в ней воплотились определенные черты протестантского мироощущения: Одоевский так же, как и Гофман в своей сказке «Крошка Цахес», ставит под сомнение нравственную чистоту ребенка, образ божий, который по протестантской концепции может быть исчадием ада. Ведь безрукий и безногий,

проказливый человек Игоша не кто иной, как обыкновенный ребенок, родившийся, к несчастью своему, «хвореньким». Впоследствии жанр «страшный» повести исчезает из русской литературы, вступив в противоречие с православными традициями. В западной же литературе с ее протестантским мироощущением будут существовать все предпосылки для дальнейшего существования данного жанра.

Итак, говоря о страшном жанре в творчестве русских писателей XIX века, мы пришли к следующему выводу: кошмарный жанр – явление протестантского романтизма, воспринятое русской культурой в период кризиса православного мировоззрения и существующее в рамках сложившихся традиций как чужеродное явление подражательного характера, «импатическое заражение»<sup>7</sup>, как назвал его Г. Флоровский. И если для западной литературы периода романтизма на всем протяжении развития характерно «глубокое мистическое чувство», и появление неистовых произведений связано всего лишь с перерождением романтической мистики, то для православной русской литературы уже само появление категории «чудесного» воспринимается как проникновение демонического в сознание, поскольку само обнаружение это уже есть знак отхода жизни от ее первооснов. Поэтому страшный жанр существует в отечественной литературе в виде пародий на произведения французских и немецких «неистовых» романистов и новеллистов, хотя ни в коем случае нельзя забывать о близких тенденциях развития русского и западноевропейского романтизма в целом.

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. – М., 1980. С. 340.

<sup>2</sup> Флоровский Г. Пути русского богословия. – Вильнюс, 1991. С. 128.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Избранные произведения. – М., 1987. С. 35.

<sup>4</sup> Турнье И. Литература и случай в XIX веке. Вариации на тему одной социогаммы // «Новое литературное обозрение». – М., 1995. № 13.

<sup>5</sup> Шведова С.О. Русская проза 1830-х годов и культурно-бытовой мистицизм эпохи. – СПб., 1998. С. 4.

<sup>6</sup> Ср.: Троицкий В.Ю. «Сказочные», «ужасные» и «фантастические» рассказы, романы, повести // История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX века (1825–1840). – М.: Наука, 1979. С. 154–55.

<sup>7</sup> Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 236.

**«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. БУЛГАКОВА  
В КОНТЕКСТЕ ЖАНРА ФИЛОСОФСКОГО РОМАНА**

Проблема жанрового определения «Мастера и Маргариты» одна из наиболее сложных в современном булгаковедении. Подтверждением тому служит многочисленность предложенных вариантов: роман-пародия (Ляшенко), роман-миф (Гаспаров), сатирический роман (Вулис), неомифологический роман (Белобовцева), роман поступка (Шаррат), «роман-театр» (Целински), роман-мистерия (Милн), мениппея (Немцев), романтический роман (Ладыгин), роман-сказка (Галинская) и т. д. Среди попыток жанрового определения «Мастера и Маргариты» встречается, в частности, дефиниция «философский роман». Исследователи неоднозначно трактуют этот термин, поэтому прежде чем перейти к обсуждению вопроса о целесообразности интерпретации романа в этом ключе, попытаемся выяснить, что скрывается за этим словосочетанием.

*1. Понятие «философского романа» в булгаковедении.*

Известно, что философским романом «Мастера и Маргариту» в беседах с А. Вулисом называла жена Булгакова Елена Сергеевна Шиловская. Так как в начале 1960-х годов А. Вулис работал над книгой «Советский сатирический роман», его в то время интересовали в основном сатирические романы. Со слов А. Вулиса, между ним и Е.С. Булгаковой состоялся следующий разговор:

Е. Б.: Сатирических романов после Михаила Афанасьевича не осталось. «Мастер и Маргарита» – это философский роман.

А. В.: Но ведь каждый философский роман – сатирический...

Е. Б.: Не знаю, не знаю...<sup>1</sup>

Еще один пример своеобразного подхода к термину «философский роман» мы находим у английского булгаковеда Дерекка Дж. Ханнса. Он считает, что слова Елены Сергеевны «способствовали некоторой путанице, потому что ее заявление вызывает два толкования, ибо прилагательное «философский» обладает двумя потенциальными значениями. Возможно, что в то тяжелое время под словом «философский» Шиловская подразумевала «религиозный», а ведь религия – неоспоримый компонент философского размышления. С другой стороны, слово «философский» может быть просто эвфемизмом антисоветской политики»<sup>2</sup>. Однако, на наш взгляд, путаницу вносит не столько характеристика романа как философского, сколько статус этого определения. Идет ли речь о на-



личии в романе философской тематики или о жанровом типе «Мастера и Маргариты»? Очевидно, например, что Дерек Дж. Ханнс имеет в виду содержание в романе скрытого политического или религиозного подтекста, никак не связывая его с категорией жанра.

Интересные наблюдения над природой понятия «философский» предлагает В.В. Агеносов в своей книге «Советский философский роман». По его мнению, оно имеет несколько уровней значения: оценочный (когда так называется всякое глубокое, значимое произведение), мировоззренческий (взгляды писателя, его связь с той или иной философской школой, доктриной наличие собственно философской теории) и эстетический (предполагающий общечеловеческое, субстанциональное начало и особую форму, соединяющую художественный образ с условно-познавательным началом)<sup>3</sup>.

Исходя из этого, можно заключить, что, определение «Мастера и Маргариты» как философского романа в его «оценочном» значении, подразумевает «переносный смысл» этого понятия, поскольку оно справедливо по отношению к любому произведению классики (Кожин)<sup>4</sup>.

Трактовать содержание «Мастера и Маргариты» как философского романа с «мировоззренческой» точки зрения, то есть связывать развитие художественного замысла этого романа с последовательным влиянием идей какого бы то ни было ученого-философа, по мнению В.В. Агеносова, неправильно. «Классическим примером научной несостоятельности таких философских реминисценций является блестящая статья И.Ф. Бэлзы «Генеалогия «Мастера и Маргариты». Здесь выявлены великие и малые предшественники Булгакова, предложены полные блеска и эрудиции теории о сознательной перекличке Булгакова с лучшими умами прошлого и только одно не взято во внимание. По сведениям вдовы писателя Е.С. Булгаковой и его биографа Л. Яновской, Булгаков никогда названных философских трудов не читал, их авторов не знал и предпочитал ученым теориям свой парафилософский образный мир»<sup>5</sup>. Последнее утверждение является справедливым только отчасти. В процессе работы над романом Булгаков, скорее всего, уже, действительно, не читал философов, но это отнюдь не означает, что он не читал их вовсе и не знал философии.

Мировоззрение Булгакова складывается значительно раньше – в юношеские годы. Именно в это время Булгаков много читает и спорит в кругу семьи. Об «интеллектуальных интересах» дома Булгаковых в своем дневнике писала сестра писателя, Н.А. Булгакова-Земская: «Спорили о политике, о женском вопросе и женском образовании, об английских суфражистках, об украинском вопросе, о Балканах; о науке и религии, о философии, непотворении злу и сверхчеловеке; читали Ницше»<sup>6</sup>.

Всплеск «споров на мировые темы» (как их называет Н. А.) приходится на зиму 1912–1913 годов. Н.А. Булгакова-Земская перечисляет те-

мы ее разговоров и споров с братом в эту пору: «Гений, эгоизм, талантливость, самомнение, наука, ложные интересы, права на эгоизм, широта мировоззрения и мелочность, вернее узость, над чем работать, что читать, чего хотеть, цель жизни, свобода человеческой личности, дерзнуть или застыть, прежние идеалы, или отрешение от них, непротивление злу – сиречь юродство, или свобода делания хотя бы зла во имя талантливости, эрудиция и неразвитость, мошенничество или ошибка...»<sup>7</sup> По свидетельству Надежды Афанасьевны, к двадцатилетнему возрасту М.А. Булгаков был уже совершенно сформировавшейся личностью. В записи от 1912 года она пишет: «Миша недавно в разговоре поразил меня широтой и глубиной своего выработанного мировоззрения <...>, своей эрудицией, не оригинальностью взглядов <...>, но оригинальностью всей их компоновки и определенностью мировоззрения. <...> он «дерзнул» (хоть на словах пока), – он бесконечный теоретик <...>»<sup>8</sup>. Позднее сестра Булгакова так прокомментировала эту запись: «Тогда Ницше читали и толковали о нем; Ницше поразил воображение неокрепшей молодежи»<sup>9</sup>. Поэтому идея о том, что «все теории стоят одна другой»<sup>10</sup> вряд ли возникла от незнания этих теорий.

Однако вернемся к аганесовской классификации значений понятия «философский». Автор приходит к выводу о том, что о «Мастере и Маргарите» как о философском романе можно говорить только в третьем значении этого понятия. Только «эстетический уровень» может служить критерием для отнесения романа «Мастер и Маргарита» к этому жанру. Такой философский роман, по мнению В.В. Агеносова, должен обладать следующими признаками:

- с у б с т а ц и о н а л ь н о й и д е е й (выделено автором. – В. А.), изображающейся на всех уровнях произведения (сюжета, системы образов, композиции, пространственно-временных категорий);

- исходной философемой (диалог, метафора, притчевая сцена, литературная реминисценция), воплощающей в себе в сжатом виде сущность философской проблемы;

- сюжетом, в основе которого лежит идея проверки на различных уровнях высказанных идеологами положений;

- испытанием идеи героем-идеологом или дублирующими его героями (для этого в произведение вводятся миф, сказка, притча, позволяющие перевести повествование в общечеловеческий, общеполитический план);

- вертикальным временем (действие происходит в разных временных измерениях);

- пространством, как узко локализованным, так и расширенным до масштабов Вселенной.

На основании этого представления, В.В. Агеносов выделяет несколько типов философского романа: «психологический тип философского

романа» (Платон, Дидро, Достоевский, Л. Леонов, Ю. Бондарев, Ч. Айтматов, В. Тендряков), «роман-миф» (Вольтер, Чернышевский, Н. Думбадзе, А. Ким, В. Орлов) и «романтическую разновидность философского романа» (лирико-философский тип) (В. Одоевский, М. Пришвин, В. Астафьев).

«Мастера и Маргариту» В.В. Агеносов относит к такой разновидности философского романа как роман-миф. Однако здесь мы обнаруживаем некоторое противоречие, так как, с одной стороны, В.В. Агеносов сначала утверждает, что «Мастера и Маргариту» нельзя напрямую связывать «с той или иной философской школой, доктриной» (об этом автор говорил в связи со вторым уровнем понятия «философский» – «мировоззренческим»<sup>11</sup>). А с другой, ставит трактовку романа в прямую зависимость от философских идей Канта (уже не говоря о том, что до этого Булгаков в представлении автора отнюдь не выглядел как сторонник хоть какой-нибудь философской теории).

Так или иначе, В.В. Агеносов считает, что ссылка на Канта, «имя которого Булгаков, разумеется, не случайно вводит в роман» является «своего рода эстетическим знаком, ключом к пониманию романа». Булгаков, как и Достоевский, изображает в романе «не бога-чудотворца, а высшую нравственность, категорический императив, используя слова И. Канта». Поэтому утверждение Берлиоза о том, что Иисуса «как личности, вовсе не существовало на свете и что все рассказы о нем – простые выдумки, самый обыкновенный миф» следует понимать как «полное отрицание высших нравственных ценностей, отрицание бессмертия, обрекающее тем самым человека на бесцельное, лишенное духовного света существование»<sup>12</sup>. Развитие действий в романе В.В. Агеносов предлагает рассматривать как иллюстрацию слов Берлиоза, отправляющих к Канту. Однако почему слова Берлиоза должны расшифровывать весь текст – все же не понятно. После этого автор достаточно кратко излагает выделенные им типологические признаки «Мастера и Маргариты», свойственные ему как роману-мифу:

– гуманизация мифа – миф рассказан, как простая история, более того он должен быть рассказан с оптимистическим юмором, за которым стоит «карнавальное отношение к действительности»<sup>13</sup>;

– утрата мифом его религиозного значения;

– мифологические персонажи и сюжеты не предлагают готового решения, а наоборот, создают экстремальные ситуации;

– мифологические персонажи психологизируются, а второстепенные становятся более схематическими и однозначными – все это создает «двойную функцию образов: они и символы, знаки и живые люди»;

– усиление роли нравственно-философской мотивации.

Однако совпадения основных признаков жанра с наиболее яркими чертами произведения, по мнению В.В. Агеносова, не является достаточ-

ным основанием для определения его жанра. Необходимо принимать во внимание тип мышления писателя. Исходя из аристотелевского положения о трех типах подражания в литературе, по которому художник «или должен изображать вещи так, как они есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть», автор утверждает, что «философскому содержанию наиболее соответствует второй аристотелевский тип изображения, отличающийся большой обобщенностью повествования, интеллектуальной напряженностью, условностью»<sup>14</sup>. Таким образом, заключает В.В. Агеносов, «Мастер и Маргарита» является философским романом-мифом, в котором вещи изображены так, как о них думают и говорят. Вслед за В.В. Агеносовым к роману-мифу (как разновидности философского романа) «Мастера и Маргариту» относит А.В. Эрстова. Она рассматривает роман Булгакова в жанровой традиции романов Достоевского («Братья Карамазовы») (причем автора не смущает, что, по классификации В.В. Агеносова, романы Достоевского («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы») относятся к другому типу – психологическому<sup>15</sup>). Исследовательница не выделяет каких-либо специфических признаков романа-мифа, а анализирует роман Булгакова как философский роман, с особым набором признаков:

– «...«изображением бытийной, общечеловеческой идеи на всех уровнях романа.<...> Философский роман предполагает тот случай, «когда идеи становятся пафосом произведения, когда персонажи и сцены, не просто представляют, но действительно воплощают идеи, когда имеет место определенное отождествление философии и искусства. Образ становится понятием, а понятие образом» (Р. Уэллек, О. Уоррен)»;

– «диалогом как преимущественной формой выражения противоборствующих идей»;

– экспериментом как сюжетной основой (испытание идеи);

– «двойничеством» как специфическим способом проверки идеи во множестве ее вариантов и оттенков;

– мифологичностью, позволяющей укрупнить изображение и перевести его в глобальный, общечеловеческий план;

– символами, возникающими на различных уровнях повествования как средоточие и концентрация философского содержания;

– переводом хроникального и исторического времени в контекст вечного, а «земного» пространства – в контекст вселенского, космического<sup>16</sup>.

Однако, в первую очередь, А.В. Эрстова интересуется следование Булгакова традиции философского романа Достоевского и даже шире. В заключении А.В. Эрстова говорит о совершенно разных литературных произведениях как о прообразах романа Булгакова, которые, на самом деле, не так уж просто объединить в рамках одного жанра: «Жанровые источники или образцы романов «Братья Карамазовы» и «Мастера и

Мargarиты» обширны, поскольку речь идет о художниках большого масштаба, впитывающих, как море, реки и ручейки, предшествующие культуры. <...> Для Булгакова <...> играет роль жанровых образцов: Евангелие, «Божественная комедия», «Фауст», Пушкин, Гоголь, Гофман, как и современники Грин, Чаянов. И Достоевский, которому мы отводим особую роль основного жанрового образца»<sup>17</sup>.

Сам факт влияния романов Достоевского, и в первую очередь «Братьев Карамазовых», на последний роман Булгакова А.В. Эрстова считает биографически доказанным. С «середины 1930-х годов роман «Братья Карамазовы» стал главным жанровым источником и ориентиром для Булгакова»<sup>18</sup>, – пишет автор. А точнее, с того момента, как 7 апреля 1935 года Булгаков покупает «Материалы Достоевского» с текстами черновых записей Достоевского к «Братьям Карамазовым» и «Бесам» из черновых тетрадей «Мастера и Margarиты» исчезает его жанровая характеристика «фантастический роман».

«Братьев Карамазовых» в качестве жанрового источника романа Булгакова называет и Л.А. Левина, хотя сам жанр философского романа она понимает несколько иначе. Основной единицей сюжета «Мастера и Margarиты», как и «Братьев Карамазовых», «определяющей все его развитие, все его причинно-следственные связи, является не поступок человека, а его воплощенная в слове мысль. Столь развитая сюжетобразующая роль мировоззрения, мысли и слова героя характерна для «Братьев Карамазовых» и «Мастера и Margarиты» как для вершин русского философского романа – жанра, конструктивным признаком которого является именно такая структура, обусловленная основополагающим философским конфликтом»<sup>19</sup>. Автор выделяет характерные для философского романа признаки:

– завязка конфликта оформлена в виде диалога, двойственного по структуре: «развитие романного действия, собственно сюжета, осуществляется в трех первых главах – в диалоге Воланда с литераторами и «вмонтированной» в него сцене суда над Иешуа», а в «Братьях Карамазовых» – в диалогах книги второй и третьей;

– дублирование основных тем на всех уровнях исходного диалога: «на Патриарших прудах и на террасе Иродова дворца в «Мастере и Margarите», в келье старца Зосимы и за обедом у Федора Павловича в «Братьях Карамазовых» речь идет, по сути, об одном и том же: о существовании Бога и добродетели, о бессмертии и свободе воли»;

– человек заявляет свою позицию перед лицом сил рая и ада: «сходны черты беседы человека с Христом и сатаной в «Мастере и Margarите» и их представителями в «Братьях Карамазовых»;

– «повышенная активность философских проблем»;

— «герои самовыражаются не в том, что делают, а в том, что думают, поэтому и судимы они не столько по делам своим, сколько по словам и мыслям. В «Братьях Карамазовых» это в первую очередь Иван и Митя. В «Мастере и Маргарите» — практически все персонажи, понесшие то или иное наказание»<sup>20</sup>.

Таким образом, наиболее важным признаком философского романа, по мнению, Л.А. Левиной, является философская идея, которую выражают герои и за которую их судят. Хотя на наш взгляд, утверждение, что герои судимы «не столько по делам, сколько по словам и по мыслям», противоречит событиям самого романа. Разве не за свои трусливые действия наказан Пилат? Не говоря уже о лиходеевых, босых, варенухах и семплиаровых, которых наказывают не за их мысли или идеи (которых у них попросту нет), а за взяточничество, ложь, подлость и хамство.

В.В. Новиков также видит в героях «Мастера и Маргариты» прежде всего носителей философских идей: «В романе Булгакова каждый значительный тип несет в себе ядро противоречий и в тоже время выражает определенную идею. Типы в романе Булгакова носят гипотетический характер и усиливают философскую значимость всей художественной системы произведения»<sup>21</sup>. По мнению В.В. Новикова, Булгаков создает «новый тип философского романа»<sup>22</sup>. Его философский смысл не лежит на поверхности, — не бросаясь в глаза, «он развивается более сложно, чем принято думать. Можно выделить четыре композиционных узла в романе «Мастер и Маргарита», в которых с особой силой звучит тот или иной модус философских убеждений Булгакова»<sup>23</sup>. В первом «развивается идея о том, что антитеза между добром и злом — вечный закон жизни». Во втором «философский план усиливается, но дробится на отдельные мотивы»: «прогресс бессилён изменить натуру людей», «вечные противоречия между любой властью и свободной личностью». В третьем «ход истории предстает как вечное противостояние добра и зла, их вечное столкновение, их вечная и непреодолимая борьба, подобно свету и тьме». В последнем «в фантастической форме выражается убежденность автора не только в неизбежности вечных противоречий добра и зла, но и необходимости снятия этих противоречий. Теза и антитеза (в противостоянии добра и зла) сменяется синтезом»<sup>24</sup>. Иными словами, В.В. Новиков выделяет такие признаки, как: высокое содержание философских идей, залегающих уже глубоко в недрах романа, и особая роль героев-выразителей идей. В этом же романе М.А. Булгакова предстает как философский роман идей, соотносимый с опытом романов Ф.М. Достоевского.

Несколько иной подход к философскому роману демонстрирует А.А. Гапоненков. По его мнению, «книгой, которая вплотную подводила к жанровой возможности создания «закатного» романа М.А. Булгакова» были «Бесы» Достоевского<sup>25</sup>. Автор исходит из двух подходов к изуче-

нию категории жанра: историко-литературного («жанр определяется историческими своими границами, и только сознание современников может безошибочно засвидетельствовать принадлежность конкретного произведения к тому или иному жанру») и типологического («жанровое определение <...> задается априорно» (Томашевский)<sup>26</sup>). Основное место исследователь уделяет историко-литературному подходу и рассматривает «внутрижанровый синтез» романов Достоевского и Булгакова. «Сложность романной формы и у Достоевского, и у Булгакова, – по мнению автора, – заключается во внутрижанровом синтезе»<sup>27</sup> «содержательных свойств и форм трагического с другими составными художественного целого – комическим, сатирическим и философским»<sup>28</sup>. Исследователя прежде всего интересует сочетание всех этих элементов в рамках романного целого, выявление его доминирующей составляющей. С другой стороны, в свете типологического подхода А.А. Гапоненков называет «Бесы» и «Мастера и Маргариту» романами философскими. К сожалению, автор не показывает, как соотносятся эти два понятия: внутрижанровый синтез и философский роман. «Эстетика и поэтика сатирического и трагического» оказываются поневоле представленными отдельно от «философского содержания». В такой ситуации определение «философский роман» становится по-настоящему «априорным» и условным.

И. Виноградов, пытаясь опровергнуть представление некоторых западных исследователей о булгаковском романе как о «политическом ребусе», предлагает интерпретацию «Мастера и Маргариты» как «фантастического философского романа с чертами, легендарной историей и живой современностью, с Сатаной и Христом»<sup>29</sup>. Автор отнюдь не торопится рассматривать образы романа как символы, «несущие в себе некие обобщающие философские формулы». Он понимает: сделай это – и «в какие стройные и изящные комбинации сразу же укладываются все эти таинственные образы, какие четкие философские формулировки начинают сразу же составляться из этих комбинаций, <...> <герои> предстают перед нами прозрачными и ясными идеальными истечениями чистой философской субстанции!»<sup>30</sup> Но что же тогда останется от романа, если его герои будут восприниматься лишь как «шифры»? По мнению И. Виноградова, было бы ошибкой отождествлять «философскую фреску» Булгакова с философскими произведениями как таковыми, поскольку философия в «Мастере и Маргарите» присутствует не в своем чистом, научном виде: «М. Булгаков – не теоретик, и роман его – не философский трактат. И он не ставит проблему теоретического обоснования объективной ценности добра. Но всегда и неизменно он исходит именно из такого его понимания. Его нравственный императив верности человека самому себе не нейтрален: это верность человека самому себе в истине, добре, справедливости. Это – основная предпосылка его постановки проблемы, содержание его нравственной позиции. И в этом М. Булгаков – прямой наслед-

ник великой традиции русского философского романа XIX века – романа Толстого и Достоевского»<sup>31</sup>. Таким образом, И. Виноградов, в отличие от его предшественников понимает «Мастер и Маргариту» не как философский роман идей. По его мнению, о следовании Булгакова традициям русского философского романа можно говорить лишь в вопросе выбора нравственной позиции. При этом для писателя был важен опыт не только Достоевского, но и Толстого.

Похожие сомнения по поводу наличия в романе философии звучат и в статье В. Сисикина: «Роман, который считается философским, содержит удивительно мало, так сказать, «философизмов», прямых размышлений персонажей или авторских рефлексий о времени, мироздании и о себе». Исследователь видит в романе лишь «пластическую философию действия», которая является «основой многосмысленности этого произведения»<sup>32</sup>.

Уход Булгакова от принятой «философской прозы» замечает и П.В. Палиевский. Возвращая в литературу вопрос о смысле истории, пишет автор, – писатель «решает свою задачу исключительно художественными средствами, то есть в живой воображаемой реальности». Его оружие – не идея, а образ, «в котором он наблюдает судьбу основных ценностей жизни, прежде всего христианских. Не поддаваясь претензии обсуждать источник этих ценностей или их канон, он вскрывает вокруг них тайные пружины людских действий, выявляет, насколько каждый ими «взвешен»<sup>33</sup>.

С тем, что в романе Булгакова в художественной форме воплотились философские размышления самого писателя о времени и жизни – никто спорить не будет. Однако степень и качество их влияния на организацию художественного целого произведения оценивается по-разному. Одни, называя «Мастера и Маргариту» философским романом подразумевают, скрытый политический или религиозный подтекст (представление, характерное для западного булгаковедения конца 1960–1970-х годов), другие – жанр философского романа идей (Левина, Новиков); третьи – философский роман-миф (Агеносов, Эрастова).

## 2. «Мастер и Маргарита» и философский роман.

Итак, получив представление о понятии философского романа и дав небольшой обзор попыток его применения к роману «Мастер и Маргарита», мы попробуем проанализировать те существенные особенности романа, которые не укладываются ни в одно из описанных определений философского романа.

Прежде всего необходимо отметить отсутствие в романе традиционного философского спора и равноценных спорящих сторон. Обычно указывают на встречу Воланда с Берлиозом и Иваном Бездомным, рассматривая их диалог как «исходную философему». Бесспорно, роль этого диалога чрезвычайно важна – эффектная завязка, от которой расходится



сразу несколько сюжетных линий. Но посмотрим, к чему сводится этот спор. Воланд, то есть сатана, как настаивает автор романа «Мастер и Маргарита», действительно, существует. Об этом со временем узнает Маргарита, это, кажется, всегда знал Мастер. Читатели же романа постепенно начинают узнавать в Воланде сатану. Берлиоз и Бездомный сатану не узнали, так как Берлиоз считает его вымыслом, а Бездомный просто невежда. И о чем же могу спорить такие собеседники? Как отзывается о разговоре с Иванушкой сам Воланд: «Как же, как же, <...> я имел удовольствие встретиться с этим молодым человеком на Патриарших прудах. Он едва самого меня не свел с ума, доказывая мне, что меня нету!»<sup>34</sup> Какой же это спор?

Бессмысленность спора с Воландом становится очевидной еще в одном эпизоде. На прощание Воланд дарит Маргарите и Мастеру золотую подкову, Маргарита отказывается:

– Нет, нет, нет, с какой же стати!

– Вы хотите со мной поспорить? – улыбнувшись, спросил Воланд<sup>35</sup>.

Спорить с Воландом бессмысленно: идет ли речь о подковке или смысле жизни. Никакого спора здесь быть не может. Вот если бы Берлиоз спорил с Бездомным о том, существовал ли Иисус Христос, и они развернуто аргументировали свои точки зрения, тогда роман имел бы больше общего, например, с романами Достоевского. Однако трудно поверить, что бы Булгакова заинтересовала беседа этих героев. Спорящие герои Достоевского символизируют столкновение разных идей, каждая из которых близка и понятна самому автору. Герои-идеи Достоевского равноценны, это, действительно, хор голосов, звучащих в самом писателе. Булгаков в отличие от Достоевского целен. Возможно, сомневается, может быть, неуверен, но отнюдь не раздираем противоречиями, как Достоевский. Так же цельными личностями обычно показаны и его герои. Булгакову, имеющему четкие представления о том, как надо жить и во что надо в своей жизни верить, не может быть близок и интересен спор Берлиоза с Бездомным. В отличие от них герой романа – Мастер, ни с кем не спорит и никому ничего не доказывает. Его «точка зрения» (роман о Понтии Пилате) остается неоспоренной, более того, она признается правильной (подтверждение Воланда) и ее носитель получает награду (покой). И опять-таки словами Воланда: «не надо никаких точек зрения! <...> И доказательств никаких не требуется»<sup>36</sup>. С героями Достоевского можно соглашаться или спорить, а герою Булгакова нужно верить. Мастер вещает, как поэт или пророк. Поэтому Булгакова здесь правильнее было бы сравнивать с Пушкиным или Лермонтовым. На связь писателя с традицией Золотого века русской поэзии исследователи указывали неоднократно (Чудакова, Солоухина и др.). М. Лазарева считает, что утверждение пророческого характера художественной интуиции Булгаков

унаследовал именно от «поэтической традиции русской литературы XIX века»: «О, как я угадал! О, как я угадал!»<sup>37</sup>

Если говорить о типе мышления Булгакова, то, на наш взгляд, его сложно связать с предложенным В.В. Агеносовым вторым типом подражания Аристотеля. Разве Булгаков «изображает вещи так, как о них говорят и думают» люди вокруг? Мы могли бы согласиться с такой художественной установкой Булгакова, если бы «Мастер и Маргарита» состоял из одних только современных глав, так как ни роман Мастера, ни финал романа в такую модальность не укладываются. Отличие стиля повествования библейских глав от стиля современных уже само по себе говорит об изменении цели писателя в каждом пласте романа. Только в современных главах Булгаков мог поставить себе задачу – изложить различные точки зрения. Но даже здесь он не сталкивает их как противоборствующие идеи. Все это дано в сатирических главах, и мысли и идеи героев этого карикатурного пласта – вереница небылиц и сплетен в духе Чумы-Аннушки. С другой стороны, можно было бы согласиться с В.В. Агеносовым, если признать несамостоятельность романа Мастера – это всего лишь то, что говорят люди. Роман Мастера лишь дублирует основную идею романа, и сама по себе история, рассказанная Мастером, не важна. Однако трудно поверить, что библейские главы, занимающие чуть меньше половины объема романа, всего лишь очередное суеверие, сплетня, сказка простого московского обывателя. В том то и дело, что Мастер пишет ни то, что он думает или говорит, он лишь записывает то, что ему открылось. Мастер не доходил ни до чего своим умом, он не философствовал, он лишь прочувствовал, предугадал. Поэтому роман Мастера не символизирует идею, а выражает истину: «О, как я угадал!»<sup>38</sup> И если в традиционном философском романе мы следим за спором идей и не ожидаем увидеть победителя, так как смысл такого романа именно в самом поиске истины, то у Булгакова мы не видим развернутых философских диспутов, но напротив получаем готовый ответ – роман Мастера даже не «столько о том, «как там все было»<sup>39</sup>, сколько о том, как есть и будет всегда).

Поэтому, нам кажется, что и два других типа подражания так же полезнее соотносить с отдельными главами «Мастера и Маргариты», а не со всем романом в целом. Библейские главы написаны с установкой показать события в Древнем Ерусалиме так, как они произошли, сохранив при этом некоторую таинственность вокруг отдельных эпизодов. И здесь, на наш взгляд, для Булгакова не так важно, как звали героя – Иешуа или Иисус и кем были его родители. Скрупулезность описания одежды героев, осведомленность об их позах и положении в пространстве, детальные зарисовки местности и дворца Ирода, знание обычаев и национального колорита призваны создать впечатление, что Мастеру – автору, действительно, все известно. Это истина, открывшаяся Мастеру. Для Булгакова

важен сам способ познания, поиска истины – честное творчество, а не бесплодный спор – «все теории стоят одна другой».

Финал романа: награждение Мастера и его любимой, прощение Фриды, освобождение Пилата и уход Берлиоза в забвение, кажется, написаны писателем с одним единственным желанием убедить себя и других в том, что, действительно, «все будет правильно, на этом построен мир»<sup>40</sup>. Каждый получит по своей вере. По теории Аристотеля, это третий тип подражания – изобразить вещи такими, какими они должны быть.

Таким образом, нам кажется правильным называть «Мастера и Маргариту» философским романом лишь в переносном значении, то есть подразумевая не жанр, а значимость этого произведения. Роман Булгакова – философский, потому, что он вобрал в себя целую жизнь писателя, стал ее смыслом. «Дописать раньше, чем умереть» – закликает Булгаков судьбу, начиная новую редакцию «Мастера и Маргариты».

<sup>1</sup> Улис А. Близ «Мастера» // Звезда Востока. – Ташкент, 1987. № 9. С. 145.

<sup>2</sup> Дерек Дж. Ханнс. Дуализм в романе «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков на исходе XX века: материалы VIII международных Булгаковских чтений в Санкт-Петербурге (май 1997). Отв. редактор А.А. Нинов. – СПб., 1999. С. 117–118.

<sup>3</sup> Агеносов В.В. Советский философский роман. – М.: Прометей, 1989. С. 13.

<sup>4</sup> Там же. С. 12.

<sup>5</sup> Там же. С. 12.

<sup>6</sup> Земская Е.А. Из семейного архива // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М.: Советский писатель, 1988. С. 58.

<sup>7</sup> Там же. С. 70.

<sup>8</sup> Там же. С. 70.

<sup>9</sup> Там же. С. 72.

<sup>10</sup> Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. – М.: Голос, 1999. С. 407.

<sup>11</sup> Агеносов В.В. Советский философский роман. – М.: Прометей, 1989. С. 13.

<sup>12</sup> Там же. С. 110.

<sup>13</sup> Там же. С. 117.

<sup>14</sup> Там же. С. 15–16.

<sup>15</sup> Там же. С. 34.

<sup>16</sup> Эрстова А.В. Традиции философского романа Ф.М. Достоевского в прозе М.А. Булгакова («Братья Карамазовы» и «Мастери Маргарита»). Дисс. (...) канд. филол. наук. – Н. Новгород, 1994. С. 34–35.

<sup>17</sup> Там же. С. 160.

<sup>18</sup> Там же. С. 10.

<sup>19</sup> Левина Л.А. Традиции Достоевского в философском романе М. Булгакова («Братья Карамазовы» и «Мастери Маргарита») // Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте: (Тезисы докладов всесоюзной научной конференции). – Самара, 1991. С. 24.

<sup>20</sup> Там же. С. 24.

<sup>21</sup> Новиков В.В. Михаил Булгаков – художник. – М.: Московский рабочий, 1996. С. 202.

<sup>22</sup> Там же. С. 13.

<sup>23</sup> Там же. С. 199.

<sup>24</sup> Там же. С. 200–201.

- <sup>25</sup> Гапоненков А.А. Проблема жанрового синтеза в романах «Бесы» Достоевского и «Мастер и Маргарита» Булгакова. Дисс. (...) канд. филол. наук. – Саратов, 1995. С. 8–9.
- <sup>26</sup> Там же. С. 13.
- <sup>27</sup> Там же. С. 17.
- <sup>28</sup> Там же. С. 27.
- <sup>29</sup> Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики. – М.: Советский писатель, 1987. С. 338.
- <sup>30</sup> Там же. С. 339.
- <sup>31</sup> Там же. С. 352.
- <sup>32</sup> Сисикин В. Дионисов мастер // «Подъем». – Воронеж, 1989. № 3. С. 215.
- <sup>33</sup> Палиевский П.В. Шолохов и Булгаков. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 1999. С. 79.
- <sup>34</sup> Булгаков М.А. 1999. С. 419.
- <sup>35</sup> Там же. С. 426.
- <sup>36</sup> Там же. С. 167.
- <sup>37</sup> Лазарева М.А. Жанровое своеобразие «Мастера и Маргариты» М. Булгакова // «Филологические науки». – М., 2000. № 6. С. 23.
- <sup>38</sup> Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. – М.: Голос, 1999. С. 276.
- <sup>39</sup> Петровский М. Два мастера. Владимир Маяковский и Михаил Булгаков // «Литературное обозрение.» М., 1987. № 6. С. 31.
- <sup>40</sup> Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 9. – М.: Голос, 1999. С. 509.

## ПАРОДИЯ В СКЕТЧАХ Б. ВИАНА НА БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ

Борис Виан (1920–1959) принадлежал к кругу французских экзистенциалистов, одно время сотрудничал с Сартром в журнале «Тан Модерн», хотя утверждал, что не является приверженцем этого философского учения. Исследователи приводят, например, следующее его высказывание: «Для экзистенциалистов существование предшествует сущности. Для меня нет сущности»<sup>1</sup>. Писать он начал в сороковые годы, сначала стихи, затем – прозу. Он писал пьесы, новеллы, сценарии, статьи о джазе, сочинял музыку, пел песни собственного сочинения, играл в кино<sup>2</sup>, создал две оперы, пять романов, получивших признание читающей публики только после смерти автора. По мнению литературоведов, Виан является одним из представителей нового французского «игрового авангарда»<sup>3</sup>, подхвативших в 1940–1950-е годы традицию сюрреализма.

В своих произведениях Борис Виан создает особый, фантастический, сверхъестественный мир, полный технологических изобретений, чудес и абсурдных ситуаций, причем этот «абсурдный мир описывается как обычный, естественный, единственно возможный»<sup>4</sup>. Виан использует созданный им неправдоподобный мир как пародию на «серьезную» литературу. Исследователи отмечают тотальный и целенаправленный характер виановской пародийной игры, сравнивая ее с «пародийными энциклопедиями» Ф. Рабле, А. Жарри, Д. Свифта, Дж. Джойса. Борис Виан пародирует все, что превратилось или только может превратиться в клише<sup>5</sup>. Пародия Виана распространяется едва ли не на все способы практического поведения и мышления людей – и как раз в меру шаблонизации этих способов. Излюбленный прием писателя – ироническая имитация всевозможных социально-языковых стилей своего времени: научного и административного, бытового и торжественного, юридического и религиозного. Виан стремится обесценить любые ценности буржуазного мира, вскрыть их условность, относительность, а то и прямую фальшь. Художественный стиль Виана изобилует языковой игрой, иронией, юмором, фантастикой, вольным обращением с логикой сюжета и композиции, смешением жанров<sup>6</sup>. В творчестве Виана доминируют темы свободы выбора, сопротивления злу, жестокости и, в особенности, войне, темы самоутверждения личности, противостояния индивидуума и общества<sup>7</sup>.

Драматургия Бориса Виана близка театру абсурда. Французская критика почитает Виана, как «предтечу «нового театра», имеющего притчевую основу»<sup>8</sup>. Некоторые исследователи интерпретируют театр Бориса Виана как «драматические мифы о человеческом одиночестве и абсурдности мира»<sup>9</sup>. Критики подчеркивают смелость его театра<sup>10</sup>. Драмматургия Виана разнообразна. В ней обычно противопоставляют авангардные и традиционные пьесы. Отдельную группу составляют произведения короткого жанра – скетчи. К жанру скетча писатель обращался чаще всего. Иногда даже крупные произведения он называл «большими скетчами». Скетч – короткая пьеса на 2–3 действующих лица и на 7–10 минут действия<sup>11</sup>, включающая обычно одну сцену, раскрывающая одно сюжетное положение. Скетч характеризуется наличием смешных ситуаций, концентрацией событий, репризностью диалога, гротесковостью комических персонажей. Скетч часто пародирует какие-либо жизненные явления. Этот жанр был особенно популярен в театре кабаре и мюзик-холле, к которым тяготел Борис Виан.

В жанре скетча написаны две версии пьесы на библейский сюжет об изгнании из рая Адама и Евы: «Adam, Eve et le troisième sexe» ([1947] – 1951) / «Адам, Ева и третий пол» и «A chacun son serpent» (1948) / «Каждому свой змей». Пьесы построены на комизме ситуаций, доведённых до абсурда. Виан высмеивает представления о невинности первых людей и их безмятежном блаженстве в земном раю, преувеличивая их наивность. Для переложения библейского сюжета автор использует традиционные комические приёмы времён античности, применявшиеся при пародировании «высоких» сюжетов: это травести́рование («выворачивание наизнанку») и анахронизм (контаминация реалий мифа и современной автору действительности). В пьесе упоминаются и обыгрываются такие реалии, как автобус, почтальон, пожарник, сидр, консервы, самовар, ходики, перина, пылесос, стиральная машина, вязальные спицы и др. В скетче «Адам, Ева и третий пол» основной сюжетный ход травестируется: Адам и Ева оказываются не столь невинными, как полагают их создатель и их искуситель, и сами пытаются соблазнить змея, наивно старающегося прельстить их яблоком (Адам в ответ предлагает ему сделать из этого яблока сидр или консервы). Не случайно отдельные сюжетные мотивы заимствуются из травестийной поэмы П. Скаррона «Тифон, или Гигантомахия», которая представляет собой образцовую модель жанра. Эротические мотивы в пьесе напоминают способ трактовки библейского сюжета в поэме Э. Парни «Война богов», где тоже используются приемы травести́рования.

В скетче участвуют четыре персонажа: Адам, Ева, Змей-искуситель и архангел Гавриил. Как это свойственно комическому театру, автор снижает характеры библейских героев, наделяя их человеческими слабостями. Ева у Виана раздражительна, сварлива, что традиционно для образа жены

в средневековых фарсах. Адам изображен более рассудительным. Оба персонажа наделены капризным, эгоистичным, инфантильным нравом. Схематичность характеров в пьесе напоминает стиль театра марионеток или ярмарочный балаган. Характер змея-искусителя пародирует традицию, идущую от поэмы Д. Мильтона «Потерянный рай» и тенденции романтиков изображать демонических персонажей одинокими и страдающими. Это качество змея в пьесе утрируется, он непрерывно плачет и жалуется, то и дело повторяя фразу: «Никто меня не любит»<sup>12</sup>. В образе архангела Гавриила Виан пародирует тип бюрократического блюстителя порядка и приличий. В пьесе снижаются и переводятся в игровой, шуточный тон ситуации известного сюжета: в конце концов Адам, Ева и змей изгоняются из рая, поскольку Господь «не любит детей и животных»<sup>13</sup>.

Название скетча – «Адам, Ева и третий пол» – иронически намекает, с одной стороны, на затронутую в пьесе тему гомосексуализма, с другой – на книгу Симоны де Бовуар «Второй пол» (1949), что указывает на наличие в тексте пародии на идеи французского экзистенциализма. Действительно, пародированию подвергаются идеи богоборческого бунта и экзистенциальной свободы выбора. Адам вначале бунтует от безделья, и его бунт напоминает детские капризы. Он требует новых игрушек и свою свободу хочет отстоять, отказываясь носить фиговый листок. Змея-искусителя автор ставит в те же ситуации, что и Адама, рассматривая его как двойника главного героя, бунтаря против бога. Он возмущается на правах незаконного сына, изгнанного из отчего дома. Как и Адам, Змей просит у Бога подарков, он хочет иметь игрушечный набор пожарника, но, получив то, о чём просил, сердится, не зная, как обращаться с игрушкой. Змей-искуситель лишается у Виана своей основной функции соблазнителя Евы, напротив, он не поддается чарам Евы и признаётся, что не любит женщин. Адам и Ева рассматривают его как игрушку, которая им обоим нравится. Соперничество и жажда обладания пробуждает в них творческие способности, которые выражаются в игре в изобретение слов.

Слова возникают сначала в воображении Адама, а потом уже обретают плоть, превращаются в предметы цивилизации. Произнося слова «почтальон, сидр, автобус», Адам ещё не знает, что это такое, но понимает, что словотворчество – это самый главный его талант, и гордится собой. Ева также изобретает слова, из которых создаётся образ семьи, дома. Самое удачное её изобретение – слова «любить» и «дорогой». Они придают Адаму смелость встать на защиту своей любви. Изгнанный из рая, он твердит слова, которые выражают самые главные для него понятия: труд, семья, родина, хлеб, мир, свобода, а затем выкрикивает лозунги французской революции.

Деспотизм верховного существа вызывает протест Адама, и именно этот протест превращает его из инфантильного и капризного существа в

бунтаря, с одной стороны, и создателя цивилизации, с другой. Таким образом, в игровой, гротескной форме выражены историко-философские проблемы. Виан противопоставляет инфантильный, по его мнению, экзистенциалистский бунт оправданному протесту против насилия.

Скетч «Каждому свой змей» представляет собой вариацию того же библейского сюжета, но в данном случае он преподносится в форме оперы-буфф или музыкального шоу с хором ангелов. Пьеса построена как «театр в театре», где «режиссер» репетирует сцену грехопадения. В прологе придиричивый Господь противопоставлен дерзким ангелам. Центральную часть пролога занимает хор ангелов, поющих о райском счастье, основанном на отсутствии всего, что есть в земной жизни. Напоминающий своим синтаксическим строем песни Б. Виана, хор представляет собой перечень разнородных элементов мира от дождя и ветра до налогов, забастовок, денег и нищеты. В центральном эпизоде скетча пародируется идея предопределения и одновременно типичные ситуации театральной репетиции: ни старания Бога-«режиссера», ни появление Змея-искусителя не могут заставить Адама и Еву отведать плод с дерева познания, поскольку им надоело питаться райскими яблоками. После того, как долгожданное грехопадение наконец совершается, пьеса заканчивается демонстративным дефиле Адама, Евы и их плачущего ребенка перед Богом и ангелами. Они не сожалеют о покинутом рае, поскольку, как резюмируют ангелы, после грехопадения жизнь их стала хотя и труднее, но интереснее.

Как видим, обе пьесы строятся на ситуативном комизме, который создается за счет снижения и выворачивания наизнанку мотивов библейского сюжета. При этом пародируются и травестируются не только библейский сюжет, но и его литературная обработка в поэме Д. Мильтона «Потерянный рай», а также ситуации, типичные для театрального мира. Снижению и пародированию подвергаются также персонажи. По поводу фигуры Бога в скетче «Каждому свой змей» автор замечает, что это «карикатура в стиле рисунков Жана Эффеля»<sup>14</sup>. На традицию фарса ориентированы персонажи Адама и Евы в скетче «Адам, Ева и третий пол».

Язык обеих пьес насыщен арготизмами, разговорной и фамильярной лексикой (*muffle, filer, magant* и другие). Характерна для вербального комизма Виана полисемия и омонимия и приёмы словесной игры на фразеологизмах и переносном значении слов. Так, обмен репликами архангела Гавриила и змея в скетче «Адам, Ева и третий пол» построен на использовании одним участником диалога прямого, а другим – переносного смысла слов:

Gabriel:	Prenez sur vous...
Serpent:	Mais qui voulez-vous que je prenne?
Гавриил:	Возьмите себя в руки...
Змей:	Но кого мне взять?



Вербальный комизм создается употреблением фразеологизмов в буквальном значении, например, когда Адам произносит фразу: «Je disais за roug parler.» / «Я это сказал, чтобы говорить.» (Переносное значение: «Я сказал это просто так».) Этими словами он утверждает своё право говорить, истинную ценность своего словотворчества, дарящего ему свободу самовыражения. Одним из приёмов вербального комизма являются абсурдные каламбуры. Например: «Gabriel: Où est-ce que vous vous croyez? Dans un jardin de passes ou au Paradis?» / «Гавриил: Где вы находитесь? В публичном саду или в раю?» Здесь слово «Paradie» является анаграммой выражения «jardin de passes».

Игра буквальным и образным значениями раскрывает абсурдный автоматизм повседневной речевой деятельности и выражает попытку вырваться из него посредством свободы словотворчества. Присутствие в тексте пьесы сниженной, фамильярной и разговорной лексики, как и рассмотренные выше приемы обработки библейского сюжета, соответствуют технике травестирования.

Видный французский теоретик Ж. Женетт в своей известной книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (Palimpsestes: La littérature au second degré. – P., 1982) определяет травестию как «стилистическую трансформацию с целью снижения» («la transformation stylistique à fonction dégradante») в отличие от собственно пародии, которая предполагает ироническое цитирование конкретного текста с минимальной трансформацией («le détournement de texte à transformation minimale»)<sup>15</sup>. Именно технику травестирования мы находим в скетчах Виана.

Таким образом, можно сделать вывод, что, обращаясь к переработке библейского сюжета, Виан из видов и форм пародирования выбирает гротесковое, бурлескное травестирование, соответствующее традициям народного театра и старинной доклассической комедии, а также комическому эпосу, что свидетельствует о связях авангардного театра с фольклором, с полузабытыми к середине XX века традициями народного комизма.

<sup>1</sup> Цит. по: Киричук Е.В. Типология драматургии Б. Виана. Дисс. канд. филол. наук. – М., 1998. С. 105.

<sup>2</sup> Французская литература 1945–1990 годов. – М., 1995. С. 185.

<sup>3</sup> Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума. – М., 1999. С. 164.

<sup>4</sup> De Vrée F. Boris Vian. – P., 1965. P. 149.

<sup>5</sup> Косиков Г. О прозе Бориса Виана // Виан Б. Пена дней. – М., 1983. С. 10.

<sup>6</sup> Адмони В. Роман испытания // «Новый мир». 1985. № 2. С. 257; Зенкин С. «Феномен Виана» и французская критика (обзор) // Диапазон. Вестник иностранной литературы. – М., 1993. С. 75; Noakes D. Boris Vian. – P., 1964. P. 8; Duchateau J. Boris Vian ou les facéties du destin. – Poitiers, 1982. P. 14.

<sup>7</sup> De Vrée F. P. 19; Baudin H. Boris Vian humoriste. – P., 1973. P. 83.

<sup>8</sup> Французская литература 1945–1990 гг. С. 196–197.

<sup>9</sup> Picon G. Raporama de la nouvelle littérature française. – P., 1998. P. 315.

<sup>10</sup> Clouzet J. Boris Vian. – P., 1966. P. 7.

<sup>11</sup> Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. – М., 1974. С. 889; Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. С. 358; Ардов В.Е. Разговорные жанры эстрады и цирка. – М., 1968. С. 93.

<sup>12</sup> Vian B. Petits spectacles. – P., 1977. P. 37.

<sup>13</sup> Vian B. P. 66.

<sup>14</sup> Vian B. P. 41.

<sup>15</sup> Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. – P., 1982. P. 33; 27.

Л.И. Семчёнок  
Полоцкий государственный  
университет, Новополоцк

## КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ «РАЗГОВОРОВ НЕМЕЦКИХ БЕЖЕНЦЕВ» И.В. ГЁТЕ КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ ИДЕЙНОГО ЗАМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Разговоры немецких беженцев» И.В. Гёте опубликованные в 1795 году в журнале Шиллера «Оры», стали своего рода отправной точкой в истории развития немецкой новеллистики. Знакомство немецкого читателя с классическим образцом новеллистического повествования состоялось еще в середине XV века, когда в 1460 году неизвестный немецкий патриций, выступивший под псевдонимом Arigo, осуществил полный перевод «Декамерона» Дж. Боккаччо. Произведение Гёте становится первым новеллистическим циклом на немецкой почве, созданным в традициях итальянской и французской новеллистики. Несомненно небольшие прозаические повествования имели место и до появления «Разговоров», но едва ли их можно рассматривать в качестве новелл. В конце XVIII века небольшие рассказы собранные вместе издавались либо отдельной книгой (как, например, «Моралистические рассказы» Софи ля Рош, 1782–1784; «Очерки» Августа Готлиба Мейснера, 1778–1792), либо в журналах. Такие издания как «Der teutsche Merkur» и «Deutsches Museum» наряду с сочинениями публиковали короткие, по большей части развлекательные рассказы с увлекательным сюжетом.

Гёте, отдавая свои «Разговоры» Шиллеру, по сути, продолжал уже сложившуюся традицию, предлагая вниманию читателя любовные истории, рассказы о привидениях, о вине и ее искуплении и, наконец, сказку. Все это было уже знакомо, новой для немецкой литературы была форма подачи предложенных историй. Отсутствие строгости и четкости изложения, плавности повествования, ярко выраженный морализирующий аспект – все это характерно для публикуемых журнальных рассказов таких

как «Zerbin» Ленца («Deutsches Museum», 1776), «Der Verbrecher aus verlorener Ehre» Шиллера («Thalia, 1787»), «Geschichte des Herrn Oheim» Мерка («Teutscher Merkur», 1778). Рассказы Мейснера действительно повествуют о необычайном событии или персонаже, однако его истории носят скорее характер небольшого очерка, чем мастерски выстроенной новеллы, в них отсутствует характерная для гётевских «Разговоров» связь характера и его судьбы.

Небольшое, четко выстроенное повествование, в центре внимания которого находится необычайное событие, бросающее свет на человеческую суть, определяющее его дальнейшую судьбу, было ново и для самого Гёте. Не имея предшественников в немецкой литературе Гёте обращается к итальянской, испанской и французской традиции построения новеллистического повествования и композиционной организации всего произведения. Будучи знакомым с творчеством Дж. Боккаччо еще с лейпцигской поры<sup>1</sup>, в момент написания «Разговоров» Гёте особенно интенсивно занимается французской, итальянской и испанской новеллистикой, о чем свидетельствует упоминание им в одном из писем Шиллеру новелл Сервантеса в качестве настоящего сокровища, способного развлечь и научить одновременно. «Как приятно, – пишет он, – встретить работу, базирующуюся на тех же принципах, что лежат и в основе твоего творчества»<sup>2</sup>. Ориентация на классические образцы новеллистического жанра наиболее ярко проявляется в композиционном построении «Разговоров». Использование приема сюжетного обрамления, в котором вводятся рассказчики и которое, объединяя несколько рассказов, создает соответствующую ситуацию рассказывания, традиционно для сборника новелл (Дж. Боккаччо «Декамерон», Маргарита Наваррская «Гептамерон», Чосер «Кентерберийские рассказы»). Герман Ветцель в своей работе «О нарративной и идеологической функции новеллистического обрамления у Боккаччо и его последователей»<sup>3</sup>, рассматривает рамочное повествование не только в качестве композиционного элемента, объединяющего произведение в единое целое, вызывающего у читателя ощущение подлинности услышанного и создающего необходимую дистанцию между автором и самим повествованием. Рама выполняет также большую смысловую нагрузку, привнося особую значимость рассказываемому. Несмотря на все разнообразие рамочного повествования (обрамление, объединяющее цикл рассказов; сюжетное обрамление одного рассказа; композиционная структура, включающая несколько рам) каждая из них дает мотивировку рассказа, выполняя тем самым «развлекательную», «отсрачивающую» либо «выкупную» функцию.

Несмотря на очевидное сходство рамочного повествования «Декамерона» Боккаччо и «Разговоров» Гёте, более подробное рассмотрение этого вопроса говорит в пользу того, что произведение классика немецкой ли-

тратуры в большей мере следует примеру «Гептамерона» Маргариты Наваррской, чем итальянскому образцу. Казалось бы, в обоих случаях (в «Декамероне» и «Разговорах») мы имеем дело с весьма похожими повествовательными приемами, к которым обращаются авторы в рамочном повествовании, а именно речь идет о форсмажорной ситуации, в которой оказываются рассказчики. У Боккаччо это чума, свирепствующая в Италии, а у Гёте – Французская революция, вылившаяся в австро-прусскую войну против жирондистской Франции в защиту монархического правительства. Но если в «Декамероне» рассказываемые героями истории выполняют развлекательную функцию и призваны отвлечь их от грустных мыслей об окружающей действительности, то у Гёте это лишь уход от поверхностного рассмотрения вставших перед всем обществом вопросов, от излишней политизации, но не от решения вопросов нравственности и морали. Герои рамочного повествования «Разговоров», предлагая слушателям свои истории, не стремятся решить мировоззренческие и политические проблемы, возникшие в ходе Французской революции, они лишь пытаются найти основополагающие принципы поведения человека в постоянно меняющемся мире. Общество «Разговоров» вряд ли напоминает кружок молодых флорентийцев, описанных Боккаччо. Идиллии, прекраснотушной утопии, по закону которой жили рассказчики «Декамерона», здесь нет. Действующие лица гётевского рамочного повествования не отделены столь решительно от окружающей действительности, не противостоят ей. Наоборот, они находятся в самом центре событий, способных стать судьбоносными для всей европейской истории. Несмотря на принадлежность к одному кругу (большинство членов дружеского кружка являются представителями аристократии) и довольно длительное знакомство, каждый из членов знатного семейства тем не менее по-своему воспринимает и оценивает Французскую революцию и последовавшие вслед за ней события.

Расстановка характеров в рамочном повествовании базируется на принципах подобия с одной стороны и антитезы с другой. Все действующие лица рамочного повествования – представители аристократии, люди образованные и гуманистически настроенные. Но и в их среде нет единого мнения относительно происходящих в мире событий. В этом маленьком мирке противопоставлены друг другу сторонники и противники революционных перемен, что находит свое отражение в образах Карла и тайного советника. Ссора, произошедшая в доме баронессы, явилась своего рода отражением тех волнений, что царили в обществе, лишали человека ощущения стабильности и уверенности. Общество словно распалось на две партии, одну из которых возглавил ярый защитник свободы, равенства и братства кузен Карл, а вторую – его оппонент – тайный советник, выступавший на стороне приверженцев старого порядка. На протяжении

всего рамочного повествования мы так и не узнаем позиции самой баронессы, являвшейся по сути главой всего этого разбитого на две части семейства. Для нее, скорее всего, важна не правота той или иной стороны, а поведение человека в экстремальных, кризисных ситуациях. «Гражданское устройство напоминает корабль, который призван перевозить большое число людей, старых и малых, больных и здоровых через гибельные воды, даже во время бури, но лишь в ту минуту, когда корабль терпит крушение, обнаруживается, кто умеет плавать...»<sup>4</sup> Терпимость и благоразумие – вот те добродетели, недостаток которых проявляется во время разрушительного действия событий мировой истории.

По сути такое положение вещей как нельзя правдоподобно обрисовывало ту ситуацию, что сложилась в самой Германии после событий 1789 года. На сенсационные события во Франции, вызвавшие замешательство и потрясение умов, немцы, пребывавшие лишь в роли наблюдателей, реагировали по-разному. Налицо была вся гамма реакций: от восторженного одобрения (кузен Карл, «неумеренно» восхвалявший «все, доброе и злое, что происходило у французов» [4. С. 123]) до принципиального неприятия (тайный советник). Между этими двумя полюсами вмещались другие мнения: одни взвешивали все «за» и «против», пытаясь дать дифференцированную оценку событий; другие размышляли о возможных последствиях случившегося. Индивидуальные характеристики и политические приоритеты главных действующих лиц рамочного повествования, их противоречивость не только отражают умонастроения, царившие в немецком обществе конца XVIII века, в композиционном отношении на них возложена также функция «оператора» действия рамочного повествования. Не само по себе бегство знатного семейства от наступающей французской армии явилось импульсом к созданию ситуации рассказывания, как это было у Боккаччо и Маргариты Наваррской, а спор, разгоревшийся между Карлом и тайным советником, дал собравшимся повод для «одушевляющих и поучительных бесед», исключив «всякие разговоры на злобу дня» [4. С. 133]. В определенной степени мы можем говорить о том, что для предыстории «Разговоров», то есть его рамочного повествования, возникший конфликт является своего рода поворотным пунктом, кульминацией, за которой следует развязка, включающая в себя примирение знатного семейства, следствием которого явился запрет на обсуждение актуальных политических событий. Тематика и характер дозволенных и приятных для всего общества разговоров оставались тем не менее неопределенными. Появление священника, возвратившегося с прогулки, снимает эту неопределенность, ибо в ходе беседы с живой, вспыльчивой Луизой и ее матерью он излагает основные характеристики, которым соответствуют истории из его коллекции.

Интерес, проявляемый к этому произведению сегодня, обусловлен отчасти и тем, что в уста главных героев рамочного повествования Гёте вкладывает формулировки собственного понимания новеллы. Определение новеллы здесь однако не носит теоретизированного характера. Одним из критериев приличного общества выступает интересное, изящно оформленное повествование. Именно форма подачи той или иной истории является, по словам баронессы, свидетельством приличного общества. Интересно и композиционное построение теории новеллы, предложенное священником и затем дополненное баронессой; если вначале, в качестве основного критерия он называет новость, то вскоре «прелесть новизны» уступает место «более истинной и чистой прелести», а именно: «Одни способны развлечь нас благодаря остроумному повороту, другие на какие-то мгновения открывают нам человеческую натуру и ее сокровенные глубины, а иные потешают нас забавными дурачествами» [4. С. 136]. Именно этим критериям и соответствуют истории первого дня о певице Антонелли, прекрасной торговке Бассомпьера, девочке-сироте, сопровождаемой загадочным постукиванием, и накидке, оставленной в ногах у женщины. Более суровые требования к повествованию выдвигает баронесса, предваряя истории второго дня. Критическому анализу подвергается не столько материал («выбор темы для повествования я оставляю всецело на ваше усмотрение» [4. С. 157]), сколь форма его подачи («история с небольшим числом лиц и событий, складно сочиненная и обдуманная, правдоподобная, естественная и не слишком низменная», «действия ровно столько, сколько необходимо», «нравоучения не более того», «история, которая не стоит неподвижно, не топчется на месте, но и не летит сломя голову»). Примечательно, что рассказчиком этой истории выступает старый священник. Предлагая публике моралистический рассказ он тем не менее в соответствии с требованиями баронессы избегает в своем повествовании излишней морализации и нравоучения. На протяжении всего произведения не прозвучит ни одного слова об эстетическом воспитании, воспитательной характер носят сами истории, их идейное содержание и форма подачи материала. Священник «Разговоров» – человек светский, образованный, гуманистически настроенный. Именно на него возлагает Гёте просветительскую функцию, в его уста вкладывает оба моралистических рассказа второго дня, направленные на преодоление хаоса посредством оформленного духа. Новеллы о Фердинанде и прокураторе оформлены, а завершающая их сказка и вовсе представляет собой игру фантазии, чистую форму.

Принцип антитезы находит свое выражение и в характере историй первого и второго дня. Вставные новеллы всего цикла весьма разнообразны и собственно повествование начинается лишь тогда, когда баронесса выдвигает свои требования к повествованию, то есть на второй день. О

чем идет речь и как рассказана та или иная история, всецело зависит от рассказчика и его характера. Так история о певице Антонелли (неаполитанской певице, искавшей дружбы, а не любви), рассказанная священником, несмотря на присутствие в ней элементов мистики, является отражением мысли старика о том, что источником добра является подавление влечений. Естественно, эта мысль отходит в предложенном повествовании на второй план, и слушателей больше занимает сам факт появления привидения. Однако эта история первого дня становится своего рода отголоском моралистических рассказов о Фердинанде и прокураторе, рассказанных на второй день все тем же рассказчиком. Обе истории, рассказанные Карлом, имеют общие литературные корни, на которые тот ссылается, и способны развлечь публику «благодаря остроумному повороту сюжета». Характерно, что автором этих рассказов выступает маршал Баскомпьер, француз по происхождению. Кому как не Карлу, «неумеренно восхвалявшему все доброе и злое, что происходило у французов», прекрасно образованному молодому человеку рассказывать эти истории.

В отличие от Боккаччо и Сервантеса предложенные в «Разговорах» истории выстроены по принципу увеличения их значимости. На смену рассказам о привидениях и любовных приключениях приходят истории, затрагивающие вопросы морали, но и они – в свою очередь – сменяются наполненной символами сказкой. Анализируя композиционное построение «Разговоров» Б. фон Визе выдвигает предположение о том, что автор не намеревался ограничивать повествование двумя днями<sup>5</sup>. Начало произведения дает основание ожидать большего количества историй. Вероятно, первоначально образ домашнего учителя был введен в рамочное повествование как одного из последующих рассказчиков. Однако негативная реакция современников на опубликованные в «Орах» «Разговоры» заставила Гёте отказаться от первоначальных планов. «Полное неприятие» – так охарактеризовал Гумбольдт читательскую реакцию. С другой стороны, закончив «Разговоры» сказкой, этим продуктом чистой фантазии, которая была признана «напомнить обо всем и ни о чем» [4. С. 192], автор уже не мог вернуться к повествованию, не нарушив сам характер повествования.

Параллелизм в построении «Разговоров немецких беженцев» носит двойкий характер. С одной стороны, речь идет о тесной взаимосвязи рамочного повествования и собственно вставных новелл. Ранее упоминалось о влиянии, оказываемом рассказчиком на характер самой истории, теперь же имеет смысл указать на двухсторонний характер этого влияния. Происшествие с растрёскавшейся крышкой старого бюро было воспринято собравшимися в контексте только что услышанных историй и приобрело мистический оттенок. С другой стороны, для «Разговоров», как и для любого новеллистического цикла, характерно наличие параллельных



историй, освещающих одно и то же явление с разных сторон, создавая тем самым из единичных случаев общую картину мира. Параллелизм историй о Фердинанде и прокураторе не носит однако случайного характера и рассматривается в качестве одной из характеристик собрания новелл.

Таким образом рамочное построение цикла новелл было известно и ранее (Боккаччо), однако Гёте удалось, первым применив данную технику в немецкой литературе, так организовать композиционную структуру, что все произведение предстает перед нами как законченное художественное единство, в рамках которого нашла свое отражение нравственно-этическая позиция самого автора. Немного позднее подобную организацию новеллистических повествований мы встречаем уже у Виланда в «Гексамероне Розенхаим» (1805), у Арнима в «Зимнем саду» (1809) и у Тика в «Фантазусе» (1812–1816).

- 
1. *Goethe J.W. Briefe // Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 1.* – München, 1998. S. 23; 30.
  2. *Goethe J.W. Briefe // Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 2.* – München, 1998. S. 210.
  3. *Wetzel H. Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccaccio und seinen Nachfolgern // «Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte». 1982. № 5. S. 393–414.*
  4. *Гёте И.В. Собр. соч.: В 10-ти т. Под общей редакцией А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментарии Н. Вильмонта. – Т. 6.: М.: Художественная литература, 1978. С. 124.*
  5. *Goethe J.W. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Nachwort // Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 6.* – München, 1998. S. 613–614.

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ КОМПОЗИЦИИ  
И ФОРМАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ  
В РОМАНЕ Г. ГРИНА «СУТЬ ДЕЛА»

Д. Затонский, исследуя формы романного мышления XX века, пишет о «синтетическом» романе – новом в зарубежной литературе XX века типе реалистического романа, в котором происходит сплав классических традиций написания романа и новых, «модернистских», тенденций<sup>1</sup>. Роман Г. Грина «Суть дела» являет собой наглядный пример такой синтетичности.

Ведущей сюжетной линией романа является судьба чиновника полиции Скоби, вернее, «движение духа» героя, которое определяет его судьбу. Это основная тема романа, она и определяет его структуру. Как было замечено, поэтика произведения задается его типологической природой. По типу сознания главного героя мы определили этот роман как экзистенциальный (который можно причислить к разновидности интеллектуального романа). Следуя традиции отечественного литературоведения термин экзистенциалистский (принадлежащий экзистенциализму) мы употребляем «только применительно к основателям и явлениям европейского экзистенциализма начиная с 1920–1930-х годов – времени появления их философских трудов, ограничивая круг мыслителей и литераторов теми, кто непосредственно декларировал свою принадлежность к названному течению»<sup>2</sup>. Философия экзистенциализма, как известно, обращается к бытийственной сути человека, к его «бытийному» сознанию. Еще философы «школы жизни», начиная с Ф. Ницше, критику Логоса сменяют и дополняют критикой Этоса<sup>3</sup>. Таким образом, человек – существо, способное задавать вопросы, его бытие – «озабоченное». Центральными характеристиками этого бытия выступают – смерть, вина, совесть. Каким же образом новое видение человека представлено в исследуемом романе? Каким образом влияет на романную композицию?

Роман делится на три книги. Именно духовное становление героя определяет такое деление. Этапы духовного самоопределения гриновского героя в романе «Суть дела» соответствуют диалектике Кьеркегора о трех стадиях в духовном становлении человека: эстетическая экзистенция, этическая и религиозная, диалектически объединяющая основополагающие принципы двух предыдущих – эстетической и этической. Эстетическая стадия духовности Скоби в книге первой дана в ретроспективном

плане, как воспоминание о времени, когда на службе «он с жаром принимался за ...дела»<sup>4</sup>, обустроивал служебный кабинет с «домашним уютом» (217), «ему хотелось завоевать любовь и доверие здешних людей» (222), когда у него было «приличное жилье» – дом, «для людей его положения» (223); он был счастлив в семейной жизни: «в те времена красивой ему казалась (только. – М.Э.) жена» (222), «в нем говорили любовь и тревога» (223). Согласно концепции С. Кьеркегора, эстетик живет «внешним»: внешние удачливые обстоятельства жизни определяют его счастье, такой человек всецело зависим от «совокупности внешних условий». «Эстетическое воззрение на жизнь, – заключает философ, – ...есть в сущности отчаяние, обуславливаемое тем, что человек основывает свою жизнь на том, что может и быть и не быть, то есть на несущественном»<sup>5</sup>. Отсутствие внутренней цели порождает отчаяние, неизбежно наступающее эстетика. Бросив вызов наличной реальности, он терпит поражение, так как опирается лишь на собственные силы: эстетическое существование заведомо трагично. Преодоление отчаяния предполагает отказ от эстетического томления, от «независимости от действительности». Так, согласно Кьеркегору, начинается следующий этап в поступательном движении экзистенции к «истинному христианству» – этическое существование. Как замечает сам Скоби в разговоре с женой, «человек меняется» (226). Романное действие начинается, когда герой стремится обрести моральную непрерывность собственного «Я». Согласно концепции Кьеркегора, реализацию собственного «Я» на этом этапе человек рассматривает как «задачу, которая будет осуществлена», субстанциальность личности достигается ценой выбора того «Я», которое «многообразно определено» не самим индивидом, а обстоятельствами жизни, и это прежде всего связано с тем, что «человек... чувствует бесконечное значение всякой, даже самой незначительной безделицы, чувствует, что выбрать себя самого ... значит... сознательно взять на себя ответственность за всякое свое дело или слово»<sup>6</sup>. Чувство вины, ответственности за «всякое слово или дело» – основное в мироощущении героя на протяжении всего романного действия: «Он всегда нес ответственность за счастье тех, кого любил» (227), «это я затащил ее в эту дыру, думал он со странным предчувствием своей вины: оно не покидало его никогда, словно он нес ответственность за горе, которое ее ждет, хотя еще и не предвидел, какое это будет горе» (219).

Во второй книге герой выходит на онтологический уровень мировосприятия. Это религиозная экзистенция. Его любовь к людям приобретает вселенский масштаб: «Если бы мы все знали досконально, ... мы бы, верно, испытывали жалость даже к планетам. Если дойти до того, что зовут самой сутью дела...» (315). На религиозной стадии возможность преодоления отчаяния индивид связывает с абсолютно недостоверным, абсурдным с разумной точки зрения бытием бога. Рассуждения Скоби носят характер мучительного непонимания: «...но то, что ребенку позволено было

промучиться сорок дней и сорок ночей в открытом море, – вот загадка, которую трудно совместить с милосердием Божиим. А он не мог верить в Бога, который так бесчеловечен, что не любит своих созданий» (311). Такова, согласно Кьеркегору, парадоксальная природа христианской религиозности: только тогда человеческое «Я» здорово и свободно от отчаяния, когда оно, в силу того, что отчаялось, основывает себя прозрачно в божестве: «Такова ... формула, которая описывает состояние моего Я, когда отчаяние из него совершенно выкорчевано: обращаясь к себе самому, стремясь быть самим собой, мое Я погружается – через свою собственную прозрачность – в ту силу, которая его полагает»<sup>7</sup>. Но вся парадоксальность религиозной экзистенции в том, что и она не исключает трагизма. Напротив, он становится осознанным и потому более глубоким.

Третья книга – экзистенциальная ситуация порога сознания, когда герой испытывает свое онтологическое, тотальное одиночество. В страхе и трепете он заглядывает в себя и ведет диалог с Богом один на один, принимая всю ответственность на себя за свой несовершенный человеческий поступок: «Нет. Я тебе не верю. Я никогда тебе не верил. Если ты меня создал, ты создал и это чувство ответственности, которое я таскаю на себе, как мешок с камнями... Я не могу переложить всю ответственность на тебя. А если бы мог, я не был бы тем, что я есть... Мы все примирились с мыслью о смерти; это ведь только с жизнью мы никак не можем примириться» (444). Так, на наш взгляд, определяется композиционное деление романа на три книги. Каждая книга романа «Суть дела» имеет деление на части, главы и подглавы. Почему романная структура имеет столь дробную композицию?

Исследуя принципы экзистенциального сознания в литературе, В.В. Заманская приходит к выводу, что «методология экзистенциального мировосприятия определяет принцип отбора материала. Экзистенциальное сознание провозглашает принцип неиерархизированности явлений, точности изображаемого бытия, что создает впечатление объективности в произведениях экзистенциальной ориентации. Реализм стремится уловить и запечатлеть существенное, главное. Экзистенциальное мировидение идет от противного: не упустить оттенков, мелких фактов, привести их в систему. Художественная задача экзистенциального принципа – «описать, как я это вижу», «докопаться до сути», «делать записи изо дня в день», ибо то, «как я вижу» меняется каждый день. Главное – «определить масштаб и характер этой перемены» (Сартр). Сформулированный Сартром ракурс экзистенциального видения жизни является и ключом к экзистенциальной поэтике, структурирующей поток бытия через принципы неиерархизированности, поточности, вертикали, ведущей к обнаружению сущностей»<sup>8</sup>. По нашему мнению, именно эта неиерархичность в выборе материала и задает роману столь дробное деление.

Композиционное построение романа включает три уровня (это та вертикаль, которая «ведет к обнаружению сущностей»): первый уровень – внешнее движение сюжетно-событийного ряда; второй уровень – ответвления сюжетно-событийного ряда, ситуативный ряд (экзистенциальные ситуации свободы выбора или самоопределения героя), в которых внешнее фабульное движение представлено в очень слабой динамике; третий уровень – психологически-размышленческий уровень, философской рефлексии, при этом в отличие от обычного эмпирико-психологического размышления, характерного для реалистического повествования XIX века, вершиной, айсбергом этого размышления являются абстрактные философско-бытийные размышления, в которых герой докапывается «до сути» и в которых он поднимается до онтологических обобщений. Эти бытийные заключения, к которым приходит герой, представлены в романе в форме афоризмов или жанром фрагмента.

Принципы композиционного построения каждой книги сходны, поэтому остановимся на принципах композиции первой книги. Чтобы докопаться до сути, Г. Грин использует в романе ситуативное начало, решая экзистенциальную проблематику в рамках психологической прозы. «Ситуация – важнейший структурообразующий элемент во всех моделях экзистенциальной традиции»<sup>9</sup>. Обратимся к книге I, части I, главе I, подглаве I. Здесь происходит наше знакомство с героем. В подглаве задается атмосфера окружающей обстановки, социальной среды, в которой происходит самоопределение героя. Описание Скоби дано глазами Уилсона, который недавно прибыл в колонию, человек здесь чужой, причем видит он Скоби с балкона гостиницы: «этот приземистый, седой человек, одиноко шагавший по Бонд-стрит, казалось, не представлял никакого интереса» (216). Хотя описание не дает характерных деталей, говорящих о социальной принадлежности героя, его внешней привлекательности-непривлекательности, эмоционально-психологическом типе или привычках (что характерно для психологического портрета XIX века), оно является значимым в экзистенциально-психологической характеристике героя: описание обращает наше внимание на его обыкновенность, «заземленность», знание жизни, страдание, одиночество. Человек, хорошо знакомый с героем, или находящийся поблизости, пожалуй, отметил бы больше подробностей во внешнем облике Скоби, но подробности могли бы размыть черты, отражающие вовне принадлежность героя к экзистенциальному типу сознания. Тема одиночества не является новаторской в экзистенциальной литературе, она по-разному решалась в литературе XIX века: это могло быть одиночество социальное, психологическое, интимное, жизненное. В экзистенциализме человек тотально одинок: перед лицом Бога – в религиозном экзистенциализме, перед лицом Ничто – в атеистическом экзистенциализме. Герой Грина экзистенциально одинок, потому что его одиночество отражает тип взаимоотношения личности с миром: один на один (с

миром). Но, чтобы это понять, обратимся к подглаве 2. Ситуация – Скоби на службе. Как известно, герои XIX века проявляли себя в действии, поступке. Реализм XIX века оперировал «типическими характерами в типических обстоятельствах». Типическое, существенное, наиболее ярко проявлялось в социальных отношениях. На сюжетно-событийном уровне действие подглавы заключается в отказе героя от социально-значимого действия: в отказе от удобств в служебном кабинете, в отказе отстаивать свои должностные права (конфликт получит свое развитие не в социальном плане, а в житейском конфликте с женой, и именно житейский конфликт будет движущей силой в романе) и в отказе заработать несколько лишних шиллингов, как здесь принято, ведя следствие по мелкому хулиганству (делу квартирантки, которую обидела хозяйка). Грин берет за основу типические обстоятельства, использует то, что было характерно для традиционного реалистического романа, но типическим и важным для традиционного романа был бы вопрос о должностном повышении Скоби, этот вопрос был бы центральным для развития социального конфликта, а вопрос с квартиранткой не имел бы существенного значения для классического романа. Однако для экзистенциального сознания нет различия между существенным и несущественным, типическим и нетипическим, поэтому обе служебные ситуации даются на равных в романе, ведь главное здесь не сами события, а их эмоционально-мыслительное переживание героем. С другой стороны, даже разрешение классической типической ситуации (завязывание служебного конфликта) – иное, действие героя в типических обстоятельствах – не типическое. Это уже было характерно для романтического героя, но герой Грина, его поведение объясняется иной философией – житейской, бытийственной. Грин исследует не типическое в типическом, а «человеческое в человеке». Как объясняется, например, необустроенность служебного кабинета Скоби? «Постороннему комната показалась бы пустой и неприветливой, но для Скоби это был дом. Другие создают в кабинетах домашний уют, постепенно обрастая вещам... Скоби создавал свой уют, выбрасывая все лишнее. Пятнадцать лет назад он начинал здесь жизнь с куда большим имуществом... Карту попросили служащие помоложе, ему она больше не была нужна – всю береговую линию он и так знал наизусть... Что же до кресла и подушек, – он скоро понял, что в этом знойном городе удобства только усугубляют жару... В конце концов отпала нужда и в фотографии жены, она ведь теперь жила рядом... Вдобавок фотография была очень давняя, и ему не хотелось вспоминать о времени... За пятнадцать лет черты лица становятся четче, жизненный опыт лишает их мягкости, и Скоби постоянно чувствовал, что виноват в этом он. Ведь это он вел ее за собой, и, стало быть, жизненный опыт, который она приобрела, тоже выбирал он; значит, и лицо ее изменил он» (218). Как объясняется его поведение в иске с жалобой от африканской девушки? «В первые годы Скоби с жаром принимался за такие

дела; он всякий раз чувствовал себя защитником невинных и обездоленных квартирантов от богатых и злокозненных домовладельцев. Но скоро обнаружилось, что вина и невиновность тут понятия столь же относительные, как и богатство... Тогда Скоби попытался пресекать такие дела в самом зародыше... иногда он просто отказывался его вести. В отместку в окна его машины швыряли камни, прокалывали шины, а сам он заслужил прозвище «Плохой человек» ... и его это почему-то огорчало: ... он все принимал близко к сердцу. Уже тогда ему хотелось завоевать любовь и доверие здешних людей... Он сказал: – Отдайте этот листок сержанту в канцелярии... Постарайтесь рассказать ему правду. – Он смотрел, как она выходит из его темного кабинета, – пятнадцать лет зря загубленной жизни» (222). Сознание героя не является социально-психологическим сознанием, оно социально-исторически не детерминировано, оно не несет в себе характеристик принадлежности героя к определенному социально-историческому кругу; герой с таким сознанием мог появиться в любое время в любой среде. Прежде всего это касается понимания относительности нормативных абстрактных оценок: «вина и невиновность... понятия... относительные», – что является своеобразным знаком «переоценки ценностей» в сознании героя. Ключевыми понятиями сознания Скоби выступают: вина, ответственность, любовь, доверие. Его сознание окрашивает эмоциональность, человечески-личностная причастность к происходящему. Поэтому и поступки Скоби по сути дела не предопределены, не мотивированы его служебным положением. Подглава 3. Ситуация – Скоби в домашней обстановке. Необходимо отметить, что сюжетно-событийная связь между подглавами достаточно слабая; так, подглавы 1, 2 и 3 связаны образом главного героя, но не ходом событий. Каждая подглава начинается не с продолжения какой-то сюжетной линии предыдущей главы, а словно начинает новый рассказ: так, если первая подглава заканчивается разговором Гаррисона и Уилсона о Скоби, то во второй подглаве сюжетная линия Гаррисон-Уилсон останавливается, и подглава начинается с нового сюжета: «Скоби свернул на Джеймс-стрит мимо здания Администрации» (как уже отмечалось, в ней рассказывалось о служебном дне полицейского чиновника). Третья подглава в свою очередь не продолжает того, что было завязкой (конфликтом) в подглаве второй -- а именно того, что Скоби обошли в должностном повышении -- то есть события второй подглавы не завязывают внешнего сюжетного действия подглавы третьей, и она начинается следующим образом: «Скоби потерпел поражение в войне за приличное жилье» (222). Так как подглавы не получают завершения в сюжетно-событийном плане, повествование приобретает фрагментарный характер.

Таким образом, представленные элементы композиции показывают некоторые особенности художественного мышления Г. Грина – писателя XX века.

- 
- <sup>1</sup> *Затонский Д.Д.* Искусство романа и XX век. – М., 1973.
- <sup>2</sup> *Заманская В.В.* Экзистенциальные традиции в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. – М., 2002. С. 24.
- <sup>3</sup> *Зотов А.Ф.* Современная западная философия. – М., 2001. С. 347.
- <sup>4</sup> *Грин Г.* Собр соч.: В 6-ти т. Т. 2. – М., 1993. С. 221. Далее ссылки на это издание в тексте.
- <sup>5</sup> *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. – Ростов-на-Дону, 1998. С. 276.
- <sup>6</sup> Там же. С. 274.
- <sup>7</sup> *Кьеркегор С.* Страх и трепет. – М., 1993. С. 256.
- <sup>8</sup> *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. – М., 2002. С. 30–31.
- <sup>9</sup> Там же. С. 92.



## ПЕЙЗАЖНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНАХ О. ХАКСЛИ

В изучении национального образа природы, запечатленного в системе устойчивых мотивов, литературоведение и искусствознание накопили достаточный опыт. Объектом специального научного исследования природа в английской литературе и искусстве стала в работах И.О. Шайтанова, В.П. Шестакова<sup>1</sup>; функционирование природных мотивов в той или иной степени затрагивалось в исследованиях, посвященных творчеству многих английских писателей. Олдос Хаксли (1894–1963), на первый взгляд, не принадлежит к тому кругу романистов, о художественном мире которых судить вне природного ряда невозможно (упомянем хотя бы Э. Бронте, Т. Харди и Д.Г. Лоуренса); стереотипным представлением о писателе как сатирике и скептике он локализован в сферу интеллектуальных построений, вроде бы далекую от мира естественной природы. Попрание ее законов в «эру Форда» («О дивный новый мир») и зооморфизм как прием конструирования художественного образа – таковы пределы, в которых обычно мыслят роль природы в произведениях Хаксли его исследователи<sup>2</sup>. Нам представляется, что Природа, ее тайна, осмысление места в ней человека, восприятие природы через призму живописи и литературы – это важнейший, смыслогенерирующий пласт романов писателя. Изучение этого пласта углубляет и изменяет представления о художественном мире Хаксли, дает доказательный материал о происходивших в нем переменах, что можно подтвердить анализом пейзажных мотивов в первом («Желтый Кром», 1921) и последнем («Остров», 1962) романах автора.

В «Желтом Кrome» природа – естественный контекст событий, разворачивающихся в английской усадьбе. Пейзажных зарисовок в нем немного – они или открывают главы, или сопутствуют беседам героев на открытом воздухе. Зеленые холмы, тисовые аллеи, цветущие кусты лаванды, опадающие цветы мака складываются в зримый летний пейзаж. Аскетичная простота описаний не оставляет сомнений в том, что необразительные или выразительные средства воссоздания пейзажа словом определяли художническую задачу автора. Природа для него – «мера мира». Мечтавший в юности о карьере естествоиспытателя и выросший в кругу семьи, для которой, говоря словами героя романа И.С. Тургенева, «природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», Хаксли по причине болезни глаз ученым не стал. Путь в литературе он начал как поэт и испы-

тывал близость к тем поэтам, для которых эта «мера мира» абсолютна, – У. Шекспиру, поэтам-метафизикам (Д. Донну), поэтам, развивавшим в XVIII веке философско-медитативную традицию (А. Поупу, Дж. Томпсону, Т. Грейю) и поэтам-романтикам (У. Блейку, У. Вордсворту, П.Б. Шелли). Природа и искусство определили аксиологическую систему писателя, остававшуюся незыблемой в тот период, когда в сознании его доминировал либеральный скептицизм (1920-е – середина 1930-х годов).

Облик природы складывается в «Желтом Кроме» из наложения пейзажных мотивов трех типов: это пейзаж, который можно назвать авторским, пейзаж живописный и пейзаж литературный. Пейзаж второго и третьего типов, связанный с восприятием и воссозданием мира природы, становится емкой личностной и профессиональной характеристикой героев. Начинаящий писатель Дэнис способен оценить красоту природы лишь через призму мучительно складывающихся поэтических строк. Вторичность, литературность мироощущения Дэниса раскрываются в отрывках из его стихотворений об «июльском теплом вечере», «женщине, которая была деревом», в сценах, когда он силится блеснуть оригинальностью, сравнивая подсолнухи с эфиопскими царями, а маковые головки – с трофеями полинезийцев. Вдохновением Дэниса движет жажда самоутверждения, всякое явление природы для него лишь повод покрасоваться метафорой, притом что заурядность писательских претензий героя обнаруживается в романе сразу. Безмятежное утро вдохновляет его лишь на мысль о белых брюках, которыми можно поразить воображение любимой девушки, «дриады в белом муслине». Психологический параллелизм такого рода создает комический эффект; эстетизация природы, на которую претендует Дэнис, не сотворит второй вселенной (как именуется в романе литература), не отворит для него окна в мир Природы. Процветающий беллетрист Барбекью-Смит, измеряющий творческое вдохновение количеством написанных за час работы слов, пошлыми рассуждениями о «вечном храме природы» и цитируемым банальным пейзажем из его сочинения («лотосовый пруд, окруженный кустами диких роз и шиповника, где соловей все лето поет свою нескончаемую любовную песнь») (57)<sup>3</sup> довершает негативную характеристику писателя, в котором современники, кстати, угадывали А. Беннета.

Если беспомощность современной литературы в постижении Природы – проблема эстетическая, важная для самой литературы, то агрессивность сциентистски ориентированных интеллектуалов, мечтающих об укромности Природы, – проблема общечеловеческая, несущая угрозу всему живому. Угрозу эту в романе формулирует Скоуган, для которого природа «слишком необъятна, слишком сложна и, самое главное, слишком бессмысленна и непостижима» (146). Рационалисту Скоугану антипатичны все божьи творения (небо, дерево, цветы), ему нравится архитектура Крома как «восстание против природы» (69) и картины, из которых «начисто

изгнана природа», – он сторонник «кубизма и метро». В проекте рационалистического государства Скоуган и человека вырывает из природного мира, преобразуя его в отвечающее потребностям «разумного» жизнеустройства существо.

Единственный герой, близкий к Природе, – это профессиональный художник, провансалец по происхождению Гомбо; он не имитатор, от «крайностей слепого преклонения перед природой» (44) его удержал кубизм. Картина, которую он пишет, рождена стремлением понять место человека в природе и создать нечто волнующе простое и цельное по идее. Судя описанию, Гомбо работает над картиной, похожей на полотно Караваджо «Видение Св. Савла» из римской церкви Санта Мария дель Поцоло. «Человек, падающий с коня», падающий во тьму, оттеняемую безжалостно, неизвестно откуда льющимся белым светом, – картина, антропоцентрическая в своей сути и символизирующая опасность отторжения от природы, – тревожит черно-белым контрастом, не оставляющим надежды на разрешение драматизма в полутонах.

Пейзаж литературный и живописный обнаруживает двойственные представления Хаксли о человеке эстетическом, либо обреченном на эгоцентризм, либо способном преодолеть жажду самоутверждения и открыться миру Природы. Пейзаж авторский труднее поддается истолкованию. Во-первых, в нем раскрывается присутствие автора в тексте и «прорывается» авторский голос. «Как ярко светит солнце, и как неминуема смерть! Пути Господни неисповедимы, еще неисповедимей пути человеческие...» (71). «Все в этом мире символично. Глубокая и прекрасная истина!» (128). Эти ключевые для романа мысли символизирует сад. «Та часть сада, которая спускалась от подножия террасы к бассейну, была замечательна не столько своими красками, сколько очертаниями. Она была одинаково красива и в лунном свете, и в солнечном. Серебряная гладь воды, темные тени тисов и падубов доминировали в этом пейзаже в любое время суток и в любое время года. Это был черно-белый ландшафт. Краски следовало искать в цветнике. Он был разбит по одну сторону бассейна, отделенный от него вавилонской стеной огромных тисов. Пройдя по туннелю живой изгороди и открыв калитку в стене, вы внезапно и к своему изумлению оказывались в мире красок. В солнечных лучах пестрели и пылали июльские цветы на рабатках. Окруженный высокими кирпичными стенами, цветник был как большой резервуар тепла, запахов и красок» (35). Не зависящий от времени года и суток черно-белый ландшафт ассоциируется с небытием (что подчеркнуто доминированием в пейзаже тиса, символизирующего смерть), а многокрасочный цветник – с недолговечностью человеческой жизни.

Многократно упоминаемый в романе сад, причем сад цветущий, «земля вечного лета», рождает мотив сада райского, с той лишь поправкой, что насыщен он горечью утраты не рая, но человека. Реплика Ско-

угана на ферме («хотел бы я с таким же основанием сказать: «Нас справедливо называют людьми») (40) – жесткая констатация убожества жизни по принципу сосуществования параллельных прямых, той слепоты и глухоты, на которые обрекают себя люди. Природа, по Хаксли, это рай, всегда открытый для человека, это свод истин, доступный каждому, о чем говорят слова Шекспира, которые тщетно силится вспомнить Барбекью-Смит, – «Находит наша жизнь, вдали от света / В деревьях – речь, в ручье текущем – книгу, / И проповедь в камнях, и всюду – благо»<sup>4</sup>.

Место действия в последующих романах Хаксли меняется – Лондон, Рим, Лос-Анджелес, остров Пала, но меняться образ Природы будет не по географическому признаку. Хаксли не тяготеет к созданию лишь национального пейзажа, не увлекает его и пейзаж экзотический. Собственно авторский пейзаж не нуждается и в субъективизации, он тяготеет к пейзажу идеальному, рисуется как «место мест». По семантической нагрузке, как «мера мира», он близок к стихотворным пейзажам П.Б. Шелли (его стихи чаще всего цитируются в романах Хаксли). С миром природы сопряжена интеллектуальная одиссея писателя, итогом которой стал «Остров», воплотивший мечты о встрече Востока и Запада, о синтезе восточного мистицизма и западного рационализма. Сама сущность Палы раскрывается природной метафорой – «оазис человечности посреди мира-пустыни, населенной обезьянами» (153)<sup>5</sup>. Пейзажные мотивы в этом романе, где у природы роль доминантная, меняют свои функции, перемещаясь из плана личностных и профессиональных характеристик в план характеристик ментальных, цивилизационных.

Английский пейзаж всплывает в сознании главного героя Уилла олицетворением «целостного, живого, не тронутого червями мира свежей травы и цветов» (291), мира ярких, чистых красок, который не дает западному человеку, пораженному чумой XX века, «серой жизнью», превратиться в «призрак червя». Воспоминания о родине концентрируются в насыщенных емкой символикой образах воды – горизонтальной «реки жизни» и вертикального дождя, сопровождающего смерть жены Молли и олицетворяющего нечистую совесть героя. Литературный пейзаж в этом западном контексте отсутствует, хотя Уилл человек пишущий, – оказавшись у рубежного поворота в своей жизни, этот настрадавшийся человек оставляет все эгоцентрические амбиции, в том числе и творческие. В историю его жизни включен пейзаж живописный: из «мира червей» («бессмысленных разговоров о беспредметной живописи») его спасают поездки с Молли за город и совместные занятия живописью. Английские пейзажные мотивы живут в воспоминаниях Уилла, они – часть того прошлого, от которого он хочет уйти. Палийский же пейзаж – то настоящее, с которым он хочет связать будущее.

Пали – не затерянный рай прекрасных в своей наивности островитян; «рай неподвижный» (245) был отвергнут одним из основателей нового

мира доктором Мак-Файлом изначально. На острове доминирует «теология безмолвия» и, соответственно, в мироощущении островитян преобладает зрительное восприятие. В авторском пейзаже, рисующем Палу, подчеркнута не экзотика, а красота новой цивилизации, гармонически объединившей природу и создающего человека. «В зеленом сумраке блеснула молния, и носилки вынырнули из леса в ослепительное сияние тропического солнца. Уилл поднял голову и огляделся. Они находились почти на самом дне огромного амфитеатра. Внизу, в футах пятистах, простилась обширная равнина, испещренная лоскутьями полей, островками деревьев и сбившимися в кучу домиками. Над равниной вздымались склоны, а в тысяче футов над ними полукольцом смыкались горы. Одна терраса над другой – золотые, зеленые – тянулись, начинаясь от долины, до зубчатой стены горных пиков; рисовые поля следовали контуру ландшафта, искусно и как бы намеренно подчеркивая каждое углубление, каждую выпуклость склона. Природа не была уже только природой; ландшафт был скомпонован, выявлен в своей геометрической сущности, и выполнен столь затейливым узором и такими чистыми, яркими красками, что, будь такая картина создана художником, его назвали бы небывалым виртуозом» (36). Такое живописное полотно Уилл впоследствии увидит. Оно будет рождено принципиально иным мироощущением, нежели у европейских художников. Лаконичные описания лotosового пруда, смokовниц, цветов и листьев насыщены у Хаксли буддийской семантикой – как и литературные пейзажи старого раджи и Сузилы. Стихотворения этих непрофессиональных поэтов сродни мистическим прозрениям У. Блейка – «в одном мгновенье видеть Вечность... и небо – в чашечке цветка». Универсальная, охватывающая цивилизации Запада и Востока истина созерцательного постижения Природы и самопознания человека питается у Хаксли философией чань-буддизма и практикой медитации. Соответственно изменен и живописный пейзаж – а он в романе играет важнейшую роль, выступая, как и приведенное выше описание панорамы экспериментальной станции, в качестве символа всей палийской цивилизации. Поражающее воображение Уилла картина, висящая в комнате для медитаций, не просто изображение соседней долины.

«Только что прошел дождь, и снова показалось солнце, яркое, как никогда, яркое сверхъестественной яркостью света, косо скользящего под облачным покровом, – последняя предсмертная яркость, что вырисовывает каждую поверхность, которой коснется, и углубляет тени... Тень от огромного высокого облака, покрывающая гору, сгушалась едва ли не до черноты, поодаль падали тени от маленьких облачков. И между тьмой и тьмой ярко сиял молодой рис, алела пышущая жаром распаханная земля, светился раскаленный добела известняк, и роскошно чередовались темные пятна и изумрудный блеск вечнозеленой листвы. Посреди долины стояли крытые соломой хижины, отдаленные и крохотные, но как отчет-

ливо они были видны, как чисто вырисовывались их линии, полные глубокого значения! Да, значения! Но каково это значение – вот вопрос, на который нет ответа» (232). Ответ герой получит от палийцев, для которых пейзаж – истинно религиозное изображение, в отличие от псевдорелигиозного, которое отсылает к чему-то еще, что стоит за вещами, являющимися олицетворением некоей сути, к некоей «метафизической чепухе».

Пейзаж (природный, окультуренный, запечатленный в живописи) стал несущей смысловой и композиционной конструкцией романа, вобрал в себя миро- и самопознание. Пейзаж открывал человеку его душу и «души всех, если брать их существование вне личности» (233), он был адекватен переживаемому опыту, когда каждый случайный миг – пересечение времени с вечностью. «Человек так же божественен по своей натуре, как и природа, и столь же безграничен, как Пустота» (233). Расплывчато формулируемые в поздних сочинениях Хаксли идеи «божественной реальности» как «конечной цели» жизни человека, вырвавшегося из тюрьмы своего Я, конкретизирует картина Гобинда Сингха, написанная в традиции «смешанного стиля», объединяющего приемы китайской и европейской живописи. Жизнь истолковывается Хаксли как вспышка между «тьмой и тьмой» небытия – и пониманию этому чужда былая драматическая оппозиция жизни и смерти. Неприятие личностного Бога, близкое к чань-буддистскому мироощущению писателя кристаллизовалось в пейзаже, намеренно лишенном человеческого присутствия. Совершенное изображение долины говорило о том, что человек способен воспринять «жизнь в смерти и зияющее ничто, окружающее каждую вещь». Проявилось ли в таком изображении величие человека, которое М. Пришвин связывал с умением видеть природу без себя, не навязывая ей, как обязательную эстетическую нагрузку, свое присутствие, или в нем сказалась смиренная готовность к близкому концу, которую И. Бродский назвал «созреванием к смерти»? Однозначный ответ дать трудно, можно лишь почувствовать, что в слиянии с Природой Хаксли обрел «конечную цель».

<sup>1</sup> Шайтанов И.О. Мыслящая муза. – М., 1989; Шестаков В.П. Английский пейзаж: открытие «живописной природы» // Английский акцент. – М., 2000. С. 70–81.

<sup>2</sup> Рабинович В.С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Изд. 2-е, перераб. и доп. – Екатеринбург, 2001; Bowering P. Aldous Huxley: A Study of the Major Novels. – L., 1968; Holmes C.M. Aldous Huxley and the Way to Reality. – L., 1970; May K. Aldous Huxley. – L., 1972; Meckler J. Aldous Huxley. Satire and Structure. – L., 1969; Woodcock G. Dawn and the Darkest Hour. – N.Y., 1972.

<sup>3</sup> Хаксли О. Желтый Кром. Перевод Л. Паршина. – М., 1987. Здесь и далее в скобках указываются страницы цитируемого источника.

<sup>4</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Т. 7. С. 263. (Перевод Т. Щепкиной-Куперник).

<sup>5</sup> Хаксли О. Остров. Перевод С. Шик. – СПб., 2000.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ИСТОЧНИК ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ КОНЦА XX ВЕКА

Эпоха постмодерна – время всеобщего кризиса, захватившего политику, экономику, идеологию, культуру и науку. Культурные стереотипы и стандарты морали подвергаются сомнению и даже разрушаются как не отвечающие общему настроению и состоянию западного общества и как изжившие себя. Пришедшие им на смену амбивалентность, абсурдность и хаос бытия предлагают ироничное обыгрывание жизненных ситуаций, в которых разделенный субъект (в том числе и «умерщвленный автор») неожиданно или постепенно растворяется во множественных потоках означающих и, в текстах.

Текст рассматривается теоретиками постмодернизма как всеобъемлющее, хотя и неоднородное понятие. Так текст для Жака Деррида представляет собой многозначное и открытое пространство, которое не только производится из других текстов, но и выражает способность быть включенным в них. Согласно Деррида, текст конструирует мир человека и его деятельности, и, следовательно, ни один элемент этого мира не имеет места вне текста. Одновременно с этим отмечается, что не существует единого, всеобщего текста, или *метатекста* – тексты существуют параллельно, образуя различные множества. Реальность, существующая вокруг человека, конструируется многообразием текстов и реализуется, растворяясь в них.

Текстуализация реальности разрушает идеологические категории универсальности и авторитетности. В такой реальности не существует центра, а в текстах, конструирующих реальность, не существует ни первоосновы, ни категорических утверждений. Соответственно, окончательно разрушается западный позитивизм – стираются границы между наукой и литературой, реальностью и вымыслом. Кроме этого, теория и литература не противопоставляются, а взаимопроникают и взаимодополняют друг друга. Современный читатель не чувствует границы между теоретическим и художественным в литературном произведении.

Согласно теории Ролана Барта, оформленной в его книге *S/Z*, литературное произведение предлагает читателю «множество смыслов», выраженных в различных текстах, которые включены в него, и которые могут быть прочтены по-разному, в зависимости от культурно-идеологических

установок читателя. Такое произведение представляет собой результат «творчества» языкового кода и средство творчества читателя. Оно является воплощением художественной множественности, плюрализма, что выражается множеством «других текстов, бесконечных, или точнее, утративших следы собственного происхождения». (Barthes 1998, с. 20, перевод мой. – С. П.) Следовательно, литературный текст видится как огромное художественное пространство, созданное на пересечении множества других текстов, которые бесконечно *цитируются* писателем, и которые являются не только его культурными, но и теоретическими источниками.

Являясь своеобразным «диалогом между текстами», литература конца двадцатого века не отражает действительность и не воспроизводит ее. Литература конструирует лишь наше представление о реальности, создавая ее текстовые образы с помощью языкового кодирования. Наше представление о действительности не является ни оригинальным, ни объективным, так как строится на бесконечных цитатах и отсылках к различным текстам. Художественная литература данного периода есть один из дискурсов, с помощью которого, читатели производят собственные, но далеко не оригинальные, версии действительности. Причем, такое производство, а также его необходимость, запечатлены в романе эпохи – романе, который можно с полной уверенностью назвать постмодернистическим.

Конструирование множества версий действительности и их необходимость диктуются переносом критико-аналитической фокусировки с автора текста на способность текстовой продуктивности (Кристева), что суммирует теоретические исследования Михаила Бахтина в области дискурсивной природы диалога, полифонии, и гетероглоссии в литературном произведении. Необходимо отметить, что идея текстовой продуктивности внутри диалога между текстами приводит к видению языка не как нейтрального средства, являющегося частной особенностью говорящего или пишущего, но как явления насыщенного интенциями других (Бахтин). Интенции других предстают перед субъектом в качестве цитат, которые, как говорилось ранее, утратили следы собственного происхождения. Следовательно, несмотря на кажущиеся автономность формы, индивидуальность художественного оформления и оригинальность повествования, художественное произведение с момента написания или прочтения его заглавия попадает в систему отнесенности к другим произведениям – текстам и предложениям, становясь своеобразным «узлом» внутри сложной сети межтекстовых отношений. (Foucault 1990, р. 34, перевод мой. – С. П.)

Как уже отмечалось ранее, художественный текст включает в себя множество текстов различных по своему роду и типу. При этом, все многообразие текстов сводится к плюралистичности представлений и теоретизации языка, значения и человеческого общества в целом. Таким обра-



зом, видится невозможным выделить тексты чисто литературные и тем более отделить их от текстов теоретических. В силу этого, можно заключить, что литература и критическая теория являются взаимопроникающими и взаимодополняющими и не могут существовать в полной автономии или независимости друг от друга. Кэтрин Белси утверждает, что «независимая вселенная литература и автономия критической теории – вымысел, иллюзия». (Belsey 1994, с. 118, перевод мой. – С. П.)

Существует неразрывная связь между литературной теорией и литературной практикой в эпоху постмодернизма. Роман конца двадцатого века ярко демонстрирует слияние теории и художественного текста. Как отмечал Лиотар, в романе «писатель находится в положении философа». (Lyotard 1996, с. 26, перевод мой. – С. П.) Писатель в романе, не создавая никакой новой философской доктрины, вступает в «затяжную» игру с кодированием цитат из различных теоретических текстов, даже не осознавая, как данные тексты играют с ним самим. Благодаря присутствию теоретических текстов и некоторому отсутствию автора и его авторитетности, читателю преподносится шанс переосмыслить философские традиции, научные достижения, свою собственную культурно-идеологическую позицию. Так, например, английский роман конца двадцатого века имеет художественную структуру, неотъемлемой частью которой является интертекстуальность, большая часть которой основывается на включении в систему романа текстовых элементов проблематизации и теоретизации, что является характерным для художественных текстов этого периода. Теоретическое писание настолько сливается с художественной прозой, что не чувствуется наличие границ или различий между первым и вторым.

Если мы рассмотрим начало романа Малколма Бредбери *Доктор Криминале*, то оно напомнит нам больше учебное пособие по введению в критическую теорию постмодернизма для начинающих. В нем автор в очень игривой и иллюстративной форме «деконструирует» идеи постмодернизма. В другой части книги повествование включает философские отступления и теоретизацию ситуаций постмодернизма: историзма и ностальгии, растворенности субъекта, глобальной коммодификации, децентрализации и равенства языкового кода. Рассказчик иронично вспоминает свои студенческие годы в университете Сассекса: *«Мы, словно молодые исследователи, литературные комиссары, подвергали деконструкции все и вся: автора, текст, читателя, язык, дискурс, и саму жизнь. Ни одна деталь не ускользала от нашего внимания, ни одно задание не казалось малозначимым, и ни одно произведение не оставалось обделенным нашей подозрительностью. Мы занимались демифологизацией и демистификацией. Мы дегемонизировали, деканонизировали. Мы дефаллисизировали, депатриархализировали, мы декодировали, мы децентрировали, мы порочили, мы обесчеловечивали»*. (Bradbury 1993, с. 9, перевод мой. – С. П.) Далее в романе читатель находит интересный текст, в котором теоретизи-

руется значение и место философии, как метаповествования в мире постмодерна. Можно сказать, что роман проблематизирует кризис философии и представляет собой отчаянную попытку рассказчика окончательно закрепить осознание конца метаповествователя, придуманных в эпоху либерального гуманизма. Один из героев книги заявляет, что философия мертва сейчас: *«Вы разве не знаете, что философия мертва? В мире не осталось ни единой мысли. Марксизм-ленинизм убил мысль здесь (в восточной Европе), деконструкция покончила с ней на Западе. Здесь у нас было слишком много реализма, у вас на Западе его было явно недостаточно».* (Bradbury 1993, с. 103, перевод мой. – С. П.)

В романе Джулиана Барнса *Англия, Англия* один из героев – сэр Джек, преуспевающий бизнесмен, уважаемый человек, достигший социального комфорта и материального благосостояния – задает один из центральных вопросов критической теории постмодерна, касающийся реальности действительности и реальности субъекта: *«Что есть реальность? ... Вы реальны, например – Вы и Вы? ... Вы только кажетесь себе реально существующими, но на самом-то деле, все обстоит совсем не так, если принять во внимание более высокие материи. К сожалению, отвечу, что Нет. И Вы простите за жестокую откровенность, к которой считаю своим долгом прибегнуть, но я бы заменил Вас симулякром ... Реальны ли деньги? Да, в некотором смысле они более реальны, чем Вы сами. Реален ли Бог? Мне трудно ответить на этот вопрос до тех пор, пока я не встречу со своим Создателем. Реальны ли великие идеи? По край мере, философы хотели бы заставить нас верить в это. Без сомнения, меня посещали великие идеи в жизни, ... но мне хочется знать сейчас, насколько реальны они были».* (Barnes 1999, р. 31–33, перевод мой. – С. П.) В данном примере легко заметить ссылки на большинство современных теоретических концепций – деконструкцию Ж. Деррида, критику воли к власти М. Фуко, децентрализации субъективности и значения Ж. Лакана, проблематизацию двойной репрезентации Ж. Бодрийара и Ж. Делеза.

Далее в романе затрагиваются проблемы интертекстуальности и репрезентации репрезентации. Один из его героев утверждает: «мы не делали прямой ссылки, хотя в нашем интертекстуальном мире такая ссылка, как бы иронично это не казалось, конечно же, имплицитна и неизбежна. Я надеюсь, что мы все понимаем, что нет места под солнцем, где бы не было ссылок к другим текстам» (р. 53). Другой герой романа вторит ему: «сегодня мы предпочитаем копию оригиналу. Мы предпочитаем репродукцию самому произведению искусства, идеальный звук и одиночество компакт-диска концерту симфонического оркестра, а книгу, записанную на кассете, книге напечатанной» (р. 53).

Иен Макьюен в свой роман *Любовь жива* включает теоретические тексты научного, литературно-критического и психологического характера. Часть художественных порождений рассказчика строится на «диало-

ге» с концепциями Фрейда. Так, например, рассказчик - главный герой романа (повествование в романе в основном ведется от первого лица) свое критическое в психологическом плане состояние описывает следующим образом: *«Как и «я» во сне, я был и первым и третьим лицом. Я действовал, а также видел себя себя в действии. Я производил мысли, и в тот же момент, я видел их проплывающими мимо меня, как на экране. Как во сне, мои эмоциональные ответные реакции были нереальными и неуместными»*. (McEwan 1998, p. 19, перевод мой. – С. П.) Эти слова есть ничто иное как осознанное цитирование положений теории Фрейда о природе сновидений и их интерпретации.

Весьма интересным и захватывающим является ироничное включение текста Эйнштейновской теории гравитации и относительности в мире объективном. Гипертекст романа, включающий такую ссылку, является своеобразным симулякром – метафорой попытки человека, обреченного объективностью на порождение лишь собственных представлений, иллюзий об этой субъективности, рационально создать часть этого мира и укрепить свои позиции на пути его освоения и подчинения себе для удовлетворения своей гипертрофированной воли к власти и властвованию. Рассказчик пишет: *«Теория, которую Эйнштейн представил миру в 1915 и 1916 годах, внесла пропозицию, оскорбительную по отношению к здравому смыслу, согласно которой, гравитация была последствием искривления временно-пространственной кривой под воздействием материи и энергии»*. (Barnes 1999, p. 49, перевод мой. – С. П.) Далее указывается, что данная теория была лишь серьезным вымыслом, порождением рационального ума ученого, так как до пятидесятых годов двадцатого века (до момента открытия радиоастрономии) не удавалось практически способом установить справедливость этой теории. Несмотря на этот факт, теория Эйнштейна была быстро подхвачена учеными и быстро развивалась в научных кругах. Данный факт подтверждает наше утверждение, что научное видение как порождение человека, есть ничто иное как вымысел об окружающем его объективном мире. Писатель продолжает иронизировать по этому поводу: *«Теория уже была помещена в учебные пособия в двадцатые годы и с тех пор изучалась. Ее существенная власть была предельно велика; она была настолько стройна и красива, что ей трудно было противиться»*.

Не менее интересной выступает и текстовая аллюзия к критическому анализу переходной эпохи от модернизма к постмодернизму Питера Барри (1996), в которую включен и вышеупомянутый текст о теории Эйнштейна. Рассказчик в романе сообщает нам с особой художественной образительностью о застигших человечество врасплох изменениях в науке и литературе в первой половине двадцатого века, почти цитируя критическую теорию Барри: *«Наука стала более трудной и профессиональной. Она переместилась в университеты, пасторские рассказы уступили ме-*

сто заумным теориям, которые выживали и без достаточного экспериментального подтверждения и которые имели собственную формальную эстетику. В то же самое время в литературе и других видах искусства новоиспеченный модернизм приобретал формальные, структурные черты, внутреннюю последовательность и самодостаточность. Художники духовно защищали храмы этого трудного искусства от проникновения в них простолюдина». (Р. 48–49, перевод мой. – С. П.) Для рассказчика и наука и искусство есть почти единый вымысел ума человеческого, имеющий некоторое различие в эстетике формы, но движимый единым устремлением выразить себя и создаваемым по одинаковой технологии – технологии интертекстуальной игры.

В настоящей работе были рассмотрены только два значительных романа Великобритании конца двадцатого века, несмотря на то, что исследованию подверглись еще несколько романов и новелл, написанных четверью ведущими писателями Великобритании конца 1990-х годов – Мартином Эймсом, Джоном Фаулзом, Дэвидом Лоджем, и Кейзуо Ишигуро. В результате проведенного исследования удалось заметить, что английский роман конца двадцатого века демонстрирует на практике то, как литература и теория взаимопроникают и взаимодополняют друг друга, представляя собой феномен, который имеет расплывчатые границы, и который игриво реализуется во множестве включенных текстов и позволяет этим текстам быть включенными во всевозможные другие.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Barnes J. *England, England*. – London, 1999.
2. Barry P. *Contemporary Literary Criticism*. – Manchester, 1996.
3. Barthes R. *Selected Essays*. – Cambridge, 1998.
4. Belsey K. *Cultural Postmodernism*. – Manchester, 1994.
5. Bradbury M. *Doctor Criminale*. – London, 1993.
6. Foucault M. *The Care of the Self*. – London, 1990.
7. Lyotard J. *The Postmodern Condition ...* – Cambridge, 1996.
8. McEwan I. *Enduring Love*. – London, 1998.

О.Ч. Гурло  
Минск, БГУ

## ВРЕМЯ ИСТОРИЧЕСКОЕ И ВРЕМЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ В РОМАНЕ ИНГЕБОРГ БАХМАН «МАЛИНА»

Роман австрийской писательницы Ингеборг Бахман «Малина» (*«Má-lina»*, 1971) был задуман как часть трилогии «Виды смерти» (*«Die Todesarten»*), но так и остался единственным завершённым крупным произведением автора. «Малина» имеет субъективно-повествовательную структуру, при этом в центре изображения находится человеческая личность в состоянии разрыва между ее рациональным и эмоциональным существованием. Рассказ в романе ведется от безымянного первого лица – венской писательницы. С нею живет Малина, сотрудник военного музея (позже выясняется, что это *alter ego* героини). В любви к своему соседу Ивану героиня хочет спастись от тяжелых душевных переживаний, в частности – от страшных сновидений. Однако Иван не может ей помочь и в скором времени покидает героиню. Объяснения своим кошмарам рассказчица ищет в диалогах с Малиной, который пытается рационально истолковать ее страхи. Несмотря на все эти попытки, у героини постепенно появляется ощущение бессмысленности жизни. В итоге она мистическим образом исчезает в стене (переживает превращение личности: мужская её составляющая – анимус либо рациональное – начинает полностью преобладать над женской).

Роман «Малина» состоит из пролога и трех глав: «Счастлива с Иваном», «Третий мужчина», «Жизнь после смерти». Все главы имеют монтажную композицию: в произведении преобладает прерывистость, фрагментарность изображения. Эти отрывки-повествования отражают действительность через призму сознания героини. Кроме того, первая и третья главы включают телефонные разговоры, письма, интервью, вставную легенду и притчу-рефрен, выделенную курсивом и дискретно введенную в ткань повествования. Вторая глава содержит кошмарные сновидения ге-

роини, в перерывах между которыми (по всей видимости, соответствующих пробуждениям женщины) располагаются диалоги рассказчицы с Малиной.

Монтажному принципу построения романа соответствует и временная организация произведения. Прошлое, настоящее и будущее пересекаются и взаимодействуют в образах фабульно-сюжетного, исторического и субъективного времени. Детальный анализ текста «Малины» позволяет выделить в нем три аспекта настоящего времени (сюжетное время, внутритекстовые ссылки на время действия в произведении, субъективное настоящее героини), утопическую картину будущего во вставной притче, а также сложную, многомерную модель прошлого, в которой различные уровни воспоминаний (от автобиографического до глубинного, скрытого в сновидениях) сочетаются с прямым или косвенным отображением исторического опыта. Мы в данном исследовании обратимся к вопросу взаимодействия в романе прошлого и настоящего, особое внимание уделяя при этом специфике воплощения исторического времени и его соотносительности со временем субъективным.

Бахман предваряет роман списком действующих лиц и обозначением пространственно-временных координат действия, вызывающим ассоциации с драматическими произведениями: «*Zeit Heute. Ort Wien*» («Время – сегодня. Место – Вена»)¹. Таким образом, внешне перед нами подчеркнутое самим автором единство времени – «сегодня». На самом деле это единство достаточно условно; в частности, большее внимание писательница уделяет изображению прошлого. Мы предлагаем рассматривать выделенное автором «сегодня», с одной стороны, как координату, отсылающую к ментальному настоящему – времени человеческого сознания. С другой стороны, подобное единство времени и места действия символизирует стремление героини романа жить «здесь» и «теперь».

Следует отметить, что пролог демонстрирует также важную смысловую и структурообразующую функцию процесса вспоминания прошлого и его связь с повествованием как таковым. Героиня сообщает: «*Ich muss erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört*» («Я должна рассказать. Я расскажу. Нет ничего, что мешает мне в моем воспоминании») (23). Однако некоторое время спустя подчеркивается болезненность этого процесса и его невозможность для рассказчицы: «*Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung*» («Я не хочу рассказывать, мне все мешает в моем воспоминании») (27). Таким образом автор определяет одну из проблем романа и, шире, всего своего творчества: обусловленность настоящего прошлым и невозможность преодоления этого прошлого. В «Малине» неудавшейся попыткой такого преодоления является финал романа: героиня осознает, что это Малина мешает ей в повествовании и передает ему право рассказывать (332).

Основным временем главы «Счастлива с Иваном» следует считать настоящее. Во-первых, это фабульно-сюжетное время: действие происходит около 1970 года. При этом точные хронологические рамки рассказанной истории установить невозможно: она не дает ответа на вопрос, когда именно героиня встречает Ивана и как долго длятся их отношения. Практически не прослеживается смена дня и ночи, недель и т. д. – время рассказчица не отсчитывает. Это одна из особенностей письма Бахман: она никогда не переходит границы временного восприятия, свойственного ее персонажам, оставляет объективную точку зрения совершенно неизвестной. Так происходит и в романе: не существующий для героини объективный отсчет времени не находит, соответственно, выражения в структуре текста. Роль временной цезуры играют границы смысловых фрагментов, из которых состоит повествование. По мнению немецкого исследователя Р. Штайгера, для романа «Малина» подобная повествовательная перспектива оптимальна: «бесчисленное множество отрезков – как эквивалент постоянно меняющемуся стечению обстоятельств, в которых должна ориентироваться героиня, – наилучшим образом соотносится с ее жизненным ощущением»<sup>2</sup>. Единственным присутствующим в произведении отсчетом времени является количество сигарет, выкуренных рассказчицей в перманентном ожидании Ивана.

Во-вторых, глава содержит указания на время, в которое создавался роман и которое является также временем его действия. К примеру, фрау Елинек, помощница героини, находит «килограммы писем от 1962, 1963, 1964, 1965, 1966 гг.» (71), что позволяет определить событийное время произведения не ранее как 1967-м годом. Немецкая исследовательница А. Клауберт в работе о символических структурах «Малины» обращает также внимание на скрытую отсылку к незаконченному Бахман прозаическому фрагменту «*Der Tod wird kommen*» («Смерть придет»), написанному в 1965 году, и на услышанное героиней по радио сообщение о падении курса фунта в Лондоне, отмечая, что оно имело место 18 ноября 1967 года<sup>3</sup>. Еще одно косвенное указание на время действия в произведении – чтение Малиной вслух отрывков из книги космонавта А. Леонова о его выходе в открытый космос. На немецком языке книга вышла в 1969 году<sup>4</sup>. Таким образом, если учесть все перечисленные отсылки, можно сделать вывод, что события в романе происходят на протяжении минимум четырех лет (1965–1969). Именно такую протяженность получает заданное в прологе единство времени – сегодняшний день.

Наконец, наиболее важное место в структуре главы занимает субъективное время героини. Смыслообразующим является при этом неоднозначное отношение рассказчицы к понятию «сегодня», обозначенному как время действия. С одной стороны, «сегодня» для нее – постоянная темпоральная координата любви к Ивану, благодаря которому героиня оказывается в силах противостоять миру и объективной смене времени. При этом

Иван как личность не играет в данном процессе никакой роли: женщине достаточно просто думать о нем либо набирать его телефонный номер: «...*da ich den Atem anhalte, die Zeit aufhalte und telefoniere...*» («... и я задерживаю дыхание, придерживаю время и звоню по телефону...») (30). В итоге «сегодня» становится внутренним счастливым состоянием героини. В конце первой главы повествовательница еще раз подчеркивает такое значение для нее сегодняшнего дня. Она говорит о своём страхе из-за прекращения отношений с Иваном снова оказаться в мире, где существуют «вчера» и «завтра»: «...*ich bin erschrocken, denn nie wollte ich denken, wie es im Anfang war, nie...*» («...я боюсь, потому что я никогда не хотела думать, как это было в начале, никогда...») (150). Героиня этого не хочет и как защитную формулу повторяет: «*Es ist heute. Ich bin hier und heute*» («Сегодня. Я здесь и сегодня») (150). В конце романа, когда отношения с Иваном прерываются, рассказчица на самом деле начинает жить прошлым. Подобная смена времен связана с воспоминаниями: поскольку Иван ушел, приходится мысленно восстанавливать прошедшие события, что уничтожает атемпоральность сегодняшнего момента. Показательно, что и последняя фраза произведения написана в прошедшем времени (Präteritum): «*Es war Mord*» («Это было убийство») (337). Окончательное изменение временной парадигмы подчеркивается и обращением к глагольной форме «было», а не «есть».

С другой стороны, отношение героини к понятию «сегодня» имеет «патологический» характер и показывает своеобразное ее выпадение из временной парадигмы, ощущение непричастности к естественной хронологии событий: «...*in dieser pathologischen Erregung wird bis zum letzten Augenblick für mich «heute» sein*» («...в этой патологической взволнованности для меня до последнего момента будет существовать лишь сегодня») (13). Не менее показательна и фраза, характеризующая «безнадежность» отношения рассказчицы к данному понятию. «*Denn Heute ist ein Wort, das nur Selbstmörder verwenden dürfen*» («Ибо «сегодня» – слово, которое вправе употреблять лишь самоубийцы») (13), – говорит героиня. В связи с постоянным акцентированием ею того обстоятельства, что для нее существует только сегодня, складывается впечатление, будто она должна стать самоубийцей. Так возникает предвидение финала – исчезновения рассказчицы.

Таким образом, восприятие героиней времени ограничено сегодняшним днем, однако это не «жизнь в настоящем, не имеющая темпоральных горизонтов или перспектив, когда время сознания синхронно времени жизни»<sup>5</sup>. В сознании рассказчицы (и в романе Бахман в целом) воплощается, скорее, модель интегрирующего времени, которая «представляет прошлое и настоящее ... существующими слитно, как правило, в настоящем»<sup>6</sup>. Таким образом, внешне отвергая существование каких-либо иных



временных пластов, кроме сегодняшнего дня, героиня, тем не менее, постоянно ощущает их присутствие в своей жизни.

В частности, на уровне подтекста постоянно присутствует реальность начала XX века – канун Первой мировой войны и первые послевоенные годы. По мнению российского литературоведа Д.В. Затонского, это одна из особенностей австрийской литературы – связь «с изменчивыми судьбами габсбургской государственности»<sup>7</sup>. Старую Австрию писатели воспринимали как «золотой век уверенности» (Ст. Цвейг), разрушенный в 1914 году Бахман также постоянно обращается к реальности рубежа XIX–XX веков, ища в ней опору для «человека, живущего посреди новейшего кризисного мира»<sup>8</sup>.

В «Малине» период Первой мировой войны подразумевается при использовании писательницей скрытых ссылок на определенные исторические события либо культурные явления названного времени. В числе этих отсылок следует выделить, во-первых, упоминание кинофильма М. Рейнхардта «Ночь в Венеции», снятого в 1913 году (161), и его связь с высказыванием героини «*Venedig, das ich nie sehen werde*» («Венеция, которую никогда не увижу») (26). Эта связь становится еще более очевидной в свете следующих слов героини: «*Aber ich möchte einmal und bald ... nach Venedig fahren, das ich nie kennenlernen werde*» («Но я хочу в скором времени ... поехать в Венецию, которую никогда не узнаю») (100). А. Клауберт, ориентируясь на ссылку на канун войны, соотносит образ Венеции с этим временем<sup>9</sup>. В результате решается парадоксальный характер высказывания: героиня собирается в Италию, но она на самом деле никогда не увидит Венецию довоенного периода и не сможет то время вернуть.

Во-вторых, следует обратить внимание на эпизод романа, когда героиня посещает в Зальцбурге Антуанетту и Атти Альтенвильей, чьи имена «вызывают ассоциации с персонажами пьесы Гуго фон Гофманстала «*Der Schwierige*» о жизни аристократического общества после Первой мировой войны. В пьесе граф Альтенвиль является отцом Хелены Альтенвиль, а Антуанетта – женой фон Хехингена»<sup>10</sup>. Сравнительный анализ двух произведений позволяет заметить в романе Бахман своего рода монтаж образов Хелены и Антуанетты. К примеру, Антуанетта характеризуется в пьесе следующей фразой: «...*sie existiert doch so ganz für den Moment. So müssen die Frauen doch sein, der Moment ist ja alles*» («Она существует полностью в данном мгновении. Такими должны быть женщины, мгновение – это всё»)<sup>11</sup>. Хелена, напротив, говорит, что ей никогда не нужны излишние размышления о своей сущности и о текущих мгновениях. Для нее момент не имеет большого значения – она уверена в себе<sup>12</sup>. Таким образом, монтаж имен Антуанетта и Альтенвиль еще раз подчеркивает проблематику образа бахмановской героини: с одной стороны, стремление задержать каждое мгновение соотносится с характеристикой Антуанетты; с другой, беспомощность рассказчицы по отношению к своему существо-

ванию противопоставляется уверенности Хелены. Наряду с подобным сплетением образов пьесы Гофманштала Бахман использует также отдельные реплики из произведения. Все это создает в «Малине» ситуацию, симптоматичную для австрийского общества 1920-х годов XX века. При этом особое значение приобретают язык и поведение героев, не характерные для времени действия романа. К примеру, рассказчицу приглашают к ужину в манере аристократического общества: «*Zum Nachtmahl, bitte, gnädige Frau, die Herrschaften sind schon in der Stube*» («Пожалуйста ужинать, милостивая государыня, господа уже прошли в залу») (170). В одном этом предложении слова высокого стиля («*die Herrschaften*» и «*gnädige Frau*») сочетаются с устаревшим «*die Stube*». Показательны и имена персонажей, которым Бахман всегда придавала большое значение. В данном случае литературно образованный читатель автоматически проассоциирует имена Альгенвиль и Антуанетта с Австрией 1920-х годов. Импульсы к таким ассоциациям дает и текст романа, в частности – отдельные замечания, касающиеся Антуанетты, например: «*Antoinettes Prinzip ist ... festhalten an der alten Wiener Kueche*» («Принцип Антуанетты – придерживаться старой венской кухни») (158). В результате использования писательницей монтажа и аллюзии «старая семья вплетается в действие таким образом, что кажется типичной австрийской семьей 1960-х годов и превращается в символ устаревшего состояния общества в целом»<sup>13</sup>.

Мы предлагаем также рассматривать в качестве ссылки на период Первой мировой войны отрывок из интервью героини господину Мюльбауэру, в частности, следующие ее слова: «*...beruhigen Sie sich, das Ultimatum an Serbien ist schon längst abgegangen, es hat nur ein paar Jahrhunderte von einer auch fragwürdigen Welt verändert und sie zum Ruin gebracht*» («...успокойтесь, ультиматум Сербии истек давным-давно, он всего лишь изменил несколько веков и без того ненадежного мира и разрушил его») (97). Героиня имеет в виду события лета 1914 года, а именно убийство студентом Гаврило Принципом эрцгерцога Франца-Фердинанда и его морганатической супруги, которое произошло при посещении им Сараева. За этим последовал ультиматум сербскому народу, в котором Австро-Венгрия потребовала допущения австрийских чиновников на территорию Сербии для расследования. В ответ на несогласие с требованиями 28 июля 1914 года Австро-Венгрия объявила войну Сербии<sup>14</sup>.

Важное место во временной структуре романа занимает прошлое, о котором мы узнаем из воспоминаний и сновидений героини. При этом следует различать обычные реминисценции и скрытые воспоминания: «*gewöhnliche Erinnerungen*» и «*verschwiegene Erinnerungen*», согласно тексту «Малины» (23). Немецкая исследовательница Андреа Штоль, говоря о различных формах воспоминаний, констатирует, что «во время глубокого вспоминания этот процесс становится своего рода деструкцией. Такие воспоминания характеризуются эмоциональным присутствием прошлого

в настоящем времени, не подчиняются законам хронологии, часто болезненны для вспоминающего»<sup>15</sup>. Именно глубокие, скрытые воспоминания являются основным содержанием второй главы романа, посвященной отображению кошмарных сновидений рассказчицы. Эти сновидения, в отличие от традиционного их восприятия как способа познания будущего (что нашло свое отражение в массовой культуре – в традиции сонников), обращены в прошлое. При этом речь идет не о личной судьбе героини, а о коллективном прошлом австрийского народа и человечества в целом. В общей сложности, вторая глава романа состоит из 32 сновидений и 7 объясняющих их воображаемых бесед героини с Малиной, выступающего здесь как часть раздвоенной души рассказчицы. При этом практически все сны концентрируются вокруг всемогущей фигуры отца, который пытается подчинить себе или убить «сновидное Эго». Неоднократно предпринимались попытки изучения сновидческого материала, в основном с точки зрения теории архетипов К.Г. Юнга<sup>16</sup>. Как проявление глубинной памяти сновидения рассматривались в единичных случаях: здесь следует отметить работу С. Шоттелиус<sup>17</sup> и отдельные страницы исследования С. Заутхофа<sup>18</sup>, затрагивающие интересующую нас проблему. Однако при этом мало внимания уделяется собственно реальности сновидений, анализируя либо отдельные их мотивы (С. Шоттелиус), либо формальные характеристики снов как скрытых воспоминаний (С. Заутхоф).

Мы рассматриваем сновидения героини в качестве отдельной реальности, которая характеризуется собственной, несколько видоизмененной, пространственно-временной структурой. В данной статье мы затронем только один аспект воплощения времени в кошмарах героини, который наилучшим образом иллюстрирует функцию сновидной реальности как зеркала коллективного прошлого. В «Малине» сновидения, не зависящие от реальности основного текста, но связанные с ней при помощи аллегорических образов, раскрывают «тотальную память» австрийского народа и, шире, всего человечества. Речь идет о скрытом отображении периода Третьего Рейха, что, по мнению российского литературоведа З.М. Мартемьяновой, подчеркивает основную идею романа: «суть этого общества только “война”, “насилие”, “борьба”»<sup>19</sup>.

В понимании Бахман война – это своего рода метафора для уничтожения людьми людей, которая проходит через все творчество писательницы. В частности, еще в стихотворениях подчеркивается мысль, что военное состояние европейского мира, начавшееся с Первой мировой войной и продолженное Второй, не окончено (например, это показывает стихотворение «*Alle Tage*»). На страницах романа ситуация не меняется: война вписывается в текст таким образом, что кажется современной, постоянной. Существование войны подчеркивается, например, еще в первой главе образом ежедневных пожаров дворца правосудия: «...*und dieser tägliche Brand des Justizpalastes*» (90). Подобную точку зрения выражают и

диалоги героини с Малиной. К примеру, символично окончание последнего из их разговоров, пересказанных во второй главе романа: «*Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg*» («Постоянно война. Здесь всегда насилие. Здесь всегда борьба. Это вечная война.») (247). Но особое место действительность Третьего Рейха занимает в сновидениях героини.

Согласно российскому философу В.А. Подороге, сновидение становится кошмаром при вторжении в него «границ Внешнего»<sup>20</sup>. В «Малине» роль «внешнего» выполняют отец и его реальность, которую образуют, в частности, символические образы власти и смерти, а также пространство «кладбища убитых дочерей». Однако наибольший интерес в русле нашего исследования вызывают способы убийств и надругательств над сновидным Эго героини, избираемые отцом. Часто они вызывают ассоциации с истязаниями пленных в фашистских лагерях смерти: «*Ich bin in der Gaskammer*» («Я в газовой камере») (175), «*man anfängt, die Ströme eisigen Wassers über uns zu giessen*» («нас начинают поливать струями ледяной воды») (211), «*es ist Stacheldrath, es sind Stacheln, mit 100 000 Volt geladem*» («это колючая проволока, это колючки с зарядом в 100 000 вольт») (219). Такие ассоциативные параллели в романе Бахман отмечались и российскими литературоведами. Например, З.М. Мартемьянова сравнивает сон о превращении людей в ледяные статуи с действительными историческими событиями. Исследовательница пишет: «Возможно, писательница знала о судьбе советского генерала Д.М. Карбышева, замученного пытками, облитого водой и превращенного в ледяную статую в лагере смерти Маутхаузен в Австрии»<sup>21</sup>. Д.В. Затонский, не обращаясь к реальным фактам Второй мировой войны, использует приведенные выше цитаты из романа и им подобные для определения фигуры отца как собирательного образа «всего того старшего поколения, на котором лежит ответственность за фашизм и войну, за до сих пор не отомщенные политические кошмары»<sup>22</sup>. Такая трактовка представляется нам вполне уместной: мотив «непреодоленного прошлого» лежал в основе многих немецкоязычных произведений второй половины XX века. Кроме того, для Бахман события Второй мировой войны (начавшиеся с аншлюса Австрии гитлеровской Германией в 1938 г.) являются содержанием многих личных травматических, глубинных воспоминаний. В одном из интервью писательница говорит о переживании ею в момент вступления гитлеровских войск в ее родной город Клагенфурт первого страха смерти: «Один определенный момент разрушил мое детство. Это вступление гитлеровских войск в Клагенфурт – мой первый страх смерти»<sup>23</sup>. Некоторые немецкие литературоведы, к примеру, Г. Гёллер и С. Заутхоф, рассматривают эти слова писательницы как очерченный ею самой след для взаимосвязи биографии автора с мотивами и образами художественных произведений<sup>24</sup>. Так, если рассматривать «Малину» как «внутреннюю биографию» Бахман

и отождествлять многие воспоминания рассказчицы с личными воспоминаниями автора, можно сделать вывод, что то первое событие, которое героиня стремится и так и не может восстановить в своем сознании, связано именно с аншлюсом Австрии в 1938 году «Первый страх смерти» писательницы является в этом случае отправной точкой глубинных воспоминаний героини. И все же это только одна из возможных интерпретаций произведения. Несмотря на выразительное присутствие в тексте реалий, соотносимых с жизнью Бахман, никоим образом нельзя определять «Малину» как автобиографический роман; сама писательница опровергла такую точку зрения.

Таким образом, темпоральная структура произведения основана на связи и взаимопроникновении исторического и субъективного времен. С одной стороны, события показаны сквозь призму сознания героини, в результате чего основным временем действия становится время субъективное. С другой – восприятие времени рассказчицей во многом определено историческим опытом. В романе постоянно прослеживаются ссылки на различные исторические и культурные реалии, иллюстрирующие отношение автора к событиям. При этом писательница не использует непосредственные рассуждения о современном ей обществе и его прошлом, но дает читателю импульсы, благодаря которым он может сформировать свою собственную точку зрения. Основой для такого взаимодействия является модель интегрирующего времени, восстанавливающая связи прошлого и настоящего. Мы считаем, что та настойчивость, с которой автор «реинкарнирует» прошлое, свидетельствует о внутреннем ностальгическом ощущении прерванности времен. Используемая писательницей темпоральная модель выражает не столько утверждение прошлого, сколько его поиск и попытку обретения. Это обусловлено, с одной стороны, личным опытом Бахман и стремлением вместе с ее героиней переосмыслить собственное прошлое. Однако в большей степени основание подобной поэтики мы видим в совокупности наиндивидуальных элементов. Среди них следует выделить, по крайней мере, два фактора. Во-первых, это стиль мышления эпохи: в литературе XX века преобладающие позиции начинает занимать центростремительный роман, ориентированный прежде всего на изображение личности. Для таких произведений характерно именно неклассическое, нелинейное и неоднородное понимание времени – что является также особенностями субъективного его восприятия. Во-вторых, временная структура романа Бахман во многом обусловлена историческим опытом Австрии. Попытка обретения прошлого часто связана с историческими разломами. Для писательницы их два: падение империи Габсбургов и аншлюс Австрии гитлеровской Германией. Оба эти события неоднократно переосмыслились австрийскими писателями, трансформируясь в их произведениях в мотивы «потерянной старой Австрии» и «непреодоленного прошлого». В результате роман Ингеборг Бахман, нова-

торский для австрийской литературы по форме, в плане мотивов и образов во многом демонстрирует влияние на автора национальной традиции.

- <sup>1</sup> *Bachmann I.* Werke. Dritter Band: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. – München, 1993. S. 12. Здесь и далее цитаты и ссылки на текст даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.
- <sup>2</sup> *Steiger R.* Malina: Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. – Heidelberg, 1978. S. 13.
- <sup>3</sup> *Klaubert A.* Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann: Malina im Kontext der Kurzgeschichten. – Bern, 1983. S. 79.
- <sup>4</sup> *Ibid.* S. 79.
- <sup>5</sup> *Алексина Т.А.* Власть Хроноса. – М., 1994. С. 101.
- <sup>6</sup> *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. – М., 1997. – С. 93.
- <sup>7</sup> *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. – М., 1985. – С. 3.
- <sup>8</sup> Там же. С. 96.
- <sup>9</sup> *Klaubert A.* Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann: Malina im Kontext der Kurzgeschichten. – Bern, 1983. S. 80.
- <sup>10</sup> *Ibid.* S. 81.
- <sup>11</sup> *Hofmannsthal H.* Gesammelte Werke: in 10 Erzählbänden. Dramen IV. – FfM, 1979. S. 397.
- <sup>12</sup> См.: *ibid.* S. 404.
- <sup>13</sup> *Klaubert A.* Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann: Malina im Kontext der Kurzgeschichten. – Bern, 1983. S. 81.
- <sup>14</sup> См.: *Bunnet P.Ю.* и др. История Нового времени. – М., 1995. С. 467.
- <sup>15</sup> *Stoll A.* Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. – FfM, 1991. S. 21.
- <sup>16</sup> См.: Von Praag Sch. Malina von Ingeborg Bachmann: Ein verkannter Roman // *Neuphilologus* 66, 1982. S. 11–125.
- <sup>17</sup> См.: *Schottelius S.* Das imaginäre Ich: Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman «Malina» und Jacques Lacans Sprachtheorie. – FfM, 1990.
- <sup>18</sup> См.: *Sauthoff S.* Die Transformation (auto)biographischer Elemente im Prosawerk Ingeborg Bachmanns. – FfM, 1992.
- <sup>19</sup> *Мартемьянова З.И.* Сюжетно-композиционные особенности романа Ингеборг Бахман «Малина» // Австрийская литература XIX–XX веков: Межвузовский сборник. – СПб, 1995. С. 83.
- <sup>20</sup> *Подорога В.А.* Ф. Кафка. Конструкция сновидения // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения (Москва, 1993). – М., 1993. С. 119.
- <sup>21</sup> *Мартемьянова З.И.* Сюжетно-композиционные особенности романа Ингеборг Бахман «Малина» // Австрийская литература XIX–XX веков: Межвузовский сборник. – СПб, 1995. С. 83.
- <sup>22</sup> *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. – М., 1985. С. 366.
- <sup>23</sup> *Bödefeld G.* Alleinsein ist eine gute Sache (Interview mit Ingeborg Bachmann) // *Basler Nachrichten*, 26.3.1972. S. 26.
- <sup>24</sup> См.: *Sauthoff S.* Die Transformation (auto)biographischer Elemente im Prosawerk Ingeborg Bachmanns. – IM, 1992. S. 50–51; *Höller H.* Ingeborg Bachmann: das Werk; von den frühesten Gedichten bis zum «Todesarten»-Zyklus. – FfM, 1987. S. 156.

## ТВОРЧЕСТВО ГРАССА КАК ИГРА СО ВРЕМЕНЕМ

Вчера будет то, что было завтра. Современные наши истории произошли не сейчас. Эта, например, началась более трехсот лет назад. Остальные истории тоже. Таково происхождение всего, что случается в Германии.

*Г. Грасс. Встреча в Тельgte*

Гюнтер Грасс ориентируется на так называемого «идеального» читателя, способного уловить призыв к игре и принять действующие в его творчестве правила. О том, что речь идет об игре, критика поняла не сразу и, подвергнув книги Грасса тщательному анализу по общепринятому алгоритму, доставила ему немало хлопот. Игра, которую Грасс предлагает «идеальному» читателю, называется «*Vergegenkunft*». Этим изобретенным им понятием выражается концепция времени в его творчестве. «*Vergegenkunft*» – словесный гибрид, объединяющий «прошлое» (*Vergangenheit*), «настоящее» (*Gegenwart*) и «будущее» (*Zukunft*). Такой синтез времен, в том числе доисторических мифологических и грядущих апокалиптических, Грасс понимает как основу той амбивалентной метареальности, которая скрыта под привычной картиной мира [1, 185].

«Желание устранить время, находиться в каждый момент якобы прошедшего, якобы будущего в настоящем» [2, 795] он сравнивает с «детским желанием человека уметь летать, оставаться ребенком, быть невидимым». Все эти мечты, по мнению Грасса, совершенно естественны и поэтому не могут не быть «вне нашей реальности» – по крайней мере, в его творчестве они сбываются. придавая его обращению с действительностью и историческим пространством форму игры: мир существует по новым, введенным автором, правилам. Главное и самое известное из них начинается повесть *Встреча в Тельgte*: все, что может быть написано о Германии, восходит к XVII столетию. А в своих интервью Грасс уточняет: эпохе Гриммельсгаузена и Симплициад, времени литературного барокко [1, 181]. Современную реальность Грасс наполняет мироощущением периода Тридцатилетней войны, а упоминаемые им в повести барочные поэты измучены раздумьями о двух мировых войнах. Почему игра именно с барокко? Из всех имеющихся художественных традиций Грасс выбирает эпоху, которой в науке суждено было получить только одну универсаль-

ную дефиницию: двуликость. Но именно эта ее особенность и кажется Грассу преимуществом в его аксеологических опытах с реальностью и правдой. XVII век обладает к тому же изрядным арсеналом специфических жанров и образов, воззрений на мир, ставших в основном клишированными постулатами. Кроме того, в эту эпоху намечен новый подход к искусству, который Вагнер впоследствии назовет *Gesamtkunstwerk*, то есть синтез искусств; естественно, Грасс, как носитель двойного таланта, как писатель и график, делает его основой своей поэтики. Виртуозные перемещения во времени удаются Грассу с помощью использования в большей или меньшей степени известных *сигналов* барокко. Наиболее типичные из них угадываются читателем сразу и приводят в действие механизм игры: следующей ступенью будет распознавание важных, но менее броских черт эпохи. Так постепенно читатель настраивается на единую космологическую систему, тему бесконечных метаморфоз, которые начинаются с момента включения читателя в игру: ориентируясь на привычную картину мира, он оказывается в совершенно иной, параллельной, действительности и с каждой осмысленной и переосмысленной барочной характеристикой приближается к постижению разноликого бытия.

*Встреча в Тельgte* можно считать ключом к объемным, прославившим Грасса романам. Здесь он однозначно заявляет о выбранной роли, которая прослеживается практически во всех его книгах: давайте играть, как будто я – это не я, а, скажем, Гриммельсгаузен. Без признания этой авторской позиции, предусматривающей слияние древних и современных образов за счет отказа от временных границ, понимание творчества Грасса и его главных задач будет неполным. *Встреча в Тельgte* – не столько прямое обращение к фактам Тридцатилетней войны, сколько моделирование мира XVII века и проецирование барочных структур на положение вещей в XX веке. Многочисленные исследования доказали, что Грасс хорошо ориентировался в реалиях барокко, известны научные работы, ставшие для него источником его барокковедческих знаний, а также огромного количества цитат, воспроизводящих дух времени [3, 79]. В этом смысле *Встреча в Тельgte* запутывает в сетях интертекстуальности, сводящей XVII и XX века к общему знаменателю.

Стимулируя читателя своеобразным стечением обстоятельств и интригующими намеками, *Встреча в Тельgte* ставит вопрос об авторстве – причем не только данной конкретной повести, но и вообще большинства грассовских произведений (включая даже более ранние), превращаясь в неписаное предисловие к ним. В повести события изложены от лица анонимного рассказчика, который всякий раз старается подчеркнуть свой особый литературный статус и всеведение, присущее ему, по его словам, по крайней мере «в том веке». И хотя рассказчик себя не называет, не трудно догадаться, что встреча барочных поэтов в местечке Тельgte описывается не кем иным, как самим Гриммельсгаузенем. Но все же одной



этой мистификацией Грасс не ограничивается.

Грасс, просвещая читателя в вопросах амбивалентности бытия, предельно усложняет модальную структуру авторства. В повести фигура Гриммельсгаузена появляется еще в одной ипостаси: в образе некоего Гельнгаузена, персонажа не существующего, но скроенного из деталей биографии и произведений исторического Гриммельсгаузена. Гельнгаузен не участвует в заседаниях поэтов и написании воззвания к миру (которое в итоге сгорает вместе с трактиром, что позволяет закончить повесть детективным вопросом: кто сжег трактир?). К этому моменту он еще не стал великим мастером, но уже дает обещание бросить «своих рейтеров и мушкетеров», засесть за походжения Симплициссимуса, «вспороть миру брюхо, выпустить наружу всю его вонь да открыть ... великую войну слов и громокипящего смеха» [4, 97]. К кому относится эта программа – к Гриммельсгаузену или самому Грассу с его жуткими гротесками, – решать читателю. Раздвоение единого образа на очень земного персонажа и почти трансцендентного всезнающего я-рассказчика отражает отношение Грасса к выбранной роли: он не считает Гриммельсгаузена барочным вариантом себя, а обращается к возможному воплощению исторического писателя Гриммельсгаузена при сохранении его, Грасса, индивидуальности в условиях упраздненных законов времени. Как сказал бы исследователь барокко А. Михайлов: «другая человеческая роль другого я» [5, 131]. Поэтому было бы не совсем верно утверждать, что Грасс всего-навсего использует исторические жанры для осмысления современности. *Жестяной барабан*, например, не жанровое подражание плутовскому роману XX века, или барочная реминисценция, а сочинение, автор которого сознательно пребывает в образе виртуального Гриммельсгаузена. Все литературные характеристики: повествовательная перспектива (Оскар, пациент психиатрической клиники, пишет мемуары), отсутствие качественного развития личности при постоянной смене ситуаций, мелкобуржуазное восприятие мира «снизу» с элементами пародирования принятых в литературе образцов (воспитательного романа) – следствие все той же авторской роли. Подобно тому как исторический Гриммельсгаузен создал исторические *Симплициады*, грассовский Гриммельсгаузен – он же частично Гельнгаузен – условно претендует на грассовские циклы. Цикличность необходима Грассу для того, чтобы замкнуть историческое время-пространство. Несмотря на подчеркнутое своеобразие каждой книги, содержание почти всех произведений Грасса подчинено одним и тем же, указанным во *Встрече в Тельте*, законам. Грасс располагает примерно одним и тем же составом персонажей и мотивов, свободно переходящих из одной книги в другую и образующих единый космологический мир. Во *Встрече в Тельте* образы, заимствованные у исторического Гриммельсгаузена, например, архиплутня Либушка Кураж, восседающая на муле с узлами и в попоне, появляются не произвольно, а до деталей соответствуя

эмблемным гравюрам. Эмблема, синтезирующая словесное и изобразительное искусство, символ и язык эпохи, становится у Грасса доминирующей смыслообразующей единицей. Его каждая книга, открывающаяся, как и в XVII столетии, символическим рисунком, переполнена также скрытыми, имплицитными эмблемами – словесными картинками, описанием фотографий, портретов, кинокадров и/или кинофрагментов, введенными в текст как реально существующие или только воображаемые.

Вводя в повествование героев или факты действительности, Грасс не устает отмечать, были они запечатлены тем или иным визуальным искусством, или нет. Раздвоение образа Гриммельсгаузена на я-рассказчика и персонажа также подчеркивает, насколько для автора важно предметно-оптическое восприятие, и рефлексия его героев предусматривает обязательное видение себя со стороны. Аналогичная ситуация складывается в *Жестяном барабане*, где чередуется повествовательная перспектива от 1-го и 3-го лица и где жизнеописание складывается из анализа рассматриваемых фотографий; в *Под местным наркозом* протагонист – учитель истории Старуш, проецирует поток своего сознания на стоящий перед ним во время стоматологических процедур монитор. Образы персонажей составляют нужные автору эмблемные метафоры, одушевленные существа, которые визуализируют идеи. Это не только безобидный куст чертополоха – символ истерзанной Тридцатилетней войной Германии, но и говорящие крысы, рыбы, птички пугала, камера, телевизор, барабан и т. д. Герои и явления Грасса гротескны в той мере, в какой гротескна барочная эмблематическая гравюра. Отличие Грасса от его литературного образца Гриммельсгаузена в том, что в *Симплициссимусе* среди действующих лиц нет персонажа, изображенного на титульной гравюре (с ужасающим носом и подбородком, длинными острыми ушами, настоящими рожками, птичьими крыльями, чешуйчатым хвостом и стоящего на лапах разных биологических видов – с утиной перепонкой и копытом), а в книгах Грасса подобных существ достаточно. В одном только трехактном балете под названием «Пугала» – *Собачьи годы* – на сцену выходит такое количество визжащих, завывающих монстров, что их хватило бы на целую дюжину гротескных романов.

Если бы *Жестяной барабан* принадлежал историческому Гриммельсгаузену, а не воплотившемуся в него писателю XX столетия, вряд ли бы он был воспринят как осквернение добродетели. Как и грассовская поэтическая концепция, сверхъестественные гротескные образы навеяны прошедшими веками, поэтому так напоминают мифические картины архаических времен. Для эпохи барокко опредмеченные абстракции – аллегии, символы – более типичны, чем для современности, где образу традиционно в течение долгого времени придавалось меньше значения, чем слову. В эпоху барокко «гротескные» эмблемы не имели современного эффекта, они были универсальны, аналитичны, подлежали расшифровке с

помощью специальных списков (своего рода словесно-образных справочников) и апеллировали скорее к интеллекту. Гротески Грасса воспринимаются в первую очередь эмоционально, так как, если не учитывать его своеобразную авторскую роль, всегда остается искушение рассмотреть их как часть стандартной картины мира. *Встреча в Тельgte* не только выдвигает на передний план идентификацию автора, но и настаивает на признании его созидательных функций – в барочном смысле: продукт любого творчества моделирует историю образования и структуру окружающего мира, с его гармонией, хаосом, противоречивостью. Все грассовские персонажи – творцы действительности, каждый на свой лад. В *Жестяном барабане* картина мира абсурдно монтируется Оскаром, который склеивает из частей фотографий ужасающие образы и наполняет ими свои мемуары. В романе *Собачьи годы* Амзель, прославившийся конструированием страшных существ для огородов, ведет дневник, где проектирует и теоретически исследует пугала; в *Под местным наркозом* Старуш, в процессе лечения подлежащий анестезированию, переносит реальность на экран телевизора, где она состоит из произвольной череды рекламных роликов и человеческой рефлексии и т. д. Каждый роман – это условное продолжение *Встречи в Тельgte*: описание того, что успел натворить плут Гельнгаузен после завершения Тридцатилетней войны, а также того, чему стал свидетелем всезнающий я-рассказчик за последние триста лет.

Без этой небольшой повести, сочиненной по случаю юбилея Х.В. Рихтера, организатора Группы 47, крупномасштабные тома Грасса потеряли бы важную часть своего смысла, так как в ней изложены в концептуальном единстве основные принципы поэтики Грасса и эксплицирована его роль как автора. Естественно, что мир, увиденный глазами писателя, переосмыслившего временное пространство и дистанцирующегося от читателя с помощью многослойной маски, изначально предрасположен к метаморфозам и как нельзя лучше демонстрирует главную идею Грасса – амбивалентность правды и действительности.

- 
1. Grass G. Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen // Grass G. Werkausgabe in zehn Bänden. Hg.v. Volker Neuhaus. – Darmstadt: Neuwied, 1987. Bd. X. Gespräche. Hg.v. Klaus Stallbaum.
  2. Grass G. Literatur und Mythos // Grass G. Werkausgabe in zehn Bänden. Hg.v. Volker Neuhaus. – Darmstadt: Neuwied, 1987. Bd. IX. Essays, Reden, Briefe, Kommentare. Hg.v. Daniela Hermes.
  3. Haslinger A. Günter Grass und das Barock // Grass G. Werk und Wirkung. Hg.v. Rudolf Wolff. – Bonn: Bover, 1985.
  4. Грасс Г. Встреча в Тельgte // Грасс Г. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4. – Харьков, 1997.
  5. Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997.

## МОДЕЛИ СОЦИУМОВ В ЭПОПЕЕ ДЖ. Р.Р. ТОЛКИЕНА «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ»

Двадцатый век вошел в историю человечества как век невиданных ранее социальных катастроф и социальных экспериментов, радикально изменивших как мир, так и отношение человечества к самому себе. Безусловно, социальные процессы находят свое отражение и осмысление в литературе XX века, в том числе, и в литературе «фэнтези», ориентированной, казалось бы, не на реальность, а на миф или сказку и относящейся, по мнению ряда исследователей и критиков, к несерьезному «подростковому» чтению. Однако, несмотря на все упреки в «нереспектабельности» литературы «фэнтези»<sup>1</sup>, обращает на себя внимание то, что наиболее талантливые авторы «фэнтези» создают свои произведения как своего рода параболы, отражающие в том числе и социальные проблемы XX века и предлагающие свои пути решения социальных противоречий, подчас неожиданные и парадоксальные. К числу таких авторов, несомненно, относится и Дж. Р. Р. Толкиен.

Несмотря на то, что своей главной художественной задачей Толкиен считал создание цельного, связанного корпуса мифологических сказаний «для Англии»<sup>2</sup>, а вовсе не отражение истории мировых войн в сказочной или аллегорической форме (наоборот, Толкиен крайне негативно относился ко всякого рода аллегориям<sup>3</sup>), но тем не менее вопросы социальной структуры общества играют немаловажную роль на страницах его эпопей «Властелин колец».

Сам жанр «Властелина колец» (а по структурным особенностям это эпопея, построенная на сюжетобразующем мотиве путешествия или «квест») не позволяет сконцентрировать все действие на четко ограниченном участке пространства, наоборот, жанр путешествия предполагает разомкнутость пространства и возникновение по ходу развития сюжета отдельных замкнутых локусов, каждый из которых играет свою вполне определенную логикой сюжета и замыслом автора роль. И несмотря на то, что функции замкнутых локусов во «Властелине колец» различны, их формальная композиционная структура сходна и благодаря тщательной прорисовке всех деталей эти локусы предоставляют автору моделировать внутри них различные типы социального устройства общества, причем эти социальные модели либо не акцентированы (как, напри-

мер, в пространствах Лотлориена<sup>4</sup>, Ривенделла, лесе Фангорна, где не упоминается даже само слово «социум» или «власть»), либо выходят чуть ли не на первый план (как при описании Гондора, Рохана, Изенгарда, Модрора, ибо они напрямую оказываются связанными с проблемой природы власти и – что чрезвычайно важно – системой нравственно-этических ценностей жизни общества). Все варианты общественного устройства, которые представлены на страницах «Властелина колец» Толкиена, можно условно разделить на несколько «базовых» моделей социумов, а именно: социумы, организованные по принципу династической монархии; социумы с демократической системой; вторично заселенные пространства погибших цивилизаций; тоталитарные социумы («империи зла»). При этом в качестве образцовой модели Толкиен изображает династическую монархию.

Именно династическая монархия организует жизнь в «идеальных» локусах «Властелина колец» – обителях эльфов Ривенделле и Лотлориене. Хотя «общественная» жизнь Лотлориена и Ривенделла «стерта», не акцентирована, все пространство этих локусов концентрируется вокруг одной центральной фигуры которой в Ривенделле является владыка эльфов Элронд, а в Лотлориене – эльфийская волшебница и прорицательница Галадриэль. Эти персонажи стоят не только во главе этносов (то есть выполняют «социальную» функцию королей), но и наделены сверхъестественными способностями, дополнительно мотивирующими их право быть королями. Так, Элронд является великим целителем, а Галадриэль обладает даром пророчествования и умеет проникать в мысли собеседников. Кроме того, оба владыки обладают волшебными предметами – кольцами власти, благодаря которым осуществляется и охрана границ локусов, приумножаются мастерство и искусство эльфийского народа. «Идеальные» миры Толкиена – это бесконфликтные общества, лишенные жажды безграничной власти и амбиций мирового господства.

Вместе с тем монархии эльфов демонстрируют и идеальное отношение общества к миру: при описании Лотлориена и Ривенделла доминирующим является мотив леса или сада, обязательный для описания фантастических пространств в романтической сказке, традиции которой наследует «фэнтези». Так, в Ривенделле Сэм и Фродо гуляют по саду владыки Элронда, который располагался по берегу реки и в котором «звенела и пела вода, запахи деревьев и цветов шекотали ноздри, словно в садах Элронда длилось нескончаемое лето»<sup>5</sup>. Лотлориен – это мир, вписанный полностью в пространство леса. Город эльфов – это, собственно говоря, не город, а обжитое природное пространство, домов как таковых там нет, домами служат огромные площадки – флеты – располагающиеся в кроне деревьев. Для Толкиена, как и для романтиков, важна идея единства человека и природы, слияния естественного и привнесенного человеком. Так,

Сэм рассуждает об эльфах Лориена и об их доме: «То ли они сделали эту страну, то ли она их, но здесь удивительно спокойно»<sup>6</sup>. Большую роль при описании Ривенделла и Лотлориена играет также мифологема дерева. Деревья – это основа цивилизации лориенских эльфов, и – согласно логике замкнутого фантастического пространства – эти деревья необычные, отличающиеся от виденных ранее героями, пришедшими извне: «Таких величественных деревьев путники еще не видели... Кроны их терялись где-то в вышине, сливаясь с потемневшим небом, создавая впечатление огромных живых башен, повсюду расцвеченных огнями»<sup>7</sup>. Вместе с тем фантастические замкнутые пространства Лотлориена и Ривенделла во «Властелине колец» Толкиена – это локусы несказанной красоты, и первое впечатление, полученное героями, впервые попавшими внутрь – это удивление и восхищение. Толкиен подробно описывает чувства, охватившие Фродо, вошедшего в Лотлориен: «Фродо так и остался стоять, пораженный здешней красотой в самое сердце. Он словно шагнул через окно в несуществующий мир, в котором свет и краски оказались неузнаваемо яркими, формы – четкими и гармоничными, словно их задумал, а потом осуществил и закрепил навсегда гениальный ваятель. <...> Все, все вокруг казалось совершенным и безупречным. Да оно и было таковым»<sup>8</sup>. Однако это миры красоты не только природной, но и рукотворной, это миры творчества и высокого искусства. Так, обитель Элронда наполнена музыкой: «Музыка завораживала, навевала грезы, и вот уже бесконечная река серебряных звуков потекла над ним, непостижимая в многозначных глубинах, подхватила и понесла на вечных волнах»<sup>9</sup>. Музыка и поэзия – это те стихии, которые наряду с природной красотой неотъемлемо присущи идеальным монархиям эльфов и пробуждают поэтический дар в тех, кто пришел извне. Так, в Ривенделле Бильбо пишет стихи и заканчивает свою книгу, а в Лотлориене поэтическое настроение охватывает и Фродо: «Раньше стихосложение не очень привлекало его <...> теперь, у лориенского фонтана, слова начали сами приходить к нему, складываясь в песню...»<sup>10</sup> Даже вход в обитель эльфов сопровождается пением<sup>11</sup>.

Таким образом, при изображении идеальных монархий центральными понятиями для Толкиена являются понятия «культуры» и «красоты», причем в основе обоих понятий лежит отношение разумного существа к природе: прекрасно то, что гармонирует с природой; органически протекает из нее и продолжает ее, а задачи «идеальных социумов» – это сохранение и умножение красоты мира. Любые же насильственные действия, направленные на разрушение природы и противоречащие ее законам – противоречат и красоте, и культуре и в итоге оказываются злом. Ривенделл и Лотлориен оказываются *образцами* красоты, культуры и общественной организации, которые остаются в душах героев как «память сердца». Так, Фродо, покидая Лориен, размышляет: «...скоро он, Фродо,

бедный странник из маленького Шира, снова уйдет в большой мир, но он же, Фродо из Шира, останется бродить среди цветов... в прекрасном Лоториене»<sup>12</sup>. Сходное чувство испытывает и Арагорн: «Здесь останется мое сердце»<sup>13</sup>. (Правда, в последнем случае столь трепетное отношение к Лотлориену связано с любовной интригой: в Арвен, возлюбленной Арагорна, течет наследная кровь эльфийской владычицы.) Чрезвычайно важно, что герои, сохраняя «память сердца» о прекрасном мире эльфов, *стремятся преобразовать свой мир по его образу*. Так, Сэм хочет перенести красоту Лотлориена в свой мир, в мир Шира. Домой он привозит коробочку с землей Лотлориена – дар владычицы Галадриэль – и на своей земле выращивает прекрасный сад, центром которого становится фантастическое дерево эльфов меллорн. Таким образом, идеальные монархии эльфов представляют собой вариант *эстетической утопии*, в основе которой лежит идея преобразования мира с помощью гармонии и творчества, а в качестве общественного идеала мыслится социум, ставящий своей целью сохранение и приумножение красоты мира.

Вместе с идеальными монархиями Лотлориена и Ривенделла важную идейно-художественную функцию в эпосе «Властелин колец» исполняют такие замкнутые локусы, как Рохан и Гондор, пространства, населенные людьми, одним из «ведущих» этносов в эпосе. Пространства Рохана и Гондора менее романтизированы, нежели Лотлориен и Ривенделл, и это вполне объяснимо логикой мифа у Толкиена: эльфы – «дивный народ», «первороденные», именно они принесли в мир Средиземья красоту, поэзию, искусство. Люди же – «младший народ», они – ученики. Людям не дано повторит один величие эльфов, но цивилизация их более технична, социально четче организована, и вместе с тем более устойчива к изменениям внешней среды. Локусы людей менее «волшебны», но тем не менее при описании Рохана и Гондора присутствует также идея красоты и величия замкнутого локуса. Герои, впервые попадающие в эти пространства, так же, как и в случае Лотлориена, испытывают восхищение и восторг. Так, Гондор показан в восприятии Пиппина, который «не мог опомниться от изумления и восторга при виде этого могучего, великолепного каменного города»<sup>14</sup>. Однако эта красота лишена волшебства, она рукотворна, это гимн человеческому мастерству и искусству. Так же, как и «идеальные» локусы, Рохан и Гондор гармонируют с природой и органично «вписаны» в природную среду, и одновременно человеческие королевства – это *культурные этносы*. Так, жители Рохана хранят предания старины, «помнят былины и слагают песни»<sup>15</sup>. В Гондоре же располагается огромная библиотека, хранящая древние манускрипты и исторические документы. Народ также помнит предания и передает их из уст в уста. Среди них, например, важную идейную роль играет предание о Короле, которые однажды вернется в Гондор.

И вместе с тем Толкиен действительно подчеркивает мысль о том, что Рохан и Гондор – это локусы *исчезающей культуры*, ибо жители обоих государств теряют древнюю мудрость и забывают знания древних, а цивилизация постепенно начинает брать верх над культурой. Так, младший сын правителя Гондора Фарамир с сожалением констатирует, что знания предков в Гондоре утрачены: «...древняя мудрость и красоты, принесенные с Запада, хранились веками, да и сейчас еще не совсем забыты. Но все равно – Гондор сам обрек себя на гибель, он слишком гордился собой...»<sup>16</sup> Фарамир сожалеет о том, что Гондор все более и более увлекается искусством войны, нежели поэзии: «Мы потеряли право зваться Высокими Нуменорцами, нам больше подходит имя Среднего народа, Людей Сумерек... Мы полюбили войну и воинское искусство ради них самих... Искусные воины все больше в чести...»<sup>17</sup> О потере мудрости свидетельствует и то недоверие, с каким относятся в Рохане и Гондоре к Гэндальфу, магу и мудрецу. В Рохане Гэндальфа принимают чуть ли не как врага, о чем говорит Йомер: «... наш правитель Теоден не хочет больше о нем слышать. Каждый раз вслед за его появлениям происходили странные события. Кое-кто говорит, что Гэндальф – недобрый вестник»<sup>18</sup>. Зло и предостережение путаются местами, как причина и следствие. В Гондоре к Гэндальфу относятся не враждебно, но настороженно и опаска сохраняются. Так, Гэндальф жалуется, что Денетор, правитель Гондора пустил его в книгохранилище без всякой охоты<sup>19</sup>. А страж в Гондоре почти слово в слово повторяет мысль Йомера: «Жаль, что ты приходишь с дурными вестями»<sup>20</sup>.

Утрата древнего знания в Гондоре и Рохане, равно как и неоднократно повторяющаяся мысль о том, что Лотлориен и Ривенделл – миры уходящей красоты, связаны не столько с идеей культурного упадка или регресса, в чем часто критики и литературоведы упрекали Толкиена, сколько с логикой истории мира, представленной в мифологическом сознании. Отрезок мифологической истории, описанный в эпосе «Властелин колец», соответствует лишь одной эпохе вымышленного Толкиеном мира. Заканчивается эта эпоха своеобразным Армагеддоном – последней битвой со злом. Мир после этой битвы не исчезает, но качественно меняется, выходит на новый этап развития. Обретение нового неизбежно связано с потерей того, что существовало раньше. Вместе со злом из мира уходит волшебство, связанное с эльфами и магами, уходит и древняя мудрость, рассказывающая об этом волшебстве. С другой стороны, мысль об утрате культуры напрямую связана с той моделью социума, которую создает Толкиен при описании Рохана и Гондора. Рохан и Гондор также являются династическими монархиями, однако человеческие монархии у Толкиена испытывают серьезные проблемы, что отражается и на состоянии культу-



ры и безопасности социума в целом, и все же по-прежнему династическая монархия по-прежнему мыслится как идеал власти в этносах людей.

Кажется, что «фэнтези» вновь создает парадокс. Изначально литература «фэнтези» – это продукт культуры развитой демократии, а демократия в Британии – одна из старейших в современном мире. И вместе с тем «фэнтези» в качестве идеальной модели власти избирает именно монархию. Причина здесь не только в любви британцев к королевской династии. С одной стороны, XX век наряду с кризисом прогресса демонстрирует и несовершенство и уязвимость демократических систем. Исторический опыт Европы (России, Германии, Италии, Испании) показывает, что демократия легко может превратиться в тиранию, когда к власти даже в результате вроде бы демократических выборов приходит человек, одержимый безграничной жадной властью и стремлением к мировому господству. Демократия уязвима, и литература «фэнтези», «реанимирующая» миф и магическую картину мира, стремится найти более надежную опору, гарантирующую социуму устойчивость. Этой опорой мыслится человек, который должен взять на себя ответственность не только за самого себя, свои собственные решения, но и за будущее социума, иначе говоря, своего рода «гарант» устойчивости общества. Это должен быть герой, чья судьба являлась бы одновременно и судьбой социума в целом, человек, бремя власти для которого было бы единственно возможным нравственным выбором и единственно возможной судьбой. Идея *генетической предопределенности*, которая эксплуатируется в «фэнтези», предлагает такое решение и такого героя.

Выбор героя во «Властелине колец» подчинен представлению о судьбе, роке, фатуме. Мир в произведениях «фэнтези» реконструирует магическую картину мира и строится по законам мифа, а любой миф включает в себя понятие судьбы, причем судьба является не чем иным, как представлением о единой, общей и неизбежной закономерности развития мира. Зло, войны, катастрофы являются частью судьбы, но так как в магической картине мира любые действия являются взаимосвязанными и каждый поступок может повлечь за собой нарушение хрупкого равновесия, то судьба мира зависит от сохранения этого равновесия. Таким образом, на плечи героя ложится непосильная для одного человека задача – задача спасения мира, и судьба самого героя приравнивается к судьбе мира. Взять на себя такую ответственность добровольно – очень сложная задача, и одной романтичности и чистоты души здесь мало. Необходимо дополнительно аргументировать выбор героя, сделать его неизбежным. В роли такой дополнительной аргументации выступает мотив *генетической предопределенности* при выборе героя. Судьба героя определяется его рождением. Это относится, в первую очередь, к выбору главного героя эпопеи – Фродо. Фродо – племянник Бильбо Бэггинса, а Бэггинсы в род-

стве с Туками, а один и Туков, в свою очередь, по слухам, «взял себе жену из эльфов»<sup>21</sup>. Именно генетической предопределенностью в повести «Хоббит» определяется склонность всех Туков к путешествиям, эта же предопределенность подталкивает Бильбо к путешествию, а у Фродо просто не остается выбора – он единственный наследник Бильбо, и именно ему достается Кольцо Всевластья. Таким образом, у самого героя в «фэнтези» нет выбора, перед ним открывается один-единственный правильный путь, и его личный выбор сводится к тому, чтобы осознать необходимость и сделать первый шаг. С другой стороны, мотив генетической предопределенности в выборе героя влечет за собой некоторую заданность и прогнозируемость финала.

В применении к социуму идея *генетической предопределенности* реализуется как выбор монархической формы правления в качестве идеала власти. Герой, рожденный королем, неизбежно должен стать королем, ибо его роль в магической картине мира – это место короля, а его судьба – это судьба народа в целом. Король – по принципу подобия в магии – олицетворяет собой весь социум. Здесь также ощутимо и влияние наследия античной и средневековой литературы и культуры, которые либо абсолютно (литература средних веков), либо по большей части (культура античности) оперируют именно монархической моделью власти. Так, в литературе античности герой выражал интересы полиса и представлял собою полис, а судьба героя и судьба полиса были идентичны. В средние века человек занимает определенную его рождением ступень иерархической лестницы, и в этом случае основной задачей рыцаря или короля также является функция защиты своего народа. Иначе говоря, монархическая форма правления как идеальный образец власти является своеобразной архетипической моделью социального устройства, моделью, устаревшей на данном этапе развития цивилизации, но все еще живущей в сознании человечества. Литература «фэнтези», возрождающая магическую картину мира и миф, актуализирует и этот архетип, связанный с идеальным устройством социума – династическую монархию. И так же, как и в древних монархических государствах, например, в Египте, фараон воспринимался как сын богов, а в средневековой Европе король считался «наместником Бога на земле», так и в «фэнтези» выбор короля оказывается не случайным, а обусловленным все той же логикой мифа, знакомой по более древним культурам и литературам.

В «фэнтези» идея *генетической предопределенности* при выборе короля требует часто дополнительной мотивации. Права героя на трон должны быть «подкреплены»: так, династия Нуменора, наследником которой является Арагорн, во «Властелине колец» подкреплена «родством» с эльфами – мудрой и бессмертной расой. Также в произведениях «фэнтези» может при этом возникать мотив короля в изгнании. В «Хоббите» та-

ким «королем в изгнании» является гном Торин, стремящийся вернуть себе трон, а своему народу – древнее царство в недрах Одинокой горы. Во «Властелине колец» Арагорн выступает вначале как Странник, Следопыт, но, будучи королем по рождению, он, король без трона, король в изгнании, призван занять свое место. Индивидуальная задача героя снова совпадает с глобальной задачей: в рамках своей личной судьбы герой должен занять полагающееся ему по рождению место в магической картине мира – место короля; в глобальных масштабах – только он может вернуть процветание Гондору.

Проблемы, которые возникают в монархиях Рохана и Гондора и которые грозят обществу потерей культуры и независимости, связаны, в первую очередь, с мотивом «подмены» монархической власти на какую-либо иную, в том числе, и демократическую. Так, во время отсутствия истинного короля, в Гондоре власть осуществляют правители. Эта замена временна, подчас она необходима, но отсутствие потомка королевской династии неизбежно должно сказаться на судьбе социума – и сказаться отрицательно. Так, последний из правителей Гондора, Денетор, человек сильной воли, мудрый и проницательный, оказывается вместе с тем ослепленным не только жадной власти (хотя эта власть у него и так есть), но и гордыней. Гордость Денетора задета тем, что он и его род, осуществлявший веками власть в Гондоре в отсутствие истинного короля, являются лишь правителями, а не королями. Той же гордыней охвачен и старший сын Денетора Боромир: «Всегда его задевало, что отец ... не мог быть королем. «Сколько же должно пройти веков, – спрашивал он, – чтобы правитель мог называться законным королем?»<sup>22</sup> – так говорит о брате Фарамир. И хотя сам Денетор – человек чести, помнит традиции Гондора и осознает, что «в других владениях для этого достаточно нескольких лет, а в Гондоре и десяти тысячелетий будет мало»<sup>23</sup>, все же и он не хочет видеть в Арагорне короля и признавать его права на трон, о чем и говорит Гэндальфу перед смертью: «Не жди, ты не увидишь меня выжившим из ума камердинером у этого выскочки. ... Я знаю, что он из рода Исилдура. Но я не склонюсь перед ним, последышем нищего дома, давно утратившего и власть, и величие»<sup>24</sup>. Денетор утрачивает понимание временности своей миссии и считает себя единственным правителем, здесь-то происходит подмена истинного короля на ложного. За нарушение своей функции расплачивается, в первую очередь, сам Денетор. Возникает мотив беспамьятства, отказа от истории и забвения преданий (то есть отказ от культурного наследия); потери чувства реальности (Денетор способен видеть только дурное), веры в предопределение и логику развития мира; потери света (Денетор в прямом смысле запирается в башне с узкими окнами, похожими на бойницы); стремление к единоличной власти. Чрезвычайно важным является мотив разрушения собственных генетических свя-

зей (отказ от детей, конфликт с детьми, изгнание сыновей). Особенно отчетливо это проявляется в отношении Денетора к своему младшему сыну – Фарамиру. Денетор не только не скрывает того, что старшего сына любит больше, но и упрекает младшего в гибели Боромира и заявляет, что на месте погибшего Боромира он хотел бы видеть именно младшего сына. Толкиен мотивирует слова Денетора многогранно: в них и боль утраты любимого сына; в них и ревность, ибо Фарамир был учеником Гэндальфа и прислушивался к его советам и его мудрости не меньше, если не больше, чем к словам отца; в них и неоправданные надежды, ведь Фарамир отпускает Фродо с Кольцом Всевластья дальше выполнять свою миссию и не приносит Кольцо отцу, осознавая опасность такого решения; здесь и жажда власти и поклонения, ведь одной сыновней любви Денетору мало, а старший сын, в отличие от младшего, во всем почитал и слушался отца: «Он был верен мне, а не моему учителю-магу... И уж если судьба дала бы ему в руки могучий дар, он привез бы его мне»<sup>25</sup>. Здесь и презрение к благородству Фарамира и осознание мудрости и правоты сына, который по духу гораздо ближе королям, лучше осознает обязанности и долг правителя и более последователен в своих представлениях о благородстве и долге, нежели сам Денетор: «Я знаю тебя. Знаю, что ты всегда хотел быть благородным и великодушным, как древние короли. Но что хорошо для мира, то не всегда годится для войны»<sup>26</sup>. (Необходимо в данном контексте отметить, что именно Фарамир, человек чести и долга, передает впоследствии право правления истинному королю Арагорну). Конфликт Денетора и Фарамира заходит столь далеко, что отец желает смерти сыну, отправляющемуся защищать переправу через реку Андуйн, служащую последним рубежом обороны на границах Гондора. Несмотря на обилие мотивировок конфликта между отцом и сыном, важен сам факт того, что Денетор сам разрушает свои генетические связи, а разрушение генетических связей ставит под угрозу (согласно идее генетической предопределенности и логике магической картины мира) и судьбу социума, и судьбу самого Денетора. В итоге его наказание довершается безумием: Денетор сходит с ума и хочет сжечь заживо и себя, и тяжелораненого сына.

Возможна и обратная схема: король Рохана Теоден, формально сохраняя королевский титул, фактически слагает с себя власть, принимая решения не самостоятельно, но под влиянием советника Гримы. Этапы «наказания» те же: Теоден так же, как и Денетор, утрачивает чувство реальности (он не осознает опасности со стороны Сарумана, чья армия растет час от часу); воля его ослабевает (даже меч короля оказывается спрятанным); угасает надежда и вера в будущее. Теоден так же, как и Денетор, теряет свет, запираясь в зале, который был «довольно темный, так как узкие окна пропускали мало света»<sup>27</sup>. И так же, как и Денетор, король Рохана разрушает генетические связи своего рода: после гибели сына единст-

венным наследником престола по мужской линии оказывается племянник Теодена Йомер, но его Теоден изгоняет по наветам советника Гримы. И снова разрушение генетических связей чуть было не приводят к падению целое королевство. Таким образом, подмена монархической власти на какую-либо иную или уклонение короля от исполнения своей роли грозит гибелью и трагедией всему социуму.

Вместе с тем в эпосе «Властелин колец» возникают и социумы с демократической системой. Такими социумами являются Шир и лес Фангорна. В этих социумах централизованная власть как таковая отсутствует, а принципы проживания его членов аналогичны законам существования соседской общины, в которой каждый имеет свое жизненное пространство, достаточное для него, при этом не возникает каких-либо посягательств на пространство соседа. Власть старейшины – тана в Шире или старейшего энта Фангорна – проявляется лишь во время общей опасности: нападения извне и угрозы для жизни или уклада жизни общины в целом. И вместе с тем и Шир, и лес Фангорна являются полноценными социумами в понимании Толкиена: они обладают этнической однородностью, собственной культурой и преданиями, трепетно относятся к природе (лес Фангорна является сам по себе «природным» локусом). Весьма важно, что и хоббиты, например, считают себя народом, живущим в настоящем государстве, так как еще хранят память о том, что Шир некогда входил в состав древнего Северного княжества.

Почему именно у хоббитов и энтов реализуется демократическая система власти? Ответ прост. Это этносы, лишенные жажды власти. Хоббиты – в силу того, что слишком малы и слабы. Мир Шири – это мир сытых, весьма благополучных, добропорядочных, уважаемых и вполне довольных жизнью обывателей, которым вполне достаточно того, чем они уже обладают. Хоббиты абсолютно лишены властолюбия (властолюбие мыслится как качество, несущее зло)<sup>28</sup>, они никогда не стремились никого завоевать или подчинить свое воле. К тому же в описании Шири возникает множество аллюзий с миром «старой доброй Англии». Возможно, что демократическая система Шири связана и с общей в английской литературе после 1945 года проблемой «английскости», то есть осознанием единства и уникальности собственной нации, гордостью «своей страной с хорошо отлаженным бытом и старой демократической структурой»<sup>29</sup>. Однако Толкиен, создавая Шир отличным от других этносов, если и опирается на идею «английскости», то дает ей философское обоснование: демократия возможна тогда, когда абсолютное большинство членов социума лишены жажды власти и чрезмерных амбиций. Такой социум, безусловно, утопичен, причем в основе данной социальной утопии также лежит идея кровного родства (не случайно хоббиты так чтут генеалогию и семейные связи) и духовного единства – признание права соседа на свой дом и

принцип невмешательства в чужие дела. Таким образом, во «Властелине колец» своеобразно воплощается и теория общественного договора и естественного права. Что же касается энтов, то они целиком и полностью живут заботой о лесе и тоской по своим ушедшим женам, им не нужна власть над миром. Раз этим народам неведома жажда власти, следовательно, они не угрожают мировому равновесию. Другие этносы (люди и гномы) одержимы жаждой власти или богатства, следовательно, им необходим *сдерживающий фактор*, который удержит их от нарушения равновесия и возьмет ответственность за судьбу социума на себя, иными словами, по логике «фэнтези», им нужен король. Что же касается эльфов, высшей расы в трактовке «фэнтези», то этот мудрый народ стремится не к подавлению других, а к преобразению мира и умножению красоты; их монархия становится образцом для других, в частности, для людей.

Весьма важную идейную нагрузку во «Властелине колец» Толкиена имеют такие локусы, как Мория и Упокоища (могильники). Данные локусы – это локусы погибших царств, из которых ушла цивилизация и культура. Однако они сохраняют свою территориальную целостность, но оказываются вторично заселенными силами зла и поэтому меняют свою функцию в рамках созданного Толкиеном мифа. Во-первых, они уточняют систему философско-этических воззрений Толкиена. В этой связи чрезвычайно важна история этих погибших социумов, которой уделено значительное место на страницах эпопеи. Например, Упокоища были когда-то могущественными княжествами, но «княжества постоянно сражались друг с другом, а юное солнце сверкало на ненасытных красных мечях»<sup>30</sup>. Постоянные войны ослабляют силу княжеств и приводят в упадок культуру: «Золото грудями высилось в усыпальницах всеми забытых королей, курганы скрывали их смертные ложа ... и все порастало буйными травами»<sup>31</sup>. Но и на этом судьба княжеств не закончилась: покинутый людьми локус становится приютом для зла, кровавая история сказывается вновь, а могилы погибших в убийственных войнах превращаются в убежище смерти: «Пришла Тень из дальних мрачных краев и потревожила кости в курганах. По оврагам бродила Нежить, лязгающая кольцами на длинных холодных пальцах и звенела на ветру золотыми цепями»<sup>32</sup>. История Мории, которую рассказывают Гимли и Гэндальф, не менее трагична: некогда великое и могущественное царство гномов пало жертвой собственной жажды славы и собственной алчности. Основой богатства гномов было особое морийское серебро – мифрил, материал легкий, ковкий и необыкновенно прочный: «Именно мифрил положил начало богатству гномов, но он же и погубил их. Гномы зарылись слишком глубоко и потревожили Ужас Глубин»<sup>33</sup>. Вырвавшаяся наружу мощь недр земли – древний демон Барлог – заставляет гномов покинуть свое царство, а пустующий локус привлекает орков, которые заселяют пещеры, разрушают

красоту и разворовывают богатства. Таким образом, причины гибели и упадка «культурных социумов» – это безмерная жажда власти, славы и богатства. И то, и другое, и третье губительно для культуры. Мория и Упокоища – это пример для более поздних культур, и пример сколь печальный, столь и поучительный.

Во-вторых, локусы погибших культур показывают, что социум как форма организации того или иного этноса может существовать лишь тогда, когда этнос является носителем культуры, а простое наличие обитателей локуса и пользование продуктами цивилизации социум еще не создает. (Иначе говоря, для Толкиена понятия «культура» и «цивилизация» расходятся). Так, заполонившие после ухода гномов подземелья Мории орки пользуются оружием (признак цивилизации), но у них нет культуры: ни песен, ни преданий, ни музыки (если не считать музыкой боевые барабаны). Орков Мории нельзя назвать организованным социумом также и потому, что у них нет ни власти, ни управления: они объединяются в орды лишь ради набегов и убийства. В данном контексте можно отметить, как трансформировались взгляды Толкиена на социум. Так, если в «Хоббите» герои, попадающие в Мглистые горы, встречают короля гоблинов, то во «Властелине колец» никаких королей у орков уже нет. Идея наличия культуры как необходимого условия существования социума во «Властелине колец» реализуется полностью.

Наряду с династическими монархиями, демократическими социумами и локусами погибших культур принципиально важную идейно-композиционную нагрузку имеют такие локусы, которые принято называть в критике и литературоведении «империями зла» – это Мордор и Изенгард.

В первую очередь, чрезвычайно важной характеристикой «империй зла» является их отношение к природе. И Изенгард, и Мордор – это пространства, в которых уничтожается природа. Долина Изенгарда «когда-то была зеленой и прекрасной. Теперь все изменилось. ...Большая часть долины превратилось в пустыню, поросшую сорняками и колючками... Не было видно ни одного деревца, зато тут и там чернело множество пней – все, что осталось от знаменитых древних рощ. Печальное это было зрелище»<sup>34</sup>. При этом Толкиену важно подчеркнуть, что Изенгард – это локус с высоко развитой технологией, однако эта техногенность уничтожает природу: «Равнина была изрыта шахтами и штольнями... Всюду вращались большие колеса, стучали молоты. Ночами султаны пара, подсвеченные багровым или ядовито-зеленым светом, вырывались на поверхность из отдушин»<sup>35</sup>. Там, где мастерство человеческих рук не призвано приумножить красоту природы, оно обрекает мир на вымирание и гибель. Мотив смерти пронизывает и описание пути в Мордор: так, на подступах к Мордору простираются болота, возникшие на месте древней битвы и скрывающие мертвецов, чьи искаженные мукой лица глядят из глубин.

Возникает мотив бесплодной земли, на которой не растет ни одного обычного растения; эти земли заросли лишь предсмертниками – «бледными, слабо светящимися цветами, ужасными, как порождение кошмара. Они издавали сладковатый запах тления»<sup>36</sup>. Сам Мордор – это безжизненная каменистая пустыня, «умирающая страна»<sup>37</sup>.

Фокусируются локусы зла вокруг одной фигуры – носителя зла. В Изенгарде это Саруман, а в Модоре – Саурон. Оба наделены могуществом, силой, знанием и владеют магией. И оба стремятся к безграничной единоличной власти, но несмотря на то, что локусы концентрируются вокруг этих фигур и описываются как «империи зла», чрезвычайно важно, что ни Мордор, ни Изенгард социумами в понимании Толкиена не являются. Социум у Толкиена предполагает, в первую очередь, этническую однородность (то есть «кровную связь») населения. Однако и Мордор, и Изенгард – это локусы, представленные разными этническими группами (орками, дикарями, троллями и т. д.). К тому же Толкиен неоднократно подчеркивает, что орки по своему происхождению – искусственные существа, созданные силами зла по подобию эльфов, равно как и тролли, по словам Фангорна, – грубая и неумелая «подделка» под энтов. Таким образом, «империи зла» заселены искусственными разнородными этносами, а властители этих этносов *генетически с ними никак не связаны*, они собирают свои империи искусственно и управляют ими с позиций силы, страха и подавления. Иначе говоря, идея генетической предопределенности, доминирующая при выборе властителя в «культурных социумах», в локусах Мордора и Изенгарда отсутствуют. Носители зла не имеют поддержки в рамках магической картины мира, не имеет в ней корней и связей, а следовательно, занимают не предназначенное им место. В-третьих, «искусственные этносы» – это этносы, лишённые культуры. И если орки и говорят на своем грубом и ломаном языке, то у них нет ни поэзии, ни музыки, ни преданий. В-четвертых, носители зла – Саурон и Саруман – оказываются не связанными даже с той территорией, которую они захватили и используют в своих целях. Ни Саурон, ни Саруман не являются творцами: все башни Мордора и главная твердыня Изенгарда башня Ортханк были построены в более раннюю эпоху людьми из династии Нуменора. Маги лишь преобразуют эти территории по своему «вкусу», однако и здесь выясняется, что зло лишено духа творчества, лишено фантазии, поэтому все их творения похожи друг на друга: «...зоркий глаз уловил бы сходство Изенгарда с Барад Дуром»<sup>38</sup>. Именно по этой причине (отсутствие фантазии и духа творчества) в итоге положительным героям удается выполнить свою миссию – уничтожить Кольцо. Зло мыслит мир по своему образу и подобию и не может предположить наличия иных решений, кроме тех, которые были бы использованы им самим. Таким образом, властители «империй зла», согласно логике «фэнтези», не имеют опоры: их этносы



искусственны, социум как таковой отсутствует (так как отсутствует этническая цельность, культура и не действует закон генетической предопределенности), территория дислокации изначально принадлежала не им. Следовательно, «империи зла» в рамках магической картины мира не имеют корней и превращаются в колосса на глиняных ногах, который неизбежно должен рухнуть.

С точки зрения моделирования социумов «империи зла» у Толкиена могут быть сопоставлены с антиутопиями XX века, также воспроизводящими общества тоталитарного типа, в котором происходит обезличивание личности. Антиутопические общества О. Хаксли, Е. Замятина, Дж. Оруэлла сближает с «империями зла» Толкиена идея уничтожения культуры, подмены ее на техногенный суррогат. Однако есть и существенная разница: если авторы антиутопий противопоставляют тоталитарному обществу некое «естественное» состояние человека, *безвластие*, то Толкиен (и литература «фэнтези» в целом) в качестве альтернативы тоталитарной власти предлагает тоже *власть*, но иную модель власти – модель, основанную на таких нравственно-этических ценностях, как идея доминирования культуры над техногенностью, идея приумножения красоты природы, признание права соседа на собственное пространство и собственную жизнь, признание возможности параллельного развития культур разного типа и их мирного сосуществования, базирующегося на едином представлении о добре и зле, и идея генетической предопределенности и личной ответственности человека за судьбу социума в целом.

Факт чрезвычайной популярности книг Толкиена в мире (популярности, которая не ослабевает вот уже на протяжении полувека), с нашей точки зрения, в значительной мере определяется именно этой системой нравственно-этических ценностей, которые, с одной стороны, противопоставлены принципам общественного устройства, внутренней и внешней политике современных государств, а с другой – базируется на традиционных нравственно-этических ценностях, представленных в мировых религиях (христианстве и буддизме). Однако роль религий в формировании современного сознания на порядок ниже, чем, например, в XIX веке, но та ниша сознания, которая связана с этикой, требует своего заполнения, и «фэнтези» по-своему эту нишу заполняет. Идея же личной ответственности человека за судьбу социума и значимости любого, даже самого маленького и слабого существа, для судьбы мира в целом предлагает ту гуманистическую опору, которой так не хватает человеку, живущему во все более обезличивающемся мире технического прогресса.

<sup>1</sup> Можеева А.Б. Миф в литературе XX века: структура и смыслы // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. С. 319.

<sup>2</sup> Карпентьер Х. Толкиен Дж.Р.Р. Биография. – М., 2002. С. 142.

- <sup>3</sup> Толкиен Дж.Р.Р. Избранные письма // Толкиен Дж.Р.Р. Возвращение Беорхтнота и другие произведения. – М.; СПб., 2002. С. 244–246.
- <sup>4</sup> Все имена собственные приводятся в переводе Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого по изданию: Толкиен Дж.Р.Р. Властелин колец. – Л., 1991.
- <sup>5</sup> Толкиен Дж.Р.Р. Властелин колец. – Л., 1991. С. 237.
- <sup>6</sup> Там же. С. 375.
- <sup>7</sup> Там же. С. 367.
- <sup>8</sup> Там же. С. 365.
- <sup>9</sup> Там же. С. 245.
- <sup>10</sup> Там же. С. 374.
- <sup>11</sup> Здесь Толкиен прибегает к своеобразному сюжетному штампу – приему предварения. Так, перед входом в Лориен об этом замкнутом локусе говорят и Боромир, и Арагорн, и Леголас. Если Боромир предостерегает путников, объясняя это тем, что «из тех, кто вошел под сень Золотых лесов, мало кто вышел обратно, а уж невредимым и вовсе никто», то Арагорн уточняет: «Лучше сказать неизменным, так будет вернее». А Леголас пением баллады настраивает путников на поэтический лад. Таким образом, каждый из персонажей представляет свою позицию, которая готовит героев к дальнейшему восприятию фантастического локуса, а с другой стороны, отношение героев к Лориену является характеристикой героя.
- <sup>12</sup> Там же. С. 365.
- <sup>13</sup> Там же. С. 366.
- <sup>14</sup> Там же. С. 716.
- <sup>15</sup> Там же. С. 440.
- <sup>16</sup> Там же. С. 642.
- <sup>17</sup> Там же. С. 643.
- <sup>18</sup> Там же. С. 443.
- <sup>19</sup> Там же. С. 265.
- <sup>20</sup> Там же. С. 713.
- <sup>21</sup> Толкиен Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и обратно. – Л., 1991. С. 7. (Перевод Н. Рахмановой не вполне точен: у Толкиена речь идет скорее о фее – «fairy». См.: Tolkien J.R.R. The Hobbit. – London, 1999. P. 4.
- <sup>22</sup> Толкиен Дж.Р.Р. Властелин колец. – Л., 1991. С. 635.
- <sup>23</sup> Там же. С. 635.
- <sup>24</sup> Там же. С. 814.
- <sup>25</sup> Там же. С. 772.
- <sup>26</sup> Там же. С. 772.
- <sup>27</sup> Там же. С. 504.
- <sup>28</sup> Льюис К.С. Развенчание власти // Толкиен Дж.Р.Р. Сильмариллион. Сборник. – М.; СПб., 2000.
- <sup>29</sup> Соловьева Н.А. Литература Великобритании // Зарубежная литература XX века. Под редакцией Л.Г. Андреева. – М., 2001. С. 465.
- <sup>30</sup> Толкиен Дж.Р.Р. Властелин колец. – Л., 1991. С. 140.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> Там же.
- <sup>33</sup> Там же. С. 331.
- <sup>34</sup> Там же. С. 532.
- <sup>35</sup> Там же. С. 533.
- <sup>36</sup> Там же. С. 668.
- <sup>37</sup> Там же. С. 882.
- <sup>38</sup> Там же. С. 533.

### СИМВОЛИКА ХРОНОТОПА В «ВОЛШЕБНОЙ ГОРЕ» ТОМАСА МАННА

В XX веке возрастает свобода обращения писателя с художественным временем и пространством. Особое место уделяется пониманию времени. Возникают разнообразные опыты, направленные на то, чтобы поставить, философски осмыслить проблему времени. Пространственно-временная композиция имеет не только сюжетное и изобразительное значение, «пространство и время становятся мощными генераторами смысла, высвечивают главную мысль произведения»<sup>1</sup>. «Взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе», М.М. Бахтин называет «хронотопом»<sup>2</sup>. Именно этот термин, на его взгляд, выражает неразрывность пространства и времени.

В романе «Волшебная гора» Томаса Манна хронотоп нагружается символическим смыслом. На поверхности — описываемое в произведении пространство, имеющее реальную географическую привязанность. События развиваются в действительно существовавшем швейцарском санатории для легочных больных в городе Давос. Именно сюда отправляется «ничем не примечательный молодой человек» из Гамбурга погостить к своему кузену Иоахиму Цимсену на три недели. Путь этого молодого человека — Ганса Касторпа — из Гамбурга в Давос описывается таким образом, что его можно проследить по карте. О приезде Касторпа в санаторий и проведенных им там первых трех недель автор повествует очень обстоятельно и подробно. Ведь Томасу Манну пришлось самому в 1912 году провести здесь три недели. В докладе для студентов Принстонского университета он упоминает: «Когда вы читаете в начале «Волшебной горы» главу под названием «Приезд», ... перед вами — довольно точное описание нашей встречи, передающее те необычные ощущения, которые я испытал в тот день»<sup>3</sup>.

Но подробное описание жизненного уклада на волшебной горе, интерьера и быта является лишь необходимым фоном в произведении. Реализм деталей имеет здесь особое назначение. Как отмечает Т. Мотылева, «подробности санаторной жизни ... влекут за собой ассоциации широкого, общего порядка, побуждают к размышлениям о жизни и смерти, о болезни и здоровье, о назначении человека. Художника интересует прежде всего не конкретно-бытовой, а философский смысл изображаемого»<sup>4</sup>. Томас Манн сам отмечает: «Конечно, повествование оперирует средствами

реалистического романа, но оно не является реалистическим романом, оно постоянно выходит за рамки реалистического, символически активизируя, приподнимая его и давая возможность заглянуть сквозь него в сферу духовного, в сферу идей»<sup>5</sup>. Автор дает нам ощутить это в самом начале повествования. Мы замечаем, как обитатели санатория постоянно говорят «у нас здесь наверху». В оппозицию жизни «здесь наверху» они ставят понятие жизни «на равнине». И в этом мире «наверху» царит особая атмосфера. Волшебная гора образует герметически замкнутую среду. Это дает писателю возможность выразить главные идеи в наиболее заостренной форме. Так писателю удается придать своим размышленным конкретно ориентированную, символическую направленность.

Уже в начале романа просматривается параллель этого мирка с подземным царством. Врачи Беренс и Кроковский идентифицируются с античными судьями царства теней Миносом и Радамантом. Обитатель этого санатория итальянец Сеттембрини пытается предупредить о некоем особом духе, царящем здесь, только что приехавшего сюда Ганса Касторпа: «Вы здоровы и только гостите здесь, подобно Одиссею в царстве теней. Какая смелость – спуститься в бездну, где в бессмысленном ничтожестве обитают мертвые»<sup>6</sup>. «Мы низко павшие создания»<sup>7</sup>, – так характеризует Сеттембрини здешних обитателей. Писатель создает атмосферу, в которой царит дух болезни и смерти. Обитатели санатория культивируют свою болезнь, говорят практически только о ней, о температуре, о результатах обследования. И уже спустя какое-то время больные предпочитают не думать «ни о чем другом кроме температуры у себя под языком, ... а в ряде случаев и вовсе отвыкают думать о чем-либо ином»<sup>8</sup>. Люди живут в атмосфере безделья. Многие в этом ограниченном пространстве становятся действительно ограниченными, ограниченными в своих интересах, действиях.

Томасу Манну удастся создать впечатление отрешенности обитателей волшебной горы от равнины и через их особую речь. Ведь, как правило, любой замкнутой группе людей свойственен свой особый лексикон, свои «основные понятия». От «Волшебной горы» неотделимы такие понятия как «немая сестра» (столбик ртути на градуснике без цифр), «Синий Генрих» (посудина для мокроты), «горизонтал» (лежащий на шезлонге по соседству), «столовые девы» (официантки в ресторане). Таким образом, автор представляет нам мирок, жизнь в котором подобна застоявшейся воде, и люди подобны лишь теням, потому что, оставаясь в живых, они практически перестают существовать, так как прекращают свое развитие.

Обращая взгляд на пейзажи волшебной горы, писатель акцентирует их статичность. «Здесь не росло лиственных деревьев, которые могли бы придать ландшафту черты, отвечающие действительно времени года, ... в основном же местность украшали одни вечно-зеленые леса»<sup>9</sup>. Мы видим, что на протяжении всего повествования картина волшебной горы ос-

тается неизменной, как бы замершей, как в царстве теней. Рисуя такую картину жизненного уклада санатория, автор хочет подчеркнуть ее безжизненность. Немецкий критик Инга Дирзен точно подмечает, что расположенное наверху подземное царство является «зеркалом духовных и моральных проблем равнины, которые здесь выступают яснее и абстрактнее, острее и без последствий, освобожденные от всех случайностей действительной жизни»<sup>10</sup>.

Еще большая роль отводится временной организации. Томас Манн пишет: «Волшебная гора является романом о времени в двояком смысле слова: с одной стороны, потому, что в ней я попытался обрисовать внутреннюю картину определенной эпохи – довоенного периода в Европе, и это делает ее романом историческим, с другой стороны, потому, что в ней речь идет о времени как таковом, в его чистом виде, причем эта тема подается не только через опыт героя книги, но и в самой ткани романа, через нее»<sup>11</sup>. Хронологически время романа охватывает семь лет, довольно большой период, который раскрывает особенности, проблемы довоенного общества. Поэтому «Волшебную гору» можно назвать одним из видов «Epochenroman»<sup>12</sup>, романа о конкретной исторической эпохе.

О времени в романе мы судим прежде всего по происходящим в нем процессам, событиям. Внешние же события, из которых складывается действие, довольно несложные. Это однообразные будни санаторной жизни Ганса Касторпа, его дружба с кузеном Иоахимом, робкая любовь к замужней русской женщине Клавдии Шоша, философско-политические беседы и споры с литератором-демократом Сеттембрини и иезуитом Нафтой. Как мы видим интенсивность художественного времени невысокая. Большую часть романа занимают беседы, споры, размышления. Автор описывает действия и поступки, повторяющиеся изо дня в день, из года в год. В системе такого художественного времени практически ничего не меняется. Поэтому кажется логичным, что такой тип времени представляется как «хроникально-бытовой»<sup>13</sup>. Но вместе с тем такое время максимально условно. Воспроизводится не динамика, а статика. А.В. Есин отмечает, что «умение определить тип художественного времени в конкретном произведении – очень важная вещь. Соотношения времени ... во многом определяют темповую организацию произведения, что, в свою очередь, обуславливает характер эстетического восприятия, это формирует субъективное читательское время»<sup>14</sup>. «Волшебная гора», в которой преобладает хроникально-бытовое время, требует соответствующего «режима чтения» и определенного эмоционального настроения: художественное время неторопливо, таково же должно быть и время восприятия. Таким образом, автору удастся помочь нам войти в неподвижный мир горы.

Временная организация сюжета несет на себе дополнительную смысловую нагрузку. Ганс Касторп проводит на горе семь лет, которые отражены в семи главах. Первый том охватывает семь месяцев. И это время

совпадает с празднованием в санатории «Вальпургиевой ночи». Мы замечаем символическое использование числительного семь. «Известно, что числительные обладают архаической семантикой ... В художественном тексте архаическая семантика числительного как бы реанимируется и зачастую играет важную роль в понимании замысла автора»<sup>15</sup>. Издревле семерка наделялась такими эпитетами как «магическая, волшебная», «загадочная». Число семь часто использовалось в различных сказках. Оно выражает какое-то «магическое могущество». Томас Манн в самом начале повествования говорит нам о том, что эта история «не лишена некоторой связи со сказкой»<sup>16</sup>. Это придает повествованию налет прошлого, «стародавних времен». Эта мистификация, наличие некоего таинства, «связи со сказкой» символически связывает волшебную гору с «Венериной горой», куда попадает рыцарь Тангейзер и проводит, находясь в плену у Венеры, семь лет. Ганс Касторп уподобляется этому рыцарю. Многообразные соблазны и испытания, выпавшие на его долю в этой необычной среде, становятся для Касторпа побудительными причинами дальнейшего развития, в результате которого он приходит к важным выводам.

Но время здесь представлено и в его чистом виде. Философствования на тему времени, его относительности пронизывают все произведение. Как отмечает В. Днепров, «время становится прямым участником действия ... через все художественное произведение проходит самостоятельное теоретическое исследование, остроумно и виртуозно выполненный анализ «психологии времени»<sup>17</sup>. Время является объектом художественного исследования и изображения. Каким образом время представлено в романе, мы видим через композицию повествования. Как мы уже упоминали, Ганс Касторп проводит на горе семь лет, и эти семь лет отражены в семи главах двухтомного романа. Из них четыре главы автор посвящает описанию трех недель, проведенных нашим героем в санатории. В конце пятой главы проходит уже семь месяцев, а второй том (всего три главы) охватывает остальное время его пребывания здесь на горе (более шести лет).

Естественно, что реальное и художественное время не совпадают. Главным является то, что художественное время «не только отражает реальное время, но и с помощью художественных средств передает то, как оно осознается, переживается и оценивается человеком»<sup>18</sup>. И в «Волшебной горе» время передается нам прежде всего через восприятие его Гансом Касторпом. Первый день «здесь наверху» описан на протяжении ста с лишним страниц. Все является для Ганса новым, необычным. Он знакомится с обстановкой санатория, новыми людьми. Этот период наполнен событиями, новыми эмоциями, впечатлениями. Но так происходит только первое время, потом эффект новизны пропадает. Уже с первых дней наш герой размышляет о таинстве времени. Явно, что автор вписывает в рассуждения персонажа свои слова: «В первые дни пребывания на новом месте у времени юный, то есть мощный и широкий ход, и это продолжа-

ется с неделю. Затем, по мере того как «сживаешься», наблюдается некоторое сокращение, ... дни опять становятся все более легкими и начинают как бы «буксовать»<sup>19</sup>.

Мы уже говорили о том, что мир «Волшебной горы» представляет собой герметически замкнутое пространство. Здесь нет поступательного движения, динамики. Дни похожи один на другой как близнецы. При этом однообразии, как отмечает автор, создается впечатление будто, повторяется один и тот же день, тогда время начинает тянуться, в конце концов «формы времени сплываются, сливаются»<sup>20</sup>. Томас Манн добивается впечатления, что мы теряем ориентацию во времени. Он стремится с помощью своих художественных средств «выключить время». Дело в том, что общество, населяющее эту гору, отрешившись от окружающего мира, от кипучего мира равнины, потеряло интерес ко всему. Дни, месяцы, годы напролет проходят в безделии. Обитатели как бы выключаются из нормального течения времени. Еще в начале романа кузен Иоахим говорит своему брату «о бесцеремонном обращении с человеческим временем «здесь наверху»<sup>21</sup>. Ведь время исчисляют здесь не днями и неделями, а месяцами и годами. Пробыв здесь полгода, Иоахим приходит к выводу, «время и летит, и тянется, как посмотреть. В сущности оно стоит на месте; это же не время, это не жизнь»<sup>22</sup>. Например, А.А. Федоров считает: «Т. Манн хочет ... убедить нас, что в мире «Волшебной горы», в мире декаденса нет времени, так как нет процесса развития, жизни, есть только видимость ее»<sup>23</sup>. Писатель обращает наше внимание на то, что ощущение времени зависит прежде всего от его заполненности. Однообразные, пустые, скучные дни, похожие друг на друга, становятся незаметными для человека. И как пишет В.Д. Днепров, «интенсивная духовная работа значительно удлиняет жизнь, а скучное однообразие уродливо ее сокращает. Само время наказывает людей застоя и поощряет людей прогресса»<sup>24</sup>. Мы ощущаем, что в романе присутствует призыв автора к деятельной, наполненной событиями жизни.

Таким образом, хронотоп в произведении Т. Манн строит так, чтобы читатель воспринимал этот санаторий и происходящие в нем события как реальное место действия и одновременно символически. Символическое осмысление хронотопа ведет к более глубокому пониманию идей произведения, выявляет скрытое от беглого взгляда содержание. Мы понимаем, что за символическим изображением обычной санаторной жизни в этом романе затрагиваются такие вечные проблемы как жизнь, смерть, время, человек.

<sup>1</sup> Слепухов Г.Н. Пространственно-временная композиция художественного произведения // «Философские науки». 1984. № 1. С. 68.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. С. 234.

- <sup>3</sup> *Манн Т.* О себе и собственном творчестве. – М.: Художественная литература, 1960. С. 156.
- <sup>4</sup> *Мотылева Т.* Достояние современного реализма. Исследования и наблюдения. – М.: Советский писатель, 1973. С. 161.
- <sup>5</sup> *Манн Т.* О себе и собственном творчестве. С. 166.
- <sup>6</sup> *Манн Т.* Волшебная гора // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3. – М.: Художественная литература, 1959. – С. 133.
- <sup>7</sup> Там же. С. 133.
- <sup>8</sup> *Манн Т.* О себе и собственном творчестве. С. 157.
- <sup>9</sup> *Манн Т.* Волшебная гора. С. 314.
- <sup>10</sup> *Дирзен И.* Эпическое искусство Томаса Манна: Мироззрение и жизнь. – М.: Прогресс, 1981. С. 134.
- <sup>11</sup> *Манн Т.* О себе и собственном творчестве. С. 165.
- <sup>12</sup> *Hilscher E.* Thomas Mann: Leben und Werk. – Berlin: Volk und Wissen, 1989. С. 60.
- <sup>13</sup> *Есин А.В.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие для студентов и преподавателей филологических факультетов. – М.: Флинта, 1999. С. 103.
- <sup>14</sup> Там же. С. 104.
- <sup>15</sup> *Маглакалидзе Ж.Г.* Символика числительных в художественном тексте // «Иностранные языки в школе». 1991. № 6. С. 42.
- <sup>16</sup> *Манн Т.* Волшебная гора. С. 8.
- <sup>17</sup> *Днепров В.Д.* Идеи времени и формы времени. – Л.: Советский писатель, 1980. С. 310.
- <sup>18</sup> Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя. – М., 1983. С. 131.
- <sup>19</sup> *Манн Т.* Волшебная гора. С. 146.
- <sup>20</sup> Там же. С. 255.
- <sup>21</sup> Там же. С. 15.
- <sup>22</sup> Там же. С. 24.
- <sup>23</sup> *Федоров А.А.* Томас Манн: Время шедевров. – М.: Издательство МГУ, 1981. С. 89.
- <sup>24</sup> *Днепров В.Д.* Идеи времени и формы времени. С. 310.



Н.В. Дешковец  
Минск, БГУ

## АРХЕТИПЫ ШУТА И ЧУДАКА В РОМАНАХ ЛОРЕНСА СТЕРНА

Фигуры плута, шута и дурака, которые, начиная с литературы Средневековья, «играли» важную роль в пародийно-сатирических эпосах, стали определяющими в поэтике Стерна. Как пишет М.М. Бахтин, «если опускать в эти образы исторический лот, то он ни в одном из них не достанет до дна: так глубоко это дно... (оно) доходит до глубин доклассового фольклора»<sup>1</sup>. Образ шута привносит в романы Стерна существенную связь с театральными подмостками, имеющими явно площадной характер. Само бытие этих фигур – не прямое, а «переносное», то есть они не есть то, чем являются, их нельзя понимать буквально и непосредственно. И, наконец, как замечает Бахтин, «это лицедеи жизни, их бытие является отражением какого-то другого бытия, их бытие совпадает с их ролью...»<sup>2</sup> Кроме этой экзистенциальной иносказательности, в романе звучит и сам «вертикальный контекст» театра: « – *where the characters of it were cast or contrasted with swo dramatic a felicity as ours was, for this end; or in which the capacities of affording such exquisite scenes, and the powers of shifting them perpetually from morning to night, were lodged and intrusted with so unlimited a confidence, as in the Shandy-family. Not any one of these was more diverting, I say, in this whimsical theatre of ours...*»<sup>3</sup>

Образ шута имеет право быть чужим, то есть «не от мира сего», этим самым ему дается возможность вскрыть изнанку, ложность всякой ситуации и характера. Образ этот амбивалентен: то есть он сам подвергается осмеянию, но и он смеется над другими. Только если в Средние века смех плута, шута и дурака носил публично-площадной характер, то в художественном мире он лишился этого качества, приобрел камерность, оставив за собой только функцию «овнешнивания» человеческого образа путем непосредственности и пародийного смеха.

Войдя в роман, образы плута, шута и дурака подверглись особой трансформации, и сами видоизменили существенные моменты романа. Так, например, они оказали влияние на образ автора в романе, на его точку зрения. Романист (в отличие от автора в лирике и драме) нуждался в какой-то существенной «формально-жанровой маске» (М.М. Бахтин), которая определила бы его позицию для видения жизни и для ее опубликования. Эта невыдуманная маска должна содержать не только позицию автора по отношению к изображаемой жизни, но и к читателю (в качестве кого он выступает с «разоблачением» жизни: в роли протоколиста, секретаря, судьи, шута и т. д.) И здесь маски шута и дурака оказываются как никогда кстати, ведь их слово является особым образом непричастным и неприкосновенным, но в то же время, особенно правдивым. Как считает Бахтин, удачно «найдена форма бытия человека – безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее»<sup>4</sup>. Образ шута плодотворен и потому, что ему «позволено» популяризировать непубличные сферы жизни: например, сексуальную, в чем проявляется рокайльность Л. Стерна.

Неся в себе метаморфозу (иносказательность образа), архетипы шута и дурака помогают жанру романа разрушить всякую идеологическую конвенциональность и ложную условность – им противопоставляется пародийная форма шутовского разоблачения и бескорыстная простота и здоровое «непонимание» дурака. Смещение высокого и низкого, комедийного и трагедийного, серьезного и смешного разрушает фальшь, двойственность и иерархию в литературе и жизни. Эти «роли» позволяют человеку недопонимать, передразнивать, срывать маски с других, предавать огласке приватную жизнь – словом, не быть адекватным самому себе, не быть буквальным, а значит, ИГРАТЬ.

Еще один метод введения этих образов в ткань повествования – внедрение их в содержание романа как существенных героев. Часто оба эти направления объединяются, так как герой (рассказчик) в основном является носителем авторской точки зрения. Как считает М.М. Бахтин, «внутренний человек – чистая естественная субъективность – мог быть раскрыт только с помощью образов шута и дурака, так как адекватной, прямой жизненной формы для него найти не могли»<sup>5</sup>.

Конгломерат этих архетипов выразился в образе чудака, сыгравшего важную роль в истории романа: у Стерна, Голдсмита, Гиппеля, Кэрролла, Жан-Поля, Диккенса. Лоренс Стерн продолжил столь популярную в Европе (особенно в Англии) традицию «мудрого дурака (wise fool)»<sup>6</sup> – ироничного безумца, шута, который может позволить себе быть правдивым как в похвале, так и в обличении. Стоит вспомнить семантику образа шута в трагедиях Шекспира, где он «троится» на шутов по профессии, сумасшедших и притворщиков, или лицемерных притворщиков Б. Джонсона, или Абрахама Адамса из «Истории приключений Джозефа Эндрюса» Г. Филдинга, или мистера Пиквика у Диккенса.

Особое значение персоны чудака в художественной системе Стерна доказывает тот факт, что именно Йорику переданы самые серьезные и патетические страницы романов: он скромн, остроумен, бескорыстен, философски настроен (аллюзия на гамлетовского шута) и полон желания изменить мир (аллюзия на Дон Кихота). Образ его является прямым указанием на то, что автором продолжена линия гамлетовского шута: *«Мне часто приходило в голову, что речь здесь не может идти ни о чем ином, как о должности главного королевского шута, – и что Йорик из Гамлета, трагедии нашего Шекспира, многие из пьес которого, вы знаете, основаны на достоверных документальных данных, – несомненно, является этим самым Йориком»*<sup>7</sup>. Стерн взял это имя, чтобы соединить в нем веселую и едкую насмешку с представлением о бренности и смерти – сочетание, характерное для сентиментализма.

Термин «шендианство» становится емкой формой для определения «свободной и самодовлеющей субъективности», аналогичной «пантагрюэлизму». Эта своеобразная идеализация «чужацеств» – особое чувство жизни, отличающееся комическим непониманием реальной обстановки, соотношений вещей, способностью создавать себе некую иллюзию. «Шендизм» очень важен для понимания Стерна, ибо является опорной точкой его творчества, но бесчисленные определения его разноречивы. Стерн надевает маску «смеющегося философа», он охотно именуется шендистом. *«Если бы бог ради моего утешения не влил в меня духа шендизма, который не позволяет мне 2 минуты сряду думать о чем-нибудь серьезном, я бы умер, просто лег бы и умер – умер, но держу пари на гинейю, что через полчаса я опять был бы весел, как обезьянка, и так же шаловлив и все бы позабыл»*. Стерн определяет «шендизм» как то, что освобождает сердце и душу, более того, *«облегчает движение крови и других жизненных соков по каналам нашего тела, оно помогает колесу жизни вертеться дольше и радостнее»*<sup>8</sup>.

Доктрина шендизма требует, чтобы каждый человек обладал своим «коньком», капризом, чужацеством, прихотью, манией: *«...при изображении человека я пропустил бы его лицо, но ни за что бы не оставил без внимания его конька»*. Это и есть формула характера у Стерна – описание верного «конька» (hobby-horse) и неверной изменчивой эмоции. Причем, интересно, как он лукаво подменяет одно другим: «господствующая страсть» – термин поэтики классицизма, где характер строится как развитие в человеке какой-то одной страсти, поглощающей все и часто лишаящей разума. «Конек» не может быть отождествлен ни с одной из человеческих страстей в этом значении слова, он одновременно и больше, потому что состоит из многих влечений и эмоций, и меньше, потому что всецело не подчиняет человека себе: *«Это резвая лошадка, уносящая нас прочь от действительности, – причуда, бабочка, картина, вздор ... сло-*

вам, все, на что мы стараемся сесть верхом, чтобы ускакать от житейских забот и неурядиц»<sup>9</sup>.

Как отмечают исследователи, Спиритуалистический Дон-Кихот, Человек чувства, Элитарный глупец – эмблемно-символические обозначения типов героев, несущих на себе печать переходной эпохи. Можно сказать, что в произведениях Стерна все эти образы получили реальное воплощение, причудливым образом переплетаясь в образе чудака. Характеры Йорика и дяди Тоби восходят к Рыцарю Печального образа – «дурачку», наделенному простодушным сердцем, являющемуся носителем идеалов и искателем высшей справедливости. Произведения Стерна полны аллюзиями на роман Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», среди всех остальных они становятся одними из самых важных. «Подтекст» произведения (в частности, в романе «Тристрам Шенди») обогащается за счет аллюзий, имеющих высокую информативность, апеллирующих к фоновым знаниям читателя и рассчитанных на «узнавание» и возобновление вертикального контекста. Образы «чудаков» Стерна воспроизводят характеры героев Сервантеса, продолжая ряд «архетипичных» образов: дядя Тоби, Йорик – аллюзия на Дон Кихота; капрал Трим – Санчо Панса.

Стерн населил шендианский мир персонажами, образы которых, являясь уникальными, в то же время собирательны. В них выражается похвала эксцентричности, странности, чудачеству, которые автор считает нормой поведения человека. В «шендианском» мире все теряет реальное жизненное измерение. Предметы и явления утрачивают свои настоящие пропорции. Это мир фикции, мир человеческого воображения. Носителями шендианского мировосприятия предстают Вальтер Шенди, дядя Тоби, капрал Трим и даже сам Тристрам. У каждого свой «конек»: у Вальтера Шенди – интеллектуальные беседы, риторика, дядя Тоби и капрал Трим озабочены навязчивой идеей фортификации, Тристрам «живет» писательством, а чудачество Йорика – в поиске «человеческой природы». Главный герой «Тристрама Шенди» не боится заявить, что вся его семья – сплошь чудаки: «... все без исключения семейство Шенди состояло из чудаков; я имею в виду его мужскую часть, – ибо женские его представительницы были вовсе лишены характера...»<sup>10</sup>.

Определяя характер героя через его «конек», Л. Стерн во-первых, противопоставляет его просветительскому разуму, через осознание несостоятельности которого он выводит неоднозначность «человеческой природы», а во-вторых, пародирует традиционного сентиментального героя (Йорик) и иронизирует по поводу образа всезнающего автора-повествователя (Тристрам). Чудак у Стерна в отличие от чудаков Смоллетта и Филдинга является законченной философской моделью человека, в которой отражается осознание несостоятельности просветительских иллюзий относительно основанной на разуме гармонии личности и общества. Оппо-

зация личности и общества представлена в ней и объяснена оппозицией «конька» и «просветительского разума». Коньком Тристрама является само создание им романа, ценность которого, таким образом, ограничивается ценностью частной жизни чудака. Следуя сложившимся образцам, чудак Тристрам Шенди пытается создать традиционный роман – жизнеописание и путешествие, но оказывается не способным создать целостный образ объективной действительности, выхватывает из нее и фиксирует отдельные моменты: эпизоды, позы, движения, обрывки разговоров и прочие детали. Его сознание не укладывается в эпическую форму, которая на данном этапе является выражением стабильного рационального сознания. Это вызывает рефлексию героя, в результате чего познание мира, которое он пытается осуществить, превращается в фиксацию моментов сознания. В резвящемся, смеющемся, фрондирующем Тристраме воплощен человек кризисной эпохи, сознающий несостоятельность своего разума, обреченность на замкнутое бытие. Тристрам разрушает метафизическое представление о человеке, утверждая человека конкретного, фиксируя свое сознание в веселой смене «здесь» и «сейчас», в его противоречиях и контрастах. В какой-то мере это было реакцией на те элементы Просвещения, которые порождали ограниченность и одностороннюю серьезность: на узкий рассудочный рационализм, на государственную и формально-логическую авторитарность, на стремление к завершенности, навивный оптимизм. Шут, чудак, которые сами по себе являются носителями «игрового» – это нечто вроде «мостиков», связывающих литературу с народной площадью: здесь обретаются формы для публикации официальных и запретных форм человеческой жизни (половая и витальная сферы), а также расшифровываются скрывающие их символы. Именно поэтому образы шутов и дураков, пародийность, смеховые обряды – все это является частью народно-смеховой, карнавальской культуры, которая неотделима от игры и комического в целом, и где усилен момент материально-телесного низа и эротики.

По оценкам западных стерноведов, среди «донкихотских» характеров эпохи Просвещения Вальтер и Тоби Шенди – наиболее удачные. Эти герои безумны в смысле Локковской теории неправильно связанных идей, то есть они – жертвы своих зависимостей, «конька». Стерн умело играет на драматизме их отношений, эксплуатируя неоднозначности языка. В XVIII веке была весьма популярна теория «навязчивых идей», это была аксиома психиатрии Нового времени, заключавшаяся в том, что, «поскольку воображение получило больший контроль над мнениями, проявилась тенденция людям думать о меньшем количестве идей и, наконец, стать полностью во власти одной идеи» (перевод наш. – Н. Д.)<sup>11</sup>. Поэтому значение слова «сумасшествие» скорее приближается к «чужачеству» (в поэтике Стерна – «шендизму»), мы можем заключить, что чудачки Шенди-Холла восходят к традиции шутовства-дурачества. Средством шутовского

разоблачения действительности является острота, которая реализуется рассказчиком техникой намека, то есть заменой целого деталью, чем-то находящимся в отдаленной связи, которую слушатель реконструирует в своем представлении в полную и прямую скабрзность.

Однако особый интерес и одновременно трудность представляет проблема «прозаической метафоры» в текстах Стерна: иносказания образов шута и чудака на уровне человеческого бытия вплоть до мировоззрения, то есть самого подхода к жизни, не совпадающего с понятием роли. Этой метафоре даже нет адекватного названия, термины «пародии», «шутки», «юмора», «иронии», «гротеска», существующие в литературоведческом языке, являются только ее «оттенками», а, к сожалению, «чуждость», «юрродство» и «кривляние» приобрели слишком узкое бытовое значение.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб., 2000. С. 88.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Sterne L. The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman. – L., 1983. P. 192.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 90.

<sup>5</sup> Там же. С. 92.

<sup>6</sup> Tristram as Clown // Stedmond J.M. The Comic Art of Laurence Sterne. – Toronto, 1967. P. 67.

<sup>7</sup> Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. – СПб., 2000. С. 29.

<sup>8</sup> Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. – СПб., 2000. — С. 385.

<sup>9</sup> Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена... С. 48.

<sup>10</sup> Там же. С. 75.

<sup>11</sup> De Porte Michael V. Sterne: The Eccentric Journey // Nightmares and Hobbyhorses. – San Marino, 1974. P. 115.

## «ГИПЕРИОН» Ф. ГЕЛЬДЕРЛИНА: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИСТОЛЯРНОГО ОПЫТА АБЕЛЯРА

Как всегда, полезны поиски литературных источников и образчиков, которые использовал Гёльдерлин, создавая одно из лучших своих произведений – роман «Гиперион». Многие литературоведы строили свои работы на сравнении «Гипериона» с другими литературными произведениями: Н.Я. Берковский считал, что «Гиперион» близок к «Агатону» Виланда<sup>1</sup>, и его исследования основываются на анализе этих двух произведений, К.Г. Ханмурзаев анализирует связи Гёльдерлина и Гёте («Страдания юного Вертера»)<sup>2</sup>. Меня интересует эпистолярный опыт со времен античности и до романа «Гиперион», то, как этот опыт трансформировался в исследуемом произведении, в какой степени историческое наследие эпистолографии оформилось в произведении Гёльдерлина.

О том, что в «Гиперионе» есть «следы» античности, давно указано исследователями Гёльдерлина<sup>3</sup>. Место действия, условия, в которых растёт Гиперион – прошлое Эллады, ее великие традиции, современный ее упадок; и, конечно же, сам главный герой, имя которого связано с античностью и ее мифологией. Гиперион – так звали сына Земли и Неба, отца бога света Гелиоса.

Что касается области формы, то здесь все сложнее: в античности относились к письму совсем не так, как к нему относимся мы, живущие в XXI веке. Письмо сегодня по существу находится за пределами литературы. В античности человек, который писал письмо другу, твердо знал, что письмо его прочтет не только адресат, но и его друзья, а многие из них перепишут письмо для себя и покажут его своим близким, и так далее, и поэтому пишущий заботился о легкости изложения и о красоте слога не менее, чем если бы он писал речь или трактат. А потом такие письма собирались и издавались отдельными книгами. Античность оставила нам в наследие много публицистических писем представителей античной историографии – Платона и Исократы, письма политика Цицерона, философа Сенеки, знатного ритора Фронтоня. Но нас интересуют, так сказать, письма фиктивные, задуманные и написанные только как художественные произведения.

Исследуя произведения Еврипида, Плавта, Катулла, Овидия, приходишь к выводу: письма в произведениях Еврипида и Плавта отнюдь не случайность, а один из тех приемов, какие дают возможность автору не

только живее развить действие, но в некоторых случаях сделать письмо даже основной двигательной силой всей пьесы. Письма в произведениях Плавта, так же как и в произведениях Еврипида, тесно связаны с текстом, подчинены содержанию, служат сюжету. Несмотря на эту их общность их сравнивать почти невозможно. В произведениях Еврипида почти нет текста писем, они пересказываются героями трагедий. У Плавта текст присутствует. У Плавта письма могут быть вычлененными из текста, а у Еврипида нет. У Еврипида они как бы слиты с самим произведением. Кроме того, письма Плавта обладают всем набором обычного письма: в них есть слова приветствия, прощания, слова представления пишущего, есть слова описывающие отношения переписывающихся. У Плавта, хотя письма и являются фрагментом целого произведения, они похожи на обычные письма, и главная их отличительная черта – информативность. В комедиях Плавта прием «письма», можно сказать, играет уже более существенную роль.

Прием этот использован Плавтом в комедиях «Бакхидь», «Куркулион», «Перс» и «Псевдол». Из писем в комедиях Плавта видно, что в его время (к началу II века до н. э.) уже твердо выработались правила написания писем, что нарушение их вызывает, по меньшей мере, недоумение у получателя письма. Письмо воина в «Псевдоле» и второе письмо Мнесилоха в «Бакхидах» ясно это показывают. В «Псевдоле» отсутствие начального приветствия сделано воином сознательно, для оскорбления Леона, которого он считает недостойным приветствия; а во втором письме в «Бакхидах» отсутствие этого приветствия должно подчеркнуть волнение Мнесилоха, которому не до соблюдения формул. Таким образом, пропуск формулы не случаен: в «Псевдоле» Плавт подчеркивает этим пропуском грубость и заносчивость воина, а в «Бакхидах» дает возможность Хрисалу разыграть из себя честного бескорыстного раба. Плавт в своих произведениях дает также сведения и о материале, на котором писались письма, и чем их писали, и как запечатывали. Феникия в «Псевдоле» посылает привет Калидору «посредством воска, шнура и букволкователей». О запечатывании письма печатью перстня говорит и парасит в «Куркулионе»: «Ты таблички припечатывай, он послужит (перстень), я – поем». Письма в комедиях Плавта имеют исключительно важное значение для истории римской эпистолографии: это самые ранние из дошедших до нас латинских писем. Несмотря на то, что эти письма не от реальных лиц, а лишь от персонажей комедии, они, несомненно, очень близко отражают подлинные послания, известные нам лишь из более поздних памятников письменности.

Произведения Катутла, на мой взгляд, очень далеки от того, чтобы называть их эпистолярной литературой. Даже сам автор не называет собственные творения «посланиями», а лишь нумерует стихи. Обращения же в этих стихах к конкретным людям некоторых литературоведов сбило



с толку, дало возможность причислить Катутлла к авторам эпистолярной литературы. На мой взгляд, Катутлл использовал прямые обращения для того, чтобы стих был живым и ярким.

Овидий в своем произведении «Наука любви» признается, что изобретение эпистолярного жанра принадлежит ему и считает его неизвестным для других писателей:

Может быть, к их именам и мое вы добавите имя,  
Может быть, строки мои минут летейскую топь,  
Может быть, кто-нибудь скажет и так: «Не забудь и поэта,  
Что наставления свои дал и для нас и для них,  
Три его книги возьми, любовных собрание песен,  
Выбрав, что можно из них голосом нежным прочесть,  
*Или сумеи выразительно спеть одно из посланий*  
*Тех, которые он первым из римлян сложил»* (курсив мой. – Л. П.).

Но так ли это? «Героиды» Овидия это как бы сборник отдельных писем, собранных в книгу под общим названием. Но письма в этом произведении далеки от привычного нам образца письма, то есть мало похожи на традиционные письма: в них нет ни слов приветствия; ни слов прощания; не указывается дата написания. Правда, в начале письма есть обращение к адресату – это единственное соблюдаемое правило эпистографии в произведениях Овидия. Его послания больше похожи на рассказы. Они будто *словесно* описанные картины. Кроме того письма однотипны по содержанию, чаще всего это плач покинутой женщины, ее сетования на судьбу. Но именно содержание писем позволяет понять, что форма произведения выбрана очень удачно. Одна из характеристик письма – доверительность позволяет раскрыть перед читателем мир чувств. Форма делает произведение откровеннее. То есть форма выбрана автором, чтобы усилить смысл текста.

Таким образом, Овидий единственный, у кого письмо или послание является отдельным произведением, а не составной частью произведения, не его фрагментом. Остальные же упомянутые авторы использовали письмо в своих произведениях как элемент, позволяющий влиять на сюжет (Еврипид, Плавт). Можно говорить о том, что родоначальником приема письма в том виде, какой он получает в позднейшей драме, является Плавт. «Героиды» же Овидия мы не можем считать в отличие от их автора первым эпистолярным произведением античности, но он прав, утверждая свое первенство, если иметь ввиду исключительную оригинальность «Героиды», совместивших в себе эпистолярный жанр, риторику, декламацию, углубленную психологию и эстетически разработанную мифологию.

Известно, что опыт предшествующей литературы всегда отражается во вновь созданных произведениях. Эти связи можно обнаружить, если анализировать роман «Гиперион» и античную литературу или роман и произведения средних веков. Кратко остановимся на связи известнейшего

произведения средневековья «История моих бедствий» Абеляра и одного из произведений античности – «Наука любви» Овидия. Историко-литературную связь между Овидием и Абеляром выявил Л.М. Баткин: «Но как поведать любовную историю о себе? Абеляр – первый европеец за тысячу лет, столкнувшийся с подобной задачей. Он, как и следовало ожидать, решает ее при помощи прежде всего Овидия: “Итак, с нами случилось то же, что поэтическая басня рассказывает о Марсе и Венере, застигнутых врасплох”. И он приступает повествовать о случившемся вчуже, в размеренном тоне овидиевской “фабулы”...”<sup>4</sup> Ученый отмечает также и другие сходства с Овидием, так, например, описанное в автобиографии чувство любви. Оно несколько странное, отличалось рассудительной практичностью и не соответствовало «исключительному драматизму и глубине последующих отношений, описываемых Абеляром». Баткин считает, что Абеляр и здесь лишь вторил «Искусству любви»: «Тот, кто хочет любить, пусть выберет сначала предмет своей любви» (кн. 1, 4). С Абеляром все так и произошло. Элоиза благодаря своей образованности была известна во всем королевстве. Известна, конечно же, и Абеляру. А так как она была еще и «не хуже других лицом», то «...я почел за наилучшее вступить в любовную связь именно с ней»<sup>5</sup>. Или как у Овидия: «Из тысячи едва найдется одна, которая сумеет тебе противиться». В абеляровской интерпретации это звучит так: «...я почел за наилучшее вступить в любовную связь именно с ней. Я полагал легко достигнуть этого. В самом деле, я пользовался тогда такой известностью и так выгодно отличался от прочих молодостью и красотой, что мог не опасаться отказа ни от какой женщины, которую я удостоил бы своей любовью» (20). У Овидия также описан один из способов, как можно проникнуть в дом любимой: «Самый простой и самый верный способ обмануть человека – это прикинуться другом». Только вместо мужа Абеляр дурачит дядю – каноника. Абеляр внушает ему, что нуждается в том, чтобы кто-нибудь позаботился о нем и взял его на хлебником в дом, так как заботы о домашнем хозяйстве сильно мешают научным занятиям философа. Параллельны также мысли об образованных женщинах: Овидий: «Попадают, впрочем, и образованные женщины, но они очень редки». У Абеляра: «Так как у женщин очень редко встречается такой дар, то есть ученые познания, то это еще более возвышало девушку и делало ее известной во всем королевстве» (20). Овидий подсказал и другие мысли: и о том, как приятно переписываться с возлюбленной, и о том, что подарком для любимой могут стать стихи, которые он ей сочинит и так далее.

Анализируя опыт литературы, предшествующей Гёльдерлину, поражаешься сходству двух произведений – «Истории моих бедствий» Абеляра и романа «Гиперион». Произведение Абеляра (как и роман Гёльдерлина) интересно смешением жанров. Баткин пишет: «Жанр Абеля-

ровой «Истории» универсален, поскольку обозначаются и переливаются в друг друга то ученый трактат, то вероучительная проповедь, то инвектива, то любовная новелла, то нечто вроде церковной хроники, зачин и концовка взяты у эпистолы, более же всего значимы тут экземплум, исповедь и житие... Все средневековые жанры толпятся на сравнительно сжатом пространстве текста»<sup>6</sup>.

Есть в «Истории» места, которые написаны в жанре *трактата*, к числу таких мест нужно отнести рассуждения о несовместимости для философа любомудрия и семейной жизни, насчет евнухов. Жанр трактата у Гёльдерлина обнаружить такой сложно, ведь его произведение лирическое. Но зато в обоих произведениях легко обнаружить жанр, как *исповедь*. Основание считать «Историю» исповедью дает попытка поставить в центр повествования идею возмездия – искупления. До встречи с Элоизой жизнь Абеяра была успешной и благополучной. Но ведь «Благополучие всегда делает глупцов надменными, а беззаботное мирное житие ослабляет силу духа и легко направляет его к плотским соблазнам» (19). Абеяр, ослепленный своей успешностью, впадает в грех. А искуплением своих грехов он сам же считает случившиеся с ним несчастья: сначала оскотление, а затем и осуждение на суассонском соборе. Оба произведения отличаются искренностью, даже откровенностью, общепринятой при исповеди. И Абеяр и Гиперион каются (в большей мере Гиперион), обзревая свою жизнь, они исповедуются. Такой самоанализ – это не «копание в себе», это нечто большее: «в покаянии индивид бытийствует вдвойне: как тот, кто сокрушается о содеянном, и как тот, кто вспоминает, выворачивает себя наизнанку, высвечивает то, чем жил и услаждался, становится в этот момент вновь и до глубины души грешником, переиспытывает заново прелесть соблазна – и потому полнее, чем когда либо, нуждается в покаянии»<sup>7</sup>. Исходя из этого определения, историю Гипериона также можно назвать исповедью. Излагая свою жизнь в письмах, Гиперион вспоминает прошлое, которое воскрешает его прежние страдания. Гиперион, пересказывая прошлое, исповедуется. Это позволяет ему познать себя, выйти из апатии и отказаться от жизни отшельника. Исповедь ставит индивида перед ним же самим, он обнажает свой грех, чтобы отринуть его. Исповедующийся говорит о своих грехах, повествуя, вспоминает подробности, вдруг становящиеся поучительными и надличными. Поэтому-то так часто исповедь перерастает в проповедь. Такой переход явственнее вычленяется у Абеяра.

Но есть нечто в нами исследуемых произведениях, что не позволяет нам назвать их исповедью. Исповедь предполагает взгляд человека на свое существование из мгновения предполагаемого смертного часа, включая в себя и покаяние и мольбу. И Гиперион и Абеяр исповедовались задолго до своего смертного часа. Оба произведения, и «История...» и роман Гёльдерлина, лишь формально завершены, фактически обры-

ваются на полуслове. И это верно, ведь жизнь их продолжается. Отмечая сложную жанровую структуру обоих произведений, следует, очевидно, рассмотреть вопрос о возможности наличия в них элементов *жития*. Абеляр и Гиперион исповедуются не формально, а углубляясь в тайники своей души. Не удивительно, что такая *исповедь* плавно перерастает в *житие*. Исповедуясь, защитительный голос героев крепнет и возвышается, звучит все более патетически и наставительно, ибо страдания сии за веру, как у Абеяра, или за «святой мир растений», как у Гипериона. Посему исповедь переливается в нечто похожее на житие. Абеляр сравнивает некоторые события своей жизни с подобными из жизни святых. Он сообщает, что по прибытии его в Суассон, народ чуть не побил его камнями, как пророка, что враги преследовали его, как некогда еретики блаженного Афанасия. Абеляр замечает, что ненависть французов заставила его удалиться на Запад, – так же, как ненависть римлян прогнала святого Иеронима на Восток. Его пытались отравить, как это случилось с блаженным Бенедиктом. А Гиперион, настрадавшись, действуя, удаляется от жизни, становится отшельником. А отшельничество испокон веку являлось частью жизни святого. Но все же должны оговориться: житие в «Гиперионе» является, несомненно, периферийной Жанровой тенденцией. Не более.

Абеляр приближает свое произведение к житию: «Все, говорит Апостол, кто желает жить благочестиво во Христе, будут гонимы». Здесь он намекает на свои беды и свою причастность к святости. Но «История...» – это не житие, так как в Притчах 'Соломоновых можно прочесть: «Праведника не опечалит ничто с ним случившееся», ибо он причащается Богу. Люди «приходящие во гнев из-за случившегося с ними несчастья, удаляются от справедливости... Эти люди стремятся подчиниться не воле Божьей, а собственной». Бедствие – это условие блаженства. А Абеляр хоть и терпит бедствия, но не со смирением, а ропща. «Что ж, в подоснове всякого жития, разумеется, Страсти Христовы, повторяющиеся в каждом случае, когда христианин страдает за веру». У Абеяра же это «...не житие, ибо было бы это святотатственным и нестерпимым, однако по образу и подобию жития. А это уже совсем иное дело, ведь все средневековое мировосприятие есть система уподоблений и расподоблений...»<sup>8</sup>

С.С. Неретина, рассуждая о жанре «Истории моих бедствий», задается вопросом: является ли абеяровское произведение житием?<sup>9</sup> С одной стороны, «История» Абеяра – это рассказ о страстях и страданиях конкретного человека, которые он пытается выдать за образец. Здесь в основе тот же принцип назидания и примерности, аналогии и сравнения. С другой стороны, абеяровская история не похожа на житие. Поскольку, хотя житие и представляет рассказ о конкретных лицах и событиях, взятых в их «страстях», это все же рассказ о жизни святой и свершившейся, предметом которого служат религиозно-нравственные истины.

Абеляр же, хотя искренне причислял себя к лучшим, но все же не совершенным. К тому же жизнь его не была окончена. Как объяснить такое скрещивание различных жанров в исследуемых нами произведениях? Как для Абеляра, так и для Гёльдерлина первичным в их произведениях являлся смысл всего ими *сказанного*. Именно это вынуждало писателей то и дело менять и смешивать жанровые ориентации. На каждом шагу автор выбирает подходящую парадигму, отсылку, знак, и мы в некотором замешательстве: раскаивается ли герой или гордится, проповедует или просто рассказывает, жалуется или возвышается над страданием, переживает все заново в воображении или использует как материал для назидания. Из уникальных обстоятельств судьбы героев, из неординарного душевного склада, из метаний «индивидуальной» души прорастают все знакомые нам жанровые формы. Вот отсюда-то и возникает жанровое разнообразие. В точке скрещения и толчеи всяких жанров и общих мест, на их перекрестке, становится также виден индивид. Обнажить все тайники природы Гипериона и души Абеляра – вот главная цель, преследуемая авторами. Смещение жанров от того, что они пишут о личном. Но это смешанное в обоих произведениях необычно, так как, процеживаясь сквозь конкретного, смертного, несчастного, требующего утешения индивида, преобразуется в обдуманное произведение, а во-вторых, если взглянуть на это «смешанное» с разных, как говорил Абеляр, оснований, то в разных случаях в одном и том же тексте мы обнаружим не смесь, а только исповедь, или только житие, или только плач, или только историю жизни, или только любовную историю.

Абеляровское сочинение написано в условно-эпистолярной форме: начало и концовка соответствуют правилам эпистолографии. А само произведение хоть и является «утешительным письмом к другу», как об этом говорит сам автор, с трудом напоминает письмо вообще, уже хотя бы, из-за своей объемности. Реальное письмо не может быть таким длинным. Письмо предполагает, что в нем будет описан какой-то непродолжительный период времени, а у Абеляра описана почти вся жизнь. Что касается романа «Гиперион», перед нами так же предстает вся деятельная жизнь героя, но о ней мы узнаем из ряда его собственных писем, а также из писем Диотимы, Алабанды и других. Эти письма, судя по сюжету, писались на протяжении довольно-таки продолжительного отрезка времени. Отличает эти два произведения то, что «История...» Абеляра – это реальная история, случившаяся с ним, а в романе история вымышленная. Все в ней существует благодаря фантазии автора.

Схожи эти два произведения в том, что главные герои открываются в *письмах* перед неведомыми нам друзьями. У Абеляра друг воображаемый. Он даже без имени. А у Гипериона друг хоть и является читателю под именем Беллармин, но больше о нем мы не знаем ничего. Схожесть этих произведений больше в их общем смысле, чем в форме. Оба, и Гиперион

и Абельяр, сводят на старости лет счеты с совестью. Если описывать то, что лежит в тайниках души, то правильнее выбрать эпистолярную форму. В письме вы как бы доверяетесь одному человеку, а это позволяет вам быть искреннее, глубже в своих откровениях...

Хотелось бы особо отметить схожесть чувства любви, описанного в обоих произведениях, и некоторую идентичность характеров главных действующих лиц. Возникает такое ощущение, что Гёльдерлин просто позаимствовал этот сюжет о любви у Абельяра и Элоизы, воплотил его в отношениях Диотимы и Гипериона. Историки литературы по этому поводу молчат. Можно лишь только предположить, что «История...» Абельяра была известна Гёльдерлину. Однако более надежным аргументом в развитии этой истории следует считать ориентацию немецкого писателя на творчество Ж.Ж. Руссо. И. Верцман во вступительной статье к роману «Новая Элоиза» пишет: «Очевидно, любовные отношения Юлии и Сен-Пре повторяют историю средневекового богослова Абельяра и его ученицы Элоизы – их переписка в XVIII веке была широко известна»<sup>10</sup>. Названием своего романа Руссо отдает дань уважения Элоизе, той, благодаря которой «средневековый роман» стал предметом преклонения многих влюбленных. Ведь, как сказал Г.П. Федотов: «Элоиза более чем он (Абельяр), создала их общую неувядающую славу»<sup>11</sup>.

В контексте исследуемой проблемы, хотелось бы обратить внимание на характер переписки Элоизы и Абельяра. Письма Элоизы – это прямой отклик на его «Историю...». Рассмотрим, прежде всего, женские образы двух произведений. «Диотима романа о Гиперионе – идеальная женственность, как ее хочет понимать Гёльдерлин. У романтиков женщина – это сама бесконечная уступчивость, это обстоятельная слабость»<sup>12</sup>, – так пишет Н.Я. Берковский. Не такова ли и Элоиза? Диотима вместе с Гиперионом мечтает, что он поедет учиться и потом станет учителем их народа. Но планы Гипериона меняются, когда он получает письмо от Алабанды с призывом участвовать в войне. Диотима считает ошибкой решение Гипериона ввязаться в войну: «Ах, сторонники насилия! Вы так скоры на крайние меры, но вспомните о Немезиде!»<sup>13</sup> Но когда решение принято, она тут же смиряется: «Это душа твоя тебе приказывает. Неповиновение ей часто ведет к гибели, но и повиновение, пожалуй, тоже. Лучше уж иди – так благородней. Что ж, поступай по-своему, я снесу» (369). Та же покорность присуща и Элоизе, вспомним лишь ее признание: «Бог свидетель», что я всю мою жизнь больше опасалась оскорбить тебя, нежели бога, и больше стремлюсь угодить тебе, чем ему. И в монастырь я вступила не из любви к богу, а по твоему приказанию. Подумай же, сколь печальную и жалкую жизнь я влачу, если и на земле я терплю это все напрасно и в будущей жизни не буду иметь никакой награды» (87).

А как схожи их судьбы? Вспомните слова Элоизы из второго письма, не могла ли и Диотима быть автором этой жалобы: «Какую великую славу

из-за тебя принесла мне судьба и какое из-за тебя же она приготовила мне крушение? С какой силой она бросала меня то туда, то сюда, не зная меры ни в добре, ни в зле! Чтобы сделать меня всех несчастней, она сначала сделала меня всех счастливей» (82). Не счастье ли Диотимы в любви здесь описано, а затем ее смерть из-за невозможности соответствовать своему любимому? Обе женщины любят до самоотречения. Элоиза признается, что вся ее жизнь была жертвоприношением ради него. Нет святых, от которой она не отреклась бы по его требованию «Ведь я, да видит бог, нимало не усомнилась бы по твоему приказанию предшествовать тебе или следовать за тобою, даже если бы ты поспешил в царство Вулкана...» (70). Диотима также способна отречься от жизни ради любимого: «Отреклась я вероломно от мая, от лета, от осени, не различаю белого дня от темной ночи, как прежде различала, не подвластна теперь ни небу, ни земле, а подвластна только ему, одному – единственному... – так я его люблю» (350).

Эгоизм Абеяра и эгоизм Гипериона также удивляют нас своей схожестью. Если Элоиза в письмах все больше пишет о нем, то он ей о себе. Она пишет о любви к нему, а он о любви к Богу. Бог свидетель, постоянно твердит она, что я всю жизнь больше стремлюсь угодить тебе, чем Богу... А что же Абеяра? Его ответ чистое риторство, замешанное на сухой рассудочности... Полное отсутствие чувств... Моя любовь, пишет Элоиза, обратилась в безумие. «Я не стремилась ни к брачному союзу, ни к получению подарков и старалась, как ты сам знаешь, о доставлении наслаждений не себе, а тебе и об исполнении не своих, а твоих желаний... Я думала, что чем более я унижусь ради тебя, тем больше будет твоя любовь ко мне...» (67) А в ответ монашеские наставления и требования покорности и благочестия. «Я всецело предаю себя твоему суду и во всем подчиняюсь твоему свидетельству». Как же ответил Абеяра на этот вопль юной истерзанной души? Он ответил псалтырским чтением, лишенным всякого чувства, сводкой притч и молитв, первыми попавшимися под руку: «Жена любящая есть венец мужу своему» или «кто обретет жену добрую, обретет славу».

Так же и Гиперион. Он приручил к себе и Диотиму, и Алабанду. Они оба, его любимых человека, погибают. И всему виной, мне кажется, эгоизм Гипериона. Столкнувшись с первыми трудностями восстания в Морее, он возненавидел себя и свою философию. Но с этим Гиперион не может справиться сам, он пишет возлюбленной: «...я обязан посоветовать тебе расстаться со мной, моя Диотима... Теперь я тебе ничего не могу дать, отрада моя! Мое сердце иссякло для тебя... нежное дыхание любви уже не колышет грудь!» (390) И Диотима, любящая его больше всего земного, берет его вину на себя: «Я скоро это поняла: я не могла быть для тебя всем... Разве я могла поднести тебе чашу, вмещающую все радости мира?» (399) Алабанда порывает с союзом Немезиды ради своего люби-

мого друга, несмотря на то, что этот разрыв грозит ему смертью. А Гиперион, наконец, приняв решение жить на каком-нибудь далеком острове с прекрасной Диотимой, легко смиряется с тем, что ему придется расстаться с другом. «Так легко мой Гиперион бросает своего Алабанду?» – удивляется герой романа. Гиперион, опомнившись, предлагает Алабанде ехать с ним. Но это невозможно, потому что Алабанда давно уже любит Диотиму. Он знает, что если поедет к ней, то будет действовать, и тем самым погубит ее. Тогда Гиперион произносит: «О, почему я не могу отдать ее тебе?» (407)

Но апофеозом эгоизма у обоих героев является ситуация, в которой они оба устрашают возлюбленных своей смертью так, что женщинам кажется это страшнее, чем собственная смерть. Абеляр пишет в письме к Элоизе о том, чтобы она его труп захоронила на кладбище ее монастыря, чтобы «дочери наши, или сестры во Христе, часто взглядывая на нашу могилу, побуждались больше изливать за меня своих молитв ко господу» (78). Так же и у Гипериона, когда проигран бой и его бойцы оказались лишь варварами, способными только грабить, он решается на «достойное искупление своего греха» – на смерть в бою – и об этом сообщает Диотиме: «Хотелось бы мне сказать: чистая душа, помяни меня, когда придешь на мою могилу. Но они, наверно, бросят меня в море...» (394) Удивительно, что оба персонажа пытаются усилить жалость по отношению к себе. Оба говорят, что, возможно, их труп может быть утерян. Абеляр: «...труп мой, где бы он ни оказался погребенным или брошенным...» или у Гипериона: «Они, наверно, бросят меня в море». У обеих женщин подобное устрашение вызывает ужас. «О, возлюбленный! В каком состоянии духа ты подумал об этом, как мог ты произнести такие слова?! Никогда не забудет бог настолько своих рабынь, чтобы дать им пережить тебя! Никогда не пошлет он нам такой жизни, которая горше любой смерти!» (80) Диотима вообще не может перенести желание возлюбленного расстаться с жизнью и умирает.

Таким образом, сравнительный анализ произведений Абеяра и Гёльдерлина показывает, что литературные эпохи связаны между собой. В каждой последующей эпохе появляются произведения, аккумулирующие опыт предшествующей эпохи. Заимствуется не только форма, способ подачи материала, но даже и сюжет. Зачастую произведения, которые созданы с использованием опыта писателей прошлого, более талантливы, богаче идеями, и потому интереснее читателю. Думаю, что именно это мы можем сказать и о романе «Гиперион».

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. С. 291.

2. Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. – Махачкала, 1998. С. 98–100.



3. *Constantine D. Friedrich Hölderlin.* – München: Verlag C.H. Beck, 1992. S. 48–58; *Michel W. Das Leben Friedrich Hölderlins.* – Darmstadt 1963 (ursprünglich: Bremen, 1940).
4. *Баткин Л.М.* Ради чего Абеляр написал свою автобиографию? // *Мировое дерево.* Выпуск третий. – М., 1994. С. 44–45.
5. *Абеляр П.* История моих бедствий. – М., 1959. С. 20. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.
6. *Баткин Л.М.* Ради чего Абеляр написал свою автобиографию? // *Мировое дерево.* Выпуск третий. – М., 1994. С. 52.
7. *Баткин Л.М.* Там же. С. 54.
8. *Баткин Л.М.* Там же. С. 51.
9. *Неретина С.С.* Концептуализм Абеляра. – М.: Гнозис, 1996. С. 167–177.
10. *Верцман И.* Вступительная статья в кн.: Жан Жак Руссо Юлия, или новая Элоиза. – М.: Художественная литература, 1967. С. 8.
11. *Федотов В.П.* Собр. соч.: В 12-ти т. – М.: Мартис, 1996. Т. 1. С. 234.
12. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Л., 1973. С. 292.
13. *Гёльдерлин Ф.* Сочинения. Перевод с нем. – М., 1969. С. 368. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

## АЛЛЮЗИЯ НА ОБРАЗ ДАФНЫ В ПОЭЗИИ ЭЗРЫ ПАУНДА И АНТИЧНАЯ ТРАДИЦИЯ

«Традиция – это красота, которую мы оберегаем, а не оковы, которые нас удерживают. Традиция не начинается в 1870-м, в 1776-м, в 1632-м или в 1564 годах. Она не начинается даже с Чосера» [1, 66]. В творчестве Паунда нашли отражение две поэтические традиции: мелическая, на основе которой развилась поэзия античного мира, и провансальская, на основе которой развилась современная поэзия. Паунд никогда не создавал свои произведения *per se*<sup>\*</sup>. Поэзия Паунда – это переосмысленный заново опыт прежних эпох и его воплощение в современности. Однако постоянное обращение Паунда к творениям поэтов эпохи принципата Августа и провансальских поэтов придает его строкам «эффект перегрузки». Поэтому вполне объяснима трудность восприятия его текстов.

Литературная аллюзия «намекает» на некое событие, бывшее в действительности или вымышленное. Аллюзия может переносить качества и свойства мифологических, библейских, исторических и литературных персонажей и событий на те, которые присутствуют в данном литературном тексте. В этом случае аллюзия извлекает из образа дополнительную информацию, а не восстанавливает хорошо известный образ. Аллюзия предполагает использование читателем определенных знаний для восприятия целостности картины поэтического мира и может быть определена как указание на произведение искусства или литературы. Если не улавливается это указание, теряется суть аллюзии.

«Метаморфозы» (3 г. н. э.) Овидия связаны общим мотивом превращения людей и мифологических героев в животных, растения, камни, источники, звезды (всего 246 мифов). Выбор темы был обусловлен александрийским вкусом поэта. На древнегреческом языке поэмы о превращениях принадлежат Никандру (III в. до н. э.) и Парфению (I в. до н. э.). В латинской литературе мотив превращения встречается в «Энеиде» Вергилия и мифологической эпиллии «Чайка», приписываемой Вергилию. Однако отдаленным прототипом превращения может служить рассказ Гомера о товарищах Одиссея, превращенных волшебницей Киркой в свиней.

---

\* В чистом виде (лат.).

«Метаморфозы» – эпическая и этиологическая поэма (о причинах всего сущего), исходная точка которой – превращение хаоса в космос. Философское объяснение вселенной в поэме дает Пифагор: превращение – основа и причина существования мира (XV, 251–258):

Не сохраняет ничто неизменным свой вид; обновляя  
Вещи одни из других, возрождает обличья природа,  
Разнообразится все, обновляет свой вид: народиться –  
Значит начать быть иным, чем в жизни былой; умереть же –  
Быть, чсм был, перестать; ибо все переносится в мире  
Вечно туда и сюда: но сумма всегда – постоянна.

(Перевод С. Шервинского)

В «Метаморфозах» Овидий достигает яркой художественной выразительности, максимально исследуя достижения всех жанров римской поэзии. Более того, поэт умело передает сам процесс того или иного превращения. Превращения являются путем избавления от страданий и путем восстановления нарушенного равновесия в природе. Среди подобных превращений – превращение юной Дафны в лавр (I, 452–567). По преданию, после победы над Пифоном, Аполлон посмеялся над Эротом и его стрелами. Обиженный Эрот направил в сердце златокудрого бога стрелу, ранившую сердце и вызывающую любовь, а в сердце нимфы Дафны, дочери речного бога Пеней, пустил стрелу, убивающую любовь. Поэтому при виде Аполлона Дафна принялась убежать и, чтобы спастись от преследований Аполлона, попросила своего отца изменить ее образ:

Только скончала мольбу, – цепенеют тягостно члены,  
Нежная девичья грудь корой окружается тонкой  
Волосы – в зелень листвы превращаются, руки же в ветви;  
Резвая раньше нога становится медленным корнем,  
Скрыто листвою лицо, – красота лишь одна остается.

(Перевод С. Шервинского)

Несмотря на мифологическую основу этого мифа, он пронизан глубоким психологизмом. Поэт передает различные оттенки переживаний Дафны и Аполлона, так как ведущее место в этом мифе занимает любовь, сильнейшее из всех человеческих чувств.

Миф о Дафне (либо упоминание ее имени для придания своим произведениям различных смысловых оттенков) находит у Паунда отражение в трех стихотворениях: «Дерево» (сборник «При угасшем свете», 1908), «Девушка» (сборник «Ответные выпады», 1912), часть XII поэмы «Хью Селвин Моберли» (1920). Впервые к разработке мифа о Дафне Паунд обратился в своем первом поэтическом сборнике «При угасшем свете» (1908). Стихотворение этого сборника стало своеобразным продолжением истории о Дафне и Фебе и размышлением над смыслом того, что раньше казалось глупостью:

Я стоял безмолвный и был деревом посреди леса,  
Познавая суть вещей, дотоле не видимую.  
О Дафне и ветви лавра...

(Перевод Р. Пишалова)

Такой подход к восприятию окружающего мира от лица лирического героя, обращенного в дерево, у Паунда не единичен. Формальная сторона стихотворения «Девушка» напоминает «Метаморфозы» Овидия и последовательно воспроизводит превращение Дафны в лавр. Однако повествование здесь идет не от лица автора, как у Овидия, а от первого лица. Тем не менее, для Паунда в этом стихотворении важна не аллюзия на миф о Дафне, а испытание себя в декоративном словотворчестве и музыкальной мелодии стиха:

Дерево вступило в ладони мои,  
Древесные соки поднялись по жилам моим.  
Древо проросло в мою грудь –  
И вниз,  
Ветви растут из меня, подобно рукам.  
Древо это ты, мох это ты,  
Ты фиалки и ветер над ними.  
Дитя в небесах высоко это ты,  
И все это чудится глупостью миру.

(Перевод С. Мамоновой)

«В данном случае, как видите, присутствует чувство, но речевые конструкции еще не доведены до совершенства в том смысле, что последняя строка могла бы очевидно принадлежать десятку других поэтов. В то же время нельзя упрекнуть автора за ее неправильность, и я не взялся бы улучшить этот стих» [2, 187]. Строки стихотворения «Девушка» дублируют строки Овидия и представляют собой процесс постепенной аккумуляции предшествующего опыта. В стихотворении «Девушка» повествование ведется от лица самой Дафны. Переживания Дафны равнозначны пробуждению всего живого весной, началу новой жизни и новым ощущениям, которые сопровождаются сравнениями. Поэт уподобляет человеческую кровь древесным сокам, а человеческие руки – ветвям дерева. При этом Паунд не упоминает название дерева как излишний факт. Для него важен сам процесс подобных метаморфоз, которые происходят с лирическим героем.

Впоследствии, работая над созданием своей поэмы «Хью Селвин Моберли», Паунд снова обращается к мифу о Дафне. По греческому мифу, нимфа Дафна, молясь своему отцу (речному божеству Пенею) об избавлении от преследований Аполлона, была обращена в лавр. У Паунда нимфа – часть дизайнерской задумки, служащая для декорирования гостиной:

«Daphne with her things in bark  
Stretches toward me her leafy hands», –  
Subjectively. In stuffed-satin drawing-room  
I await The Lady Valentine's command's...

«Дафна, чьи бедра оделись корой,  
Руки ко мне простирает, бредя...»

Бред. Салон, как военный строй,  
И в нем я жду приказаний леди...

(Перевод И. Кутика)

Первые две строки этого отрывка являются переводом строк «Le Chateau du souvenir» Теофиля Готье, чья поэзия оказала влияние на раннее творчество Паунда.

Эзра Паунд стремится реконструировать классическую традицию, несмотря на то, что статья «Дух романтизма» (1910) отстаивает идею возрождения романтизма. Возвращение к этой традиции американский критик Ван Вик Брукс назвал «практическим прошлым», избирательностью традиции, которая преодолевает аристократизм и провинциальность. Тем не менее, для Паунда традиция была «космополитанизмом», основанным на способности ассимилировать другие культуры. Когда Иосиф Бродский говорит о поэзии как аллюзивном искусстве, он, вероятно, имеет в виду Эзру Паунда, чьи интерпретации лирических произведений разных времен и народов укрепили фундамент новой космополитичной культуры.

---

1. Паунд Э. Избранные стихотворения. Сост. Фрейдкин. – М., 1992. С. 66.

2. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев, 1996. С. 187.

3. Perkins D. A History of Modern Poetry. Modernism and After. – London, 1987.

4. Ruland R. Bradbury M. From Puritanism to Postmodernism: a history of American literature. 1991.

5. The Norton Anthology of American Literature. – New York. London, 1995.

6. Овидий. Метаморфозы. – М., 2000.

«НАКОНЕЦ-ТО ПОЭТА, СОЗДАТЕЛЯ МИРОВ, ПРИНУТИЛИ»  
(Е. ГУРО: ДИАЛОГ СО ВРЕМЕНЕМ)

Своеобразие творческой манеры Елены Генриховны Гуро (1877–1913) обуславливает неоднозначную интерпретацию её художественного метода: Л.В. Усенко определяет наследие Е. Гуро как импрессионистическое<sup>1</sup>; на синтетический характер творчества поэтессы указывал Н.И. Харджиев: «Связанная с поэтической культурой символизма, Е. Гуро вместе с тем наметила пути к новому поэтическому мироощущению»<sup>2</sup>; В.Н. Топоров считал, что о Елене Гуро чаще всего вспоминают, обращаясь к истокам футуризма, но футуризмом её творчество не исчерпывается<sup>3</sup>.

Очевидно, что созданные Е. Гуро поэтические и прозаические тексты органично сочетают и черты импрессионизма (фиксация мимолетных впечатлений), и элементы символистской поэзии, и опыты «заумного» стихосложения «будетлян».

Традиция символизма в поэтическом наследии Е. Гуро прослеживается в мистическом восприятии природы, в идее её обожествления и одушевления, восходящей к характерному для рубежа XIX–XX веков увлечению теософией и антропософией: «*Маленькие сосенки удивлялись его [поэта] приходу. Справа над стемневшими зубцами леса погасал последний дракон заката; наверху пировали облачные фигуры, он видел взметнувшиеся руки, головы, чаши <...> в темноте заключались союзы и договоры <...>. Тут на краю фиалкового неба он увидел трех золотых богинь: они пряли золотую листву березам. Одна со звоном кинула ему свою прялку: «На ней ты будешь прясть свои новые стихи и сказки», – сказала она и смерклась»<sup>4</sup>. Определенно влияние символизма сказывается в музыкальной организации поэтических текстов Е. Гуро, выражающейся в лейтмотивном протекании сюжета, в особенностях композиции. Воспоминания М. Матюшина и дневниковые записи Елены Гуро указывают на знакомство поэтессы с «Симфониями» А. Белого, которые могли оказать влияние на формирование творческого метода Елены Генриховны<sup>5</sup>.*

Не отрицая влияние идей символизма на творчество Е. Гуро, остановимся на элементах поэтики авангарда в ее произведениях. Встреча с В. Хлебниковым, Д. Бурлюком и В. Каменским стала причиной несостоявшегося сотрудничества Елены Гуро с поэтами-символистами, к которому ее пытались привлечь А. Блок и Вяч. Иванов, и определила дальнейший творческий путь Гуро. С этого момента деятельность Елены Генри-

ховны связана с группой литераторов-авангардистов «Гилея» (кубофутуристы), издавших в 1910 году свой первый поэтический сборник «Садок судей», где стихи и проза сопровождались авторскими рисунками участников выпуска. Квартира Гуро становится местом творческих встреч деятелей зарождавшегося футуризма, ставивших целью свободное самовыражение, выявление дарований в среде художников и поэтов и поиск иных путей в искусстве. Вместе с В. Маяковским, В. Хлебниковым, Давидом и Николаем Бурлюками Е. Гуро подписывает предисловие к сборнику «Садок судей II», в котором утверждаются новые подходы к поэтическому слову и выдвигаются новые принципы творчества.

По мнению А. Крученых (в манифесте «Новые пути слова»), русские читатели не замечают всего живого надсознательного в слове, в то время как важна каждая буква и каждый звук, поэтому нужны совершенно новые слова и новое сочетание их<sup>6</sup>. Отсюда призыв к созданию неправильностей и неожиданностей в поэтической речи (например, в виде необычной рифмы, произвольных неологизмов, положения слов). Важнейшие принципы футуризма – введение в поэзию нового ритма и словотворчество, выявляющее самоценное, «самовитое» слово – отражаются и в поэзии Е. Гуро: «*И лень / теплень / шевелень*»<sup>7</sup>; «*прудик, водик, / бродик, / растерятик*»<sup>8</sup>. Используя звукопись, поэтесса усиливает эмоциональное звучание стиха: «*Хвои шуют, – шуют / Лулла, лолла, лалла-лу / Лиза, лолла, лулла-ли*»<sup>9</sup>; «*песочек солнышком горит, / гуль-гуль, курлы-курлы*»<sup>10</sup>.

Провозглашенное футуристами право слова на жизнь как самоодлеющего начала, наличие у него души, цвета, аромата отвечало мировосприятию Гуро, ее отношению не только к слову, но и ко всему миру как к живому: «*Я чувствую... во всем мире, от всех живых существ, от тела к телу распространяются лучи*»<sup>11</sup>.

Как и футуристы, Елена Гуро интересуется русским фольклором и детским творчеством. Обращаясь к народным истокам, в поэтической практике она нередко использует разговорно-песенную форму стиха: «*Полевые мои Полевунчики, / Что притихли? Или невесело? / – Нет, притихли мы весело – / – Слушаем жаворонка*»<sup>12</sup>, создает похожие на детские «заумные» считалки: «*Ботик – животик / Воркотик / Дуратик / Котик пушатик, / Потасик*»<sup>13</sup>.

Но в отличие от футуристов, воспевающих городской пейзаж, Е. Гуро не увлекается урбанизмом, наоборот, механистический город с его скоростным темпом движения воспринимается поэтессой как место страданий и заброшенности человека, оторванности его от естественного природного начала: «*Улица многоликая, холено-розовая; нарумяненная и голодная подлым голодом бездарности сверкает чешуей зеркальных отражений и огней <...> надо приспособиться*»<sup>14</sup>. Гуро остро ощущала разрыв между машинной (городской) цивилизацией и природой, воспринимая эти два мира как зло и добро: «*Из домов, из укромных углов темных козявок вы-*

брасывают на улицу, и сейчас же на них мчится, оглушая, толпа, толкотня тресков и образов. Они мечутся потерянные, не успев примкнуть за стадом»<sup>15</sup>. Непосредственно обращаясь к живой природе, внимательно всматриваясь и вслушиваясь в неё, Е. Гуро утверждает принцип неразрывности духовной составляющей человека и природного мира.



Е. Гуро

Автопортрет. Начало 1900-х годов. Рисунок

Елена Гуро оставила небольшое поэтическое наследие. Впервые она выступила в печати в 1905 году с рассказом «Ранняя осень». В 1909 году вышел её первый сборник стихов и рассказов «Шарманка» с обложкой и иллюстрациями автора. По воспоминаниям М. Матюшина, «Шарманку» любили А. Блок, А. Ремизов, Л. Шестов<sup>16</sup>. Следующая изданная при жизни Гуро книга – «Осенний сон». «Небесные верблюжата» и незаконченная повесть «Бедный рыцарь» были подготовлены к печати и изданы М. Матюшиным после смерти Елены Генриховны. «Осенний сон», «Небесные верблюжата» и «Бедный Рыцарь» представляют своеобразную трилогию, объединенную мотивами беззащитности и непонятости, обета и воскресения



ния и образом главного героя, появляющегося на страницах каждой книги под разным именем (Журавлиный Барон, Буланка, Небесный Верблюжонок).

В этом образе – одинокого, не понятого толпой поэта – воплотились, по утверждению современников, черты В. Хлебникова, оказавшегося по духу близким поэтессе: «Хлебников был молчалив, вдумчив и необычайно рассеян. Отсюда его неловкость и беспомощность. Это то, о чем так хорошо пишет Елена Гуро в «Небесных верблюжатах» (образ поэта «создателя миров» – «портрет» Хлебникова)»<sup>17</sup>. Гуро дает такое описание: *«Наконец-то поэта, создателя миров, приютили. Конечно, понимавшие его, не презиравшие дыбом волос и диких свирепых голубых глазниц. С утра художники ушли, а вечером застали его бледным. Весь дрожал и сутился. Забыл поесть или не нашел целый день, со свирепыми глазами и прической лешего. Случайно узнали и хохотали <...>. Все выспались. Один поэт озябнул. Потому что одеяла ком на плечах и ком на пятках оказался, а стина довольствовалась воздухом»*<sup>18</sup>. После смерти Елены Генриховны в письме к М. Матюшину В. Хлебников писал: «Горе Ваше и Ваша утрата находят во мне отклик; образ Елены Генриховны многими нитями связан со мной»<sup>19</sup>.

Другим прообразом главного героя трилогии Е. Гуро становится художник Борис Эндер, познакомившийся с ней в 1911 году. Елена Генриховна много рисовала Эндера и оказала большое влияние на него и на выбор его дальнейшего творческого пути: «Восемнадцатилетним юношей Эндер случайно встретился с Еленой Гуро, замечательным мастером лирической прозы и тонким живописцем-пейзажистом. Она помогла юноше осознать свое призвание. Подобно Гуро, Эндер смотрел на природу глазами поэта. В пьесе Гуро «Осенний сон» (1912) и в авторских иллюстрациях дан воображаемый портрет юного Эндера»<sup>20</sup>. Впечатление, произведенное Е. Гуро на молодого Эндера, было так велико, что на протяжении всей жизни он вспоминал её в своих дневниковых записях. В 1954 году Б. Эндер пишет: «Путь мой полон ясности и любви <...>. Я начал его в дни встречи со святым (не в религиозном смысле) человеком (насквозь современной Еленой Г.) в 1911 году и продолжаю во второй половине двадцатого века без нарушений и отступлений»<sup>21</sup>; в 1958 году: «Я отправился к Гуро, чтобы родиться поэтом <...>. Как будто не я к ней пришел, а она явилась мне с благой вестью как архангел»<sup>22</sup>.

Образ главного героя, выступающий связующим звеном в трилогии Е. Гуро, несёт на себе черты особого мифологизма, названного В.Н. Топоровым «основным мифом будетлянства»<sup>23</sup> и связан с традицией, восходящей к философии русского космизма (идея о преодолении смерти и воскрешении). В концепции Гуро этот миф о воплощении не существующего в реальности юноши-сына становится сквозной темой всего её творчества.

Елена Гуро скончалась в возрасте тридцати шести лет. Поиск ею органичности в мире и наблюдения за природой легли в основу теории «расширенного смотрения», созданную в дальнейшем М. Матюшиным. К творчеству Е. Гуро уважительно относился В. Маяковский, вместе с которым она участвовала на первом диспуте о новейшей литературе в 1913 году: «Если Маяковский из этих людей кого-нибудь уважал, это были – Гуро <...> Бурлюк и Хлебников <...>. Когда Гуро читала стихи, как он поправлял, как он спорил! Он всегда видел перед собой товарища»<sup>24</sup>. Н.И. Харджиев отмечал влияние творчества Елены Гуро на раннего Маяковского, выразившееся в идейно-моральной концепции города, в эмоционально-лирическом и эстетическом восприятии городского пейзажа<sup>25</sup>. Именно В. Маяковский познакомил А.М. Горького, предполагавшего издать неопубликованную прозу и стихи Е. Гуро, с её произведениями.

Рассматривая влияние творчества Е. Гуро на последующее поколение поэтов, Т.Л. Никольская указывает на тематическое родство поэзии Гуро с поэзией Марии Шкапской, Надежды Бромлей и Ады Владимировой, принадлежавшей к кругу близких друзей М. Матюшина и Е. Гуро. В 1920-е годы было образовано издательство «Верблюжонок», где печатались сборники А. Владимировой, Д. Петровского, Н. Венгрова – тех поэтов, которые пытались продолжить в своем творчестве мотивные традиции поэзии Елены Гуро. Т.Л. Никольская предлагает обратить внимание на стилистическую близость поздних прозаических произведений Гуро с обэриутской прозой и на сходство заумного стихосложения Б. Эндера и А. Туфанова со звуковыми экспериментами, начатыми Е. Гуро<sup>26</sup>.

За свой недолгий период творческой жизни Елена Гуро создала особенные художественные тексты. Её стихи и проза впитали элементы символистской поэтики и одновременно несут на себе черты эстетики русского авангарда. Связанная с искусством fin de siècle, она находилась у истоков футуристического движения, проповедуя своим творчеством идею единения человека и природы, необходимость внимательного вслушивания в природную составляющую человеческого бытия.

<sup>1</sup> Об импрессионизме в творчестве Е. Гуро см.: *Усенко Л.В.* Импрессионизм в русской прозе начала XX века. – Ростов на Дону: Изд-во Ростовского университета, 1988.

<sup>2</sup> *Харджиев Н.И.* Елена Гуро. К 25-летию со дня смерти // Статьи об авангарде. В 2-х т. – М., 1997. Т. 1. С. 328.

<sup>3</sup> *Топоров В.Н.* Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. – М., 1993. С. 221.

<sup>4</sup> *Елена Гуро.* Небесные верблюжата. Избранное. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 205.

<sup>5</sup> О симфонизме в творчестве Е. Гуро см.: *Gerver L.* О музыкальных ориентирах Елены Гуро // *Studia Slavica. – Finlandensia – Helsinki*, 1999. 16. 2. С. 84–93.

<sup>6</sup> *Крученых А.* Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 50–54.

- <sup>7</sup> Елена Гуро. Небесные верблюжата. С. 147.
- <sup>8</sup> Там же. С. 67.
- <sup>9</sup> Там же. С. 140.
- <sup>10</sup> Там же. С. 59.
- <sup>11</sup> Там же. С. 181.
- <sup>12</sup> Там же. С. 151.
- <sup>13</sup> Там же. С. 113.
- <sup>14</sup> Там же. С. 190.
- <sup>15</sup> Там же. С. 189.
- <sup>16</sup> Матюшин М. Русские кубофутуристы // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 315.
- <sup>17</sup> Там же. С. 317.
- <sup>18</sup> Елена Гуро. Небесные верблюжата. С. 104.
- <sup>19</sup> Велимир Хлебников. Письмо Миханлу Матюшину // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. – М.: РА, 2000. С. 39.
- <sup>20</sup> Харджиев Н.И. Борис Эндер // Статьи об авангарде. Т. 1. С. 254.
- <sup>21</sup> Елена Гуро, поэт и художник, 1877–1913: Живопись. Графика. Рукописи. Книги. Кат. выст. / Гос. Музей истории Санкт-Петербурга и др. – СПб.: Мифрил, 1994. С. 55.
- <sup>22</sup> Там же. С. 58.
- <sup>23</sup> Топоров В.Н. Указ. соч.
- <sup>24</sup> Добычина Н. Стенограмма беседы директора ГММ А. Езерской. Цит. по: Иньшакова Е.Ю. «До конца я тоже избегаю быть женщиной...» // Амазонки авангарда. – М.: Наука, 2001. С. 99.
- <sup>25</sup> Харджиев Н.И. Маяковский и Елена Гуро // Статьи об авангарде. Т. 2. С. 113–114.
- <sup>26</sup> Никольская Т.Л. О рецепции творчества Елены Гуро в русской поэзии 1910–1920-х годов // Авангард и окрестности. – СПб., 2002.

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКОЙ ИСТОРИИ В ПЬЕСЕ Ч. УИЛЬЯМСА «СЕМЯ АДАМА»

Царство Небесное подобно  
человеку, посеявшему доброе  
семя на поле своем.

Мф. 13:24

Пьеса в стихах английского драматурга, поэта, прозаика, теолога Чарлза Уолтера Стэнси Уильямса (1886–1945) «Семя Адама» (1936) была написана специально для постановки в Колчестере, осуществленной в октябре 1937 года. Создание Рождественской пьесы для современников было, по словам писателя, задачей более сложной, нежели создание психологической религиозной драмы о протестантском мученике (в 1936 году на фестивале в Кентербери была поставлена пьеса Уильямса об известном английском церковном реформаторе Томасе Кранмере «Томас Кранмер, Архиепископ Кентерберийский»). Обращаясь к аудитории перед представлением, Уильямс интересовался у публики, что сегодня *«актуальнее (курсив Ч. Уильямса) для современного человека: Рождество Христово или хроника происшествий»* [1, 45], другими словами, религиозная драма или детектив.

При создании рождественской пьесы драматург сталкивался с двойной проблемой: с одной стороны, это заданность сюжета, сковывающая воображение; с другой стороны, поиски нового звучания, способного породить отклик в сознании зрителя. Разрешение этой проблемы в произведении Ч. Уильямса получило оригинальное звучание. Круг затрагиваемых в пьесе тем довольно широк: грехопадение, потерянный Рай и возможность его обретения через принятие Христа. Здесь просматриваются аллюзии не только на библейские тексты, но на произведения Мильтона, к которым Ч. Уильямс неоднократно обращался и о которых читал курс лекций в Оксфордском университете. Драматург развивает мысль Мильтона о том, что с приобретением знания Адам и Ева утрачивают счастье, чистоту восприятия окружающего мира, а их смертность включает в себя и «вторую смерть», или вечное проклятие [2, XXXIV]. Рождение же Христа означает поправление смерти и вечную жизнь. Поэтому при анализе пьесы «Семя Адама» необходимо учитывать написанную автором ремарку к ее постановке, содержащую высказывание о том, что «в Рождестве следу-

ет видеть не столько просто исторический факт, сколько духовную ценность», а «герои пьесы выражают не столько динамику развития драматического действия, сколько человеческие поступки и устремления» [1, 26]. Из приведенного высказывания видно, что пьеса носит аллегорический характер. Аллегория Уильямса построена на авантексте, то есть предшествующем тексте, к которому апеллирует драматург, используя его как ключ к разворачивающейся ситуации. Известно, что наиболее распространенным, хотя и не единственным, авантекстом европейской аллегории является Библия. Интерпретируя библейские события, Уильямс не только «осовременивает» христианскую историю, но и проблематизирует ее толкование для зрителя, в чьем сознании авантекст выступает как соединенная с современной жизненной ситуацией смысловая структура. Древность переосмысливаемого текста вскрывает за драматургическими построениями историческую глубину и выявляет их соотношенность с настоящим. Историзм пьесы Уильямса и аллегорическое осмысление взятой за основу ситуации позволяет драматургу говорить, с одной стороны, о реальном измерении происходящего в пьесе; с другой стороны, о его универсальности и поливалентности.

Главная героиня пьесы – Пресвятая Дева Мария – воплощение славы Божьей, любви, милости, покоя и радости принятия Бытия. Адам и Ева – прародители человечества и одновременно родители Марии, благословляющие Ее на брак с Иосифом, «генерал-лейтенантом армии Султана, мусульманином, безупречным в рыцарских ристалищах» [3, 77). Уильямс намеренно допускает подобный анахронизм. Экуменистические идеи были важны для писателя, поэтому священный брак выражает здесь соединение религии сострадания и Любви (христианства) с религией покорности и милости (магометанством) и, тем самым, утверждает значимость Рождества Христова не только для христиан.

При создании образов волхвов драматург тоже использует не традиционную легенду: они символизируют три человеческие расы – азиатскую, африканскую и европейскую (позднее это же предание возьмет за основу Д. Сэйерс в своей пьесе «Цари в Иудее» [4]). Царь Кавказа (Каспар) приносит в дар Христу-младенцу золото; багдадский султан (Мельхиор) – ладан, а чернокожий король (Вальтазар) – миро. Третий волхв приходит вместе с Матерью Миро, негритянкой, символизирующей ад, как помечено в авторской ремарке. Деталь существенная: сцена поклонения волхвов, изображенная на древнем священном саркофаге Кёльнского собора, представляет одного из волхвов женщиной, причем эта царица и стоящий рядом с ней волхв охвачены одной аркой, как будто скульптор объединил их в единое целое (5, 24).

\* Традиционно, золото – дар Мельхиора. В пьесе, как и в одном из ранних стихотворений, Ч. Уильямс перераспределяет дары Каспара и Мельхиора.

Особую символическую нагрузку несли декорации. На середине сцены стоял дом Адама, справа от него – хлев, слева – большой камень. Они воплощали дом человечества до прихода в мир Спасителя и после Него (напомним, что камень служит символом как Церкви Христовой, см.: «Послания», 1 Петр 2 : 4–7, так и Самого Христа, «Камня духовного преткновеня», ставшего для верующих «краеугольным камнем») [6, 234]).

Пьеса одноактная. Действие ее начинается с утверждения двух жизненных позиций: стремления к накоплению материальных ценностей и внешней активности (Каспар) и занятий интеллектуальным трудом, самоуглубления, отрешения от всего земного (Мельхиор). Оба эти образа жизни выражают красной нитью проходящую по всему творчеству писателя идею о катафатическом и апофатическом путях богопознания. Хор задает «отцу Адаму» ключевой для всей пьесы вопрос: что нужно людям, чтобы обрести Рай. Этот вопрос – важный тактический ход драматурга, вовлекающего зрителей в его решение и тем самым актуализирующего происходящее. Ответы царя и султана разнятся между собой: первый считает, что достаточно жить и надеяться; второй – ощущать жизнь и отречься от нее [3, 75]. Адам в пьесе Уильямса, в отличие от волхвов, считает, что человек постигает истинный смысл Бытия лишь с обретением Рая, но как найти пути к Раю, он не знает: «Никто не может найти центр, сердцевину плода, в которой путь к возвращению. Я потерял ее; она утрачена» [3, 76].

Выдавая Марию замуж за Иосифа, Адам мотивирует это тем, что иначе он должен умереть («Lest I should die» [3, 77]). Речь идет как о смерти «ветхого Адама», так и о гибели всего человечества в целом: «Рай закрывает перед нами последние врата, и мне страшно» [3, 77].

Надежда на рождение Мессии, в котором заключена «благодать Возвращения», становится центральным экзистенциальным мотивом пьесы. В Деяниях Апостолов говорится о приходе Иисуса Христа, «которого небо должно принять до времен совершения всего, что говорил Бог устами всех святых своих и пророков от века» (3 : 21). В Первом послании Коринфянам апостола Павла сказано: «Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» (15 : 22). В пьесе выражено желание человека вновь обрести потерянный Рай. Путь к нему – восхождение по лестнице любви. Воплощением и вместилищем всеобъемлющей Любви Божьей является Дева Мария. Она любит каждое проявление жизни наслаждается каждым ее мгновением. Для Иосифа Мария – средоточие благодати в мире, освящающее землю небесным светом, «славный протонотарий Гавриила» [3, 79]. Она преобразует и возвышает души, поскольку на Ней благословение Бога. Перед появлением архангела Мария видит пламя и орла, о чем упоминается дважды в довольно коротком монологе.

Образ орла в христианстве связан с темой духовного пробуждения и возможностью спасения. Часто он играет роль посланника небес. Блаж. Феодорит (Theodoret) сравнивал орла с духом пророчества, а его полет

отождествлялся с молитвой, возносимой Богу, и прощением, даруемым смертному. У Данте, в девятой песне «Чистилища» герой видит сон, в котором орел возносит его к сфере огня. Благодаря легендам из «Физиолога», орел служил также символом крещения и возвышенно-пламенной религиозной любви [7].

После сошествия Духа Святого, во время которого Иосиф погрузился в сон, он замечает изменения в Марии. Ее преображение он связывает с состоянием влюбленности, однако любовь Мария и Иосиф понимают по-разному, что следует из их диалога. Если для Иосифа любовь должна быть направлена на кого-то, то для Марии достаточно просто любить: «Любовь – всего лишь любовь, везде, всегда и ко всему» [3, 80]. Именно всеобъемлющая любовь является выполнением Евангельского завета. Любовь Марии бескорыстная, немотивированная, созидательная. Она возникает независимо от каких-либо внешних проявлений. Это любовь Бога, действующая в сердце человека. Размышления на эту тему в пьесе восходят и к учениям ранних христианских мистиков о «возвышающей» любви (amour anagogique). Мария называет себя «диаграммой славы Божьей», Иосиф видит в ней полноту мира («Вавилон и Британия – лишь Твои окраины <...> В Тебе больше света, чем Тебя в свете» [3, 81]). Видя действие Любви в Марии, Иосиф начинает постигать глубинные основы реальности. По мысли Ч. Уильямса, любовь открывает человеку гармоничный строй Бытия и упорядоченность Вселенной.

В эссе «Индекс тела» («The Index of the Body», 1942) Ч. Уильямс отмечал, что человек физически ощущает (experience) Царство Божие: «величественность структуры тела включает в себе высшие доктрины – видение, понимание таинств, равновесие, движение и действие» [3, 120]. В Марии воплощена Евангельская мысль о том, что Царство Божие внутри каждого из нас. Несовершенства внешнего мира уравниваются внутренней полнотой Ее бытия, поэтому Она готова дать жизнь Спасителю. «Христос, – писал Уильямс в том же эссе, – в некотором смысле, воплотился от Добродетелей, поскольку унаследовал их от Своей Матери, а Она – от своих предков, следовательно, от всего человечества» [3, 119]. Таким образом, в Марии заключены лучшие черты человечества, и, в этом смысле, Она, действительно, дочь Адама, поскольку, согласно иудейской традиции, в Адаме с самого начала заключались души всех, кому когда-либо суждено появиться на свет. Во всеединстве Мария видит «начало Рая»: «Иосиф, идем, отведи меня в Вифлеем; там видимое и сущное – едино, и дети Адама едины в них; в этом – начало Рая» [3, 81].

Единство всех аспектов бытия дает ощущение полноты и целостности мира, где все взаимосвязаны. Идея Ч. Уильямса о «соучастии» – «co-inherence» получила развитие в его трактате «Сошествие Голубя» («The Descent of the Dove», 1939). Согласно христианской традиции, Рай понимается как состояние благодатного общения с Богом и духовного созер-

цания, поэтому обретение Рая, по мысли Ч. Уильямса, это, прежде всего, обретение Бога и себя в Боге. В трактате «О небесной иерархии» Псевдо-Дионисия Ареопагита, к которому часто апеллирует Уильямс, иерархия людей и иерархия ангелов представляет собой отражение чистого света в чистых зеркалах, передающих «луч божественного» друг другу [8, 58; 60]. После того, как Мария и Иосиф направляются в сторону стоящего на сцене камня, с четырех сторон выходит хор, что символизирует четыре стороны света и означает исполнение пророчества в мире. Круговорот привычной жизни нарушен и повторяемый хором рефрен о том, что «завтра все начинается снова» («*to-morrow everything begins again*») меняется: «О, если бы всё за день до завтра началось; // преодолев скрип ржавого горя – // завтра для веры настало бы очень скоро» [3, 82].

Сомнения в Боге («в такой же мере это Ты, в какой – не Ты») уступают место двойному отрицанию («это не вполне Ты, и не вполне не Ты» [3, 82]), подразумевающему, в конечном итоге, утверждение. Здесь действует математический принцип доказательства от противного, или утверждение через отрицание (*affirmation via negation*), что говорит о взаимосвязи двух путей богопознания.

В Вифлееме, куда прибыли Мария и Иосиф, Адам, к которому обращается хор за спасением, предстает в роли Октавиана Цезаря Августа [3, 83]. Введение образа римского императора неслучайно. Канун первого века христианской эры ознаменовался созданием великой Римской империи, вобравшей в себя земли трех материков. Столица империи, Рим, была названа столицей мира, а ее властителю предпослан титул «божественный», что фактически означало наместничество Бога на земле. Он выполнял сакральные функции и являлся верховным жрецом (*Pontifex maximus*) и отцом отечества (*Pater patriae*) [9, 46]. Сам того не ведая, Октавиан Август стал исполнителем слов пророка Михея, жившего за шестьсот лет до него: «И ты, Вифлеем-Ефрада, мал ли ты между тысячами Иудиньими? Из тебя произойдет мне Тот, Который должен быть Владыкою в Израиле, и Которого происхождение из начала, от дней вечных» (Мих. 5 : 2). Согласно пророчеству, Иисусу Христу надлежало родиться в Вифлееме. Август повелел сделать перепись населения, для которой каждому необходимо было идти «в свой город» (Лк. 2 : 3). Драматург пунктуально следует историческим свидетельствам, вводя в пьесу солдат-переписчиков [3, 84]. Мария происходила из колена Давидова, поэтому ей надо было идти в город Давидов (Лк. 2 : 4–11). Таким образом, император Рима Октавиан Август вошел в число свидетелей, подтверждавших истинность и божественность Нового Завета [10], что сознательно подчеркнул Ч. Уильямс.

Роль Октавиана Цезаря Августа в Древнем мире можно сравнить с ролью Папы Римского для католического мира. Правда, в отличие от Папы, Август выполнял не только духовные, но и светские обязанности, и являлся, в какой-то мере, «отцом» человечества. Третий волхв говорит об



Августе-Адаме следующее: «Я пришел, чтобы найти сознание Рима, // смысл, Августа, нового Адама // И что же, отец, только лишь ветхий Адам!» [3, 85]. В высказывании содержится явная аллюзия на католичество и зарождающуюся новую веру, так как без веры разумное и смиренное принятие Бытия невозможно. «Поскольку дует ветер бесконечности, // земля всегда оставляет улики аду, // и аду ничего не остается, как следовать за ветром перемен» [3, 85].

Земные улики, оставленные аду, – страх гибели и страдания, на что несколькими строками ранее хор сетует Адаму. Третий волхв, по словам Ч. Уильямса, «воплощает опыт человека, прошедшего все ступени восстановления и обретшего радость» [12, 159], поэтому он делится своим опытом с другими. Некоторые критики сравнивают его роль с функцией Фигуры Рерум, предвосхищающей «пришествие в мир Христа» в драме «Томас Кранмер, Архиепископ Кентерберийский» [12, 114]. Кроме того, третьего волхва можно рассматривать как соединение ветхого и нового человека, благовествующего о Христе (см. цитату о «новом Адаме») и несущего мысль о том, что «претворение зла в добро реально» [12, 159]. Отвечая на вопрос Адама, кто он такой, Вальтазар называет себя сердцевиной эдемского плода («the core of the fruit you ate») и путем Возвращения в Рай [3, 86; 90].

Напомним, волхв появляется вместе с матерью Миро, символизирующей ад и искушение знанием: «В центре сердцевины, внутри меня, // жил невидимый червячок. // Щедрое солнце нас обоих освободило. // Она живет мной, а я – ей. // Я называю ее моя маленькая мать Миро // из-за ее бальзамирующего бессмертия» [3, 86]. Маленький червячок – сомнения, разъедающие душу. Миро приходит с ятаганом и требует новых жертв для поддержания собственной жизни («the worm of the fruit has a great need to feed on living form»). В ней воплощены черты, свойственные хтоническим женским божествам, сочетающие идеи рождения и умирания. Солдаты Адама признают свое бессилие, падая перед ней на колени, Иосиф, поднявший на нее меч, повержен. Единственный, кто может противостоять Матери Миро, – Пресвятая Дева Мария благодаря силе действующей в Ней Любви. Мария вовлекает Миро в танец, и постепенно в него вливаются все действующие лица пьесы, кроме Адама. Танец в пьесе имеет особую символическую нагрузку. В книге пророка Иеремии он несет утешение и радость скорбящим: «Тогда девица будет веселиться в хороде, и юноши и старцы вместе; и изменю печаль их на радость и утешу их, и обрадую после скорби их» (Иерем. 31 : 13) [13]. В произведении Ч. Уильямса танец становится объединяющим таинством, способствующим появлению новой жизни. Радость принятия бытия тоже рождается из танца.

Мать Миро становится повитухой Девы Марии. Спаситель мира попадает в руки темного женского божества и побеждает хаос. Миро с

болью и радостью, как помечено в авторской ремарке, начинает славить Бога. Пришедшая с мечом, она обретает мир. Ч. Уильямс снова проводит мысль о том, что «зло и Ад, в конечном итоге, выполняют работу Господню» [1, 29]. Христос отворяет двери Рая, и Мария говорит Адаму, что завтра уже наступило («to-morrow is also now»). В этих словах воплощен основополагающий принцип «сакраментальной эстетики» о «вечном настоящем» и Евангельском прочтении истории, где «грядущее» является одним из ключевых понятий, поскольку в нем заключен «смысл длящегося построения Господа» (о. П. Флоренский).

Адам осеняет себя крестным знаменем, символизирующим будущую крестную смерть Христа, несущую искупление грехов человечества. Вальтазар называет Спасителя «насушной Необходимостью», а Мельхиор – «сердцевиной земли» («earth's core»). Он является «семенем» добра и чистоты, которое выбросил Адам, вкушая от древа познания. В отличие от мильтоновского «... утратил я добро; злу быть моим добром» («... all good to me is lost; Evil be thou my good» [2, 35]) Уильямс утверждает, что именно добро – «сердцевина» бытия.

С самого начала пьесы драматург указывает на необходимость прихода в мир Христа; в конце он усиливает свою мысль, утверждая, что Бог не просто царствует над людьми свыше, Он должен стать «семенем» внутри каждого человека (См.: Лк. 17 : 21). Утраченное семя Адама – потеря ощущения Благодати и Любви Божьей, его обретение – Возвращение в Рай. Пьеса заканчивается прославлением Христа и гимном Рождеству. История трактуется Уильямсом как подготовительный этап к встрече с Христом. Основная же идея пьесы заключается в том, что библейские события могут быть восприняты нами как актуальные и реальные, если мы проследим и освоим то движение, посредством которого библейская история развивается в настоящее.

Религиозную драматургию Ч. Уильямса нередко называют «инсценировкой теологии». Наряду с этим к ней применяется термин «экзистенциальная драма», поскольку поиск пути спасения и преодоления абсурда бытия требует «экзистенциального разрешения вечных конфликтов в конкретно исторической ситуации» [11, 167–168]. Библейские события и христианская история осмысливаются не в архаическом, а в современном контексте и понимаются как «длящееся настоящее». Семя, посеянное Адамом, умирает, чтобы возродиться в новом качестве.

Драматическая форма произведения позволила писателю предельно лаконично, а потому более заостренно, нежели в прозе или теологических трактатах, воплотить основные принципы «сакраментальной эстетики» и проследить динамику «движения веры» в истории с позиций современности.

- 
1. *Sibley A.* Charles Williams. Twayne Publishers. – Boston, 1982.
  2. *Milton J.* Paradise Lost. Introduction and Notes by John Leonard. – Harmondsworth, 2000.
  3. Seed of Adam. A Nativity Play // Charles Williams. Selected Writings. Chosen by A. Ridler. – L.: OUP, 1961.
  4. *Сэйерс Д.* Цари в Иудее. Перевод Н. Трауберг // Страницы – № 3 : 2. 1998. С. 275–291.
  5. *Wolff A.* Cologne Cathedral. – Köln, 1995.
  6. *Silberer H.* Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. – Leipzig, 1930.
  7. Словарь символов. Перевод с нем. (В печати).
  8. The Descent of the Dove: A Short History of the Holy Spirit in the Church. – Grand Rapids: Eermands, 1980.
  9. Словарь античности. Перевод с нем. – М.: Прогресс, 1989. С. 46.
  10. Дополнительно о роли Августа в исполнении библейского пророчества см.: *Отарин А.А.* Судьи, приговорившие себя. Археология Нового Завета. – Харьков: Факт, 2001. Часть IV: «Свидетели»; глава 6: «Император, исполнивший пророчество»; а также рождественскую стихирю Кассии «Когда Август на земле воцарился...» (Перевод С.С. Аверинцева в книге: Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: «Coda», 1997. С. 59; полный текст в: *Christ W., Paranikas M.* Anthologia Graeca carminum Christianorum. – Lipsiae, 1871. S. 103).
  11. *Inklings Jahrbuch für Literatur und Ästhetik.* Band 5. – Moers: Brendow Verlag, 1987.
  12. *Spanos W.V.* The Christian Tradition in Modern British Verse Drama. The Poetics of Sacramental Time. – Rutgers Univ. Press, 1967. P.114.
  13. См. также Иерем. 31 : 4. Кроме того, интересно отметить новеллу Г. Келлера «Das Tanz-ziegendchen», 1872, в которой раскрываются истоки и глубинная символика танца.

## УТОПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. БРОХА 1930-х ГОДОВ

Произведения Германа Броха 1930-х годов, характеризуются концептуальной общностью, идейным единством, которое определяет их структурную и семантическую организацию. Исходя из своей историософской теории, писатель рассматривал современную ему эпоху как заключительный этап распада системы ценностей. Поиск нового ценностного универсума стал важнейшим компонентом художественной мысли Броха, модели иного мироустройства, возникающие в его произведениях, носят утопический характер. В романе-трилогии «Лунатики» (1932) Брех изображает масштабную картину разложения традиционной аксиологической системы, проявляющуюся в утрате духовных ориентиров, безверии, одиночестве. Христианские истины и древние заповеди оказываются искажены или редуцируются в застывшие мертвые штапмы, подлинности ценности заменяются ложными, а сама «жизнь без платоновской идеи» (название эссе Броха 1931 г.) оказывается лишь фикцией.

Однако не только изображение в «Лунатиках» распада, эсхатологической картины занимает Броха, названного «австрийским апокалиптиком»<sup>1</sup>, но и желание явить миру картину целостного и гармоничного мироустройства. В третьей части трилогии звучат мотивы духовного поиска и возрождения, принимая в пространном эпилоге всеохватный характер и при этом не вполне закономерно вытекая из всего предыдущего романного действия и катастрофического финала, который, казалось бы, не оставляет надежд на обновление. Несоответствие трагического завершения «Лунатиков» и оптимистического эпилога принципам причинно-следственной логики объясняется тем, что финал представляет собой своеобразную утопию. У Броха речь идет об утопии, в которой на первый план выносятся не проблема социально-политического преобразования и государственного устройства, а преобразование человека в интеллектуальной и нравственной сфере, акте высшего познания, ведущего к самообновлению, которое достижимо через постижение платонической идеи личности. То есть эта проблема полностью переводится в область духа.

На всем протяжении романа персонажами ведется поиск мира свободы и общности, лежащего вне плоскости существующих косных норм жизнеустройства, однако духовная дезориентация направляет эти искания по ложному пути. То есть утопические модели, продемонстрированные

Брохом в «Лунатиках», в конечном итоге оказываются лишь заменой желаемых величин: свобода оборачивается произволом, а общность – массой. Такими эрзацами свободы являются Америка, тяготение героев к перемене мест, которое оказывается бессмысленным кружением; персонажи проходят искушение духовным анархизмом, убийством и самоубийством, претензией личности или религиозной секты на роль мессии. Стремление к единому сообществу оказывается столь сильным, что личность готова создать иллюзию этого единства любым способом – будь то война, или национализм, коммунизм и другие идеологии. Все эти вариации инобытия оказываются ложными в самой своей основе, и в заключительной части трилогии и особенно эпилоге утверждается приоритет внутренней свободы и веры. В трилогию вводится история чудесного освобождения из тюрьмы апостола Павла, воззвавшего к Богу. Помимо нескольких концептов романа, связанных с образом Павла (о некоторых из них будет еще сказано), здесь акцентируется идея истинной веры, которая дает возможность освобождения из тюрьмы, понимаемой прежде всего как тюрьма духовная. Последние сцены трилогии представляют собой апокалиптическую картину торжествующего имморализма, сгущения сумерек, пожара, ассоциаций со Страшным Судом. Противовесом этой картине является религиозная утопия в эпилоге «Лунатиков», проникнутом ожиданием близящегося мессии, грядущего Спасения. Возникающий образ голубя, несущего масленичный лист, означает прощение Богом и примирение с Ним, а также появляется и один из наиболее значимых для понимания трилогии символов – образ Агасфера, блуждающего Вечного Жида. Фигура неоднозначная – враг и свидетель о Христе одновременно, в покаянии и обращении он способен превратиться в доброе знамение для всего человечества. Брох не настаивал на приоритете определенной религии или конфессии, хотя такой вопрос и ставится в романе. Человечество должно объединиться посредством религиозно-мистического откровения. Для каждого персонажа остается возможность духовного возрождения, так как образ Божий сохраняется в каждом человеке, даже в самом страшном его падении. Задачей становится преодоление искажений и ложных напластований своей личности и проникновение к платоническому истинному зерну своего «я». Эпилог трилогии, начавшийся как деловой отчет о дальнейшей жизни центрального персонажа третьей части трилогии – Хугюнау, – постепенно перетекает, все больше удаляясь от сухого стиля, в лирически-мистическое откровение и наконец вызывает к Логосу, превращается в гимническую песнь свободе из духовного мрака, звучит голосом утешения, надежды и сострадания. Если сам роман Броха становится картиной распадающегося мира (при этом писатель использует весь арсенал художественных средств для изображения этого распада: композиционная фрагментарность и дробность, стилевой эклектизм и т. д.), то эпилог является собой модель утопии, которая проявляется как в принципах его по-

строения (композиционная целостность, стилистическая гомогенность, единый «высший» голос), так и в содержании (утверждение недеяния зла, освобождение из темницы, дающей простор духу). Структура «Лунатиков» отражает идею возрождения, следующего за распадом: за раздробленностью следует утопическая модель объединенного мира.

Многие мотивы, связанные с утопией, имеют сходство с утопическими идеями экспрессионистов, группировавшихся вокруг журнала «Sturm» (пафос «левых» экспрессионистов, сторонников «действия» – «Aktion» – в целом был почти несвойствен австрийским писателям): это прежде всего мотив экстаза, мгновенного духовного просветления (Aufbruch), преобразования человека (Wandlung). В этом отношении интересным представляется образ апостола Павла, который в творчестве экспрессионистов, особенно драматургов, играет существенную роль. Это, например, драма Ф. Верфеля «Павел среди иудеев» («Paulus unter den Juden», 1926), Р. Лаукнера «Крушение апостола Павла» («Der Sturz des Apostels Paulus», 1919), в которых этот образ вынесен уже в название, или «Путь в Дамаск» А. Стриндберга, которого считают предтечей экспрессионистской драмы, «Спаситель» («Der Retter») В. Газенклевера, «Преображение» («Die Wandlung») Э. Толлера и другие, в которых открыто или иносказательно появляется фигура этого апостола. Слова апостола Павла и аллюзия на его историю являются ключевыми для понимания утопического пласта «Лунатиков» Броха и самой идеи прозрения. Павел, будучи сначала ненавистником и гонителем первых христиан, после видения в Дамаске обрел новую жизнь крещением и стал обращать язычников от «богов ложных» к «Богу живому» (Деяния Апостолов, 14, 8–18). Перерождение Павла становится надеждой на возможность духовного преобразования и становления на путь истинной веры человечества. Броха и экспрессионистов связывает особенность самого пути к религиозно-мистической утопии: от существующего омертвелого мира ложных ценностей к истинному миру высшей реальности. Этот путь мыслится как путь к синтезу, но ему предшествует разложение, анализ и распад, то есть деструкция и разрушение является необходимым шагом к обновлению и цельности мира и человека (показательно название сборника стихов И. Бехера «Распад и торжество», 1914). В этом отношении диалектики созидания-разрушения глубоко значима смыслообразующая метафора «лунатизма» у Броха и «сумеречности» у экспрессионистов – пограничное «сумеречное» состояние между сном и явью, обладает двойным значением, выражая как затерянность человека в эпоху безвременья, его неподлинное существование, сходное со сном, так и близящееся пробуждение ото сна к истинной жизни, закат и рассвет одновременно. С этим связан также свет и его символы, возникающие перед героями-лунатиками Броха в моменты духовного озарения и постижения высшей реальности, и неразрывные с такими центральными

темами романа, как преобразование, обновление, благая весть, что также относится и к художественному миру экспрессионистов.

Трагедия «Искушение» (1932) Броха, написанная вскоре после «Лунатиков», также построена, формально и семантически, по принципу «распада» и «возрождения». Действие происходит в индустриальном городке, социальные, политические, нравственные антогонизмы, усиленные экономическим кризисом, нарастают в течение всей пьесы, приводят к насилию и самоубийствам героев. Всеобщее отчуждение и одиночество преодолевается явленной утопией всепрощения в эпилоге, которому в пьесе принадлежит решающая роль, песнью примиряющих женщин-матерей, несущих искупление рациональному миру мужчин. Идея Броха о прорыве от «натуралистического» пласта к «метафизическому», или от «конкретного» к «абстрактному» (она была обозначена им в статье «Обновление театра?», 1932) проводится на протяжении всей драмы, когда диалоги персонажей, начинающиеся как рассуждения на темы экономического кризиса, революции, безработицы, выходят за рамки социально-политической проблематики в метафизические области смерти, познания, веры, времени и наконец превращаются в монологи, в которых персонаж выступает медиумом, вещает с высоты сверхчувственной реальности о судьбе мира. В напряженные моменты проза часто прерывается стихом, вводятся лирические монологи. Особую роль в абстрагировании от эмпирической реальности играет эпилог, который представляет собой две контрастирующие сцены: деловая реалистическая сцена административного совета предприятия и лирические причитания женщин-матерей над убитыми сыновьями. Из сферы обыденной жизни в натуралистической плоскости драма поднимается, трансформируется в выражение нравственного очищения и искупления. При этом женщины-персонажи (фрау Фильсманн, фрау Ворицки, фрау Рихнер и т. д.), «отрываются» от своих «сюжетных» ролей и принимают образ вневременный, выступают в утопическом эпилоге в роли безымянных носительниц женского начала. Декорации и другие сценические приемы также вовлекаются в создание беспредметного вневременного пространства: действие происходит в «полумраке абстрактного пространства»<sup>2</sup>, в котором лучи концентрированного света выхватывают попеременно поющих женщин из затемненной сцены. Здесь прослеживается переход от «натурализма» к «абстрактному стилю», совершается прорыв из рационалистической, сиюминутной реальности в лирическую, «упраздняющую» время реальность высшую. Хорический эпилог, носящий характер кантаты, которую исполняют девять стоящих полукругом женщин, принимает черты античной мистерии. Еще Шиллером в его предисловии к «Мессинской невесте» (1803) была выдвинута гипотеза о роли аттического хора, который рассматривается как стена, воздвигаемая трагедией вокруг себя, чтобы отгородиться от мира действительности. Согласно Шиллеру, «введение хора – решающий

шаг, которым объявляется война всякому натурализму в искусстве»<sup>3</sup>. В работе «Дух и дух времени» (1934) Брех отмечал значение музыки, способной выйти за «пределы зримого..., преодолевающей трагизм рационального познания»<sup>4</sup>. Приемы изображения прорыва в сверхчувственную реальность, и тема примирения (в эпилоге «Искупления» примиряются матери убитых сыновей и их убийц), а также суггестивные причитания матерей над мертвыми сыновьями, звучащие как заклинания. Гимнический характер хора, патетика, визионерский тон широко распространены в экспрессионистской драматургии. Однако в начале 1930-х годов, когда была написана трагедия «Искупление», экспрессионистское мировидение и приемы явно утратили свою магическую притягательность и утопическая концовка в произведении Бреха казалась анахронизмом, о чем свидетельствует тот факт, что режиссер спектакля Г. Хартунг убирает мистериальный эпилог, лишив пьесу тем самым наиболее существенного аспекта – мессианских мотивов, духовного прорыва, преодоления обывательской бюргерской действительности, и таким образом упрощенная драма превращается лишь в социальную драму «новой деловитости».

Брех изображает чисто функциональную роль человека в государственном механизме, не дающем личности проявить свою индивидуальность, познать собственную сущность, потому почти все персонажи отвечают заданному им эпитету, выражающему определенную социальную роль и односторонние убеждения: коммунистический, национал-социалистический, христианский, рабочий, безработный и т. д. «Искупление» имеет сходство с драмой Г. Кайзера «Газ», в которой марионеточные персонажи выражают автоматизм механизированного мира. Как и у немецкого драматурга-экспрессиониста, пьеса Бреха композиционно членится на множество коротких сценок, каждая из которых обладает идейно-художественной законченностью. Но в отличие от драмы Кайзера, «Искупление» Бреха представляет собой скорее не «Stationendrama», а «Wandlungsdrama» (драма «преображения»). Задуманная сначала Брехом круговая композиция, когда эпилог должен был быть уподоблен первой картине первого действия, переосмысливается автором в соответствии с его утопическими воззрениями. В эпилоге круг размыкается: зеркальная начальной сцене драмы первая сцена эпилога – совет промышленников – прерывается на полуслове, погружаясь во мрак, и сменяясь лирической песней женщины. Мир насилия, предательства и безверия получает искупление, при этом его мотивировка имеет не событийное или психологическое значение, а абстрактно-символическое. Однако в отличие от драмы Ф. Верфеля «Человек-зеркало», В. Газенклевера «Потустороннее» и др., в которых также сильны мессианские мотивы, в «Искуплении» Бреха высшая реальность открывается героям не после прохождения ими пути испытаний, искушений и осуждения себя, а извне, силой женско-материнского спасительного и прощающего начала.



В романе «Наваждение» (1936), ставшем переломным в творчестве Броха, писатель во многом переосмысливает художественные принципы и приемы построения произведения, а также пути изображения целостного мироустройства. Поиск синтеза осуществляется в «Наваждении» иначе, чем в «Лунатиках» и «Искушении», в которых духовная утопия в эпилоге представляла как грядущая за «апокалипсисом». В новом романе Броха она возникает параллельно трагической истории, разыгрывающейся в альпийской деревне Куппрон. На протяжении всего романа она высится над событиями вторым «этажом», образуя иную, метафизическую реальность и утверждая неустрашимость самой ее идеи. Концепт «разрушения-созидания», то есть перевоссоздания мира, принимает здесь глубинный мифологический характер, мыслится как возвращение к первоматерии, из которой возникнет утопический Золотой век. Эта древнейшая мифологема обновления мира во многом определяет особенности мышления человека. Исполняемый крестьянами альпийской деревни ежегодный обряд проигрывает картину возвращения в небытие, когда изношенный ветхий мир должен быть воссоздан заново. Брох показывает и опасную сторону древней структуры мышления, когда крестьяне, «околдованные» харизматическим лжепророком, который строит свои проповеди на идее возрождения, впадают в экстаз массовой истерии и приносят человеческую жертву. С убедительностью, вызвавшей обвинения Броха в сближении с нацистским мифом, автор изображает, как в кризисную эпоху архаические механизмы сознания «работают» псевдомифы – политические и религиозные. Лжепророк использует в своих гипнотических проповедях древние мифологемы и понятия: гора, небо, земля, грех, невинность, возрождение, обновление мира и т. д., самыми частотными являются слова «земля» и «кровь», буквально изображающие германский миф «крови и почвы». Ложность возникающих в устах лжепророка картин «нового» мира, золотого века, путь к которым лежит через ненависть, кровь и убийство, Брох подчеркивает художественными языковыми средствами: гипнотические проповеди этого персонажа построены на экстатически-истеричных не связанных между собою фразах, ассоциативной игре слов, рассчитанных на восприятие их потаенными механизмами человеческой психики. Таким образом экстаз раскрывает свою оборотную, негативную сторону – он способствует не прорыву к собственной сверхэмпирической сущности и свету, а ведет к духовному мраку, высвобождению темных инстинктов. Эти сцены контрастны в романе истинам, открывшимся рассказчику, которые представляют собой музыкальное цельное звучание, исполненное глубокого благоговения перед явленными ему тайнами жизни и смерти, переживанием единства конечного и бесконечного.

Вертикальная пространственно-семантическая структурированность мира обнаруживает, в своих предельных оппозициях, диалогичность; абсолютный «верх» и абсолютный «низ» предстают коррелятивными пара-

ми: об этом свидетельствует «Сказка о серебряном озере», включенная в роман, повествующая об утопической стране, находящейся глубоко под землей и представляющей собой аналог идеального устройства мироздания, вступающая в соответствие с «верхним» космосом. Также изображение абстрактного мира утопии в романе берет на себя музыка, которая становится стиле- и смыслообразующим элементом: сочетая эпiku и лирику, она переводит повествование в ритмизированную прозу. Наиболее полно иное бытие открывается персонажам в мгновения смерти, которая у Брoха выступает как момент истинного познания и прозрения, так как смерть является границей между психофизической и метафизической реальностями, когда человек осуществляет прорыв к своей бесплотной платонической сущности. Мистическое переживание во время смерти Матушки Гиссон позволяет главному герою-рассказчику увидеть идеальные прообразы и их зеркальное отражение и познать единство бытия в его бесконечном круговороте. В речах-видениях рассказчика звучит лирическая религиозная утопия, рисующая картину единения человечества и обретения им истинной веры, символизируемой звуками мощной органной музыки. Религиозная проблема в романе поставлена масштабно: она почти не затрагивает (в отличие от «Лунатиков») вопросов вероисповедания – речь идет о вере как таковой, об акте веры и приобщении к неведомому Богу. Музыкальность, напевный язык, минимальное количество универсальных символов приводят к звучанию романа как «заклинания», призывающего к обновлению мира, воцарению утопической новой системы ценностей, которое может быть достигнуто религиозным переживанием и прорывом в трансцендентную реальность.

Таким образом произведения Брoха 1930-х годов пронизаны идеей формирования гармоничного космоса, установление которого, однако, оказывается невозможным без предшествующей ему деструкции и хаоса. Если в романе «Лунатики» и драме «Искупление» эсхатологическая мысль Брoха больше связана с экспрессионистским мировоззрением, то в «Наваждении» он проникает к глубочайшим, мифологическим, корням этой древней идеи. Изображенные Брoхом утопические модели, мыслящиеся подлинными, могут быть достигнуты духовным объединением, основывающемся на мистическом откровении, преодолением страха перед смертью, обретением веры и прорывом к своей платонической первооснове.

<sup>1</sup> Rothe W. Schriftsteller und totalitäre Welt. – Bern, 1966. S. 65.

<sup>2</sup> Broch H. Gesammelte Werke in 13 Bdn. 1979–1985. Hrsgb. von P.M. Lutzeler. – Frankfurt a. M. Bd. 7. S. 126.

<sup>3</sup> Цит. по: Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб, 1993. С. 161.

<sup>4</sup> Брoх Г. Дух и дух времени // Называть вещи своими именами. – М., 1986. С. 381.

О ВЛИЯНИИ ТЕОРИЙ А. АРТО  
НА ТВОРЧЕСТВО Э. ИОНЕСКО

Образ современного французского театра невозможно представить без тех радикальных изменений, которые произошли в нем в первой половине XX века. Одними из самых ярких представителей плеяды новаторов в драматическом искусстве видятся в настоящее время режиссер Антонен Арто (1896–1948) и творивший несколько позднее драматург Эжен Ионеско. Связи, объединяющие литературное наследие обоих, бесспорны, однако требуют более внимательного и подробного рассмотрения.

Наряду с дадаистской и сюрреалистической драмой 1920–1930-х годов, определяющее значение на развитие французской драматургии оказал опыт создания в Париже в 1926 году Театра имени Альфреда Жарри. Основателями и идейными вдохновителями этого художественного объединения стали Антонен Арто и его соратники Роже Витрак и Робер Арон. Театр просуществовал недолго – всего лишь два года, но даже за такое короткое время сумел произвести настоящий фурор в парижском театральном обществе несколькими необыкновенными постановками. В их число вошли пьесы «Сгоревший живот» А. Арто («*Ventre brûlé*», 1927\*), «Таинства любви» («*Les Mystères de l'Amour*», 1927) и «Виктор, или Дети у власти» («*Victor ou Les Enfants au pouvoir*», 1928) Р. Витрака, «Полуденный раздел» («*Partage de midi*», 1928) П. Клоделя и «Сновидение, или Игра грез» («*Le songe*», 1928) А. Стриндберга. Эти спектакли стали откровением, поскольку были созданы на абсолютно новых драматургических принципах. Среди них безусловно необходимо отметить отсутствие сцены как таковой и перенос действия в зрительный зал, игру актеров на грани экспромта, отход от диалогического текста как основы театрального действия и богатое использование экспрессивной мимики и жестикуляции, применение световых и других визуальных эффектов.

Именно эти новации стали определяющими для всего творчества Эжена Ионеско. Начиная со своего первого драматического произведения «Лысая певица» («*La Cantatrice chauve*», 1949) и вплоть до начала 1980-х годов, когда была написана последняя пьеса «Путешествия к умершим» («*Voyages chez les morts*», 1981), французский драматург оставался верен

\* В скобках указывается год постановки спектаклей.

традициям А. Арто. Первые его работы были сознательно направлены на то, чтобы увлечь зрителя, заставить его сопереживать происходящему на сцене. При этом Ионеско использовал широкую палитру приемов и нестандартных ходов. Например, в таких пьесах, как «Жертвы долга» («Victimes du devoir», 1953), «Амедей, или Как от него избавиться» («Amédée ou Comment s'en débarrasser», 1954), «Бескорыстный убийца» («Tueur sans gages», 1958) необычное освещение, музыка, предметы, особенности их расположения на сцене или их отсутствие создают необходимую атмосферу. Таким образом, как и Антонен Арто в своих постановках конца 1920-х годов, Ионеско отказывается от диалога как ведущей оси сценического действия и стремится вовлечь зрителя в свою игру. Именно об этом драматург пишет в 1958 году театральному критику Габриэлю Марселлю: «Я не приемлю пропагандистский и идеологический театр, я за театр активный, действенный, в котором зритель должен «вставать и падать вместе с моим персонажем». Может быть это немного устарело, но я верю в эффективность такой гимнастики чувств...»<sup>1</sup> Это заявление удивительным образом перекликается с более ранним взглядом Арто (и дополняет его) на роль актера в театральном действии: «Актер – это атлет души»<sup>2</sup>.

Очевидно, что Ионеско апеллирует одновременно ко всем чувствам зрителей. Ему недостаточно одного лишь слуха, который улавливал бы лишь реплики действующих лиц, в то время как невостребованным остается зрение с его способностью заметить особенности актерской игры, световых эффектов, декораций. Этим, как можно с определенной уверенностью предположить, объясняется также отсутствие у Эжена Ионеско интереса по отношению к радиопьесам. Он, в отличие от других признанных абсурдистов С. Беккета и В. Хильдесхаймера<sup>3</sup>, практически не писал произведений для постановок на радио. Редкими исключениями являются короткий радиофонический скетч «Автомобильный салон» («Le salon de l'automobile», 1952), который носит очевидный характер раннего драматургического эксперимента, и радиопостановка, осуществленная 23 сентября 1982 года Клодом Ролан-Манюэлем на канале Франс-Кюльтюр, позднейшей из пьес драматурга «Путешествия к умершим». Напротив, Ионеско был сторонником визуальных форм искусства, объединяющих как слуховое, так и зрительное восприятие. Им были написаны либретто к балетам «Уроки хождения» («Apprendre à marcher», 1960), «Молодой человек на выданье» («Le jeune homme à marier», 1965), опере «Максимильен Кольб» («Maximilien Kolbe», 1988), киносценарий «Гнев» («La colère», 1961), вошедший в фильм «Семь смертных грехов». При участии драматурга на французском телевидении ставятся его пьесы «Лысая певица», «Амедей, или Как от него избавиться», «Носорог» («Rhinocéros», 1959) и «Король умирает» («Le roi se meurt», 1962).

Однако сходства в творческих концепциях А. Арто и Э. Ионеско не ограничиваются исключительно практикой искусства, они распространя-

ются и на их теоретические взгляды в области драматургии. После распада Театра имени Альфреда Жарри деятельность Антонена Арто перешла в плоскость идейного обоснования его режиссерского опыта. В 1938 году был опубликован сборник его статей и выступлений за период с 1932 по 1936 годы под названием «Театр и его двойник» («Le théâtre et son double»), в котором он обосновывал и развивал принципы «театра жестокости». Огромное влияние на эту драматургическую теорию оказали постановки приехавшего на гастроли в Париж в августе 1931 года Балийского колониального театра. Находясь под неизгладимым впечатлением от увиденного, Арто пишет: «Первый спектакль Балийского театра, который содержит в себе элементы танца, пения, пантомимы, музыки, и совсем мало похож на наш психологический европейский театр, возвращает театру его чувство свободного и чистого творчества в сфере галлюцинаций и страха»<sup>4</sup>. Эта мысль перебрасывает воображаемый мост между прошлым режиссерским опытом Арто и его новыми идеями. В постановках Балийского театра он находит одновременно и свои былые открытия (например, он поражается яркому сходству между одним из персонажей восточного спектакля и ужасающим вымышленным монстром из его собственной постановки пьесы Витрака «Виктор, или Дети у власти»), и видит дальнейшие пути развития своих концепций на основе иррационального, пугающего начала.

Книга публицистических заметок Антонена Арто «Театр и его двойник», куда вошли и его отзывы на спектакли Балийского театра, открывается эссе, озаглавленным «Театр и чума». В нем французский режиссер-новатор создает причудливую метафору театра, сравнивая его со смертельной вирусной болезнью. Объясняя их неправдоподобное, на первый взгляд, сходство, автор отмечает: «Театральное действие, равно как и действие чумы на людей, благотворно, поскольку оно позволяет им увидеть себя такими, какие они есть на самом деле. Оно срывает маски, разоблачает ложь, слабование, низость, ханжество [...] и, раскрывая перед людьми мрачную движущую силу их поступков, их собственную скрытую мощь, оно помогает им принять перед лицом жизненного удела героическую, преодолевающую позицию, что без него было бы делом невозможным»<sup>5</sup>. Это высказывание достаточно логично вписывается в контекст манифестов «Театра жестокости». В них Антонен Арто на смену развлекательному и легковесному театру призывает театр серьезный, проникающий в самые сокровенные тайники человеческой жизни. Одним из приемов, позволяющих добиться соответствующего эффекта, автор считает жестокость (и в данной связи метафорический образ чумы как ужасной смертоносной болезни обретает более понятные и конкретные очертания). «Всякое действие есть жестокость. Именно эта идея доведенного до крайности, запредельного действия должна послужить основой обновления театра»<sup>6</sup>, – писал режиссер.

Известно, что антитеатр Эжена Ионеско, еще одного новатора сценического искусства, строился на схожих принципах и был в некоторой степени переосмыслением идей Арто. Тем интереснее становится следующее наблюдение: мысль о жестокости как способе обновления драматического действия появляется в его публицистических работах задолго до постановки в 1950 году дебютной пьесы «Лысая певица» и практически одновременно и по всей вероятности независимо от Арто. Его статья «О мелодраме», опубликованная в марте 1931 года в румынском литературном журнале «Зодиак» (в то время Ионеско еще проживал на родине в Румынии), открывается следующим заявлением: «Только катастрофа способна открыть нам истинную природу человека. Мы спрятаны от самих себя под покровом повседневного, предустановленного жизненного порядка. Поэтому необходима трагическая, неожиданная катастрофа, которая сорвет этот покров и прольет яркий свет. [...] Именно аномальное, а не нормальное положение вещей, открывает вечную, существенную правду жизни»<sup>7</sup>.

Таким образом, становится очевидным факт, что творческая позиция Ионеско формировалась не столько под влиянием, сколько параллельно новым веяниям в европейской драматургии первой половины прошлого столетия. Однако неверным было бы полностью отрицать важность теоретических работ Арто для антитеатра. Несколько позже, после переезда во Францию в начале 1940-х годов, Ионеско познакомился с концепцией «театра жестокости» и воплотил ее в своих пьесах. По меткому замечанию французского исследователя творчества Эжена Ионеско Э. Жаккара, «в театре Ионеско умирают много. Вернее сказать, умирают постоянно»<sup>8</sup>. Смерть – и физическая, и духовная – как неизбежный удел человека в самом деле постоянно присутствует практически во всех произведениях драматурга. При этом прием, который призван подчеркнуть трагический характер действия, также остается неизменным на всем протяжении творческого пути Ионеско. Он получил название «la prolifération», что по-французски означает разрастание, быстрый рост, распространение. И в связи со значением данного термина возникает ассоциация с образом чумы из эссе Арто. В нем – необходимо об этом упомянуть – чума описывается не как мгновенно передающийся и убивающий человека вирус, но как своеобразная нефизическая субстанция. «Я считаю, что можно согласиться с идеей о том, что эта болезнь является некоей психической сущностью, а не вирусным заболеванием»<sup>9</sup>, – отмечал Арто.

Возможно, данное высказывание является спорным и необоснованным с точки зрения медицины, но оно представляет собой абсолютно точную метафору театра Эжена Ионеско. Аномально стремительное разрастание предметов, слов, идей имеет место в подавляющем большинстве его работ и неизбежно ведет к уничтожению человеческой личности. Например, в пьесе «Лысая певица» множасьи слова сливаются в какофонию и лишают действующих лиц всякой индивидуальности, превращают их в лишают действующих лиц всякой индивидуальности, превращают их в

пустых марионеток. В пьесе «Урок» («La leçon», 1951) многократно повторяемое слово «нож» словно по волшебству превращается в соответствующий предмет и становится орудием убийства. Подобные примеры многочисленны: воображаемые гости-стулья, выживающие из дома хозяев (трагический фарс «Стулья»); увеличивающийся в размерах труп, лишаящий обитателей квартиры жизненного пространства (комедия «Амелей, или Как от него избавиться»); груда мебели, отрезающая человека от внешнего мира (пьеса «Новый жилец»); неуловимый убийца, безжалостно уничтожающий одного за другим всех жителей города света («Бескорыстный убийца») и т. д. Исчерпывающий перечень случаев использования в пьесах Ионеско приема разрастания («la prolifération») приводится Э. Жаккарром в полном собрании драматических произведений французского автора<sup>10</sup>. В контексте же сравнения этой художественной особенности творчества Ионеско с образом чумы из эссе Арто целесообразным видится более детальное рассмотрение двух пьес – «Носорог» и «Смертоносные игрища» («Jeux de massacre», 1970).

Первое из этих произведений является итоговым для дебютного этапа в творчестве Эжена Ионеско. Сам автор признается, что он постепенно начинает отходить от чисто театральных революционных исканий: «Должен признать, что эти две последние пьесы («Бескорыстный убийца» и «Носорог». – Д. К.) наверное в самом деле, даже вопреки моему желанию, стали менее театральными, но немного более литературными, чем остальные...»<sup>11</sup> В то же время сама основа «Носорога» – его сюжет и тема – предстает аллюзией на образ чумы как психического, а не физиологического заболевания, созданный воображением А. Арто. Всех жителей города с ужасающей скоростью поражает один и тот же недуг («la rhinocérite»), который превращает их в носорогов. Посреди всеобщего озверения единственно верным своей человеческой сущности и своим принципам остается Беранже. Финальный монолог этого скромного персонажа явно перекликается с вышеприведенным отрывком из эссе Арто о «героическом и преодолевающем отношении к жизни перед лицом катастрофы». «Я не капитулирую!» («Je ne capitule pas!») – таким вызовом жестокости мира завершается пьеса Эжена Ионеско<sup>12</sup>.

Второе из рассматриваемых произведений – «Смертоносные игрища» – является уже не приближением, но едва ли не максимальной реализацией метафоры Арто. С одной стороны, произведение можно рассматривать и как «абсурдистский парафраз «Чумы» А. Камю»<sup>13</sup>. Но в то же время в нем явственно проступает принцип театра жестокости, когда в условиях катастрофы, эпидемии чумы, обнажается истинная, порой чудовищная, натура каждого человека. Таким образом, обретают конкретный смысл кажущаяся бессмысленной жестокость военных, расстреливающих мирных жителей, самоубийства, каннибализм и, наконец, всеочищающий по-

жар, в котором погибают все люди – единственный способ разрешить бремя всеобщей жестокости в мире, где не осталось места для гуманизма.

И в «Носороге», и в «Смертоносных игрищах», несмотря на различную тональность в настроении обоих произведений и то, что их разделяют 12 лет творческих исканий автора, чума предстает не только как особая метафора со своей художественной функцией, которую можно отождествить с приемом разрастания («la prolifération»). Это еще одновременно и главная тема пьес, проходящая красной нитью через всю драматургию Ионеско, определяющая ее гуманистическую направленность. Заимствование у Арто образа чумы не было автоматическим, оно сопровождалось собственными размышлениями о путях обновления театрального искусства, творческой переработкой. Точно также Эженом Ионеско было переосмыслено и все наследие драмы дада и сюрреализма. Однако опыт Антонена Арто, по сравнению с другими модернистами, был все же наиболее существенным для идейно-художественных исканий французских драматургов первой половины XX века на театр Ионеско. Творческие находки Арто неизменно присутствовали в произведениях Эжена Ионеско, начиная с дебютных и заканчивая итоговыми работами, и определяли не только их художественные особенности, но и основу философской тематики.

<sup>1</sup> *Ionesco E. Théâtre complet.* – P.: Gallimard, 1995. P. 1403.

<sup>2</sup> *Artaud A. Le théâtre et son double.* – P.: Gallimard, 2000. P. 199.

<sup>3</sup> Следует отметить, что радиопьесы Беккета и Хильдесхаймера все же вписываются в театральную концепцию Арто, все необходимые зрительные эффекты в них замещаются соответствующими звуками, шумами и т. д. Акцент делается на акустических приемах, и таким образом достигается усиление зрительных представлений.

<sup>4</sup> *Artaud A. Le théâtre et son double.* – P.: Gallimard, 2000. P. 81.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 46.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 132.

<sup>7</sup> *Ionesco E. Théâtre complet.* – P.: Gallimard, 1995. P. 1397.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 1792.

<sup>9</sup> *Artaud A. Le théâtre et son double.* – P.: Gallimard, 2000. P. 26.

<sup>10</sup> *Ionesco E. Théâtre complet.* – P.: Gallimard, 1995. P. 1596–1600.

<sup>11</sup> *Ionesco E. Notes et contre-notes.* – P.: Gallimard, 2000. P. 177.

<sup>12</sup> Двоякая интерпретация финальной реплики «Носорога» долгое время служила поводом для споров как отечественных, так и зарубежных критиков, называвших монолог Беранже то пораженческим и пессимистическим, то полным оптимизма и жизнеутверждающим. В этой связи необходимо подчеркнуть принципиальную многозначность финала этого произведения, равно как и многих других пьес Ионеско. Сам автор так говорил об этом элементе своей творческой позиции: «На самом деле, когда я создавал эту пьесу («Лысая певица». – Д.К.), а затем и последующие, у меня не было в начале одного «намерения», а было множество наполовину осознанных, наполовину неосознанных намерений». – *Ionesco E. Notes et contre-notes.* – P.: Gallimard, 2000. P. 230.

<sup>13</sup> *Французская литература 1945–1990.* – М.: Наследие, 1995. С. 550.



## ИОСИФ БРОДСКИЙ И СОБЕСЕДНИКИ

Поэт – герой собственного мифа.  
*И. Бродский*

Можно услышать от друзей, можно случайно наткнуться на книгу, прочитать стихотворение и незамедлительно обнаруживается следствие данного мероприятия – любовь к изящной словесности, самая мягкая форма зависимости, мягкая, ибо не требующая взаимности, но она же и самая деспотичная, ибо навсегда. Такова любовь к стихам Бродского, распространяющаяся, как это часто случается с крупными поэтами, на самого человека.

Итак, «ниоткуда с любовью» Иосиф Бродский. Человек яркой, интенсивно выраженной индивидуальности начал свой творческий путь довольно поздно для поэта, в 17 лет, тем не менее, эта индивидуальность или как ее называл сам Бродский «частность» привела его спустя 30 лет после первой написанной строчки к Нобелевской премии. Но для него, «человека частного и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего» и для ценителей, возведших имя Бродского «в символ настоящей человеческой свободы», реализованной в голосе, остается открытым вопрос: кто и как повлиял на становление этого поэта, какие авторы, вернее их стили, мировоззрения стали слагаемыми стилия и метафизической модели Иосифа Бродского.

Можно с помощью текстового анализа, отсылок восстановить взаимосвязи, но данное предприятие лишь слегка приблизит нас к ответу, вполне возможно, к искаженному его варианту. Сочинительство настолько непостижимый, иррациональный, а часто и бессознательный процесс, что утверждать что-либо о стихотворении, опираясь на общие правила, неверно и несправедливо по отношению к автору, так как стихотворение – это шифр, где у каждого читателя свой код, и так как творчество позволяет уточнить, подчеркнуть индивидуальное, уникальное равно как в пишущем, так и в читающем, то можно сказать, что объективные представления не срабатывают.

Как бы там ни было, вернее, будет обратиться непосредственно к словам Бродского, к его версии произошедших изменений. Существует много домыслов, догадок насчет того, чьих литературных традиций

Иосиф Бродский стал продолжателем. Сам поэт ограничивает этот круг пятью именами: Марина Цветаева, Роберт Фрост, Осип Мандельштам, Анна Ахматова, Уистан Хью Оден. В Нобелевской лекции Бродский говорит, «я назвал лишь пятерых – тех, чье творчество и чьи судьбы мне дороги хотя бы уже потому, что, не будь их, как человек и как писатель я бы стоил немногого... в лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой – но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности... их. этих теней – лучше: источников света – ламп? звезд? – было, конечно же, больше, чем пятеро, и любая из них способна обречь на абсолютную немоту»<sup>1</sup>. Число писателей, степень влияния определяется не столько схожестью манеры письма, подражанию, стихотворениями им посвященными, сколько многочисленными эссе, где Бродский сам повествует о том, что именно тот или иной автор привнес в литературу и что читавший их поэт взял на вооружение. Не стоит обходить стороной воспоминания, отраженные в интервью, а так же переводческую деятельность Бродского.

Начнем с самого близкого, с русского поэта Евгения Рейна, друга Иосифа Бродского. В случае с Рейном имеет место влияние как литературного, так и личного характера. Именно Е. Рейн сделал одно из самых важных формальных замечаний относительно стихов, замечание, точнее правило, которому Бродский следовал все время. В частности, он говорит, «если хочешь, чтобы стихотворение работало, избегай прилагательных и отдавай решительное предпочтение существительным, даже в ущерб глаголам. Представь себе лист бумаги со стихотворным текстом. Если набросить на этот текст волшебную кисею, которая делает невидимыми глаголы и прилагательные, то потом, когда ее поднимешь, на бумаге все равно должно быть черно – от прилагательных ... вообще, у этого человека я научился массе вещей. Он научил меня почти всему, что я знал, по крайней мере, на начальном этапе. Думаю, что он оказал исключительное влияние на все, что я сочинял в то время»<sup>2</sup>. Евгению Рейну посвящено несколько стихотворений, в том числе, замечательный «Рождественский романс», ставший в действительности романсом, так как на сегодняшний день существует более десятка песен на слова этого стихотворения. С него начинаются некоторые избранные книги стихов Иосифа Бродского.

В тот ранний период Бродский был сильно увлечен Робертом Фростом, в переводах Сергеева. Около трех лет своей осознанной жизни сочинителя поэт провел «под знаком Фроста». К этому времени молодой Иосиф уже завязал тесное знакомство с творчеством Роберта Бернса, тоже в переводах. Но Фрост, определенный Бродским как поэт экзистенциального ужаса, оказался ближе уже сформированному поэтическому мировоззрению. В ссылке Бродский иронично отождествлял себя с Робертом Фростом. Если продолжать говорить об английской школе, то следует назвать такого «поэта-метафизика», как Джон Донн. В интервью Соломону Волкову Бродский замечает, «когда я уже был на поселении – имеется в

виду деревня Норенская Архангельской области, где отбывал свой срок ссыльный поэт – Лидия Корнеевна Чуковская прислала мне – видимо, из библиотеки своего отца – книгу Донна... и вот тут-то я принялся потихонечку Донна переводить. И занимался этим на протяжении полутора-двух лет»<sup>3</sup>.

С этих пор начинается освоение всего доступного в то время литературного материала. Переведенные «со всех существующих и несуществующих языков» стихи, равно как и поэты, стали слагаемым самого Бродского, потому что определить, что переводилось ради заработка, а что для души – невозможно. В частности, Виктор Куллэ в предисловии книги мировой поэзии в переводах Бродского комментирует, «переводы, собранные в этой книге, аукаются с его оригинальными стихотворениями... внимательный читатель, безусловно, заметит связь переводов Кавафиса с «Римским циклом», оценит изящество «Бабочки», залетевшей в нашу поэзию не без помощи английских «метафизиков», обрадуется, услышав в «Колыбельной Трескового Мыса» отголоски Лоуэлла, изумится глубине и интенсивности диалога между Бродским и Венцлова»<sup>4</sup>. Переводя, поэт упражняется в версификации, не только стилистической, но и культурной. Переводя с языка, отдаешь дань культуре народа на нем говорящего, переносишь традиции одной национальной литературы в контекст другой, что, несомненно, обогащает Бродского в художественном и культурном отношении.

Говоря о последнем, следует отметить влияние Ахматовой; главной вещью, которой у нее научился молодой о ту пору Иосиф, было смирение, что повлияло на его творчество, пусть не стилистически, но этически. Тесные взаимоотношения воспитали юного поэта в человеческом плане.

В 1972 году поэт вынужден был покинуть Родину. Приземлившись в Австрии, Бродский и встречавший его друг Карл Проффер поехали в Кирхштеттен, где в это время проживал никто иной, как Уистан Хью Оден, литературное знакомство с которым произошло гораздо раньше: когда за рубежом собирались опубликовать первую книгу стихов, Бродского спросили, кого бы он предпочел в идеале видеть автором предисловия, поэт ответил – Одена. Иосиф и предположить не мог, что У.Х. Оден даст свое согласие. Бродский прожил около полугода у Одена, который буквально выбил первый грант в тысячу долларов у Американской Академии для молодого поэта. Бродский считал Одена величайшим мыслителем двадцатого века.

По приезду в Соединенные Штаты Америки на постоянное место жительства Бродский получил очень короткое письмо от Чеслава Милоша, разом избавившее поэта от вполне понятной неуверенности. Бродский цитирует его, «я понимаю, что сейчас Вас мучает, сможете ли Вы писать в чужой стране и т. д. Если вы бросите литературу, если Вы потерпите поражение – в этом нет ничего зазорного. Такое не раз случалось с людьми.

Это по-человечески понятно и т. д. И это в порядке вещей, что человек способен нормально писать лишь тогда, когда ему помогают родные стены, когда он погружен в родной контекст. И если это с Вами случится, это лишь покажет Вашу истинную цену»<sup>5</sup>.

Как я уже отмечал выше, говорить о взаимосвязях, подражании, конкретном влиянии очень трудно, невозможно. То, кем стал Бродский благодаря вышеперечисленным поэтам и многим забытым и пролетевшим сквозь сознание стихотворцам, известно не в полной мере. Строки Бродского о У.Х. Одене можно точно так же отнести и к их написавшему, «То, с чем он нас оставил, равнозначно Евангелию, вызванному и наполненному любовью, которая является какой угодно, только не конечной, – любовью, которая никак не помещается целиком в человеческой плоти и потому нуждается в словах. Если бы не было церкви, мы легко могли бы воздвигнуть церковь на этом поэте, и ее главная заповедь звучала бы примерно так:

Если равная любовь невозможна,  
Пусть любящим больше буду я.

---

<sup>1</sup> Бродский И. Поклониться тени: Эссе. – СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 298.

<sup>2</sup> Бродский И. Большая книга интервью. Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 2000. С. 83.

<sup>3</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М., 1998. С. 161.

<sup>4</sup> Бродский И. В ожидании варваров, мировая поэзия в переводах. – СПб., 2001. С. 9.

<sup>5</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М., 1998. С. 215.

<sup>6</sup> Бродский И. Поклониться тени. С. 139.

ИРОНИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ  
И ДЕКАНОНИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ  
В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»

Авторитетные специалисты, в частности, И.П. Ильин, среди основных признаков постмодернизма называют восприятие «мира как хаоса», «кризис авторитетов» и эпистемологическую неуверенность, «пародийный модус повествования», пастиш, противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования и ряд других (4, 246). Определяя наиболее характерные черты постмодернизма как «развенчание» или деконструкцию эстетического объекта путем стилового синкретизма, большинство теоретиков считают результатом этих признаков вывод о гибкости и открытости эстетики постмодернизма. Ироническое переосмысление привычных истин, ниспровержение традиционных ценностей, деканонизация, травестия, характерные для постмодернизма, обычно прочно связаны со структурой текста и принципом игры. Характерным примером этого может служить роман Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах».

Джулиан Барнс – один из известных современных писателей Англии, лауреат Букеровской премии. Родился 1946 году, окончил Оксфордский университет, живет в Лондоне. Автор романов «Метроленд» (1980), «До того, как мы встретились» (1982), «Попугай Флобера» (1985), «Глядя на солнце» (1986), «Дикобраз» (1992) и других. Наиболее известный роман Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» («A History of the World in 10 ½ Chapters») вышел в Англии в 1989 году. Строго говоря, ряд критиков, и среди них такие авторитетные, как А. Зверев, отказывают произведению Барнса в праве называться романом. При этом никто не отрицает художественных достоинств книги и не сомневается в том, что это подлинное произведение искусства. Но романом в традиционном понимании его действительно сложно назвать. «Историю мира в 10 ½ главах» отличает фрагментарность изложения, намеренное разностилье, отсутствие общего сюжета, сугубо иллюстративный характер некоторых глав. И если с точки зрения традиционных представлений о романе произведение Барнса может показаться непонятным, то с точки зрения постмодернистской эстетики это вполне закономерно и логично.

Действительно, если проанализировать последовательно особенности композиции, развитие сюжетной линии романа, обратить внимание на нарочитую фрагментарность повествования, интертекстуальность, пародий-

но-ироническое осмысление традиционных представлений о ходе человеческой истории, постмодернистская принадлежность книги станет очевидной. Фрагментарность книги заявлена уже в названии – «История мира в 10 ½ главах». Здесь действительно десять с половиной глав, иногда очень отдаленно связанных друг с другом. И одновременно название интертекстуально, в нем присутствует явная переключка и с фильмом Феллини «8 ½» и с популярной в те годы мелодрамой «Девять с половиной недель».

Повествование начинается с библейских времен, с истории плавания Ноева ковчега, рассказанной от лица весьма необычного героя, жука-древоточца. Пародийный, иронический характер, травестия библейского сюжета здесь очевидны. Плавание Ноева ковчега похоже и не похоже на традиционную библейскую историю. Совпадая в основных узловых моментах, сюжетных поворотах, повествование иронически переинтерпретирует и переосмысливает сентиментальный миф. Вместо сусальной истории перед нами критический рассказ о возможных событиях. В Ковчег входит не одно, а по меньшей мере восемь кораблей, дождь идет года полтора, а вода стоит на земле более четырех лет. И герои плавания несколько иные. По словам рассказчика, самые ценные для земли виды погибли во время плавания. Причем касается это не только животных, но и людей. Гибнет самый младший сын Ноя – Варади, единственный, кто обладал чувством юмора, а его гены очень бы подошли человечеству. Ной похож скорее на истеричного мошенника и пропойцу, нежели на праведника. Но самой главной ошибкой, по мнению все того же рассказчика, было деление животных на чистых и нечистых. Отсюда и все несчастья. «Именоваться «чистыми», как они вскоре обнаружили, было сомнительным плюсом. Быть «чистым» значило быть годным в пищу. Семерку встречали на корабле с распростертыми объятиями, но пятеро предназначались для камбуза» (1, 16). Для Ноя и его семьи животные представляли собой плавающий кафетерий. В еду отправляли не только заболевших и слабых животных. «Мы начали подозревать, что кое-кто из животных просто-напросто не нравится Ною и его родне. Василиски, например, отправились за борт очень рано. Ну да, они были не слишком-то симпатичны, но мой долг сообщить вам, что под их чешуей скрывалось совсем немного мяса и что в плавании они определенно ничем не болели... После василюсков наступила очередь грифонов; после грифонов – сфинксов; после сфинксов – гиппогрифов», – пишет рассказчик (1, 22). Та же участь постигла саламандр и единорога. Так что выходило, что все эти мифические чудовища были не плодом людской фантазии, а реально существовали.

И еще одно событие, произошедшее во время плавания, заслуживает внимания. Оно связано с северными оленями, которые обладали даром предвидения. «Конечно, все гораздо тоньше, чем вы способны себе представить, и главное тут уж, разумеется, не в том, чтобы служить дешевым

флюгером для человеческих особей. Во всяком случае, северных оленей тревожило нечто большее, чем сам Ной, нечто иное, чем морские бури; нечто ... отдаленное... Они словно говорили: по-вашему, мы переживаем сейчас самое худшее? Не надейтесь» (1, 18–19). Когда Ковчег причалил к берегу, северные олени едва ли не первыми покинули корабль, унося с собой свои загадочные предчувствия. Олени еще возникнут на страницах романа в следующих главах, связывая их воедино. Повторяется в романе и мотив разделения на чистых и нечистых. Вторая глава «Гости» рассказывает о захвате арабскими террористами туристического лайнера, пассажиры которого отправились в дорогостоящий круиз с целью отдохнуть, а оказались заложниками. Мотив плавания перекликается с историей Ноя. Так же, как принцип, по которому террористы делят участников плавания на «чистых» (ирландцы, шведы, японцы и другие) и нечистых (евреи, американцы, и прочие). Последних расстреливают каждый час, чтобы заставить власти выполнить требования террористов. История повторяется, таков подтекст, прочитывающийся в перекличке ситуаций и сюжетных линий.

В романе совмещены и пародируются разные стили. Особенно яркой стилизацией, имитирующей судебное разбирательство, стала третья глава «Религиозные войны». Глава рассказывает о судебном процессе над насекомыми, жуками-древоточцами, источившими трон епископа в церкви, вследствие чего трон под епископом развалился и священнослужитель получил тяжелые травмы. Написанная частью на английском, часть на латыни, глава производит необычное впечатление и выглядит результатом безудержной фантазии автора. Тем интереснее, что, как пишет Дж. Барнс в примечании, в главе третьей нашли отражение характер судопроизводства и действительные случаи, описанные в книге Э.А. Эванса «Уголовное преследование и смертная казнь животных» (1906). С подобной ситуацией мы сталкиваемся и в романе Умберто Эко, который утверждал, что отрывки, которые больше всего критиковали за излишнее подражание старинным текстам, на самом деле взяты из средневековых рукописей.

Модель мира после состоявшегося или не состоявшегося атомного взрыва описывается в пятой главе «Уцелевшая». Здесь и появляются северные олени, дурные предчувствия которых за многовековую историю человечества многократно оправдывались. Мотив плавания и кораблекрушения возникает в шестой главе. На этот раз сюжетной основой служит история корабля «Медуза» и картина Жерико, изображавшая плот со спасшимися участниками плавания. Возникают повторяющиеся мотивы: неоправданной жестокости человека, разделения на чистых и нечистых и т. д.

Седьмая глава сюжетно связана со знаменитой горой Арарат, куда, по библейским преданиям, пристал Ноев ковчег. С характерной для автора иронической интонацией рассказывается о восхождении на Арарат двух

англичанок – мисс Лоуган и мисс Фергюссон. Такие же сложные, связанные скорее ассоциативно, сюжетные линии присутствуют и в других главах. И последняя десятая глава повествует о некоей модели Рая. Интонация, как уже можно догадаться, опять ироническая, причем ирония горькая. Райские радости и ценности описываются в ироническом контексте, подвергаются своего рода травестии, снижению звучания, деканонизации.

Герой просыпается в Раю. Он получает замечательно вкусный завтрак. Ходит по магазинам. Шоппинг описывается очень выразительно, собственно, это занятие – квинтэссенция райской жизни, воплощение мечты среднестатистического потребителя. Герой выбирает деликатесы, вроде омаров с вишней и тому подобного. Занимается сексом. Встречается со знаменитостями. И радуется до тех пор, пока не задается вопросом – а что же дальше? Индивидуальный консультант, а в этом современно устроенном Раю все модернизировано и тот, кого раньше называли бы ангелом, теперь консультант, терпеливо разъясняет герою: «Рай в наши дни демократичен... Мы больше не навязываем Рай людям. Мы прислушиваемся к их нуждам. Если они его хотят, они его получают; а нет так нет. И к тому же получают именно такой Рай, какой хотят» (1, 385). А на вопрос, чего же обычно хотят люди, устало отвечает: «Ну обычно хотят продолжения жизни, так можно сказать, только ... лучше, сами понимаете... Секс, гольф, шоппинг, обед, встречи со знаменитыми людьми и прекрасное самочувствие», – продолжает герой и оказывается прав. (1, 385). В этот мир безграничных на первый взгляд возможностей герой и погружается с головой. Он с увлечением играет в гольф, ходит по магазинам, а до следующего вопроса додумывается спустя несколько столетий: «А сколько людей используют возможность умереть?» В ответ на что консультант смотрит на него спокойно, точно призывая не волноваться: «Да все сто процентов, конечно. Через много тысячелетий, если считать по-старому. Но раньше или позже эту возможность использует каждый». (1, 392). И на вопрос, кто начинает просить смерти раньше всех, получает ответ: «Боюсь, что раньше всех начинают желать смерти люди, немного похожие на вас. Те, кто хочет заполнить вечность сексом, пивом, наркотиками, гоночными автомобилями и так далее. Сначала они не могут поверить в свое везение, а через несколько столетий не могут поверить в свое невезение...» (1, 393). Дольше держатся некоторые обитатели Старого Рая – религиозные фанатики, ученые – они могут спорить тысячами, но конец все равно один. Круг замыкается, история заканчивается. Последняя, нумерованная полуглава сообщает детали и технические подробности работы над книгой. Финала в романе, собственно, и нет.

Необходимо обратить внимание на необыкновенное разнообразие повествовательных техник, интонаций. Автор стилизует изложение под судебный протокол, язык отчетов, тяжеловесно-архаический язык библейских сказаний, современный сленг и т. д. Это коллаж, мозаи-



ка, и автор намеренно делает текст разностильным и эклектичным, прибегает к пастишу. В постмодернизме коллаж используется в качестве универсального принципа организации культурного пространства. С этой точки зрения, «История мира в 10 ½ главах» произведение постмодернистское.

Книгу отличает сложно выстроенная структура. Можно говорить о скрытой, латентной нелинейности в романе. Фрагменты романа, разные по характеру и стилю, внешне мало связаны друг с другом. Но авторский замысел становится понятен, если читатель сумеет уловить скрытые связи между отдельными главами, заметить повторяющиеся детали, лейтмотивы. Кажущаяся фрагментарность романа Дж. Барнса на самом деле оборачивается сложной связью каждой главы не только с соседними, но и со всеми другими главами. Джулиан Барнс, продолжая в какой-то мере традиции Флобера, огромное внимание уделяет форме, технике, стилю написанного. Это, вероятно, не случайно. У Барнса есть роман под названием «Попугай Флобера», в ранних произведениях часто встречаются прямые упоминания и аллюзии, скрытые цитаты из Флобера. Повторяющиеся детали, мотивы, сквозные символы, сложный подтекст «Истории мира...» в чем-то напоминают точную и филигранную технику французского прозаика. Прием интертекстуальности в романе Барнса вообще представлен достаточно широко.

Следует отметить особенности нарративной стратегии автора. Барнс постоянно меняет угол зрения, например, и в главе «Уцелевшая», и в ряде других повествование ведется то от имени героини, то от автора. Самый интересный угол зрения в первой главе. Здесь выстроена почти классическая детективная интрига, читателю сообщается только в самом конце, от чьего имени ведется повествование, и этот рассказчик более чем необычен, он безбилетник на Ноевом ковчеге, по вполне понятным соображениям его не могли взять на деревянное судно, это личинка жука-древоточца. Подобный дискурс неслучаен, он тесно связан с деканонизацией ценностей, травестией мифологических мотивов, что, безусловно, входило в задачи автора. Мы привыкли к торжественно-неизменному повествованию о библейских временах, при этом роль человека, стоящего над всеми остальными созданиями божьими, не подвергалась сомнению. В романе же Барнса мы смотрим на человеческую историю глазами более чем незаметного персонажа, и сталкиваемся с перевернутой системой ценностей. Человечество постепенно утрачивает лучшее, сначала пропадает Варди, сподвижник Ноя, а с ним качество, незаменимое для адекватной оценки себя и мира, способность к иронии и самоиронии, чувство юмора. И в последующих главах человечество постепенно, шаг за шагом, утрачивает что-либо, столь же необходимое. Рай в последней главе как идеал сытого и примитивного обывательского счастья оказывается логичным завершением пути, по которому человечество, не сворачивая, шло много тысяче-

лений. Вот он, венец цивилизации, итог коллективных усилий – общество потребления, с бесконечными магазинами, гоночными автомобилями и прочими атрибутами «райской» жизни. Итог горький, но вполне закономерный. Предчувствия северных оленей, мотив, который является сквозным в романе, оправдываются сполна.

Самым заметным постмодернистским приемом в романе является деканонизация, ироническая переоценка традиционных ценностей. Во множестве возникают мифологические мотивы – потопа, спасения, начала времен; эсхатологические, – о загробной жизни, Рае и Аде; героические и этиологические. Но все они включены в иронический контекст, неуловимо меняют наши привычные представления о человеческой истории. Ной – не праведник, а грешник и пропойца, причем без малейшего намека на чувство юмора. Спасение животных на Ковчеге, особенно «чистых» животных – сомнительная привилегия, поскольку в большинстве своем они предназначены для камбуза. Рай модернизирован и представляет ироническую модель идеала «среднего» обывателя, такого гофмановского кота Мурра, филистера. Да и вся история человеческой цивилизации, показанная автором в череде сцен, предстает не движением к прогрессу, а скорее пародией на прогресс. Человек напрасно мнит себя венцом вселенной, постоянно намекает автор. Он разрушает и уничтожает природу и мир вокруг себя. И все же автор не отрицает до конца общечеловеческие ценности. Он ставит их под сомнение, иронизирует по их поводу, пародирует их, но не проповедует отказ от них.

Для того, чтобы подтвердить высказанную точку зрения, необходимо обратиться к теории. Одним из основных и самых сложных является вопрос о гуманистическом пафосе постмодернизма. Отвергает ли постмодернизм извечные общечеловеческие ценности, меняет ли он систему координат, в центре которой всегда был человек с его болью, надеждами и стремлением к добру? Или предлагает взглянуть на них по-другому, под другим углом зрения? Очень образно об этом писал один из самых известных представителей постмодерна, итальянский писатель, критик, семиотик У. Эко: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает..., что подобные фразы – прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиала – люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, – то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты» (2, 636). Таким образом, что остается человеку искушенному в

эпоху постмодерна? Говорить те же затертые слова, но включать их в иронический контекст. И все-таки главное, что эти слова *произнесены*. И в литературе постмодернизма остается, не может не оставаться потребность в любви, добре, красоте. Травестирование, ироническое переосмысление идеалов не означает их отмены. Общечеловеческие ценности сохраняют свое значение и в постмодернистских произведениях, несмотря на всю его тягу к хаосу, ниспровержению традиционных ценностей и травестии. Иронизирование – тоже способ приблизиться к сакральному, святому. По утверждению авторов энциклопедии «Постмодернизм» «тотальность иронии позволяет культуре постмодерна – пусть эфемерным пунктиром – наметить вектор неироничного и внезакового выхода к себе самому и к объекту как таковому, ибо сквозь «смерть субъекта» и «украденный объект», растворяющие субъекта в ироничных ликах масок и феерически рассыпающие объект на веер культурно-интерпретационных матриц восприятия, прокладывает себе дорогу подлинная подлинность и одного, и другого» (3, 337). Именно с такой точки зрения представляется правильным рассматривать и оценивать роман Дж. Барнса. Это постмодернистское произведение, написанное в «эпоху утраченной простоты».

- 
1. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах: Роман. Перевод с англ. В. Бабкова. – М.: Иностранная литература; Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. – 400 с.
  2. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы: Роман. Перевод с итал. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 677 с.
  3. Постмодернизм: Энциклопедия. – Мн.: Интерсервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
  4. Ильин И.П. Постмодернизм // Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины. – М., 1999. С. 245–254.

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕКСТА «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ» ВИРДЖИНИИ ВУЛФ  
В РОМАНЕ МАЙКЛА КАННИНГЕМА «ЧАСЫ»

В последние десятилетия XX века в Англии и Америке отмечается явное повышение интереса к литературному феномену Вирджинии Вулф. Одним из типичных проявлений этой тенденции является использование писателями-постмодернистами мотивов творчества и фактов личной биографии писательницы в качестве основы для дальнейшего текстопорождения. Ярким примером тому служит роман пулицеровского лауреата 1999 года Майкла Каннингема «Часы» (*The Hours*, 1998). Современный британский писатель последовательно деконструирует текст романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» на сюжетном, структурном, проблемно-тематическом, стилистическом уровнях. Механизмы и цели этой деконструкции и являются объектом данного исследования.

«Часы» – так, согласно письмам и дневниковым записям Вирджинии Вулф, должен был называться роман «Миссис Дэллоуэй». В том, что именно так называет свой роман Майкл Каннингем, заключается своеобразный парадокс и элемент игры. В романе В. Вулф время, наряду с другими действующими лицами, становится главным героем повествования, причем в двух постоянно противопоставляемых обличьях: субъективное, «утраченное время», в поисках которого герои блуждают по лабиринтам памяти, и время физическое, «свинцовые круги» которого, отмеряемые боем Биг Бена, неотвратно приближают человека к неизбежному. В романе Каннингема проблема времени остается одной из основных, но из главного героя и сюжетной доминанты оно трансформируется в сюжетный подтекст. Исчезает противопоставление времени субъективного и физического, поскольку фактически исчезает один из компонентов этого противопоставления. Физическое, «событийное» время оказывается подчиненным творческому импульсу, *словам*, которые неподвластны временно-му детерминизму. Именно поэтому три параллельные сюжетные линии («Миссис Вулф», «Миссис Браун», «Миссис Дэллоуэй»), разнесенные во времени (1923, 1949 годы, конец XX века), «weaving ... together in surprising ways»\* [1]. Однако гораздо чаще Майкл Каннингем производит обратную операцию – трансформирует в сюжетную доминанту те элементы, которые в романе В. Вулф играли роль сюжетного подтекста. Писатель

\* «Переплетаются неожиданным образом.»

придает статус актуального тому, что в тексте «Миссис Дэллоуэй» было лишь намечено, скрыто, завуалировано. Этот принцип особенно эффективен в тех линиях романа «Часы», которые на глобальном уровне точно следуют роману английской писательницы.

Остановимся прежде всего на линии «Миссис Дэллоуэй». Здесь – наибольшее количество соответствий (сюжетных и структурных) тексту В. Вулф. Кларисса Воган (по прозвищу «Миссис Дэллоуэй»), пятидесятидвулетняя преуспевающая издательница, в современном Нью Йорке готовится к приему в честь своего старого друга Ричарда. В связи с этим она отправляется в цветочный магазин, и все, что происходит с ней по пути (за исключением лишь одного эпизода – посещения квартиры Ричарда), производит на читателя, которому знаком роман Вирджинии Вулф, стойкий эффект *déjà vu*:

КЛАРИССА ВОГАН («ЧАСЫ»)	КЛАРИССА ДЭЛЛОУЭЙ («МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ»)
Вспоминает о событиях в Уэлфлите	Вспоминает о событиях в Бортоне
Ведет внутреннюю полемику с Ричардом	Ведет внутреннюю полемику с Питером Уолшем
Встречает Уолтера Харди и беседует о здоровье его возлюбленного	Встречает Хью Уитбрета и беседует о здоровье его жены
Сожалеет о равнодушии своей дочери к нарядам и переходит к мыслям о неподходящей дружбе между Джулией и Мэри Кралл	Сожалеет о равнодушии своей дочери к нарядам и переходит к мыслям о неподходящей дружбе между Элизабет и мисс Килман
Заходит в цветочный магазин; беседа с продавщицей прерывается общей суетой по поводу появления знаменитой актрисы (Мерил Стрип? Ванесса Редгрейв?)	Заходит в цветочный магазин; беседа с продавщицей прерывается появлением автомобиля с королевской особой

Эти сюжетные соответствия подкрепляются в тексте Каннингема почти дословным цитированием некоторых фрагментов романа Вулф:

*«Она чувствует себя практически так же бодро, как в то утро в Уэлфлите, когда, восемнадцатилетняя, распахнула стеклянную дверь и шагнула в такой же свежий и пронзительно ясный летний день, просквозженный солнечной зеленью»* [2].

«Так бывало всегда, когда под слабенький писк петель, который у нее и сейчас в ушах, она растворяла в Бортоне стеклянные двери террасы и окуналась в воздух. Свежий, тихий, не то что сейчас, конечно, ранний, утренний воздух; как шлепок волны; шепоток волны; чистый, знобящий и (для восемнадцатилетней девчонки) полный сюрпризов...» [3].

Эффект узнавания подкрепляется и виртуозной имитацией импрессионистической стилистики В. Вулф, свойственной ей метафоричности («газон расточительно ярок, божественно зелен» (53)), присущего ей исключительного внимания к точности и уместности избранного слова («Кресло Ричарда совершенно безумно, вернее, это кресло человека, который не то чтобы сошел с ума в клиническом смысле, но позволил вещам зайти так далеко, проделал такой путь в сторону отказа от общепринятых норм питания и гигиены, что тонкая грань между безумием и отчаяньем практически стерлась» (66)).

Однако, как было уже сказано выше, при всех этих соответствиях акценты в линии «Миссис Дэллоуэй» расставлены по-другому, и прежде всего это касается взаимоотношений Клариссы Воган и Салли. В романе В. Вулф Кларисса Дэллоуэй восемнадцатилетней девушкой влюбляется в Салли Сетон («Что же это еще, если не любовь?» (30)), но от возможных последствий этой любви «ее защищала природа (которая всегда права)» (29). Взаимоотношениям Клариссы и Салли в романе «Миссис Дэллоуэй» зарубежные критики уделяют особое внимание. Патриция Смит, например, считает, что главный аспект двойничества Клариссы Дэллоуэй и Септимуса Смита заключается в их скрытой гомосексуальности, что «both Clarissa and Septimus marry in panic and in haste, in order to find some form of shelter or concealment from unspeakable desires» [4]\*. В романе «Часы» Кларисса Воган живет «семьей» с Салли, имеет дочь, рожденную в результате искусственного оплодотворения и явно не испытывает по этому поводу никаких комплексов. Безусловно, в политкорректном (или, по крайней мере, стремящемся к этому) обществе конца XX века реализовать подобную жизненную стратегию намного проще, чем в обществе начала XX века, однако на этом Майкл Каннингем особого акцента не делает. Хотя практически все героини романа «Часы» либо гомо-, либо бисексуальны, представляется, что автору важно подчеркнуть другое: в современном мире, как и в начале века, как и во все времена человеческой цивилизации, по-прежнему актуальна проблема экзистенциального одиночества, «дефицита любви» (136).

В линии «Миссис Браун» связь с романом Вирджинии Вулф более отдаленная, опосредованная. Добропорядочная домохозяйка из предместья Лос-Анджелеса готовится к праздничному ужину по случаю дня ро-

\* «И Кларисса, и Септимус вступили в брак в панике и спешке, видя в нем своеобразную форму защиты или маскировки их невыразимых желаний.»

ждения своего мужа Дэна; читает роман «Миссис Дэллоуэй»; думает о судьбе Вирджинии Вулф, о своем сыне, о собственной самостождественности, о браке и о жизни в целом; влюбляется в свою соседку; совершает странное «бегство от торта» в город; наконец, впервые в жизни всерьез задумывается о самоубийстве. При этом в данной части романа происходит гибридизация двух сюжетных линий из романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» и наложение на эту конструкцию мотива взаимоотношений «мать – сын» из романа «На маяк». Соответственно, мы имеем дело и с гибридизацией образов. Дэн Браун, например – это и Ричард Дэллоуэй, и Септимус Смит. Как Ричард Дэллоуэй, Дэн по-своему любит свою жену, но не умеет выразить это так, как того хотелось бы Лоре; как и Ричард, он достаточно стабилен в плане карьеры и материального благополучия. В то же время Дэн – это Септимус Смит, прошедший войну, но не сошедший с ума; и в том, как Дэн женился (*«Из-за какого-то смутного и, возможно, болезненного душевного выверта начал ухаживать за старшей сестрой своего лучшего друга, поцеловал ее и в конце концов сделал ей предложение»*) (46)), сходств с Септимусом больше, чем с Ричардом Дэллоуэем. Отчуждение же, назревающее за фасадом внешнего благополучия в семье Браунов, напоминает ситуацию с Ричардом и Клариссой Дэллоуэй.

Лора Браун – это, несомненно, миссис Дэллоуэй (в ее маниакальном желании испечь «идеальный торт», *«торт, исцеляющий от печали»*) (154) есть много общего с тем, как трактует Кларисса Дэллоуэй суть своих приемов (offerings\*). В то же время Лора – это и Лукреция Уоррен-Смит, чужестранка, о чем в тексте «Часов» упоминается несколько раз (*«непредсказуемая, ненадежная иностранка»*) (120)). Но кроме этого, есть в образе Лоры Браун и вполне определенные черты Миссис Рэмзи из романа В. Вулф «На маяк» – это не покидающая Лору тревога за то, что все, что видит и слышит сейчас маленький Ричи, сохранится в его памяти навсегда. Соответственно и образ Ричи/Ричарда оказывается весьма сложным комплексом: он – Джеймс из романа «На маяк», который вырос, соединив в себе черты Питера Уолша (несостоявшаяся любовь с Клариссой Воган) и Септимуса Смита (гениальный безумец, покончивший жизнь самоубийством). Лора Браун мечется между необходимостью выполнять свой долг (*«...Мир устоял, война закончилась, и наша задача – завести семьи, родить и растить детей, создавать ... новую, гармоничную вселенную, в которой детям должна быть обеспечена безопасность..., а мужчинам... – светлые гостиные, запах духов, крахмальные скатерти, салфетки»*) (48)) и острым, почти истерическим желанием обрести себя вне каких-либо социальных установок. При этом и стилистика повествования, и расстановка проблемных акцентов отсылают нас уже не только к прозе Вулф, но и к социально-психологическим ро-

---

\* Жертвоприношения.

манам Маргарет Дрэббл и Фэй Уэлдон. (То, насколько хорошо удается Каннингему «женский» дискурс, уже отмечено критиками и может стать предметом отдельного подробного исследования).

В третьей линии своего романа – «Миссис Вулф» – автор развивает сюжет, лежащий вне текста «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф, но тесно с ним связанный: писательница, находящаяся в «оздоровительном заключении» в Ричмонде под надзором мужа Леонарда, в муках создает свой новый роман. С одной стороны, Каннингем в этой части произведения выступает в качестве биографа (чувствуется тщательная проработка дневников, воспоминаний, писем Вирджинии Вулф; впечатление достоверности усиливается и за счет использования документальных текстов (например, предсмертной записки писательницы)). Но, с другой стороны, сочетая факты с вымыслом, Каннингем уходит от позиции «избыточного знания», свойственной биографу. Слияние субъекта и объекта таково, что происходит как бы инкарнация души Вирджинии Вулф в оболочке писателя. Это, безусловно, иллюзия воскрешения, обманка, симулякр, но, выражаясь словами Бодрийера, симулякр «соблазняющий», «очаровывающий». Закреплению подобного эффекта служит и тонкая имитация стилистики Вирджинии Вулф, манеры ее мышления, ее остроумия, наконец. (В этом плане прекрасный пример – обращение В. Вулф к сестре Ванессе, приехавшей в гости в Ричмонд на час раньше условленного срока: *«Дорогая, если я так рада видеть тебя уже сейчас, представь, в каком была бы я восторге, если бы ты приехала вовремя»* (124)). Майкл Каннингем – безусловно, писатель-стратег, и стратегия его не только в том, чтобы заманить читателя в сети интеллектуальной игры, но и в том, чтобы поразить его в самое сердце, заставить переживать, вывернуть его наизнанку. Энн Притчард, обозреватель «USA Today», очень точно описала эффект, производимый прозой Каннингема: «If this book does not make you jump up from the sofa, looking at life and literature in new ways, check to see if you have a pulse»\* [5]. Итак, каждая из трех линий романа «Часы» в той или иной степени соотносится с романом В. Вулф «Миссис Дэллоуэй». Теперь возникает вопрос, как же они соотносятся между собой, каков механизм создания художественного целого из трех разрозненных, самостоятельных и разнесенных во времени компонентов.

В своем романе Каннингем довольно последовательно (хотя и на свой манер) использует технику структурного строения текста самой В. Вулф. Во-первых, поток сознания (жирной чертой подчеркнем условность этого термина) у Каннингема, как и у В. Вулф, выполняет не только стилистическую, но и жанрообразующую функцию, и «elegantly ties the

---

\* «Если эта книга не заставила вас вскочить с дивана и посмотреть по-новому на жизнь и литературу, проверьте – есть ли у вас пульс.»



plots together)\* [6]. Во-вторых, цементирующую роль выполняют сюжетные аналогии, симметричные эпизоды, присутствующие во всех трех линиях романа. В качестве наиболее яркого примера приведем следующие три фрагмента: Вирджиния Вулф утром собирается с силами, чтобы взяться за работу над романом: *«Вирджиния умывается и не смотрит в зеркало, только не сегодня, когда ее ждет работа и нужно войти в нее, как она могла бы, спустившись по лестнице, войти в залу, где уже начался прием, искриющийся остроумием и изяществом, но не просто остроумием и изяществом, а чем-то большим – неземным и золотистым, на чем лежит отблеск некоей глубинной радости, сверкания самой жизни, между тем как шелка шуршат о натертый паркет и гости под музыку шепчут друг другу свои секреты»* (38). Лора Браун утром собирается провести день в подготовке к праздничному ужину: *«Лора чистит зубы, причесывается и спускается вниз. За несколько ступенек до конца лестницы она замирает и прислушивается. Ее вновь охватывает смутное, похожее на сон чувство (причем усиливающееся), что она стоит за кулисами и вот сейчас ей нужно будет выйти на сцену играть пьесу, которую она почти не репетировала и для которой совершенно неподходяще одета»* (49).

Кларисса Воган, вернувшись домой из цветочного магазина, собирается с силами перед приемом и вдруг «выпадает из контекста»: *«Воруж Кларисса перестает понимать, где находится. Ей кажется, что это не ее кухня. Эта кухня ее знакомой, довольно симпатичная, но не в ее вкусе, пропахшая чужими запахами»* (99). Все три центральные героини готовятся сделать что-то, в чем бы выразилось их подлинное «Я» (не важно, будет ли это бессмертный роман, светский прием или просто торт); все трое испытывают мучительные сомнения по поводу этого «акта творения»; каждая по-своему чувствует себя неудачницей. При этом Каннингем намеренно (чтобы не сказать – навязчиво) подчеркивает, что масштаб задуманного совершенно не важен, и явное сопоставление мук творчества Вирджинии Вулф и кулинарных потуг Лоры Браун не выглядит нелепо или комично.

Третий прием, позаимствованный Каннингемом у Вулф для структурного скрепления повествования – это введение героев-двойников. Правда, двойничество в романе «Часы» трансформируется в тройничество. И Вирджиния Вулф, и Кларисса Воган, и Лора Браун – фактически, единый организм, а вернее – единая душа, а сами героини – это лишь внешние, формальные модификации этой души. Кларисса Воган – это миссис Дэллоуэй, которой вулфовская Кларисса хотела бы стать, но не смогла (успешная карьера, реализованная «запретная любовь» и т. д.); Лора Браун – это миссис Дэллоуэй, отчаянно нуждающаяся в «своей комнате»

---

\* «Изящно связывает сюжеты воедино.»

и не обретающая ее; наконец, Вирджиния Вулф – это миссис Дэллоуэй, которой на славу удался прием, но за это ей пришлось заплатить жизнью.

Наконец, нельзя не упомянуть и о разветвленной системе сквозных деталей и мотивов, которые, кочуя из одной линии в другую, из дискурса в дискурс, также содействуют созданию художественного целого в романе «Часы». Кларисса Воган покупает пионы, лилии и чайные розы, и ровные ряды пионов, лилий и чайных роз видит во сне Вирджиния Вулф; не обходится без цветов – *«зловеще белых роз»* (50) – и в линии «Миссис Браун». Подходя к двери квартиры Ричарда, Кларисса Воган слышит слово «броситься», произнесенное в бреду ее другом; это же слово слышится Вирджинии Вулф в хоре невнятных голосов, посещающих ее во время приступов болезни. К этому же ряду можно отнести ореол из роз, который делает Вирджиния Вулф с племянниками для мертвой птицы, и переводную картинку с черепом в венке из роз, которую замечает Кларисса на двери в сцене самоубийства Ричарда.

Особое значение в романе «Часы» придается мотиву поцелуя. В романе Вирджинии Вулф он лишь намечен (Кларисса Дэллоуэй на всю жизнь сохранила память о поцелуе Салли Сетон, который стал для нее настоящим откровением, *«бережно завернутым подарком»* (32)). В романе Каннингема поцелуй становится не только символом любви во всех ее многообразных обличьях, но и своеобразным индикатором подлинной сути межличностной коммуникации. Для Клариссы Воган поцелуй – это однозначно проявление особого отношения (поцелуй с Ричардом в Уэлфлите – это *«единственный опыт счастья»* (107); поцелуй с Салли – знаки любви, отмеченной влиянием привычки). Поэтому она интуитивно отвергает поцелуй в качестве ни к чему не обязывающего дружеского приветствия (подставляет щеку Уолтеру Харди, нацелившемуся на ее губы). Поцелуй с Китти для Лоры Браун – это шаг за пределы отведенной ей роли «ангела домашнего очага», шаг на пути к самоидентификации. И можно лишь догадываться о том, какую роль сыграл этот поцелуй в формировании личности его свидетеля – маленького Ричи. Более того, поцелуй в «Часах» для каждого из героев играет роль своеобразного момента истины, а для читателя служит одним из выходов на глобальный уровень проблематики романа. Так, например, Кларисса Воган всю жизнь задает себе вопрос: *«Что могло бы произойти, если бы она не ушла тогда, если бы вернула Ричарду его поцелуй на пересечении Бликер и Макдугал, если бы они вместе уехали куда-нибудь»* (105). Что это было – свободный выбор или случайность? Что было бы с ними, если бы Кларисса не отказала Ричарду? Возможно, Ричард не заболел бы СПИДом, не покончил с собой, а счастливо почивал бы на лаврах заслуженной славы. Но так ли это? Восемнадцать лет совместной жизни с Салли, рождение дочери – все это

в жизни Клариссы, безусловно, результат абсолютно осознанного выбора. Но почему тогда неизменным спутником удовлетворенности является сомнение?

Каково соотношение случайности и закономерности в нашей жизни; насколько широки границы так называемого свободного выбора и какова цена, которую готов заплатить человек за избавление от навязываемой ему роли; насколько прочна грань между такими понятиями, как «нормальность», «безумие» и «творчество»? Очевидно, что именно в том, чтобы поставить читателя перед этими вопросами, и видел автор свою основную задачу. Вопросы эти, безусловно, не новы. Но, по-видимому, современная культурная ситуация такова, что сказать о вечном, невольно не повторив сказанного кем-то ранее, невозможно; более того, легко прослыть банальным. Но можно извлечь из бесконечного культурного потока слово, сказанное когда-то другим, пропустить его через себя, открыть в нем ранее не замеченные грани, сделать это слово началом для дальнейшего безграничного смыслопорождения. Этого в полной мере удастся достичь Майклу Каннингему в романе «Часы».

- 
1. New York State Writers institute – Michael Cunningham  
[www.albany.edu/writers-inst/cunninghamm.html](http://www.albany.edu/writers-inst/cunninghamm.html)
  2. Каннингем М. Часы. – М., 2001. С. 16. Далее цитаты, выделенные жирным шрифтом, будут приводиться по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.
  3. Вулф В. Миссис Дэллоуэй // Вулф В. Избранное. – М., 1996. С. 11. Далее цитаты, выделенные курсивом, будут приводиться по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.
  4. Smith P.J. Lesbian Panic. Homoeroticism in Modern British Women's Fiction. – N.Y., 1997. P. 50.
  5. New York State Writers institute – Michael Cunningham  
[www.albany.edu/writers-inst/cunninghamm.html](http://www.albany.edu/writers-inst/cunninghamm.html)
  6. «The Hours» by Michael Cunningham. Reviewed by Parveen Shamsi  
[www.collegian.psu.edu/archive/2001/02/02-15-01tds/02-15-01darts-5asp](http://www.collegian.psu.edu/archive/2001/02/02-15-01tds/02-15-01darts-5asp)

**«МИР МЕНЯЕТСЯ, НО ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ НАТУРА ОСТАЕТСЯ ПРЕЖНЕЙ»**  
(К вопросу об университетской прозе Малькольма Брэдбери)

Кто такой Гегель? Какой-то субъект, который приговорил человечество к истории. А он что, много знал?

*Г. Грасс*

Малькольм Брэдбери (р. 1932) – английский романист, эссеист, критик<sup>1</sup>, телевизионный драматург – на русском языке стал издаваться сравнительно недавно, хотя в избранных кругах его творчество снискало к себе уважение еще в 1960-х годах. Сатирические университетские хроники писателя «Кушать людей нехорошо» (1959), «Шаг на Запад» (1965) и «Историческая личность» (1975) стали заметными событиями в британской литературе. Творения М. Брэдбери не были восприняты мировой критикой равнодушно. Выход каждого романа Брэдбери неизменно сопровождался яркими отзывами в литературной критике Запада. Возможно, в этом и кроется недоверие к произведениям английского писателя советской цензуры. В настоящее время М. Брэдбери по популярности у русского читателя не уступает своему главному конкуренту Э. Хемингуэю. Последний его роман «Профессор Криминале» вышел в России в 2000 году и широко разошелся в среде массового читателя.

Во всех произведениях М. Брэдбери, будь это критическая статья, телевизионный сценарий или роман, есть некое общее, единое зерно, смысловой центр, который сохраняется как непреложная истина. Отсюда и общность главных персонажей и единство ведущей темы. Брэдбери интересуют проблема науки и образования как таковая и проблема гения, уникальной личности как частная. Еще в 1959 году он заявил о противоречии истинного таланта и ложного архетипа в сфере, которая по основной своей функции должна отвечать за выявление и развитие лучших умов Англии. Британское образование считается одним из самых престижных в мире, что ни для кого, естественно, не секрет. М. Брэдбери ставит перед собой задачу развенчать этот миф. Автор иронизирует над героем романа «Кушать людей нехорошо» профессором Трисом, которому «академический мир представляется<...> единственной цитаделью ценностей, единственным центром, противостоящим миру»<sup>2</sup>. Трис – романтик, живущий в своем собственном мире; его трагедия обусловлена равнодушием и тупо-

стью студентов, для которых получение образования «чем-то похоже на хирургическую операцию: вы не знаете, что вам её сделали, пока всё не кончится», и цинизмом преподавательской элиты, среди которой показательна доктор Виола Мейзфилд, чья квартира «была не тем местом, где живут; здесь нужно было что-то «доказывать». Это был образец непременосимого модерна <...> Входя туда, вы всегда обсуждали темы из журнала «Вог»: как поставить корзинку для бумаг, чтобы она смотрелась? Какой гарнир сочетается с шиш-кебабом? Как часто необходимо поливать цветы? Как высоко подтягивать грудь в этом месяце? Какие марки мотоллеров лучше?...» М. Брэдбери показывает не только невозможность, но и абсурдность формирования интеллектуально развитой личности в подобных условиях: «Трис продолжал вести семинар. Он не говорил ничего интересного, и никто в своих ответах тоже ничего интересного не высказывал. Он давно уже перестал вкладывать страсть в слова. Ведь невероятно трудно увлечь студента, который <...> не читает книг, ему рекомендованных, имеет слабейшее представление как о современных, так и каких-либо иных исторических событиях, не способен логически и последовательно мыслить». По гротескно-абсурдному повествованию М. Брэдбери следует прямой традиции Франца Кафки. Метафизическая история возникновения университета в глухой провинции получает цинично-фарсовое истолкование автора: «Городская психиатрическая лечебница стала слишком мала и не вмещала уже всех тех, кто не мог вынести суровый мир, и потому было спроектировано новое здание. Оно оказалось недостаточно просторным для психиатрической лечебницы, но вполне подходящим для университета».

Нелепое поведение студентов в гиперболизированной форме находит свою кульминацию на университетских раутах, на одном из которых пьяная студентка даже укусила Триса за ногу. Полным абсурдом является и научная деятельность учеников Триса. Нелепа диссертация аспирантки Эммы Филдинг, занимающейся образами рыб в шекспировских трагедиях, их фрейдистским истолкованием. Такой же шарж на литературоведение, подвластное моде, – работа Мирабель Уоррен о проявлении скрытой гомосексуальности в романах Джорджа Мередита. Можно сказать, что М. Брэдбери и вовсе отрицает ту область научных изысканий, которую называют социологией и психологией. Для него это модные лженауки. Примером такого разоблачения служит в романе социолог Дженкинс, который занимается «групповой динамикой». В круг проблем этой псевдонауки, согласно интерпретации автора, входит рассаживание членов комитетов и комиссий таким образом, чтобы каждый был в поле зрения председателя и не чувствовал себя обделенным; а также обеспечение того, чтобы все участники конференции могли войти в зал заседаний одновременно.

Основной конфликт романа – романтический: столкновение (по мысли М. Брэдбери, неизбежное) одаренной личности с миром материальных ценностей. Но особенность романтизма М. Брэдбери – его внутренняя ложность. Неслучайно самый способный ученик профессора Триса – подвергаемый гонениям Луи Бейтс, сопоставляемый автором с П.Б. Шелли (того также не жаловали в Оксфорде) – человек одаренный, но внутренне неприятный читателю. Бейтс самоуверен, бестактен и циничен. «Способность провоцировать различного рода неприятности, которой М. Брэдбери наделяет этого персонажа, сближает его с эмисовским Джимом. Литературный прототип в данном случае пародируется: изображаются не веселые проказы плута, фарсёра, чья «любимая проделка <...> разрушать благопристойную видимость» и «любимый эффект – ошарашивать такими проделками», а неуклюжие попытки прямодушного и несколько неотесанного человека подстроиться под правила игры, действующие в академической среде»<sup>3</sup>.

Романтический идеал творческой личности М. Брэдбери представляет не более чем мифом, порожденным модой на «сверхчеловека». Выведенный во второй половине романа «гений слова», литератор Керри Уиллоуби – фигура пародийная. Пародийны и обе его лекции, с которыми он выступил перед студентами и преподавателями. В первой из них он оскорблял публику, доказывая, что никому из присутствующих не дано постигнуть высший смысл искусства, и лишь ему, избранному, доступна истина. В начале же второй Уиллоуби заявил, что её главный вопрос – являются ли художники безумцами: «Раздался грохот аплодисментов, ибо публика состояла сплошь из поэтов, каждый из которых вознегодовал бы, если его не сочли сумасшедшим». Все преклоняются перед Уиллоуби, хотя его выступление было позаимствовано из статьи американского критика Эдмунда Уилсона. Истинное лицо этого псевдолитератора мы видим на вокзале. Перед отходом поезда (по «принципиальным соображениям» этот персонаж всегда ездит «зайцем») Уиллоуби крадет выложенные на прилавок II томов «Поисков утраченного времени» М. Пруста, а потом просит продавца показать недостающий 12-й том и также похищает его, поясняя потрясенному Трису, что «культура должна принадлежать всем».

Конфликт романа «Шаг на Запад» (1965) можно определить словами Г.А. Анджапаридзе: «Он строится на антитезе: простодушный человек – хитрый и вместе с тем безумный мир».

«Шаг на Запад» – сатирическая хроника, навеянная личным опытом М. Брэдбери. Главный герой романа во многом автобиографичен. Джеймс Уокер – английский писатель, приглашенный Университетом имени Бенедикта Арнольда, расположенном на Среднем Западе США, вести курс художественного творчества. Как и в большинстве других университетских хроник, действие ограничено границами кампуса, однако автор постоянно подчеркивает, что понимать его надо со всей определенностью

как микрокосм. В романе много примеров *reductio ad absurdum*<sup>4</sup> – любимого М. Брэдбери приема гротескно – сатирического изображения действительности. Популярность университета мотивируется благоприятным климатом и близостью Скалистых гор. Большинство студентов и преподавателей – либо страдают заболеванием легких, либо любители горнолыжного спорта. «Туберкулезники – биологи, ревматики – физики, астматики – социологи и рахитики – механики, покашливая, расхаживали по лабораториям или, хромя, ковьяляли по коридорам». Многие ситуации, описанные в романе, находятся на грани фантазмагории. Заведующий кафедрой английской литературы рекомендует студентам почаще заходить в библиотеку, ссылаясь на то, что там функционирует мощная установка кондиционирования воздуха. Ощущение массового культурного кризиса XX века подчеркивается самим описанием здания университета: «Больше всего в глаза бросалось административное здание, которое было снабжено архитектором-космополитом башней французского *chateau*, бастионом германского *Schloss*, башенкой итальянского *castello* и минаретом Тадж-Махала».

Доктор Йорхум объясняет наивному Уокеру, что «университеты – это место, куда люди приезжают завести знакомства <...> Здесь достаточно большая автостоянка, здесь можно назначать свидания. Можно вступить в студенческое «братство». Можно ходить на лыжах. И, наконец, о да, существует еще одна мелочь – нужно еще получить бумажку, которая бы подтверждала, что вы имеете степень бакалавра. Ради этого только и посещают занятия. Ради этого у преподавателей в конце семестра и вымогают более высокие оценки».

Более поздние романы Брэдбери «Историческая личность» (1975), «Обменные курсы» (1983), «Зачем ехать в Слаку» (1986), «Профессор Криминале» (1992) рассматривают проблему образования в контексте общего кризиса западной культуры<sup>5</sup>.

Главный герой романа «Профессор Криминале» – прагматик, гениальный философ, обуреваемый земными страстями, – представляет собой архетип человека 1990-х годов. Басло Криминале обобщает концепции Ницше, Лиотара, Деррида, Фуко, Делеза и др. Брэдбери сознательно расширяет временное пространство, используя цитаты из работ Р. Барта, Фрейда, Ницше; Кафка, Грасс, Джойс становятся героями романа. Постмодернизм выходит за пределы литературного направления – Брэдбери использует его как тему. Такое всестороннее расширение содержания романа сказывается и на его форме: «Профессор Криминале» преодолевает рамки университетской прозы, а сатирическая линия отходит на второй план, но не теряет для автора свою привлекательность. Бартовская концепция «смерти автора» осмысливается в среде аспирантов как «номинальное авторство научных трудов». Так студент Герстенбаккер мечтает: «В один прекрасный день я удостоюсь степени, стану выдающимся про-

фессором, заведу кучу аспирантов, и они будут писать книги вместо меня»<sup>6</sup>. Западный цинизм Фрэнсиса Дджея (именно он собирает материал для телешоу о Басло Криминале, и от его лица ведется повествование) позволяет ему сделать вывод: «Похоже, в Европе исстари так повелось. Вспомни школу Рембрандта»<sup>7</sup>. Авторство становится своего рода символическим понятием. Биография Басло Криминале, приписываемая профессору Отто Кодичилу, написана самим философом. Произведение, автор, читатель оказываются равноудаленными друг от друга: «Знаете, на днях одна милейшая особа юных лет мне написала, что прочла мое «Бездомье» и эта книга изменила ее жизнь. Я задумался. Как это может быть? Я написал её, но мою жизнь это не изменило»<sup>8</sup>. Басло Криминале пытается освободиться не только от авторства, но и от истории. Он, гражданин мира, чье становление приходится на рубеж веков, уверен, что в контексте постмодернистского сознания современный человек должен быть свободен от власти памяти. Эта экзистенциальная концепция оспаривается Брэдбери: «Не убежишь от самого себя. Всегда найдется кто-нибудь, кто помнит»<sup>9</sup>. Таким образом, роман «Профессор Криминале» полемичен по своему содержанию. Оспаривая (и, одновременно, поддерживая) идеи интеллектуальной среды, воспитанной в эпохи модерна и постмодерна, Брэдбери вкладывает в уста Фрэнсиса Дджея (во многом автобиографичного персонажа) свою истину: «Наши мысли и дела вневременными, чистыми и простыми не бывают, а возникают в результате столкновений и обманов, обуславливаются историей, являются из неизвестности, невзгод, уловок... Они противоречивы и подвержены внезапным переменам – как сама жизнь»<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Bradbury M. The Social Context of Modern American Literature. – Oxford: Blackwell, 1971.  
Bradbury M. The Modern American Novel. – Oxford, N.Y., 1984.

<sup>2</sup> Цит. по: Люксембург А.М. Англо-американская университетская проза: (Проблема эволюции и типологии): Дисс. д-ра филол. наук. – Ростов-на-Дону, 1988. С. 259–266.

<sup>3</sup> Люксембург А.М. Англо-американская университетская проза: (Проблема эволюции и типологии): Дисс. д-ра филол. наук. – Ростов-на-Дону, 1988. С. 262.

<sup>4</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Книжный Дом. 2001. С. 12, 336–338.

<sup>5</sup> Sanders A. The Shot Oxford History of English Literature. – Oxford, 2000. P. 644.

<sup>6</sup> Брэдбери М. Профессор Криминале. – М.: Иностранная литература. 2000. С. 105.

<sup>7</sup> Там же. С. 114.

<sup>8</sup> Там же. С. 323.

<sup>9</sup> Там же. С. 334.

<sup>10</sup> Там же. С. 352.



# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ: АНАЛИЗ ИЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ?

А.А. Гугнин  
Новополоцк, ПГУ  
Москва, МГОПУ

## ВВЕДЕНИЕ В АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА\*

### *Пояснение от автора*

#### I

Данная книга задумывалась как учебное пособие по курсу «Анализ художественного текста» для студентов *факультетов иностранных языков* педвузов и университетов – в первую очередь для дополнения и углубления слишком уж кратких курсов английской, немецкой, французской (и других) литератур, предлагаемых программами этих факультетов. Но на практике я сразу же столкнулся с тем, что общефилологическая подготовка студентов факультетов иностранных языков в целом заметно уступает общефилологической подготовке студентов романо-германских отделений филологических факультетов, – подобная ситуация сложилась исторически, но она вовсе не является непререкаемой и (или) само собой разумеющейся. Лучшие преподаватели факультетов иностранных языков отчетливо осознают ущербность названной ситуации, но исправить ее – увы! – в силу многих причин возможно лишь постепенно<sup>1</sup>.

В то же время и ситуация на филологических факультетах вузов с точки зрения общего прогресса науки за последние десятилетия весьма далека от идеальной. Курсы «Введение в литературоведение» и «Теория литературы» нередко дублируют друг друга, о чем свидетельствуют не столько даже одновременно функционирующие (и переиздаваемые) учебники 1920–2000-х годов<sup>2</sup>, сколько в целом неплохо известная мне реальная вузовская практика. Попытки преодоления этой ситуации, которые предпринимает в последние годы кафедра теории литературы филологического факультета МГУ<sup>3</sup>, свидетельствуют – при всей их важности –

---

\* Публикуется начало книги. – А.Г.

скорее об огромных трудностях вузовского литературоведения, пытающегося сохранить гегелевско-марксистский понятийный аппарат советского литературоведения с помощью «вливания нового вина в старые меха». В огромном современном потоке литературоведческих, но чаще всего «окололитературоведческих» (этим неологизмом я условно обозначаю тысячи книг и статей, в которых литература – художественное произведение прежде всего – анализируется с философских, культурологических, лингвистических, семиотических, гендерных... и каких угодно еще, но только не с литературоведческих позиций) работ очень трудно не только отделить зерна от плевел, но даже и очевидные «зерна» (то есть интересные новые идеи, возникающие на стыках различных наук и методик) разместить и систематизировать в какой-то новой системе координат, поскольку эти новые идеи не хотят «втискиваться» в прокрустово ложе нормативных учебников. Но даже и литературные энциклопедии – при всей нынешней свободе от идеологической цензуры – оказываются не в состоянии освоить новые факты и знания, добываемые кропотливым ежедневным трудом многочисленных исследователей<sup>4</sup>.

Обозначенные выше трудности, казалось бы, не имеют прямого отношения к теме данной книги. И это действительно так, если просмотреть вышеназванные (и многие здесь не названные) учебники и учебные пособия. Но если все же принять за аксиому предположение, что основой основ литературы является литературное произведение, то эта общая ситуация разворачивается к нам новой стороной. Вряд ли можно оспорить утверждение, что без литературных произведений не было бы ни литературы, ни истории литературы, и, следовательно, не могло бы быть теории литературы и – тем более – введения в литературоведение. А если это так, то столь же верным должно быть и следующее предположение: все литературоведческие дисциплины (как основные, так и вспомогательные) имеют смысл и действительно научную ценность лишь постольку, поскольку они не выпускают из виду литературное произведение как именно тот первоэлемент литературы, без которого не может быть ни истории, ни теории, ни исторической поэтики художественной литературы, ни истории жанров, ни истории литературных стилей, ни литературных направлений и течений – то есть всего того огромного разветвления отдельных литературоведческих дисциплин и областей исследования, которые растекаются и разбегаются во все стороны, обособляясь от своего первоэлемента и друг от друга настолько, что обыденное научное сознание уже вполне примирилось с мыслью о их самостоятельности, о наличии у них собственных оснований и почвы, в то время как единственным легитимным основанием для всех литературоведческих дисциплин и областей было, есть и будет литературное произведение.

Такая прямая (и безоговорочная) постановка вопроса отнюдь не снимает всех конкретных проблем и сложностей, возникающих в процессе естественной дифференциации науки и необходимости особых методик на каждом обособляющемся участке, но упрощает работу литературоведа хотя бы в одном, – по сути, важнейшем – смысле: все же есть в науке о литературе единый стягивающий центр, единый надежный компас и единый настраивающий камертон – **литературное произведение**. Я назвал это утверждение аксиомой лишь с целью подчеркнуть категоричность и *концептуальную ясность* своей позиции, которая сама по себе не является исключительной, – по крайней мере еще в 1948 году Вольфганг Кайзер в своей знаменитой (и переведенной на многие языки) книге «Словесное произведение искусства» утверждал, что «художественное произведение является центральным предметом литературоведения»<sup>5</sup>. И он был далеко не единственным, кто утверждал нечто подобное. Основные разногласия начинаются дальше – в определении самого художественного произведения, смысла и целей его литературоведческого анализа, принципов, методов и методик этого анализа.

За более чем двухтысячелетний период самоосмысления европейской литературой своей собственной истории накопился огромный теоретический и описательный материал, необъятный количественно, богатый и разнообразный по качеству, но и весьма разнородный и противоречивый по принципам, на которых основывалась теоретическая и систематизирующая работа. В первую очередь, это – многочисленные «Поэтики», написанные крупнейшими философами (Аристотель), поэтами (Гораций, М. Опиц, Н. Буало), «культурологами»<sup>6</sup> (Скалигер); все эти поэтики вплоть до XVIII века носят строго описательно-нормативный характер, с XVI–XVII вв. отчетливо прослеживается манифестирующая интонация защиты национальных (родных) языков и литератур, на них создаваемых (Ронсар и Дю Белле – во Франции, Опиц – в Германии, Ломоносов – в России). К примеру, «Книга о немецкой поэзии» (1624) Мартина Опица, самая авторитетная немецкая поэтика XVII века, дает достаточно ясное представление обо всем огромном (более чем двухтысячелетнем) массиве подобных поэтик. Эти поэтики и до наших дней не утратили своего значения – как неотъемлемая часть историко-литературного и – шире – историко-культурного процесса (а если взять уже, то истории литературы и литературоведения), и как неисчерпаемая *эмпирическая лаборатория*, в которой собирались, систематизировались и осмыслялись не только сами художественные произведения, но литературные роды и жанры, приемы композиции, типы героев и конфликтов, разрабатывались проблемы языка и образности художественной литературы<sup>7</sup>. И хотя эта огромная лаборатория почти целиком умещается в границах риторической эпохи (или эпохи «готового слова», как это обозначили выдающиеся российские фи-

дологи А.В. Михайлов и С.С. Аверинцев<sup>8</sup>), реальное состояние школьного и вузовского преподавания (и прежде всего – учебной литературы) показывает, что мы и сегодня весьма активно (и не особенно задумываясь) используем это наследие.

С конца XVIII века (в эпоху романтизма) происходит решительный пересмотр риторической традиции. Осознанно выступая против многовектовой иерархии жанров и (менее осознанно) против «готового слова», йенские романтики (Л. Тик, братья Шлегели, Вакенродер, Новалис, Брентано) пускают в ход «тяжелую артиллерию»: романтическую иронию (материалистически заземленно переформулированную через 40 лет К. Марксом в девиз «подвергай все сомнению»), универсальный романтический роман (в основе – идея смешения и взаимопроникновения жанров), который, с одной стороны, должен был отражать космический универсум, а – с другой – быть духовным воплощением вечнотворящего (животворного) природного (космического) Хаоса, и принцип фрагмента – как единственную практическую возможность художественного воплощения двух вышеназванных принципов и как гениально прозорливый взгляд в далекое будущее<sup>9</sup>. Но творчество романтиков – при всей бесспорности их художественных свершений и философско-эстетических озарений – только в последние десятилетия, в эпоху постмодернизма, начинает постепенно осознаваться как нечто эпохально новое, – не столько даже в смысле новизны самой эпохи романтизма (это ощущение никогда не уходило из самой литературы), сколько в смысле новизны всей эпохи, начавшейся романтизмом, но не завершившейся еще и в наши дни<sup>10</sup>. Выделенное курсивом утверждение на сегодняшний день (особенно это относится к учебникам и к преподаванию культурологических дисциплин – и в школе и в вузах) вовсе не является само собой разумеющимся, но одинокие прежде голоса постепенно перерастают в нестройный хор, который всегда угрожает перерасти в моду. Тем более взвешенной и аккуратной должна быть аргументация.

С эпохи романтизма в литературе (и культуре в целом) начинает настоящему утверждаться принцип историзма (он утверждается и уточняется до сих пор), принцип самобытности и самоценности каждого народа и каждого культурного феномена (нужно ли говорить, что осознание этого принципа в литературе и культуре и сегодня далеко еще не завершилось<sup>11</sup>), и – главное, что нельзя забыть в данном контексте – впервые начинает теоретически осознаваться (и практически реализовываться в художественных произведениях) проблема мифа и принцип мифологизма как стержневой принцип человеческого сознания и человеческой культуры. Это последнее – самое фундаментальное утверждение йенских романтиков – даже и сегодня многим литературоведам и культурологам (не говоря уже о обыденном сознании) представляется не только весьма спор-

ным, но зачастую и просто абсурдным (примерно так же, как в XVI веке представлялась абсурдной мысль Коперника о том, что не Солнце вращается вокруг Земли, а Земля вокруг Солнца). Судя по огромному (и все возрастающему) количеству книг и статей о мифе в конце XX столетия (тенденция эта, видимо, сохранится и в XXI веке), проблема мифа из сферы интуитивных догадок и озарений (что было характерно для многих романтиков и модернистов) постепенно перемещается в сферу само собой разумеющейся убежденности, которая, однако, требует разносторонних обоснований – теоретических, фактических и даже учитывающих специфику обыденного сознания<sup>12</sup>.

Ключевой фигурой для понимания реального (то есть – в данном контексте – наиболее репрезентативно представленного в вузовских и школьных и учебных программах) развития философско-эстетическо-культурологических и собственно литературоведческих идей и концепций XIX–XX веков оказывается Гегель, аккумулировавший в своей «Эстетике» все существенные открытия и разработки риторической эпохи (от Аристотеля до Канта) и уже тем самым вписавшийся в университетскую науку своего времени. Но Гегель (1770–1831) был ровесником старших романтиков (Йенского призыва), с двумя из них (Гёльдерлин, Шеллинг) он дружил в годы общей юности в Тюбингенском университете, и он, естественно, не мог совсем уж равнодушно пройти мимо опыта «века Гёте» и «эпохи романтизма», включавших в себя сентиментализм и «Бурю и натиск», веймарскую классику и романтизм, Французскую буржуазную революцию и наполеоновские войны... В его «Эстетике» все эти веяния чувствуются (в высокой оценке жанра романа как эпоса Нового времени<sup>13</sup>, в равноправном включении жанра баллады в предложенную им иерархию системы родов и жанров<sup>14</sup> и т. д. и т. п.). Но «Эстетика» Гегеля, именно своей компромиссной итоговостью и самоуверенной завершенностью очень легко интегрировалась в позитивистскую науку XIX века. Эта наука, бурно разрастаясь на «дрожжах романтизма» умудрилась, однако, проигнорировать многие его важнейшие прозрения (теорию мифа, принцип фрагмента, универсальный романтический роман, романтическую иронию и т. д.); единственно, пожалуй, принцип историзма – несмотря на все зигзаги самой истории – продолжал неуклонно совершенствоваться в целом и в частности: свидетельством чего является прежде всего история исторического романа (от «Мучеников» Шатобриана и творчества Вальтера Скотта до Питера Акройда и других представителей современного «историографического метаромана»<sup>15</sup>).

Но если учесть буйное разрастание в XX веке мифологического романа («Иосиф и его братья» Т. Манна), «мифологизирующего» романа<sup>16</sup> («Последний мир» К. Рансмайра), «мифического» романа<sup>17</sup> («Пока мы лиц не обрели» К.С. Льюиса, «Порог» У.Ле Гуин), мистически-«концеп-

туалистского» романа<sup>18</sup> («Ангел западного окна» Г. Мейринка), романа «фэнтези»<sup>19</sup> (Толкиен, Ле Гуин и др.), романа «магического реализма»<sup>20</sup> («Город за рекой» Г. Казака) и других разнообразных форм проникновения магического и мифического начала в художественную литературу, то становится совершенно очевидно, что реальное развитие литературы идет все же в русле идей и прозрений, в наиболее объемном виде предложенных йенскими романтиками. Курсы же теории литературы, введения в литературоведение и базирующиеся на них курсы истории литературы в школе и в вузах продолжают оставаться «гегельянскими», безнадежно отставая от самого историко-культурного процесса.

Новое понимание историко-культурного процесса на самом деле происходит беспрерывно с конца XVIII века по всем направлениям науки и сегодня уже является реальным инструментом мышления многих ученых (и не только ученых), не затрагивая, однако, основ (программ, учебников и т. д.) школьного и вузовского образования. Не имея возможности здесь развернуть эту тему подробно, ограничусь лишь несколькими примерами.

**Первый пример.** Йенским романтикам (и Гёте) было совершенно очевидно, что наука едина, как един космос, едина природа и едино человеческое сознание. То есть никакого принципиального разделения науки на «естественную» и «гуманитарную» нет и в принципе быть не может: методологически это разделение возможно, полезно и неизбежно – как всякая дифференциация, но принципиально (то есть в голове настоящего современного ученого) вопрос о подобном разделении после всех открытий науки XIX–XX вв. противоестествен<sup>21</sup>.

**Второй пример.** Мысль о том, что весь Космос (вселенная) – единый живой организм, все части которого взаимосвязаны и взаимоуязваны между собой, присутствует как сама собой разумеющаяся очевидность в исходных представлениях всех народов мира и находит свое разветвленное и полновесное выражение в мифологии и фольклоре. Как и почему европейский человек утратил это естественное чувство одушевленности Вселенной – проблема для особого рассмотрения, но ведь романтики снова «оживили» Космос, и европейская наука – при всем своем «позитивизме» и материализме все чаще и чаще наполняет романтические интуитивные озарения именно реальным и вполне материальным содержанием. Разве можно сегодня все еще делать вид, что не существует открытий В.И. Вернадского, А. Чижевского, Л.Н. Гумилева? Но если ноосфера – «самая мощная геологическая сила» (В.И. Вернадский), то каким же образом эту «геологическую силу» можно изучать с помощью раздробленных наук, уродливо обособившихся друг от друга? Для многих ученых (и не ученых) все эти вещи вполне очевидны, но кто возьмется написать *нормативную* теорию и историю литературы, исходя из этих очевидностей? Не-

обходим качественный скачок в самом уровне мышления, поиски всех опосредующих звеньев, когда из отдельных достижения отдельных ученых, изо дня в день обрабатывающих свои собственные «приусадебные участки», вдруг «сама собой» сложится простая и ясная «ноосферическая» теория и история литературы<sup>22</sup>.

**Третий пример, последний и стержневой.** Все современные проблемы литературоведения (да и культурологии, как науки молодой и все еще находящейся в поисках своего собственного предмета и его нормативного определения) так или иначе упираются в понимание сущности мифа, его места и роли в человеческой истории, в человеческой культуре и в человеческом сознании. Европейское сознание – при всем огромном современном интересе к мифу – никак не может смириться с простой мыслью, что миф это – не ранняя форма сознания, не определенная стадия человеческого мышления, и, наконец, не одна из форм человеческого мировосприятия, но – *единственный способ мировосприятия*, доступный человеку и обусловленный прежде всего специфической структурой человеческого мозга, конденсирующего все ощущения (чувственные, душевные и духовные) человеческого организма в сознании, высшей (а по сути и единственной) формой самовыражения которого является **человеческое слово**.

**Миф – это образ мира (или фрагмент этого образа), сложившийся в человеческом сознании и выраженный словом<sup>23</sup>** – одно из рабочих определений мифа, которое я в последние годы обычно предлагаю студентам на одной из первых лекций по литературе или культурологии, чтобы затем начать более обстоятельный разговор о сознании, о слове, об образе, о мире и о мифе. Но опыт показывает, что разговор об этих предметах упорно не хочет укладываться ни в какие лекции, потому что приходится шаг за шагом «демонтировать» стереотипное школьное сознание (речь ведь идет не об «избранных», а об обычной аудитории в сто и более человек) и одновременно пытаться закладывать фундамент «ноосферического» знания/сознания.

Самой большой загадкой и тайной для человеческой науки еще долгое время будет оставаться человеческий мозг, этот небольшой комочек «серого вещества», вбирающий в себя все импульсы ощущений (воспринимаемых органами чувств или проходящими «мимо них»; помимо известных нам органов чувств, мозг имеет и свои собственные органы, способные улавливать и перерабатывать недоступные непосредственно органам чувств природно-космические импульсы, психическую энергию и т. д.)<sup>24</sup>, перерабатывающий их сначала на уровне инстинктивного сознания/поведения, а затем переводящий это «первичное сырье» на все более и более высокие уровни сознания/слова и слова/мифа. Если бы даже кому-нибудь когда-либо удалось осуществить наивную мечту З. Фрейда – выразить психические процессы в сознании человека с помощью химиче-

ских формул (то есть найти совершенно точные ответы – с позиций позитивистской науки) – то и это очень мало приблизило бы нас к пониманию действительных тайн и загадок человеческого мозга. Нерасторжимая взаимосвязь структуры человеческого мифа и структуры человеческого мозга – очевидна: развивается миф, развивается и человеческий мозг, утончается и дифференцируется человеческий мозг – утончаются и дифференцируются формы человеческого мифотворчества. Удастся ли когда-нибудь человеческому мозгу перебраться (перепрыгнуть, переползти) через свою изначально заданную обреченность на миф? Хотелось бы надеяться, что это произойдет – хотя бы в отдаленном будущем, потому что без этой надежды будущее представляется не иначе, как в безысходномрачноватом освещении.

Но и магистральное направление науки XXI века тем самым обозначается вполне отчетливо: мозг – сознание – слово – миф. Инстинктивно наука уже давно идет по этому пути. Лингвистика развивается стремительно, захватывая в свою орбиту новые и новые области, «выплескивая» из себя семиотику, структурную лингвистику, информатику, психолингвистику и десятки других, вполне уже оформившихся в самостоятельные, отраслей науки. Я уже упоминал о лавинообразно нарастающем интересе – к мифу – весьма показательно в этой связи и заметное возрастание интереса к трудам и идеям Александра Афанасьевича Потебни (1835–1891), который – пожалуй, как никто до него, – увязал неразрываемым узлом проблемы слова и языка с проблемами мифа (словомифа, мифослова), а изучение генезиса мифослова поставил в прямую связь с развитием человеческой психики и сознания.

В свете сказанного понятно, что основные проблемы современной теории литературы (и литературоведения в целом) не могут быть разрешены без более основательной постановки их на «фундамент» слова и мифа<sup>25</sup>. Но пока фундаментальные проблемы слова и мифа будут решаться совокупными усилиями многих наук и многих ученых, литературоведы могут и должны заниматься своим истинным делом – литературой, при этом, однако, четко понимая, что основой основ литературы является художественное произведение, и от глубины и полноты понимания текста, в первую очередь, зависит все остальное. Художественный текст представляет собой сложноорганизованную многоуровневую структуру, понять и раскрыть (и объяснить) которую можно лишь постепенно, опускаясь в бездонные глубины просто (или загадочно) сцепленных между собой «звукосмыслов»<sup>26</sup>, мифослов, фраз и предложений, ритмов и интонаций, очевидностей и тончайших намеков и много чего еще другого, и поднимаясь с помощью всего этого к высотам духовных смыслов, заключенных в художественном произведении. Казалось бы, чего легче: прочитать и понять текст! Но столь же очевидно, что учиться читать и понимать мож-



но и нужно в течение всей нашей – увы, короткой! – жизни. Для наглядности представьте себе, что значит прочитать Ф.М. Достоевского или А.П. Чехова в 15, 30 или 50 лет? Это значит всякий раз читать их заново – в соответствии со своим изменившимся и приумножившимся жизненным опытом. И это относится не только к обычному читателю, но – в равной, а скорее даже еще большей степени – к ученому-литературоведу. Человеческий мозг обладает уникальной способностью (в отличие от самых совершенных компьютеров!) саморазвиваться и самосовершенствоваться в течение всей жизни – если он, конечно, сам этого захочет (?)..

## II

В первом разделе мы, хотя и приблизились к предмету данной книги с очень важной – сущностной – стороны, но приблизились пока еще несколько декларативно, лишь приоткрыв вершину айсберга, который в целом (учитывая и скрытую его часть) представляет собой **комплексный анализ художественного произведения**. Но если даже конспективно затрагивать все вопросы, связанные с эволюцией представлений о художественном произведении, а также перечислять принципы и методы литературоведческого анализа, выдвинутые и разработанные многочисленными исследователями, то намеченное краткое «пояснение» перерастет в толстую книгу. Поэтому и далее мне многое придется опускать или ограничиваться беглыми упоминаниями и ссылками. Все это, однако, вовсе не означает недооценки трудов предшественников – просто цель данной книги менее всего связана с задачей энциклопедической систематизации и последовательно взвешенной оценки на каждом из упоминаемых здесь направлений науки<sup>27</sup>. Грубо говоря, я предпочел бы в данном конкретном случае, чтобы мои рассуждения и предложения были названы прямолинейными, схематическими и грубыми, чем если бы от них отвернулись как от заумных и непонятных.

Итак, **комплексный анализ художественного произведения, его суть и методика**. Но прежде чем предложить новые определения и схемы, я вынужден кратко пояснить, чем же неудовлетворительны прежние определения и схемы, выдвигавшиеся крупными, а иногда и совершенно выдающимися учеными, как, например, Юрий Михайлович Лотман (1922–1993), чьи книги «Структура поэтического текста» (1970) и «Анализ поэтического текста» (1972) составили целую эпоху в истории отечественного литературоведения, став на какое-то время настольными книгами преподавателей и любознательных студентов. Вклад Ю.М. Лотмана в науку в целом настолько значителен, что вряд ли нуждается здесь в дополнительных комплиментарных оценках. В данном контексте я подчеркну лишь то, что Ю.М. Лотман, расчищая «авгиевы конюшни» традиционных поэтик и освобождаясь от односторонних подходов к художествен-

ному тексту в рамках прежних литературоведческих школ, подошел к конкретному (всегда конкретному) художественному произведению ближе, чем А.Н. Веселовский в «Исторической поэтике», ближе, чем западная и отечественная психологическая школа<sup>28</sup>, ближе, чем ОПОЯЗ, в работах представителей которого – при всем их внимании к тексту – формальный анализ все же слишком часто обретал самодовлеющий характер<sup>29</sup>, и, разумеется, намного ближе, чем советское социологизированное (марксистско-ленинское) литературоведение. В своих многочисленных анализах конкретных поэтических текстов он выработал простой и естественный язык рассказа о тексте, привлекающего внимание к тексту, а не отвлекающего от него наукообразной пеленой. Но сегодня, по прошествии тридцати с лишним лет (хотя некоторые интерпретации были написаны им позднее), кое-что все же в логике его подходов к тексту начинает вызывать недоумение. Сошлюсь лишь на два примера.

В 1983 г. Ю.М. Лотман опубликовал статью «В.А. Жуковский. “Три путника” (анализ стихотворения)», которая затем неоднократно перепечатывалась. Статья предназначена для школьных учителей, написана просто, ясно и доступно, в целом хорошо раскрывает смысл баллады, и сам текст хорошо подходит для школьного урока. Смушает только одно. Ю.М. Лотман нигде в статье не упоминает, что «Три путника» – не оригинальное произведение В.А. Жуковского, а довольно точный перевод стихотворения немецкого (швабского) романтика Людвиг Уланда (1787–1862), ставшего одной из популярнейших немецких народных песен (сам Уланд, в свою очередь, использовал для создания своей песни-баллады уже бытовавшие до него фольклорные мотивы, обыгрывавшие данный сюжет). Допустим ли анализ перевода как оригинального художественного произведения безо всяких оговорок? Может ли анализ перевода обойтись без сличения с оригиналом и соответствующего анализа «диалога» двух поэтик, двух текстов: оригинального и переводного? Думаю, что не может.

Во второй части своей книги «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотман поместил свои разборы отдельных стихотворений: от К.Н. Батюшкова до Н.А. Заболоцкого. Разборы совершенно замечательные, уже хрестоматийные и классические. Но вот одна (не случайная) оговорка, которую делает ученый, приступая к анализу стихотворения «Прохожий» Н.А. Заболоцкого: «Предварительной работой, которая должна предшествовать анализу текста этого стихотворения, является реконструкция общих контуров модели мира по Заболоцкому. Эта система, восстанавливаемая на основании других текстов поэта, являющихся для данного стихотворения контекстом, по отношению к анализируемому стихотворению выступит в качестве языка, а стихотворение по отношению к ней – в качестве текста»<sup>30</sup>. При всех оговорках, которые исследо-

ватель делает во «Вводных замечаниях» и в других местах книги, подобная методика сегодня кажется уже неоправданной и необубедительной. Художественный текст *всегда может ответить за себя сам*, он всегда содержит в себе все необходимые ответы, по крайней мере, ученый должен сделать все возможное, чтобы в этом убедиться. И уж в любом случае названный текст Заболоцкого настолько «информативен», что может рассказать о себе гораздо больше, чем о нем рассказал Ю.М. Лотман с помощью «предварительной работы». Как ни резко звучит данное утверждение, оно ничуть не умаляет ни анализа Ю.М. Лотмана, ни его книги в целом. Дело даже не в том, что прошло тридцать лет, и многие из нас – в том числе и благодаря Ю.М. Лотману – кое-чему научились. На мой взгляд, дело гораздо больше в том, что задачи и масштабы у Ю.М. Лотмана были совершенно иные – не педантичным методизмом он руководствовался, а увлеченно летел на крыльях интуитивных озарений и вдохновений, которые зачастую бывали не только талантливыми, но и гениальными. Его методические ошибки сегодня легко поправимы, но каждый ли из «методистов» способен на его вдохновляющие озарения?<sup>31</sup>

То, что я здесь сказал о некоторых методических «недоработках» Ю.М. Лотмана, относится – и до сих пор еще – практически ко всем имеющимся сегодня методическим пособиям и разработкам по анализу художественного (в первую очередь, поэтического) текста<sup>32</sup>. Я объясняю это мощным «остаточным магнетизмом» философских, риторических, культурно-исторических, психологических, духовно-исторических, социологических, культурологических и прочих подходов к литературе в целом, продолжающих сказываться и на подходах к анализу отдельно взятого художественного произведения. Не случайно даже у таких выдающихся ученых, как А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, А.В. Михайлов, так мало соотнесенностей с гениальными идеями А.А. Потебни о нерасторжимой связи слова и мифа. Научное наследие А.А. Потебни меньше всего вписывается в академическую позитивистскую науку, оно буквально «вопиёт», взывая к какой-то другой науке. Необходимый науке синтез идей «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского и «мифологической» («мифословной») поэтики А.А. Потебни происходит, но пока еще очень медленно...

Еще два предваряющих замечания. Первое касается дискуссий вокруг понятий «произведение» и «текст». Это противопоставление, введенное Роланом Бартом<sup>33</sup>, на мой взгляд, надуманное и искусственное, но оно уже так широко распространилось, что требует от каждого исследователя своего отношения к нему. Я употребляю слова «текст», «художественный текст», «произведение», «художественное произведение» как синонимы, различая, однако (вслед за Р. Бартом), что «текст»/«произведение» имеет в себе словно бы две стороны: одна – это то, что сказал (намеревался ска-

зять, хотел сказать) данный, конкретный, единственный автор этого текста, другая же – это то, что говорит нам сам текст, который мы читаем сегодня (или завтра), то, что мы хотим (можем, способны) вычитать из текста. После всех достижений рецептивной эстетики это «раздвоение» («размножение») художественного произведения очевидно – какими бы терминами мы это ни обозначили.

Второе замечание относится уже непосредственно к художественному произведению. Я глубоко убежден в том, что настоящее литературоведение невозможно без самой простой и обыкновенной любви к чтению, без наивного восторга перед творением художника, его фантазией, его мудреностью или наивностью, его непритязательностью или изощренностью. Профессионалы нередко утрачивают эту непосредственность чтения, едва ли не с первых же строк начинают «анализировать» текст. С одной стороны, это вполне естественно, и этого трудно избежать. Но все же нужно стремиться каким-то образом сохранять в себе некоторую наивность, первоначальную свежесть восприятия художественного произведения при первом чтении – простое удовольствие (радость) от текста, является, на мой взгляд, одним из важнейших условий продуктивного научного анализа.

### III

#### Некоторые уровни анализа художественного текста

Художественный текст – это огромная, неисчерпаемая Вселенная, сотворенная писателем (поэтом, драматургом) в результате «овеществления», «материализации» интуитивного творческого импульса (озарения, вдохновения) в слове (тексте, произведении). Автор художественного произведения, с одной стороны, творец (Творец), поскольку он абсолютный хозяин создаваемого им текста (он может переписывать его полностью или частично, зачеркивать и исправлять целые страницы или фразы, «убивать» своих героев или оставлять их «живыми», давать им возможность радоваться и наслаждаться или, наоборот, заставлять их безуспешно терзаться угрызениями совести, страхами, кошмарами...), и, с другой стороны, раб (почти безвольный подчиненный), поскольку он зависит (не может не зависеть) от форм и способов выражений языка, который старше и мудрее любого автора в десятки тысяч раз. За сотни тысяч лет существования рода человеческого на Земле язык аккумулировал огромные сгустки психической и духовной энергии, которую каждый отдельный человек получает как ни с чем не сравнимое (бесценное) наследство. Но поскольку это наследство человек получает безо всякого труда (и бесплатно), то большинство людей уверены, что могут распоряжаться языком по своему произволу, и до конца жизни не понимают, что самое большое и самое бесценное (для рода человеческого и для отдельного человека) бо-

гатство всегда было при них – нужно было только хотя бы частично овладеть этим богатством и приумножить его. Талант писателя – это природный дар сопричастности Слову, приобщенности к его богатствам, это – ключ, вручаемый Природой отдельным избранным, позволяющий этим избранным войти в храм Слова и стать его скромным служителем. Хотя служитель Слова (писатель) и ставит перед собой сознательно какие-то цели, он никогда не может знать до конца, каким же целям он служит на самом деле, какие последствия вызовет его слово (произведение) в среде его современников или через тысячу лет. Грубо говоря, талант есть призвание писателя сотворить новый миф (новый мир) и отдать этот миф другим людям. Но эта передача возможна лишь с помощью слова (в форме слова). И как сам писатель волен думать, что он полный хозяин сотворенного им текста, так и те, кому он отдает этот текст (читатели) волены думать, что они правильно и до конца понимают этот текст. Этот процесс общения писателя с читателем – самое главное в жизни литературы, первое и непереносимое условие ее нормального функционирования.

Литературовед, прежде всего, – читатель, как и все другие читатели. И тем самым уже он включен в естественную жизнь литературы. Но – сверх этого – литературовед еще и особый читатель, *талантливый читатель*, ему отпущен дар любить литературу так, чтобы не успокаиваться при беглом чтении, а, «зажигаясь» произведением писателя, пытаться логически сформулировать свои ощущения, переживания, чувства и мысли, возникающие при чтении. Если такой читатель излагает свои мысли и чувства о произведении и о писателе достаточно связно и ярко, он становится литературным критиком – посредником между произведением писателя и основной массой читателей. Критик создает (словами) свой миф о произведении и о писателе, но и о самом себе тоже. Миф, создаваемый критиком, может быть настолько оригинальным и ярким (или настолько соответствовать вкусам определенной эпохи), что критик сам «переворачивается» в писателя, и читатели получают удовольствие от его текстов не меньшее, чем от произведений писателя.

Идеальный литературовед – это тот, у кого к способностям критика присоединяется огромная потребность изучить и понять всё, относящееся к литературе. Идеальный литературовед – обязательно филолог, потому что без слова не может быть художественного произведения, а без любви к слову – его действительно глубокого понимания. Но человеческий язык настолько сложен и многофункционален, настолько неисчерпаем в своих очевидных и потенциальных возможностях, что сотни наук, занятых его изучением, до сих пор продолжают открывать все новые и новые «белые пятна» и «лакуны». Если вспомнить, что цифра «живых» и «мертвых» языков приближается к пяти тысячам, и «мертвые» языки продолжают активно «жить» и умножать наши знания о мире, потому что на этих язы-

как сохранились памятники письменности (которые постоянно приумножаются благодаря раскопкам и новым находкам) и прочтение этих древних памятников (и расшифровка все еще не расшифрованных древних языков) до сих пор продолжает корректировать наши представления об общем ходе и частных событиях человеческой истории, то уже из одного этого факта можно получить первое наглядное представление о важности филологии для самосознания рода человеческого, для осознания человеком самого себя. Но развитие одной лишь этой темы потребовало бы толстенной книги<sup>34</sup>. Вернемся к художественному тексту и проблемам, связанным с его литературоведческим анализом.

*Уровни анализа художественного текста (произведения)  
(первая рабочая схема)\**

1. Художественный текст как таковой<sup>35</sup>.
2. Художественный текст в контексте<sup>36</sup> творчества писателя.
3. Художественный текст в контексте национальной литературы (уровень синхронии).
4. Художественный текст в контексте национальной литературы (уровень диахронии).
5. Художественный текст в контексте европейской<sup>37</sup> литературы (уровень синхронии).
6. Художественный текст в контексте европейской литературы (уровень диахронии).
7. Художественный текст в контексте мировой литературы (уровень синхронии).
8. Художественный текст в контексте мировой литературы (уровень диахронии).
9. Художественный текст как хранитель смыслов мировой культуры.

---

\* В данной схеме не обозначены многие реальные проблемы, встающие при анализе текста: проблема жанра и жанрового сознания, например; проблема хронотопа произведения и т. д. Но данная схема, представляющая *первый ярус* анализа текста, нарочито огрублена, чтобы отчетливее продемонстрировать методику предлагаемого подхода.

## ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

### АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

**Пояснение.** Поэтический текст – в художественном отношении наиболее сложно организованный. Уже поэтому навыки, приобретаемые при анализе поэтического текста, могут быть легко использованы при анализе других художественных текстов. В то же время стихотворение, как правило, невелико по объему и методически более доступно для всестороннего рассмотрения. Для того, чтобы уяснить, что нам дает анализ художественного текста, представляется методически полезным рассмотреть самый простой, привычный и всем известный (в большинстве случаев, видимо, даже наизусть) текст.

#### Первый уровень: Текст как таковой

**Пояснение.** На этом уровне мы даже имени автора, собственно, не должны знать. Текст как бы случайно попал к нам в руки, и мы читаем его, *освобожденные от каких-либо внетекстовых* (не диктуемых непосредственно данным текстом) *соотнесений* (это – как цель и принцип, на практике же, разумеется, в чистом виде это труднодостижимо, да и не о «чистоте» здесь на самом деле идет речь). На самом деле здесь важно воспитание *внимания* к самому тексту, которое, как правило, ослабевает, если мы, отвлекаясь от текста, начинаем апеллировать к внетекстовым знаниям.

#### Парус

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны – ветер свищет,  
И мачта гнётся и скрипит...  
Увы, он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

Стихотворение состоит из трех строф, почти одинаково организованных: в первых двух строках каждой строфы автор дает пейзажную зарисовку, изображая определенное состояние природы, в двух последних строках каждой строфы изображаются вопросы, восклицания, недоуме-

ния, размышления автора, связанные с изображенным пейзажем. Сами пейзажи стремительно меняются: в первой строфе скорее всего изображается спокойное море в безоблачное утро («в тумане моря голубом»), во второй – волнующееся или даже штормящее море («ветер свищет и мачта гнется»), в третьей – скорее всего изображено море днем (после полудня) в состоянии абсолютного штиля и редчайшей гармонии солнца и воды, неба и земли, взаимопроникающих и взаимоотражающихся. Можно сразу предположить, что пейзаж не поглощает внимание автора, является скорее подчиненным, чем основным элементом содержания (три очень разных пейзажа в трех строфах – все же многовато для простого стихотворения о природе). Некоторое недоумение сразу же вызывают и знаки препинания, особенно восклицательные знаки во второй и третьей строфах<sup>38</sup>. Эти два странноватых (на первый взгляд) восклицательных знака, видимо, несут какую-то специфическую смысловую нагрузку. Для трехстрофного стихотворения, пожалуй, многовато и многоточий – целых четыре! Видимо, многоточия призваны расширить смысловое пространство короткого стихотворения, продлевая (с помощью многоточий) интонационные паузы и давая читателю (или самому автору?) время для осмысления не совсем обычных (и даже парадоксальных) размышлений, навеваемых тремя в общем-то вполне типичными морскими пейзажами. Любопытна и смена перспективы в каждой из трех строф: в первой строфе наблюдатель (автор, повествователь) находится на берегу моря, скорее всего на некотором возвышении и видит белеющий вдалеке одинокий парус; во второй строфе повествователь (наблюдатель, автор) сидит уже на «парусе» – иначе скрип мачты вряд ли услышишь; в третьей строфе лирический герой (автор, повествователь, наблюдатель) перемещается прямо-таки в рай, хотя этот рай его, по всей видимости, вовсе не устраивает.

Таким вот образом, читая стихотворение, вглядываясь (и вслушиваясь) в него, мы, собственно говоря, уже анализируем его. Это и есть эмпирический анализ текста (текст как таковой), при котором не может быть четкой последовательности производимых мыслительных операций (априорной схемы), равно как и необходимости в знании биографии писателя, других его произведений, общей характеристики исторической эпохи и всякого прочего «фона». Определяющим моментом анализа на этом уровне является лишь одно: (огромное) желание понять именно данный текст, а единственным надежным инструментом – (огромное) внимание именно к данному тексту, достигающее до каждой смыслообразующей «мелочи»: ритм, звуковая организация, рифма, образная система, художественные тропы, авторские знаки препинания и т. д. Но то, что я сейчас сказал об «инструменте», вовсе не означает, что нельзя анализировать стихотворение, не проштудировав предварительно теории литературы, стиховедение и т. д. Необходимые понятия и термины на эмпирической



стадии анализа должны возникать и формулироваться как бы сами собой в процессе *всматривания* в текст, в попытках понять его смысл через уяснение взаимосвязей смыслов отдельных слов и отдельных структурных элементов, через обычные и необычные словоупотребления (в тексте), через привычные и непривычные синтаксические конструкции, через количественный и качественный анализ определений (эпитетов), сравнений, метафор и прочих способов создания художественной образности и т. д. И все же для филолога, естественно, предполагается постепенное вхождение в обширный мир литературоведческих понятий и терминов – от «школьного» их употребления ко всё более осмысленному и дифференцированному. В дальнейшем я буду использовать без особых разъяснений термины, в целом понятные любому грамотному человеку, но которые рано или поздно студент-филолог должен будет соотнести с их современным научно-содержательным «наполнением». Для этого лучше всего использовать новейшую «Литературную энциклопедию терминов и понятий» (М., 2001), дополняя ее – в случае необходимости – специальными исследованиями.

Итак, давайте двигаться дальше. Перед нами три строфы, изображающие не только три разных пейзажа, но и три разные ступени душевного состояния (автора? повествователя? лирического героя?) и три разных уровня осмысления некой душевно-духовной ситуации. Попробуем разобраться. Стихотворение называется «Парус», и в первых строках каждой строфы действительно повествуется о парусе, то есть лодке под парусом (паруснике?). В первой строке обращает на себя внимание сочетание «парус одинокой», однако, олицетворению паруса поначалу не стоит придавать слишком большого значения (ведь мы до сих пор совершенно естественно говорим *одинокое дерево, одинокий куст, одинокий дом* и т. д.). Тем более, что необычные для современного русского языка формы «парус одинокой» и «скрипит» намекают на то, что стихотворение это, возможно, написано не сегодня, а намного раньше, скорее всего в XIX веке<sup>39</sup>; и тогда, возможно, и семантика прилагательного «одинокий» была несколько иной, чем сегодня.

Гораздо интереснее пока, кажется, другое: каков *характер связей* между меняющимся «парусным» пейзажем и сопровождающими его размышлениями? Кто размышляет, наблюдая за парусом? В любом случае мы можем с уверенностью сказать, что это автор, ибо в конечном счете за художественным текстом всегда стоит его демиург, то есть поэт, автор стихотворения. Автор-повествователь (наблюдатель) видит в море «парус одинокой» и задается вопросом: «Что ищет он в стране далекой? / Что кинул он в краю родном?» Поскольку «парус» сам по себе ничего «искать» и «покидать» не может, то, значит, парус олицетворяет сидящего в паруснике человека, следовательно «парус» – метафора одинокого чело-

века, являющегося в данном контексте лирическим героем, за которым неусыпно наблюдает автор-повествователь, стараясь зафиксировать не только *внешнюю видимость* (три разных пейзажа), но и «раскусить» *внутреннюю сущность* лирического героя. Понять эту внутреннюю сущность «паруса» почему-то очень важно для автора-повествователя, поэтому он не жалеет времени на свои наблюдения. То, что автор-повествователь в конце концов понимает, можно было бы назвать *постепенным усложнением образа*: от достаточно простой и очевидной постановки вопросов в первой строфе к некоторой удивленно-изумленной растерянности во второй строфе (автор-повествователь, наблюдая за парусом (лирическим героем), обнаруживает в его поведении некую обескураживающую дилемму, которая поначалу изумляет его своей непривычной неожиданностью) и, наконец, к совершенно сенсационному открытию в третьей строфе, последняя строка которой (завершающая и всё стихотворение) удивительным образом фиксирует сам мыслительный процесс поэтапного *открытия сенсационной истины в считанные секунды ее артикулирования*. Последняя строка как фраза, как словесно-интонационная конструкция – вообще удивительна. Она начинается с неопределенного раздумья («как будто») и завершается ликующим утверждением («есть покой!»). Но сочетание в одной фразе аморфной неопределенности («как будто») и ликующей радости увиденной – наконец-то! – истины («есть покой!») придает завершающей фразе (и уже тем самым всему стихотворению) неисчерпаемое богатство смысла, очерчивая огромное семантическое поле для самых различных истолкований конечного смысла. Это семантическое поле, в частности, возникает из какой-то особой (интимно-напряженной) связи между автором-повествователем (наблюдателем) и лирическим героем, которого наблюдающий за ним автор текста силится понять, то вопрошая, то недоумевая, то изумляясь своему же неожиданному прозрению, словно не зная, – можно ли верить этому прозрению и каковы могут быть его практические последствия.

Итак, можно констатировать *особый характер связи* между автором-повествователем и лирическим героем, эта связь *внешне* выступает как прикованность внимания наблюдателя к наблюдаемому объекту (лирическому герою, «парусу»), *интимно-внутренний характер связи* между наблюдателем и объектом наблюдения вытекает из того, что автор-наблюдатель, видимо, знает об объекте своего наблюдения гораздо больше, чем это можно предположить по внешней фактуре текста. Потому что, если мы не знаем каких-то особых (интимных) *внутренних свойств и качеств* лирического героя («паруса»), то, наблюдая за сменой «парусных пейзажей», мы вовсе не обязаны (да и вряд ли будем) делать из этих весьма обычных пейзажей столь же многозначительные, глубококомысленно-

философские выводы. Приглядимся к соответствию «парусных пейзажей» и выводов автора-наблюдателя.

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Обязательно ли, рассматривая, как «белеет парус одинокой / В тумане моря голубом», задавать те же вопросы (по отношению к «парусу»), которые задает наш автор-повествователь? Совершенно не обязательно – другой наблюдатель может ограничиться просто чисто эмоциональным (эстетическим) восприятием: «Ах, до чего же это красиво!», «Чудесный вид!» и т. д. Каждый наблюдатель увидит в первом «парусном пейзаже» то, что каким-то образом соотносит этот пейзаж с внутренним душевным состоянием самого наблюдателя<sup>40</sup>. *Проблема границ объективного и субъективного восприятия* – прежде всего, видимо, проблема психологии, но в принципе это – одна из важнейших проблем всей науки в целом (а не только ее «гуманитарной» части). Но к этой проблеме мы еще вернемся. Пока же вспомним, что перед нами не логически выстроенный научный текст, а художественное произведение, которое крайне редко подчиняется обычной («объективной») научной логике, но обладает зато собственной, художественной, логикой. В первой строфе мы находим два противопоставления: «ищет – кинул», «страна далекая – край родной». Первая строфа задает плоскостной, горизонтальный масштаб художественного пространства, причем автор-наблюдатель явно пытается как-то отгородить себя от наблюдаемого объекта (хотя и находится с этим объектом в какой-то особой, пока еще для нас трудноопределимой связи), мы не можем даже пока, кажется, с полной уверенностью сказать, относится ли оппозиция «страна далекая – край родной» одновременно и к автору-наблюдателю и к «парусу» – сам характер задаваемых вопросов и отчужденных противопоставлений позволяет даже предположить, что автор-повествователь наблюдает за «парусом» не с берега «края родного», а из какой-то не совсем ясной пространственной точки, из которой можно провести перпендикулярную (или не совсем перпендикулярную) линию, которая (почти) под прямым углом пересечет линию, связывающую «страну далекую» и «край родной»<sup>41</sup>. Таким образом в тексте создается обширное горизонтальное художественное пространство, легко измеримое, правда, известными земными масштабами: «море», по одну сторону которого находится «край родной», а по другую – «страна далекая». Наблюдение за «парусом» вызывает у автора-повествователя два вопроса («Что ищет он в стране далекой?» и «Что кинул он в краю родном?..»), на которые – надо полагать будут даны ответы в рамках самого данного текста.

Нерасторжимая внутренняя связь автора-повествователя с лирическим героем гораздо отчетливее просматривается во второй строфе, в ко-

торой контраст между изображенным пейзажем и выводом, который делает наблюдатель, логически совершенно необъясним. С точки зрения обычной логики вторая строфа просто абсурдна:

Играют волны – ветер свищет,  
И мачта гнётся и скрипит...  
Увы, он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!

Психологический механизм, на основании которого изображение *обычного* волнения на море (все суда, плавающие в море попадают в подобную ситуацию) приводит к столь удивительным выводам об отношении «паруса» к «счастью», нуждается в специальном научном исследовании. Но в данном случае мы исследуем не *жизнеподобность* текста, не его соответствие обычному здравому смыслу и здоровой логике, а пытаемся понять, что же сообщает нам художественный текст в своих собственных пределах и на языке своей собственной логики. И мы вычитываем в тексте, что «парус» «счастья не ищет» «И не от счастья бежит!» Двойное отрицание, но удивительно построенное. Прежде всего заметим, что в первой строфе о счастье речи не было – откуда же возникло «счастье» во второй строфе? После второй строфы уже невозможно отрицать, что «парус» – это действительно метафорическое олицетворение лирического героя, воплощающего определенный человеческий тип, загадку натуры которого силится разгадать наблюдающий за ним повествователь. И если в первой строфе наблюдатель задается самым простым вопросом о цели и смысле плавания (не может ведь плавание в море быть совершенно бесцельным?), то во второй строфе он, по сути, просто еще более конкретизирует свой вопрос по отношению к высшей цели и высшему смыслу в общем-то любой нормальной человеческой жизни: разве кто-то добровольно может захотеть быть несчастным? Восклицательный знак в конце второй строфы вызван удивлением, даже некоторого рода шоком от полученного ответа – лирический герой остается, по сути, безучастным по отношению к «счастью» – а ведь счастье есть не более, не менее как *предел человеческих желаний и мечтаний*, ибо в это абстрактное понятие любой человек может вложить любой приемлемый для себя смысл. Очевидно, мы попадаем в некий логический тупик:

... счастья не ищет  
... не от счастья бежит!

Если лирический герой не ищет счастья и не бежит от него, значит он нейтрален, равнодушен к важнейшей для всех (абсолютно большинства) людей ценностной категории. Значит, лирический герой по меньшей мере не такой как все, если он пассивен по отношению к счастью. Автор-повествователь заинтригован объектом своего наблюдения. Он удивлен, наблюдает за ним дальше и размышляет:

Что такое счастье? Каким содержанием наполнено это понятие и почему лирический герой вдруг оказывается столь нерешительным, что не может определить своего отношения к счастью: **искать** счастья или **бежать** от него? Наблюдающий за своим лирическим героем автор-повествователь констатирует эту странную нерешительность как стихийную позицию героя и пытается уже сам (независимо от героя) поставить эти вопросы перед самим собой. Восклицательный знак в конце второй строфы, означающий удивление и недоумение, **отстраняет** автора (повествователя) от лирического героя и переводит вопрос в совершенно иную плоскость: повествователь удивлен тем, что не может понять своего героя, но он понял, что попытка подойти к герою с обычными человеческими мерками явно не удалась ему (обычно человек **ищет** счастье, счастье является смыслом жизни для человека). Но удивление повествователя пока этим и ограничивается, оно не переходит в явную **саморефлексию**: повествователь хочет остаться в роли наблюдателя, пытающегося постичь смысл действий лирического героя. Сделав первые недоуменные выводы и не ответив **по существу** на заданные в первой строфе четкие вопросы, повествователь продолжает свои наблюдения.

Поистине райская картина природы:

Под ним струя светлей лазури.  
Над ним луч солнца золотой... –

вдруг приводит наблюдателя-повествователя к озарению:

А он, мятежный, просит бури.

В этом озарении повествователя-наблюдателя содержатся сразу два вывода: 1) «он, мятежный»; 2) «просит бури». Глагол «просит» в данном случае является синонимом глагола «ищет» и тем самым здесь дается, наконец, **положительный ответ** на один из вопросов, заданных в первой строфе:

Что ищет он в стране далекой?

Этот вопрос необычайно занимает наблюдателя-повествователя на протяжении всего стихотворения. Во второй строфе он сделал лишь отрицательный ответ-вывод, который является столько же ответом, сколько и уходом от прямого ответа на прямой вопрос:

Увы! он счастья не ищет.

Поставив рядом вопрос первой строфы и ответ на него в третьей строфе, мы получаем:

Что ищет он в стране далекой?

.....  
А он, мятежный, просит бури.

Райское спокойствие, тишина и благодать не устраивают «парус», он «просит бури»; он «ищет» бури «в стране далекой», а потому он «мятежный», ибо кто же «просит бури» в раю? Бунт в раю мог поднять только Сатана, недовольный божественной гармонией и строгой иерархией: именно таким предстает образ Сатаны – мятежник, бунтарь, а потому он и

изгоняется из небесных сфер (из небесного Рая). Сатана – глава мятежных, восставших ангелов. Поэтому озарение наблюдателя и его догадка:

А он, мятежный, просит бури –

выводят размышления повествователя на новый уровень, перед которым сам повествователь оказывается в полной растерянности:

Как будто в бурях есть покой!

Последняя строка, завершающая все стихотворение, да еще к тому же завершенная абсолютно неуместным при нормальной логике восклицательным знаком, выдает полную растерянность наблюдателя-повествователя, абсолютный крах всякого здравомыслия. Ведь ответ на вопрос найден:

А он, мятежный, просит бури.

Слово «покой», завершающее все стихотворение, да еще с восклицательным знаком изумления-недоумения, вводит нас в совершенно новый круг проблем и вопросов, которые как будто бы в самом тексте стихотворения и не ставились. Ведь слово «покой» употреблено лишь однажды, и напрямую тема покоя в стихотворении не возникала. Тема «покоя» идет уже не от «паруса», не от лирического героя – она целиком навязана наблюдателем-повествователем, то есть, видимо, идет от самого автора, который ищет ответа на какие-то собственные вопросы. Значит, надо разобраться, что означало понятие «покой» для автора, то есть выходить к текстам, предшествовавшим «Парусу» и последовавшим за ним. И хотя анализ на первом уровне (текст как таковой) можно еще долго продолжать (мы опустили вопросы ритма, размера, звуковой организации, мелодики и т. д.), содержательный анализ, проведенный на первом уровне, уже показал, что для более глубокого понимания анализируемого текста, нам рано или поздно потребуется расширить контекст и – в первую очередь – рассмотреть «Парус» в контексте жизни и творчества Лермонтова, то есть перейти на второй уровень анализа<sup>42</sup>.

<sup>1</sup> См., например: *Костюченко Т.М.* Специфика курса «Литература Франции» на специальности «французский язык» в социокультурном и лингвистическом аспектах // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2002. С. 212–214.

<sup>2</sup> Назову лишь некоторые: *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. Учебное пособие. – М., 1999 (учебник издавался 6 раз в 1925–1931 гг. и сейчас снова рекомендуется студентам под рубрикой «классический учебник»); *Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение. Курс лекций. – СПб., 1996 (этот курс ученый читал в Петербургском (тогда Ленинградском) университете в 1945–1949 гг. и затем – в основательно доработанном виде – во второй половине 1950-х годов); *Поспелов Г.Н.* Теория литературы. Учебник для университетов. – М.: Высшая школа, 1978; *Волков И.Ф.* Теория литературы. Учебное пособие для студентов и преподавателей. – М.: Просвещение, 1995; *Минералов Ю.В.* Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). Учебник для вузов. – М.: Владос, 1999.

- <sup>3</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник. – М., 1999 (Этот учебник на данном этапе является, пожалуй, самым лучшим «связующим перекидным мостом» между лучшими учебниками советского периода и будущими учебниками XXI века); Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие (В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек и др.). – М.: Высшая школа, 1999. Особенность этих изданий в том, что они, являясь учебными пособиями, построены по словарному принципу: в немногих, но достаточно обширных статьях авторы стремятся вывести рассмотрение некоторых литературоведческих категорий на современный научный уровень.
- <sup>4</sup> Наиболее значительное издание последних лет: Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. редактор и составитель А.Н. Николюкин. – М., НПК «Интелвак», 2001. В это очень важное издание, освобожденное от многих идеологических наслоений и догм прежних лет, к сожалению, «перекочевали» в неизменном виде некоторые статьи из «Краткой литературной энциклопедии» – то есть 30–40-летней давности, которые, как правило, выглядят достаточно анахронично (ведь по каждому вопросу за эти годы защищены десятки диссертаций и написаны сотни книг). В связи с темой данной книги приходится констатировать, что в энциклопедии нет статей «художественное произведение» или «литературное произведение».
- <sup>5</sup> *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Zweite, ergänzte Auflage. – Bern, 1951. S. 17. Во введении к своему переводу эссе В. Кайзера «Литературная оценка и интерпретация» я перевел название процитированной книги упрощенно как «Искусство слова», но речь в книге все же идет о целостном понимании художественного произведения как «словесного произведения искусства», как произведения искусства, сотворенного писателем с помощью слова (Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восьмой. – М., 1999. С. 133).
- <sup>6</sup> Слово *Polyhistor*, которым в Средние века называли разносторонне подготовленных и умеющих блеснуть эрудицией ученых, без особой натяжки можно переводить как «культуролог», поскольку содержательное наполнение стоящих за этими словами понятий одинаково смутно.
- <sup>7</sup> Для первичного представления о сказанном здесь достаточно (после «Поэтики» Аристотеля) прочитать сборник характерных «Поэтик»: Литературные манифесты западноевропейской классцистов. Собрание текстов, вступительная статья и общая редакция Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Московского университета, 1980 («Университетская библиотека»).
- <sup>8</sup> См. соответствующие статьи в кн.: *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996; *Михайлов А.В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. – М., 1997 (Особенно второй раздел книги «Эпоха “готового” слова и ее кризис»).
- <sup>9</sup> См. по этому поводу интересную (и, на мой взгляд, весьма убедительную) книгу: *Грешных В.И.* Мистерия духа. Художественная проза немецких романтиков. – Калининград, 2001.
- <sup>10</sup> В этом смысле весьма характерно уже само название книги: *Толмачёв В.М.* От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. – М., 1997. Правда, автор пишет (с. 15), что парадоксальное название он позаимствовал у Т. Карлайла, но подобные «заимствования» никогда не бывают случайными.
- <sup>11</sup> На эту тему можно было бы привести сотни примеров (сослаться хотя бы на бесспорный факт роста национального культурного самосознания народов бывшего Советского Союза), но в данном контексте сошлось на менее очевидные (и тем более интересные) факты в статье: *Толмачёв С.П.* Парадигмы гибридизации в современном британском романе // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва – Новолок, 2002. С. 89–95.

- <sup>12</sup> Таковы, на мой взгляд, многочисленные труды о мифе М. Элиаде; особенно же – в плане популяризации – показательна книга: *Лобок А.М.* Антропология мифа. Екатеринбург, 1997.
- <sup>13</sup> В рассуждениях Гегеля о романе нельзя не заметить, с одной стороны, перекличку с идеями братьев Шлегелей и Новалиса об «универсальном романтическом романе» и, с другой стороны, учета реального (бурного) развития европейского романа в XVIII веке, завершившегося в «Годах учений Вильгельма Мейстера» (1796) созданием «универсального романа веймарской классики» – своеобразного синтеза просветительских, постпросветительских и романтических идей и поэтик.
- <sup>14</sup> После Гегеля о жанре баллады (с точки зрения теории литературы, эстетики и теории жанров) фактически ничего принципиально нового не сказано – при всем бурном и беспрепятственном развитии самого жанра в XIX–XX веках. См.: Немецкие народные баллады – *Deutsche Volksballaden*. Сборник на немецком и русском языках. Составление, предисловие и комментарии А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983; Эолова арфа: Антология баллады. Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии А.А. Гугнина. – М.: Высшая школа, 1989 («Библиотека студента-словесника»); *Гугнин А.А.* Народная и литературная баллада: судьба жанра // *Поэзия западных и южных славян и их соседей*. Развитие поэтических жанров и образов. Отв. редактор Л.Н. Будагова. – М.: Индрик, 1996. С. 74–92. Но саму историю жанра баллады в конкретных балладных регионах мы знаем сегодня, конечно же, гораздо лучше Гегеля, см.: *Ковылин А.В.* Русская народная баллада: Происхождение и развитие жанра. – М., 2002 (Монографии Научного центра славяно-германских исследований. 5).
- <sup>15</sup> Эту тему проработала в ряде статей, кандидатской диссертации и монографии Ю.С. Виноградова, см.: *Виноградова Ю.С.* Исторический роман постмодернизма (Австрия, Великобритания, Германия, Россия). – М., 2002. (Монографии Научного центра славяно-германских исследований. 4).
- <sup>16</sup> См. статьи: *Штейман М.А.* Произведения Дж.Р. Толкиена и К.С. Льюиса как образец нового типа повествования // *Проблемы истории литературы*. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. С. 104–107; *Байшева Е.И.* Хирон мифа и Хирон романа. Трактовка природы человека в романе Джона Апдайка «Кентавр» // Там же. С. 108–114; *Алексеева О.А.* Поэтика мифологического романа в версии Дж. Апдайка // Там же. С. 115–123.
- <sup>17</sup> См. статью: *Штейман М.А.* Роль и место мифа в книге К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» // *Проблемы истории литературы*. Сборник статей. Выпуск девятый. – М., 1999. С. 131–135.
- <sup>18</sup> См. в этой связи статью одного из самых талантливых моих студентов (в МГОПУ), написанную по материалам дипломной работы: *Астахов А.В.* Концептуальный роман XX века: попытка жанрового определения феномена // *Проблемы истории литературы*. Сборник статей. Выпуск седьмой. – М., 1999. С. 60–89.
- <sup>19</sup> См. весьма важную по концептуальной и информативной насыщенности книгу: *Жаринов Е.В.* «Фэнтези» и детектив – жанры современной англо-американской литературы. – М., 1996.
- <sup>20</sup> См. мои собственные попытки соотнесения «магического» реализма с традиционно-нетрадиционными представлениями о реализме в XX веке: *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. – М., 1998 (особенно с. 55–67; с. 68–82).
- <sup>21</sup> Декларативно я попытался это выразить в статьях: *Гугнин А.А.* О неизбежном единстве естественной и гуманитарной науки. Статья первая // *Проблемы истории литературы*. Сборник статей. Выпуск восьмой. – М., 1999. С. 3–12; *Он же.* Идеи космического универсализма у Гёте и Йенских романтиков в свете концепции ноосферы В.И. Вернадского (несколько тезисов) // *Вестник Полоцкого государственного университета*. А. Гуманитарные науки. Т. 1. № 4. – Новополоцк, 2002. С. 2–4. В то же время я должен со всей категоричностью подчеркнуть, что вовсе не хочу выставить себя в роли какого бы то ни было первооткрывателя, потому что настоящие ученые (В.И. Вернадский, например, но и сегодня



В.Н. Топоров, Вяч.Вс. Иванов и наряду с ними другие работали и работают именно по принципу единства науки). Но я просто вынужден бываю обращаться к этой теме, когда накопленный конкретный материал не укладывается в общепринятое русло. Речь, разумеется, идет о методической и дидактической стороне преподавания общих курсов в школе и в вузе.

<sup>22</sup> Отдельные статьи, книг и сборников «ноосферного направления» на самом деле не так уж мало, см., например: Ноосфера и художественное творчество. Ответственный редактор Вяч.Вс. Иванов. – М.: Наука, 1991. Особенно любопытна завершающая сборник большая статья В.Н. Топорова «Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд)» (с. 200–279), которая, однако же, и показывает, сколь трудно будет сходиться с подобных высот на уровень нормативных школьных и вузовских учебников. Но прежде всего – где взять необходимую массу преподавателей, чтобы обеспечить подобный уровень в школе и в вузе? Но пока «ноосферическое» образование не станет массовым, школа и вуз будут продолжать «идти за жизнью» с двухсотлетним отставанием...

<sup>23</sup> См.: *Гугнин А.А.* Романтизм, модернизм, авангард (несколько эмпирических наблюдений) // *Он же.* Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. Выпуск первый. – Новополоцк – Москва, 2002. С. 198. Статья была впервые опубликована в сборнике: *Литературный авангард. Особенности развития.* – М., 1993. С. 36–52.

<sup>24</sup> При совершенно необычном море специальной литературы на эту тему хотелось бы порекомендовать самые «ликбезовские» (но зато популярно вводящие в различные аспекты затрагиваемой здесь проблематики) издания: *Реймерс Н.Ф.* Популярный биологический словарь. – М.: Наука, 1991; *Каструбин Э.М.* Ключ к тайнам мозга. Факты о тайнах мозга. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Триада, 1995; *Волков Ю.Г., Поликарпов В.С.* Человек: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики, 1999. Все три издания снабжены репрезентативными списками литературы, выводящими на многие смежные проблемы и дисциплины.

<sup>25</sup> Я в последние годы постоянно употребляю понятия «словомиф» и «мифослово», не претендуя, однако, на то, что именно я их придумал – наверняка их придумал кто-то другой и значительно раньше.

<sup>26</sup> Этим словом Ю.С. Рассказов в темпераментном послесловии «Пророк в отсутствие отечества» обозначил «порождающий принцип, методу» «науки-поэзии» А.А. Потебни // *Потебня А.А.* Полное собрание трудов: Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 1999. С. 256.

<sup>27</sup> Эта очень важная работа ведется многими исследователями, например: Академические школы в русском литературоведении. – М.: Наука, 1975; Возникновение русской науки о литературе. – М.: Наука, 1975; *Курилов А.С.* История русского литературоведения. – М.: Высшая школа, 1980; *Он же.* Литературоведение в России XVIII века. – М.: Наука, 1981; Русская наука о литературе в конце XIX – начале XX века. – М.: Наука, 1982; *Нефедов Н.Т.* История зарубежной критики и литературоведения. – М.: Высшая школа, 1988; *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. – М.: Наука, 1989; *Почепцов Г.Г.* История русской семиотики до и после 1917 года. – М.: Лабиринт, 1998; *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). – М.: Изд-во «Рудомино», 1998.

<sup>28</sup> См., например: *Мюллер-Фрейенфельс Р.* Поэтика. – Харьков, 1923.

<sup>29</sup> См., например: Проблемы поэтики. Сборник статей под редакцией В.Я. Брюсова. – М.-Л., 1925.

<sup>30</sup> Цит. по изданию: *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. С. 240.

<sup>31</sup> Образ Ю.М. Лотмана – человека и ученого – наиболее ярко воссоздан в книге: *Егоров Б.Ф.* Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.

<sup>32</sup> Естественно, я говорю только о тех книгах, которые читал: Пути анализа литературного произведения. Пособие для учителя. Под редакцией Б.Ф. Егорова. – М.: Просвещение, 1981; *Гиршман М.М.* Литературное произведение: теория и практика анализа. Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 1991; *Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. Учебное пособие для студентов и преподавателей филологических факуль-

тетов, учителей-словесников, 2-е, исправленное издание. – М.: Флинта, Наука, 1999. Но и в монографических работах часто еще сказывается тенденция к недооценке информативных возможностей художественного текста. Так, В.А. Маслова в весьма интересной в целом монографии «Поэтический текст как объект филологического анализа» (Минск, 1999) в разделе «Приемы анализа поэтического текста» предлагает следующее: «1. Начинать анализ стихотворения нужно с установления фоновой информации, куда входит характеристика эпохи, время создания текста, культурный фон, биографические данные писателя и т. д. Этот этап работы (дотекстовой) абсолютно необходим, потому что, как сказал М.М. Гиршман «в смысловую сердцевину художественного текста, в аккумулятивное в нем жизненное содержание невозможно проникнуть, не охватывая его сдержательных связей – и внутрилитературных и общественно-исторических» (с. 82–83). Сам Ю.М. Лотман, разумеется, эти вещи столь категорично (и вульгарно) не формулировал. Я же сегодня предлагаю достаточно жесткий тезис: всю необходимую художественную информацию художественный текст несет в себе сам, и исследователю (и читателю), не способному «извлечь» эту информацию из самого текста, не поможет ни «характеристика эпохи», ни «культурный фон», ни «биография писателя».

<sup>33</sup> См.: *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. С. 417–419.

<sup>34</sup> На эту тему существует огромная научная и популярная литература, первое представление дает общий курс «Введение в языковедение», постоянным пособием может быть справочное издание: Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990 (книга переиздавалась).

<sup>35</sup> Само понятие принадлежит Ю.М. Лотману, давшему в «Анализе поэтического текста» следующее разъяснение: «В предлагаемой вниманию читателей книге предметом исследования будет художественный текст как таковой. Именно специфически художественное значение текста, делающее его способным выполнять определенную – эстетическую – функцию, будет предметом нашего внимания. Это определит и особенности нашего подхода» (цит. по: *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. С. 21). Принимая само понятие, я наполняю его, однако, несколько иным содержанием. Для меня остается совершенно туманным вопрос об «эстетической функции», поскольку с точки зрения исторической поэтики и рецептивной эстетики «эстетическая функция» – настолько динамичная, суперподвижная и сверхсубъективная категория, – что вряд ли может вообще служить сколько-нибудь надежным ориентиром. Для меня скорее речь идет просто о всестороннем понимании художественного текста как факта литературы (а не как факта самой жизни или биографии писателя и тому подобное).

<sup>36</sup> В понятии «контекста» я следую за М.М. Бахтиным, наиболее ясно сформулированном в статье «К методологии гуманитарных наук» (1974); напомним некоторые важные позиции: «Проблема границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами... Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу...» – Цит. по: *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. 2-е издание. – М.: Искусство, 1986. С. 384. В этой конспективно-тезисной статье М.М. Бахтина, очень кратко, но очень емко и точно названы важнейшие проблемы современного литературоведения – в том числе и относящиеся к сфере анализа художественного текста. Для обучения школьников, студентов и преподавателей методически-правильному обращению с текстом на первых порах необходимо постоянно напоминать о многослойности текста, чтобы мгновенное «охватывание» (видение) этой многослойности постепенно становилось едва ли не инстинктивной привычкой. Но начинать, кажется, нужно всегда с главного «двомирства» текста:

А) Художественный текст всегда ведет сложный диалог с предметной, вещественной реальностью, при наивном чтении кажется, что произведение и пишется ради изображения предметной реальности. Но даже если сам художник столь наивен, что действительно хочет изобразить эту самую предметную действительность, она все равно остается за тек-

стом. Помещенный внутри художественного текста знак (символ, слово), соотносящийся с предметом реального мира, напоминающий нам об этом предмете, все равно никогда не может стать самим предметом. А значит и семантика упоминаемого в тексте предмета будет так или иначе «двулика»: семантика реального предмета никогда не может полностью совпасть с семантикой слова, означающего данный предмет в художественном тексте.

Б) Художественный текст создает свою собственную, художественную (мифическую), реальность, семантика которой заключена в самом тексте; диалектика (или парадокс) анализа текста состоит в том, что, хотя для понимания и истолкования текста, мы никак не можем обойтись без разнообразнейших контекстов, в которые данный текст «намертво» вписан, но эти же самые – необходимые – контексты могут легко отвлечь от текста и *насилственно исказить внутритекстовую семантику*, то есть попросту говоря: на миф, представляемый самим текстом, всегда будет накладываться миф читателя (интерпретатора, литературоведа) – отсюда вытекают сотни и тысячи разночтений одного и того же художественного текста.

<sup>37</sup> «Европейский» в данном случае – понятие вынужденное, связанное с тем, что данное введение предназначено для людей, изучающих европейские языки и литературы. Точнее было бы говорить о многих контекстах, постепенно выводивших художественный текст за рамки рассмотрения его исключительно в контексте национальной литературы. Контекстов этих немислимо много, даже в рамках одной национальной литературы они могут в ходе истории существенно изменяться, но и на синхронном срезе контекстуальные ориентации отдельных писателей могут быть разительно непохожими (да и сами писатели на протяжении своей творческой эволюции могут резко менять контекстуальную ориентацию). Я неоднократно пытался обосновать данную проблематику более конкретно, см. в том числе: *Гугнин А.А. Основные этапы развития серболужицкой литературы в славяно-германском контексте. Научный доклад на соискание ученой степени доктора филологических наук.* – М., 1998. См. также введение и библиографию в кн.: *Гугнин А.А. Серболужицкая литература XX века в славяно-германском контексте.* Ответственный редактор В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. С. 5–22, 133–176.

<sup>38</sup> Если просматривать разные издания Лермонтова (школьные и не школьные), то легко убедиться, что редакторы и издатели приходили в полное недоумение от знаков препинания в этом стихотворении и постоянно «подправляли» их – заметные разночтения остаются и до сих пор. В данном случае я взял текст из третьего издания «Библиотеки поэта»; *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 2-х т. – Л., 1989. Т. 1. С. 268.

<sup>39</sup> Методически, может быть, вернее начинать любой анализ с текстологии: помещенный в «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981) автограф этого стихотворения (с. 366) хорошо читается и является немим укором для современных издателей стихотворения, поскольку они никак не могут найти единых подходов к публикации данного текста: у Лермонтова – шесть многоточий, в современных изданиях их остается всего четыре. У Лермонтова во второй строфе после восклицания «Увы» стоит восклицательный знак и многоточие («Увы!...»), в современных изданиях убирают и восклицательный знак и многоточие, оставляя после «увы» одну запятую или же запятую с тире. Непосредственно и то, что если уж остается «одиноким» и «скрыпит», то почему же нельзя было оставить и «шастие» (счастье) – ведь в контексте стихотворения это «шастие» понятно любому ребенку не меньше, чем «скрыпит».

<sup>40</sup> Этот неизбежный момент *субъективности всякого человеческого наблюдения* очень наглядно отражен в популярном армейском анекдоте (я услышал его во время службы, в пограничных войсках в Калининграде в середине 1960-х годов): Инспекторская проверка в армейской части. Инспектирующий генерал решил лично проверить идейно-политическую подготовку солдат и, показывая выстроенному в шеренгу взводу солдат кирпич, стал спрашивать: «Рядовой Петров!» – «Я». – «О чем вы думаете, глядя на этот кирпич?» – «Я думаю, товарищ генерал, о том, сколько такого кирпича понадобится для строек коммунизма, о которых нам ежедневно рассказывает старший лейтенант Болтунов». –

«Молодец, рядовой Петров! – А вы что думаете, рядовой Иванов?» – «Я думаю, товарищ генерал, что через год я демобилизуюсь, получу комсомольскую путевку на стройку коммунизма, и каждый день буду возводить из таких вот кирпичей прекрасные здания для прекрасного будущего». – «Молодец, рядовой Иванов!» И так генерал прошел вдоль всей шеренги, получая примерно такие же ответы. Довольный, генерал спрашивает последнего оставшегося солдата: «Рядовой Сидоров». – «Я». – «Вы думаете, конечно, так же, как и ваши товарищи?» – «Никак нет, товарищ генерал!» – «А о чем же тогда еще вы можете думать, глядя на кирпич?» – «О бабах, товарищ генерал!» – «Как так?!» – «А я всегда о них думаю, товарищ генерал...»

<sup>41</sup> Забегая вперед, можно указать, что известная акварель Лермонтова с «парусным сюжетом» скорее подтверждает именно последнюю точку зрения: фиксирующий парус наблюдатель словно бы каким-то чудом «подвешен» над морем, парусник же нарисован скорее как удаляющийся от «края родного», чем как приближающийся к «стране далекой». Если представить, что художник рисовал акварель с натуры, то он должен был буквально «висеть» над волнующимся морем (или же находиться в море на каком-то более крупном судне).

<sup>42</sup> На практических занятиях со студентами мы добираемся (с разными текстами) до четвертого, пятого, а иногда и шестого уровней; это зависит от подготовленности группы и степени сложности исходного текста. Надеюсь опубликовать и дальнейшие материалы. Из опубликованных статей, где анализ идет на втором-четвертом уровнях, см.: *Гугнин А.А.* Традиции Ф. Гёльдерлина в поэзии Эриха Арендта // Привычное ощущение кризиса (в «соцлагере» и вокруг). – М.: Наследие, 1999. С. 59–75.

В завершение данного фрагмента необходимо отослать хотя бы к некоторым работам о «Парусе» Лермонтова, где анализ не «привязан» к одному уровню, как в публикуемом фрагменте: *Найдич Э.Э.* М. Лермонтов. Парус // Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973. С. 122–134; *Маранцман В.Г., Гиришман М.М.* Парус // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 366–367 (есть библиография); *Лотман Ю.М., Минц З.Г.* О стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус» // *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб., 1996. С. 549–552 (статья написана в 1990 г.).

1995/2002/2003

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПАТРИКА ЗЮСКИНДА (роман «Парфюмер»)

Не много найдется в мировой литературе произведений, в отношении которых есть основания говорить не только о поэтике, символике запаха, но даже о его философии. Среди исключений – знаменитый Шарль Бодлер, о чьей склонности к постижению себя и мира именно посредством запахов свидетельствует, например, его соотечественник и современник Теофиль Готье: «Относительно запахов у Бодлера была такая удивительно-изошренная впечатлительность, какая встречается только у жителей Востока. Он с наслаждением проходил всю гамму благоуханий и мог с полным правом применить к себе фразу: «Моя душа порхает в волнах благовоний подобно тому, как душа других парит в музыке» (2, 24). И еще: «Много раз появляется этот интерес к благоуханиям, как тонкое облачко окружающим существа и предметы. У очень немногих поэтов найдем мы эту заботливость; они обыкновенно довольствуются введением в свои стихи красок, музыки; но редко случается, чтобы они влили в них эту каплю тонкой эссенции, которой муза Бодлера никогда не упускает случая смочить губку своего флакона или батист платка». Подтверждения мы найдем во множестве произведений автора «Цветов зла» (2, 28).

П. Зюскинд в определенном смысле – последователь Бодлера: его художественный космос – мир запахов, его роман – подлинная «библиотека запахов», богатейший «словарь запахов»; метафора запаха концентрирует вокруг себя романное действие, синтезирует многочисленные подтексты, трансформирует частную, даже условно-исключительную коллизию в масштабную по смыслу ситуацию. Максимально обобщенная, эта метафора вызывает ощущение едва ли не вечности, почти что материальности. В «летучем царстве запахов», созданном воображением Зюскинда, возможно все: падения и взлеты, соперничество и плагиат, беспомощность и гениальность, маниакальная страсть и даже убийства.

О личности главного героя писатель высказывается недвусмысленно: он принадлежал «к самым гениальным и самым отвратительным фигурам этой эпохи, столь богатой гениальными и отвратительными фигурами... Его звали Жан-Батист Гренуй, и если это имя, в отличие от других гениальных чудовищ вроде де Сада, Сен-Жюста, Фуше, Бонапарта и т. д., ныне предано забвению, то отнюдь не потому, что Гренуй уступал знаменитым исчадиям тьмы в высокомерии, презрении к людям, аморальности, короче, в безбожии, но потому, что его гениальность и его

феноменальное тщеславие ограничивалось сферой, не оставляющей следов в истории, – летучим царством запахов» (4, 13).

И хронотоп (самое смрадное место в Париже XVIII века – рынок, возведенный вблизи Кладбища невинных, куда 800 лет подряд свозили трупы со всех окрестностей и «укладывали слоями, скелетик к скелетику»; топос, заметим, исторический), и обстоятельства рождения Гренуя (его мать, торговка рыбой, рожала в пятый раз, и четверо ее предыдущих детей, мертвых или полумертвых, вместе с рыбными потрохами и иным мусором были увезены напрямиком на кладбище-свалку; точно такая же судьба ожидала и пятого ребенка) неизбежно ориентируют читателя на осознание того, что это существо не может не восприниматься как знак, символ, эмблема действительности того времени в самых жутких ее проявлениях. Именно такого символа она и заслуживала: «В городах ... стояла вонь, почти невообразимая для нас, современных людей... Воняли реки, воняли площади, воняли церкви, воняло под мостами и во дворцах. Воняли крестьяне и священники, подмастерья и жены мастеров, воняло все дворянское сословие, вонял даже сам король – он вонял, как хищный зверь, а королева – как старая коза, зимой и летом...» (4, 13–14).

Появление героя на свет влечет за собой первую смерть – матери, и с этого времени далеко не одному человеку придется проститься с жизнью, если он так или иначе соприкоснется со зловеще-трагической личностью Гренуя, не говоря уже о тех двадцати пяти несчастных, кого Гренуй умышленно лишил жизни, стремясь одному ему известным способом овладеть их запахами.

Как известно, одна из прописных истин Хосе Ортего-и-Гассета гласит: «Я есть Я плюс мои обстоятельства». В случае с героем Зюскинда первая слагаемая этой формулы является – по крайней мере, в значительной степени – следствием второй: чем еще могло обернуться это «Я», если путь его пролегал через настоящий ад, через целый ряд чистилищ – от уличной свалки через приюты для подкидышей с гнилой пищей, жестокими побоями, оспой и холерой до дубильни Грималья, где Гренуя ожидали все мыслимые и немыслимые ужасы и где выжить ребенку, по человеческим меркам, не было никакого шанса... Здесь самое время обратить внимание на одно исключительно важное обстоятельство. То и дело встречаем мы уподобление главного персонажа «порождению ада», уподобление это переходит со страницы на страницу. Да только с каждым новым эпизодом усиливается ощущение, что сам ад – творение рук человеческих. С одной стороны, infernalная природа необычайной способности Гренуя не вызывает сомнения. Действительно, фабульные перипетии романа могут быть прочитаны едва ли не на эсхатологическом уровне. Перед нами еще один дьявол в ряду созданных писательской фантазией Ф.М. Достоевского и Б. Шоу, Т. Манна и А. Камю, Ж.П. Сартра и многих других. Дьявольское присутствует в обстоятельствах, сопровож-

дающих – и одновременно порождающих – Гренуя; как жуткие пародии на преисподнюю воспринимаются и пансион мадам Гайар, и дубильная мастерская Грималя, и, наконец, весь Париж – огромная клоака, смрадный морг, и особенно каменный склеп-гроб внутри самой одинокой горы Франции, куда загнали Гренуя безграничная ненависть к людям, к «человеческому чаду», и неизмеримая жажда одиночества.

Нечто ощутимо дьявольское есть и в загадочной повторяемости одного и того же обстоятельства смерти многих персонажей и самого Гренуя; по сути, мы имеем дело с вариациями одной смерти, одной гибели. Все, кто так или иначе Гренуя использовал, бесследно исчезают с лица земли: «под толстый слой негашеной извести» уложили на вечный покой мадам Гайар; ни трупов, ни дома, ни денег, ни сырья не осталось от «лучшего парфюмера Европы» Джузеппе Бальдини и его жены; «не нашлось никакого следа – ни обрывка одежды, ни кусочка тела, ни косточки» после таинственной гибели «ученого» авантюриста маркиза де ла Тайад-Эспинасса; сознательно превратив себя в трапезу для каннибалов, «до последней косточки исчез с лица земли» и сам Гренуй. Сомнение в земном происхождении неуловимого убийцы овладевает жителями Граса: «Он явно обладал сверхъестественными способностями. Он, конечно, состоял в союзе с дьяволом, если не был самим дьяволом... упоминание о хромоте усиливало подозрение, что преступником был сам дьявол» (4, 343–344, 347). В своего рода притче, каковой, безусловно, является «Парфюмер», инфернально-дьявольская координата имеет огромное значение, она многое традиционно объясняет. Но не все. Ибо как бы далеко ни простирались наши ассоциации с иррационально-темным, мы ни на мгновение не покидаем мир реалий, сферу прагматично-рациональную, которую еще Достоевский считал главной опорой губительных, разрушительных тенденций. «Ад – это другие люди», – услышали мы как-то из уст персонажа Сартра. И поведение героя Зюскинда в значительной степени – результат поведения окружающей его «человечины». Ад – земля – ад – вот символическая траектория судьбы героя, только границы между землей и адом совершенно стерты. По сути, созданный в «Парфюмере» зловещий паноптикум имеет природу именно социальную, и первое, импульсивное восприятие его как безусловно условного сразу же опровергается иным – уже как безусловно реальное.

Когда-то У. Годвин устами одного из персонажей романа «Калеб Уильямс» (1794) с сожалением говорил о свойстве талантов и чувств («благородных ростков») превращаться в развратной пустыне человеческого общества в белену и ядовитые волчьи ягоды. Очевидно, Гренуй – совсем не «благородный росток» («Для тела ему нужно было минимальное количество пищи и платья. Для души ему не нужно было ничего... Он был с самого начала чудовищем» – 4, 40–41). Да вот только рядом с цитированным, как будто иронично-вскользь, будет замечено: «Хотя...он

мог... выбрать путь от рождения до смерти без обходной дороги через жизнь, тем самым избавив мир и себя от огромного зла» (4, 41). И себя. Как видим, зло мистифицируется и тут же демистифицируется; оно убивает в Гренуе, пусть всего лишь как гипотезу, человека, и оно же проклятым гением Гренуя репродуцируется, копируется.

Что показательно, антипода у Гренуя нет. Ни одного. Жертвы есть, но не антиподы. Мир, где злу никто не противостоит, где все – только убийцы или жертвы, неизбежно превращается в сплошное ядовитое болото. В сцене вакханалии во время долженствующей состояться казни повествователь, уже не оставляя ни тени сомнения насчет этимологии зла, скажет о толпе людей, или, скорее, каких-то зомбированных мутантов: «Это был ад». Сцена с вакханалией отсылает нас ко многим произведениям, включая гетевского «Фауста» (Вальпургиева ночь), а также к знаменитому роману Р. Музиля «Человек без свойств», персонаж которого, представитель военного ведомства Какании генерал Штум, убежден в необходимости диктата: «Масса не имеет логики... Чем ею действительно можно управлять, так это единственно внушением!» (5, 197) Вакханалия в день «казни», а затем оргия каннибализма на Кладбище невинных выглядит как воплощенная в жизнь жуткая мечта генерала Штума, как образец полнейшего «очуждения» личности от собственной воли, массового сумасшествия, которое принимается с готовностью, вот в чем суть! Ведь и на ту же казнь толпа валит в ожидании не столько справедливой мести, расплаты, сколько – сенсационного представления, «ярмарки», торжественного зрелища, «известной пьесы в неожиданно новой постановке», ради наслаждения которой нужно обеспечить себе комфортные места и прихватить с собой не только «стулья и скамейки», но и «подушки для сидения, провизию, вино и ... детей».

Аллюзий и реминисценций в романе множество. Однако на присутствии одной литературной традиции в «Парфюмере» необходимо остановиться особо – традиции Э.Т.А. Гофмана. Заметим, не только Гофман, но и в целом эстетика романтизма в определенной степени обусловила художественную специфику «Парфюмера»: апелляция к человеческой природе, в том числе к иррациональному в ней; исключительность героя (гений-злодей), его гипертрофированная отчужденность; внимание к «ночным» аспектам сознания, – при том что немецкие романтики никогда не порывали с реальностью. Как известно, они предлагали две формы художественного преобразования действительности: выход за ее рамки и гротескная ее деформация. Именно последняя нашла продуктивное продолжение в романе П. Зюскинда. Более того, художественной структурой «Парфюмера» ассимилируются образы, мотивы, сюжетные коллизии конкретных произведений романтизма, например – гофмановских. Как и Крошку Цахеса, Гренуя уже при выходе из материнского чрева не ждет ничье сострадание и сочувствие; как и «маленький альраун» Цахес, Гренуй от



природы наделен противной, отвратительной внешностью и напоминает замкнувшегося в своей оболочке «клеща», не дающего миру «ничего, кроме своих нечистот», «огромного паука, которого не хочется...давить», – слишком он омерзителен, чтобы к нему прикасаться. Благодаря трем магическим волоскам Цахес способен присваивать чужие достоинства; Гренуй достигает того же посредством магической способности комбинировать отобранные у жертв запахи: «И десять тысяч собравшихся мужчин, и женщин, и детей, и стариков испытывали то же самое: они стали слабыми, как маленькие девочки, неспособные устоять перед обаянием совратителя...они любили его... Человек в голубой куртке предстал перед всеми самым прекрасным, самым привлекательным и самым совершенным существом, которое они могли только вообразить; монахиам он казался Спасителем во плоти, поклонникам Сатаны – сияющим князем тьмы, людям просвещенным – Высшим Существом, девицам – сказочным принцем, мужчинам – идеальным образом их самих» (4, 364–365, 367).

Почти несомненна и ориентация П. Зюскинда на новеллу Гофмана «Мадемуазель де Сюдери», которая считается первым (или одним из первых) произведением детективного жанра (принимая во внимание еще и детективную интригу «Парфюмера», это немаловажно). Герой ее также совершил не одно преступление, и совершил их также в состоянии маниакальном. Определенным образом соответствуют друг другу хронотопы новеллы и романа: место действия у Гофмана – тот же Париж, время действия, как это будет позже и у Зюскинда, отнесено в прошлое, да и сам город у Гофмана («Как раз тогда Париж стал местом омерзительнейших преступлений...» – 3, 172) выглядит прототипом Парижа П. Зюскинда.

Вообще интертекстуальность Зюскинда имеет форму, пользуясь выражением Л.Г.Андреева, «кровосмесительных связей, слишком тесных связей близких родственников» (1, 317), а именно романтиков. Но не только. Существенное место в романе занимают парафразы библейских ситуаций; все они, однако, приобретают характер пародийно-трагический. Уже эпизод появления Гренуя на свет вызывает ассоциации с воскресением библейского Лазаря. Накопленные запахи Гренуй мнит своей империей, а себя – всемогущим императором, сверхчеловеком, великим и единственным Творцом Мира: «И Великий Гренуй видел, что это хорошо, весьма, весьма хорошо. И он ниспосылал на страну ветер своего дыхания» (4, 200–201). Вспомним библейское описание Сотворения мира, лейтмотивом через которое проходит: «И увидел Бог, что это хорошо». В конце Сотворения: «И стало так. И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт., 1 : 31). Пародийное обыгрывание известного библейского топоса имеет место в эпизоде оглашения вынесенного Греную приговора: «Жан-Батист Гренуй должен быть в течение сорока восьми часов выведен за заставу Дю-Кур и там, лицом к небу, привязан к деревянному кресту и ему будет нанесено двенадцать ударов железным прутом по живому телу,

каковые удары раздробят ему суставы рук, ног, бедер и плечей, после чего он останется прикрученным к кресту до его смерти» (4, 353). И снова вспомним библейское, хотя бы место из Евангелия от Матфея: «Пилат сказал им, что же я сделаю Иисусу, который называет себя Христом? Говорят ему все: пусть будет распят» (27 : 22). Таким образом, внешняя атрибутика смерти мученика за людей Христа должна сопровождать уход из жизни существа, в котором персонифицировано само человеконенавистничество.

Имеет Жан-Батист Гренуй и множество других литературных родственников. Например, главного героя романа А. Камю «Падение» Жана-Батиста Кламанса (случайно ли они тезки и соотечественники?) Роман П. Зюскинда вызывает ассоциации и с «Посторонним» Камю, а также с «Шагренево́й кожей» О. де Бальзака, «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда, «Необычайной историей Петра Шлемиля» А. Шамиссо, «Человеком без свойств» Р. Музиля, «Доктором Фаустосом» Т. Манна, «Игрой в бисер» Г. Гессе и другими произведениями мировой литературы. Роман вполне может быть прочитан как детектив, ибо каноны детективного повествования автором действительно строго выдержаны. Но есть в произведении и элемент условного; хоть и подчеркнуто локализованный, он требует поиска отдельных точек соприкосновения с романом философско-символическим и даже фантастическим. Ювелирная психотехника Зюскинда позволяет интерпретировать произведение как роман психологический. С другой стороны, разве социальная патология не кричит о себе буквально с каждой страницы?

Есть и еще одна жанровая форма, в достаточно большой степени соответствующая как содержанию «Парфюмера», так и его предупредительно-прогностической функции, – это форма антиутопии. Очевидно, определяющей константой антиутопического художественного (и не только художественного) мышления было и есть раскрытие технологии тоталитаризма. Об угрозе прогрессирующего манипулирования человеческим сознанием, «неодолимого обаяния тоталитаризма» (слова автора известной книги «Происхождение тоталитаризма» Ханны Арендт) предостерегали Дж. Оруэлл и С. Лем, К. Воннегут и Р. Мерль, К. Кизи и Э. Бёрджесс, А. Адамович в своей «Последней пасторали» и многие другие. Предостерегали каждый по-своему: гренуевский флакон с чудодейственными духами может уступить свою роль манипулятора атомной бомбе, власти денег, той же «мозгобойке» в руках сестры Гнуссен из романа К. Кизи «Над кукушкиным гнездом», – не это главное. В любом случае действует один и тот же, говоря словами В. Гроссмана, простой закон – «закон сохранения насилия». Не об этой ли опасности повествует и П. Зюскинд в своем романе? Единственное, что не позволяет безоговорочно отнести «Парфюмера» к антиутопии, – это время действия, прошлое, XVIII век, тогда как в собственно антиутопии действие, как известно, происходит в более или

менее отдаленном будущем. Жанровый и стилевой полифонизм, интертекстуальность, соединение занимательности и философской глубины, наличие своеобразно интерпретированной специфической символики (библиотека как «библиотека запахов», словарь как «словарь запахов» и т. п.) позволяют соотносить роман П. Зюскинда с литературным постмодернизмом.

В любом случае нельзя не признать справедливости оценки, данной роману П. Зюскинда немецкими критиками: «Достоинно изумления, достойно прославления...»; «Читательское потрясение, какое редко доводится пережить, феноменальный замысел» (4, 6).

- 
1. *Андреев Л.Г.* Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // *Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000.* Под редакцией Л.Г. Андреева. – М., 2001.
  2. *Готье Т.* Шарль Бодлер // *Бодлер Ш.* Цветы зла. – Томск, 1993.
  3. *Гофман Э.Т.А.* Новеллы. – М., 1983.
  4. *Зюскинд П.* Парфюмер: История одного убийцы. Перевод Э. Венгеровой. – СПб., 2001.
  5. *Музиль Р.* Человек без свойств. Кн. 2. – М., 1984.

**«БЛУЖДАЮЩЕЕ СЕРДЦЕ»: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ  
НАД ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИЕЙ  
РОМАНА А. ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»**

В романе «Счастливая Москва» ведущую роль Платонов отводит воздуху, стихии, в общем-то не характерной для художественного мира писателя. Как известно, жизнь героев Платонова в других произведениях всегда связана с водой, с её поиском, организацией жилищ около неё, с вытекающим отсюда движением по наклонной плоскости, вниз, туда, куда устремляется и вода. Мотив земли-утробы, материнского лона, наполненного водой, исследован довольно широко<sup>1</sup>. Поиск глубины, третьего измерения, стремление *погрузиться*<sup>2</sup> – всё это прямо или косвенно связано с тематикой воды. Относительно романа «Счастливая Москва» также отмечалось движение героини «по вертикали»<sup>3</sup>, однако оно уже не связывается с символикой воды, а указывает на движение героини от воздуха к земле с последующим телесным увечьем и не связано с преодолением трёхмерного пространства человеческой жизни для поиска истины, как это показано в «Чевенгуре». Напротив, перемещение героев из реального мира в потусторонний осуществляется «по горизонтали», что является новаторским элементом в творчестве Платонова. Перегружая «вертикаль» пространственными и духовными характеристиками, Платонов отводит «горизонталь» особую роль пограничной области, включающей реальный и потусторонний миры. Расположение загробного и реального миров *в одной плоскости*, тем не менее, только усложняет задачу философских изысканий писателя. В данном случае вполне уместно говорить об использовании Платоновым *перевернутой системы координат*, в которой ось «верх – низ» – это движение Москвы от неба к подземелью (от прыжка с парашютом до работы в метро), сопровождающееся её духовной деградацией, а ось «лево – право» – перемещение героев из реального в потусторонний мир, так что пространственно-временная характеристика этой оси значительно ослаблена.

*Вертикаль и горизонталь*

Движение «по вертикали» амбивалентно. В том случае, если рассматривать всё «вертикальное» пространство романа как состоящее из двух частей – «верха» и «низа», то движение из «положительной» области в

«отрицательную», от «плюса» к «минусу» становится очевидным, причём как в пространственном аспекте (от прыжка с парашютом к спуску в шахту метро), так и в духовном (нравственная деградация).

Мы знаем, что сюжетная линия романа связана с историей жизни Москвы Честновой. Движение «по вертикали» осуществляется тогда, когда девушка, любившая воздух и ветер, вынуждена оставить профессию парашютистки из-за излишнего «лихачества» и устроиться на работу в шахту метро. В период учёбы в школе воздухоплавания Москва раз в месяц заходила к Виктору Васильевичу Божко, который устроил её в школу, а впоследствии осталась у него, и если учесть тот факт, что о жизни Москвы в общезнании ничего не сообщается, то можно считать квартиру Божко её «вторым домом». Божко жил на *седьмом этаже*, что невольно ассоциируется с *седьмым небом*, то есть приближённостью к любимой стихии Москвы и сфере её деятельности. Этот период жизни девушки – единственный, который оправдывает название романа: она счастлива («на седьмом небе»), весела, полна жизненных сил, готова на подвиг. Её громкое сердце напоминает двигатель самолёта – такое оно шумное, слышное всем окружающим. Она вся – воплощение воздушной стихии. (Впоследствии на это указывает вечернее платье, которое было сшито «настолько искусно, что даже пульс кровеносных сосудов Москвы обозначился волнением шёлка»<sup>4</sup>). Тело Москвы характеризуется чистотой и розовостью, она любит его им: это тело богини. Однако оно уже *испорчено* замужеством: «Её большие руки, годные для смелой деятельности, стали обниматься; сердце, искавшее героизма, стало любить одного хитрого человека...» (237). Искупить «стыд своей жизни» она могла, только порвав с мужем и уйдя из дома. До тех пор, пока Москва не вступает в связь с Божко (что усугубляется отсутствием любви с её стороны), небо принимает её.

Прыжок с горящим парашютом, во время которого «Москва почувствовала себя трубой, продуваемой насквозь» (245) (мотив утраченной девственности), – первый шаг к спуску «по вертикали». Здесь же вновь звучит тема «яростного мира», столкновение с которым не миновало и Москву. В связи с прекращением прежней деятельности девушка переезжает в новый дом и живёт теперь на *пятом этаже*. Хотя это ненамного ниже её прежнего места обитания, но очевиден акцент на постепенном *спуске* героини. Пространственное *снижение* Москвы неразрывно связано и с её нравственной деградацией. Работа в военкомате вполне «земная». Обыденность, рутинность этой работы заметна в контрасте с прежней. Забота о судьбе Комягина – попытка оградить себя от собственного падения, и поначалу ей это удаётся: в первый раз она не попадает в дом вневойсковица. Но переступить этот порог понуждает её случайная связь с Сартриусом. Здесь Москва обнажает всю сущность «блудницы»: и кокетство,

и притворство, и пошлость, и «хищническая» прожорливость. Не случайно незаметно появившийся на вечере Божко «вздрогнул от боязни её» (270).

После знакомства с Сарториусом образ Москвы двоятся: являя собой легкомысленную пошлую девицу, в сознании Сарториуса она предстаёт чуть ли не божеством: «Честнова дала ему понести туфли, он незаметно обнюхал их и даже коснулся языком; теперь Москва Честнова и всё, что касалось её, даже самое нечистое, не вызывало в Сарториусе никакой брезгливости, и даже на отходы из неё он мог бы глядеть с крайним любопытством, потому что отходы тоже недавно составляли часть прекрасного человека» (276–277). Не случайно, что Москва и Сарториус садятся в землемерную яму, которая соотносима с могилой, и совокупление в ней бесплодно, неудовлетворительно, опустошительно, и даже небо над Москвой после этого стало «каменным». Циничное решение больше не любить Сарториуса и осознание людской рассоединённости толкает её навстречу Комягину. Однако и в этот раз судьба оберегает её, и она на прощание говорит Комягину: «Нет, не ждите, я никогда не приду в этот дом, – ты жалкий мертвец!» (297). На данном этапе Москва ещё способна чувствовать страх и стыд за других людей.

Последующая трагедия в шахте метро – ещё один шаг в бездну. Телесное увечье символизирует необратимый процесс нравственной деградации, жёлтая кровь, истощённая в теле, – оскудение духовного потенциала. Деревянная нога навсегда привязывает героиню к земле, и она принимает роковое решение выйти замуж за Комягина. Впрыснутая в неё Самбикиным «таинственная суспензия» из тела умершего мальчика оживляет тело, но умерщвляет дух. (В романе дважды возникает традиционный для творчества Платонова образ умершего ребёнка: оживить посредством его другого человека невозможно, потому что невозможно на страдании одного крошечного существа возвести «здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей»<sup>5</sup>). Сон Москвы открывает читателю подсознательное стремление девушки освободиться из темницы собственного тела, накормить им досыта всех желающих и сбросить его, как ветхую одежду, и вернуться к прежней невинности, которая плачет о ней где-то в другом мире. Но несбережённое тело навсегда приковало Москву к земле. Старик дарит ей свой ноготь – мёртвую материю, не пригодную ни для чего, зловещую в качестве сувенира – так Москва дарит своё изуродованное телу Комягину. Это последний этап падения. Москва переезжает жить на *второй этаж* жакта, в убогую комнатку вневойсковика. Здесь автор и оставляет её. Москва прошла путь от небес до преисподней. В доме Комягина завершается движение девушки по вертикали: духовное вырождение налицо. Однако буквальное перемещение Москвы с неба на землю, а затем под землю позволяет автору наделить вертикаль

пространственными характеристиками и разместить духовную сферу скитаний своих героев также и по горизонтали.

Всё пространство романа можно рассматривать как инфер-нальное, то есть «по вертикали» расположенное в «отрицательной» области. В этом случае падение оказывается подъёмом. Постепенно в романе происходит разоблачение того, что изначально казалось «положительным». Горизонтальная плоскость романа делится на «мир» и «антимир». Их разделяет забор, который «со стороны жакта описывается как «длинный» и «сплошной», а со стороны Медицинского института как «детского размера», «накренившийся», «поникший» и «бедный»»<sup>6</sup>. Конечно, его можно рассматривать как границу «между старым и новым миром»<sup>7</sup>, но нам представляется, что он разделяет земной и загробный, инфернальный миры. Тот факт, что Москва с лёгкостью пересекает эту границу, говорит о том, что с каждым разом она теряет всё больше, и в обычном мире в конце концов не остаётся ничего, что может помочь ей не переступить самую последнюю границу, а именно: стать женой Комягина. Вспомним, что приближение Москвы к этому миру осуществляется постепенно: сначала она приходит, движимая участием в судьбе Комягина, затем её туда толкает непозволительная и обременительная для неё связь с Сарториусом, и наконец после трагедии в метро она поселяется там насовсем. Свидетельством того, что Комягин является пришельцем из потустороннего мира, служит неопределённость его общественного положения: он «не был ни в белой, ни в красной армии, не проходил всеобщего военного обучения, не являлся никогда на сборно-учебные пункты, не участвовал в территориальных соединениях и в походах Осоавиахима и на три года пропустил срок своей перерегистрации. Неизвестно, каким способом, в какой тишине данный вневойсковик сумел укрыться от бдительности домоуправлений, со своей военно-учётной книжкой устаревшего образца» (250). Действительно, представить реально существовавшим такого человека в сталинское время очень трудно.

Роль музыканта, побирающего на пороге жакта, и его музыки амбивалентна: с одной стороны, музыка облагораживает, продолжаясь в строительстве Медицинского института для поисков «долговечности и бессмертия» (253), напоминает Москве о революции и пролетариате, с другой – обнажает враждебность мира, его злобу и грубость, переходя в «скрежещущий вопль наступления» (253). Скрипач выступает стражем потустороннего мира, его музыка заманивает людей, поэтому Самбикин взбирается на забор и даже готов спуститься, чтобы дать музыканту рубль, но тот отказывается, и Самбикин остаётся в своём мире. Он не может пересечь границу, потому что заведомо принадлежит *другому* миру. Новый, только что построенный институт, в котором ведутся исследования по осуществлению бессмертия, противопоставляется ветхому жакту,

где люди чахнут (автором подчёркивается измождённость жильцов и посетителей дома, их хищная привязанность к телесному). Медицинский институт – это, конечно, не рай, которому противопоставлен inferнальный мир за забором. Скорее всего, он напоминает чистилище, из которого люди могут отправиться только в двух известных направлениях. Москва, напитанная суспензией из тела мёртвого мальчика, уже на операционном столе знает, куда лежит её дорога.

Следом за Москвой в потустороннем мире оказывается Сарториус. Его приводит туда патологическая тяга к девушке. Его любовь наделена признаками вырождения: он не видит изменности, пошлости Москвы, мечтает о её смерти, чтобы лечь с ней вместе в могилу (в противовес жизнеутверждающей силе нормальной любви). Когда Сарториус оказывается около двери комнаты Комягина и Москвы, время для него будто останавливается: он ждёт, когда же сбудется обещание Комягина умереть, чтобы занять его место подле Москвы. Однако умереть здесь невозможно, потому что сюда приходят *уже мёртвые*. Вот почему казавшийся наверняка умершим Комягин вдруг просыпается. Вернувшись в обычный мир, Сарториус «стал как неживой» (330), носил своё тело «как мёртвый вес» (331), начал слепнуть, и, по утверждению Самбикина, находился «в процессе неопределённого (разрушения) превращения» (331). Все эти признаки и последующая полная смена личности говорят о том, что для Сарториуса нет возможности вернуться к нормальному существованию: он заложник потустороннего мира (иначе, чем ещё объяснить его *чудесное превращение* в Груняхина?) Его мнимое возрождение во «втором человеке своей жизни» (339) развенчивается связью с Матрёной Филипповной.

Таким образом, пространство, которое традиционно в произведениях Платонова располагается по горизонтали и которое герои стремятся преодолеть, в романе «Счастливая Москва» переносится в вертикальную плоскость, а пути преодоления лежат на горизонтали, содержащей условия для духовного выбора героев, балансирующих между жизнью и смертью.

### Образ дома

Как отмечает Ю.М. Лотман, «среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает противопоставление «дома» (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства), «антидому», «лесному дому» (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир)»<sup>8</sup>. Изначально у главной героини «Счастливой Москвы» нет своего дома, она перемещается из одного жилища в другое. Традиционно дом – это семья, очаг, которых нет и не может быть у Москвы. Поэтому её мнимым домом становится «антидом», который в романе представлен жактом Комягина. Постепенное приближение Моск-



вы к inferнальному миру сопровождается утратой женской сущности, заключающейся в стремлении к любви и деторождению и выраженной во внешней привлекательности. «Перевернутость» образа Москвы выражена именно в отсутствии у неё материнского инстинкта, напротив, это мужчины хотят иметь от неё детей. Вследствие этого Москве чужда сама идея дома в его привычном смысле. Возможно, её задача сходна с задачей героя Достоевского, который «должен, «смертию смерть поправ», пройти через мёртвый дом, чтобы воскреснуть и возродиться»<sup>9</sup>, поскольку в последней главе всё-таки сообщается об её уходе от Комягина.

Обретение истинного дома затрудняется поиском «тёмного человека с горящим факелом» (235), чьё движение в темноту ночи увлекает за собой Москву, и она ни с кем не сближается надолго из-за того, что грезит о нём. Нахождение его в Комягине – одновременное развенчание смутного идеала и мнимое успокоение в «антидоме». Отсутствие дома у Москвы в начале романа, когда она ещё связана со стихией воздуха, который и заменяет ей дом («небесный дом»), сменяется временным жилищем «на земле», а затем – относительно постоянным в inferнальном мире. Такого рода инверсия наталкивает на мысль о том, что спуск героини по вертикали опять же «перевернутый» и на самом деле является подъёмом из преисподней к перерождению. Такое утверждение верно при условии, если всё пространство романа рассматривать как inferнальное, и тогда то, что было верхом, на самом деле окажется низом, а то, что было низом, окажется преддверием в мир возрождения. Впрочем, многое в романе подтверждает это: грубый воздух, напоминающий «мёртвое вещество», который только казался мягким, *седьмой этаж*, который выше был соотнесён с седьмым небом, в этом случае приближает героиню не к небу, а к седьмому кругу ада (вспомним, что у Данте в этом круге помещены самоубийцы; мотив же самоубийства пронизывает роман как в прямом – самоубийство сына Матрёны Филипповны, так и в переносном смысле – духовная деградация Москвы и Сарториуса; по аналогии *второй этаж* в доме Комягина – второй круг, предназначенный для сладострастников, а сладострастие – единственное, что движет людьми в этом доме; с другой стороны, второе небо у Данте – искупление первородного греха, сожительство с Комягиным – сладострастие, а последующий отказ и уход от него – искупление), утопическое стремление Самбикина оживлять мёртвых при помощи мёртвых. Таким образом, обретение дома Москвой в перспективе может мыслиться как венец её возрождения.

Тема дома также тесно связана с образом Сарториуса. С утратой Москвы он становится «блуждающим» персонажем, не находящим себе места вдали от возлюбленной. Он скитается по городу, узнавая её в разных женщинах на улице. Деградация Сарториуса начинается с утраты «славы всесоюзного инженера» (316) и увлечения делами «малозаметного учреж-

дения» (316). С этого момента он всё реже бывает дома и ночует прямо в учреждении, которое становится для него «семейством, убежищем и новым миром» (316). Однако семейственность эта мнимая, поскольку свою сожительцу Лизу он не любит и при первой возможности снова отправляется на поиски Москвы. Тема весов, которыми можно всё взвесить, даже далёкие звезды, не случайна в этом контексте. Мечта открыть формулу золотого сечения человеческой души, при помощи которой возможно будет все чувства и тайны человека рассчитать таким образом, чтобы они не мешали разумному устройству будущего мира, разрушает саму идею «дома-очага», «дома-семьи», которая как раз основана на *тайном, необъяснимом, иррациональном* единении людей.

Дом – это сакральное пространство. Несмотря на вполне очевидную внешнюю закрытость, замкнутость<sup>10</sup>, дом в романе Платонова впервые приобретает такую же значимость, какую по преимуществу в предшествующих произведениях имели путь, дорога. Перемещение Москвы из одного жилища в другое обусловлено её незавершённостью в духовном смысле и поиском идеала (что, впрочем, не противоречит содержанию прежних произведений), но теперь эти скитания отмечены безысходностью, отчаянием, тоской и имеют своей целью обретение успокоения. Если деградация главных героев сопровождается обретением «чужого» дома (Москва – у Комягина, Сарториус – у Матрёны Филипповны), то это только подтверждает мысль о том, что человеку необходим свой собственный дом, а значит – семья. Эта же мысль явно прослеживается в рассказах «Возвращение», «Июльская гроза», «Река Потудань», «Фро», где дом является единственным надёжным и последним пристанищем человека, местом, где осуществляются его чаяния и надежды и где он, наконец, обретает успокоение. С этой точки зрения дом перестаёт быть замкнутым пространством и приобретает черты запредельности, символизируя переход героя в новое смысловое измерение. (Недаром Москва забывает закрывать дверь своей квартиры: таким способом она пытается разомкнуть пространство «ложного дома», в котором очевидна замкнутость одинокого человека). Здесь уже вполне можно отождествлять дом с Домом Небесным, то есть вечным райским успокоением и блаженством. Ни Москва у Комягина, ни Сарториус у Матрёны Филипповны не находят этого успокоения. Сын Матрёны Филипповны грозит Сарториусу-Груняхину: «Товарищ Груняхин, не бей маму! А то я тебе живот шилом проткну, сукин сын!.. *Не твой дом* (здесь и далее курсив мой. – Н. Е.) – и ты не задавайся!» (345). Груняхин не знает своей жены, поэтому не требует от неё любви, так же, как она видит в нём только пустую замену прежнего мужа, а Москва так прямо и заявляет, что живёт с мертвецом. Эти дома поистине замкнуты и безвыходны. Остаться в них – символическая смерть. Достаточно вспомнить, как Матрёна Филипповна требует от Груняхина офи-

циально зарегистрировать их отношения, чтобы не потерять жилплощадь – мёртвое пространство, откуда ушёл прежний муж и где застрелился сын, где «все предметы внутри стали вдруг подобиями, искажениями какого-то знакомого, общего человека, может быть – его [Груняхина] самого, все они, значит, обратили внимание на присутствующих людей и *угрюмо усмехались* на всех своим неясным лицом и положением» (342). Самой главной причиной вступления Груняхина в брак была необходимость «хотя бы искусственного согревания семьёй и женщиной» (340), потому что свобода и бездомность теперь тяготят платоновского человека.

Мотив «пустого», «блуждающего» сердца тесно связан с мотивом отсутствия дома. В ограниченном, маленьком по сравнению со всем остальным миром городе герои не могут найти пристанища. Город превращается в сюрреалистическое пространство, имеющее границы снаружи, но утрачивающее их изнутри. Здесь будто не три, а гораздо больше измерений, и чем их больше, тем меньше у человека шансов найти место для себя. Таким образом, обретение дома-семьи, дома-очага становится с очевидностью необходимым, поскольку внешней пустоте разъединённые люди противостоять не в силах, но два влюблённых сердца, переставших «блуждать», способны защититься от распадающегося мира пустоты.

#### *Внутреннее пространство человека*

Внешняя пустота и безысходность находят своё отражение внутри разъединённых людей. «Пустое сердце», «пустая грудь», «пустая голова» – эти словосочетания неоднократно встречаются на страницах романа. Герои стремятся выйти за пределы собственного тела, проникнуть или превратиться в другого человека, заполнить собой внешнюю пустоту. Непрерывающаяся борьба между человеком и «высоким грозным миром, всасывающим в себя человеческое сознание» (265), происходит из желания обоих *наполниться*, но, поскольку каждый хочет сделать это за счёт другого, оба остаются порожними.

Тема внутреннего пространства человека связана с линией Самбикина. Его теории о добывании силы жизни из внутренностей мёртвых людей и нахождении души в пустоте кишок только усиливают ощущение неполноценности и несовершенства человека. Живые люди ничего в себе не накапливают кроме смерти, а, умирая, выделяют ядовитую для смерти влагу, но это не спасает их от исчезновения. В противоположность Самбикину, разыскивающему бессмертие внутри человека, Мульдбауэр мечтает об открытии слоя атмосферы, где человек «не устанет и не умрёт» (273), и оба сходятся в том, что человек способен летать. Преодоление земного притяжения – это способ оправдать внутреннюю пустоту, которая только в этом случае может быть полезна. Открытие Самбикиным «двух мыслей на один предмет» (287) в человеке и их способность встречаться и соеди-

няться в единый импульс оказывается ключевым для понимания внутренней пустоты героев. В каждом из них живут два чувства – эгоизм и альтруизм, но трагедия каждого в том, что эти чувства никак не придут к соглашению, не объединятся в импульс и блуждают в пустоте сердца и головы: «Мы видим – нас двое, и мы надоели друг другу» (288). Поиск «цистерны бессмертия» Самбикиным в этом смысле приобретает новое звучание: для заполнения внутреннего пространства человека нужно только открыть какой-то тайный шлюз, из которого хлынет бессмертие, «запасная жизнь», и человек обретёт вечную гармонию, устранив «недоумение» из пространства, разъединяющего людей.

Желание Сарториуса оказаться в могиле – одному или вместе с Москвой – обусловлено желанием подавить пустоту внутри самого себя и хотя бы заполнить собой «пустую могилу». Образ «пустой могилы», которая будто находится где-то, давно выкопанная, и ожидает человека, очень важен: земля, как человек и весь остальной мир, тоже имеет свои «пустоты» и страдает от них. Её задача – поглощать людей.

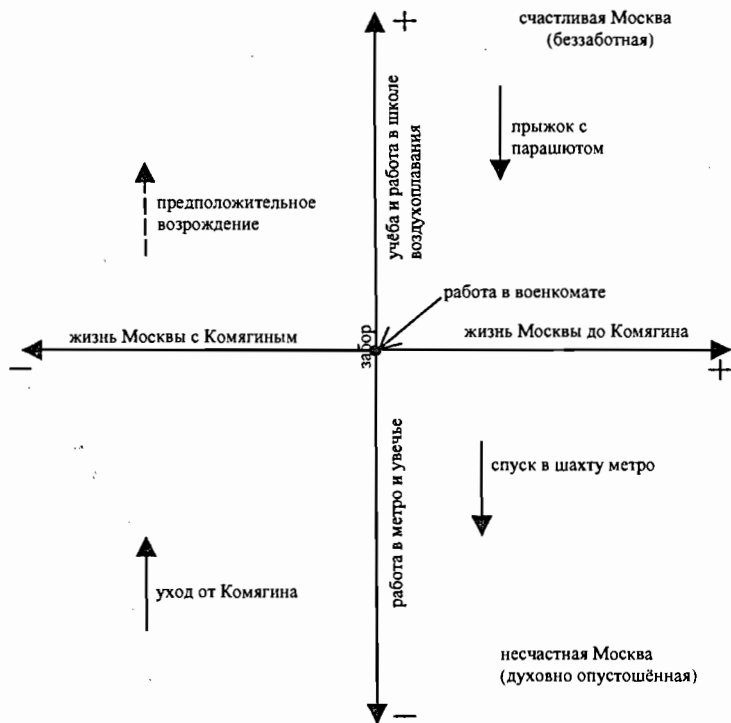
Комягин вообще характеризуется тем, что «ничего в нём нет» (293). Однако его внутренняя пустота несколько иного рода. Он не тяготится ею, забываясь в сладострастии, уничтожая все загадки сознания «усиленной жизнью с женщинами» (293). Недорисованные картины, недодуманные мысли – признаки «давно начатого и неоконченного человека» (295). Его *потусторонняя* жизнь – постоянное разрушение себя и через себя – совокупляющихся с ним женщин. Комягин будто *заражает* их неизбывной пустотой, которой они перестают тяготиться, навсегда засыпая. Не даром на картине, которую он показывает Москве, в центре – мужик, равнодушный до крайности, баба из окна смотрит «в порожнее место на дворе», дом «безродного вида», а в нём стоит кровать, «приспособленная почти для *вечного сна*» (296). И весь inferнальный дом Комягина окутан сном, дремой. Сарториус, выйдя оттуда, начинает слепнуть.

Мотив внутренней пустоты связан с замкнутостью пространства человека. Особенно ярко это проявляется в ресторане, где человек оказывается запертым внутри своей головы и внутри сердца. «Расчленение» человека на две части, замкнутые в разных внутренних пространствах, вновь возвращает нас к теории Самбикина о раздвоенности человека. Человек разорван внутри самого себя, оттого он пуст и скучен. В мире все люди разъединены, и оттого земля превратилась в одинокую пустыню. Во всём романе один только Божко близок к истине, когда утверждает, что нужно помогать «частному и глубокому» (306). Не вбирать в себя общее и не растворяться в общем, а постепенно одну частность соединять с другой, и, когда все «пустоты» всех людей станут одним целым, они превратятся в ту «цистерну бессмертия», вечное горение жизни, которое не может храниться в одном человеке. Самбикин, хотя ещё и не понимает этого, но уже

чувствует, отказываясь любить одну женщину, а Сарториус жаждет договорённости «по всем пунктам счастья и страдания» (319).

Итак, пространственная организация романа раскрывается по трём направлениям: движение по вертикали и горизонтали внешнего мира, поиск дома, преодоление внутренней пустоты человека. Все три пространства тесно взаимосвязаны и в совокупности иллюстрируют философские и нравственно-эстетические поиски автора. Присущая каждому пространству амбивалентность – выражение противоречивости и неоднозначности жизни, сложности человеческого существа, таинственности и изменчивости мира. Уделяя особое внимание пространственным отношениям, Платонов стремится найти *новый язык* для выражения тайны жизни, поскольку обыкновенный человеческий язык слишком беден для этой цели, и даже нетрадиционная сочетаемость привычных слов и особый синтаксис писателя не всегда способны достичь желаемого результата.

### Пространственная организация романа «Счастливая Москва» и движение главной героини (духовный путь на языке пространства)



- 
- <sup>1</sup> См.: *Карасёв Л.В.* Движение по склону (Пустота и вещество в мире А.Платонова) // *Карасёв Л.В.* Вещество литературы. – М., 2001. С. 127–163.
- <sup>2</sup> См.: *Яблоков Е.А.* На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). – С.-Пб., 2001.
- <sup>3</sup> *Капельницкая О.* Мифологема «женщина-город»: Культурная традиция и «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. – М., 2000. С. 674.
- <sup>4</sup> *Платонов А.* Счастливая Москва // *Платонов А.* Повести и рассказы. – М., 2003. С. 267. Далее отсылки на это издание даются с указанием страниц в скобках.
- <sup>5</sup> *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 12-ти т. – М., 1982. Т. 11. С. 289.
- <sup>6</sup> *Костова Х.* Московское пространство в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. – М., 2000. С. 649.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> *Лотман Ю.М.* Дом в «Мастере и Маргарите» // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. – С.-Пб., 2000. С. 313–314.
- <sup>9</sup> Там же. С. 314.
- <sup>10</sup> *Костова Х.* Московское пространство в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. – М., 2000. С. 645.

Е.С. Николаева  
Полоцкий государственный  
университет, Новополоцк

### ПРОБЛЕМАТИКА «ВВОДНЫХ ЗАМЕЧАНИЙ...» ВАЛЬТЕРА СКОТТА К «ПЕСНЯМ ШОТЛАНДСКОЙ ГРАНИЦЫ»

В XVII веке и до первой половины XVIII века, народная культура в основном ассоциировалась с эпохой Средневековья, воплощая собой его «невежество, примитивизм и грубость». Вторая половина XVIII века – время возврата общественного интереса к народной культуре, поэзии и истории. Наиболее яркое выражение этот интерес нашел в творчестве романтиков. Истоки национального и народного духа они видели в древности, в эпохе «естественного состояния» человека, когда формировались язык и народная поэзия. Середина XVIII века – время активного осознания национальной духовности, идеи и характера (среди наиболее ярких проявлений – теоретические изыскания И.Г. Гердера, «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона и др.) [6, 457–460].

Французская революция побудила литературу первых десятилетий XIX века осмыслить истоки и причины общественных катастроф. Этим, в свою очередь, объясняется активный интерес романтиков к истории и развитие исторических жанров.

В целом, рубеж XVIII–XIX веков стал переломным моментом не только в политической жизни общества, но в эстетических установках практическим руководством в теории словесности служили «Риторика» и «Поэтика» Аристотеля. Но уже XIX век «имеет дело с разрушенной традиционной системой жанров, с ненормативным стилем, индивидуальным творческим сознанием, с научно-эстетическим постижением реальности при настойчивых поисках путей сближения правды художественной и реальной. Пересматривается само значение литературного, интеллектуального авторитета и канона, подражание вытесняется воссозданием и анализом». Параллельно происходит разделение естественных, общественных и

гуманитарных наук, появляются такие понятия как «мировая литература», «сравнительное литературоведение». Литературно обрабатывается фольклор [5, 9–29].

В. Скотт не был первым поэтом в английской литературе, обратившимся к подражанию народному поэтическому творчеству. В Англии и Шотландии были известны имена талантливых стилизаторов древней народной поэзии, произведениям которых много лет спустя он дал оценку в своих литературно-критических сочинениях [3, 32]. Среди них – сборник шотландских песен и баллад «Беседы за чашкой чая» (Tea-Table Miscellany, 1724–1732) Аллана Рамзея (Allan Ramsay, 1686–1758); «Памятники старинной английской поэзии» (Reliques of Ancient English Poetry, 1765) Томаса Перси (Thomas Percy, 1729–1811); двухтомный сборник баллад и песен о Робин Гуде (1795) Джозефа Ритсона (Joseph Ritson, 1752–1803) и другие [1]. Метод В. Скотта формировался в русле историзма, постепенно складывавшегося на протяжении второй половины XVIII века. «От мысли о самостоятельном значении каждого сознания у Юнга к распространению этой мысли на формирование национальных культур и отдельных эпох у Гердера, и далее через кропотливую собирательскую работу, совмещавшуюся со смелыми взлетами поэтической фантазии в попытках проникнуть “за грань прошлых дней”, выработалось воззрение былое как на мир особый, со своими понятиями» [4, 96–97]. Течение, возвращавшее внимание писателей и поэтов к старине, историческим корням народной поэзии, сыграло роль отправной точки в его творчестве, и сборник «Песни шотландской границы» органично вписался в балладную традицию, начатую, как писал В. Скотт, с возникновением первой поэзии, и продолженную, через века, уже его современниками [1].

Упоминания о сборнике баллад «Песни шотландской границы», выступающие как факт биографии писателя, можно встретить в работах таких исследователей, как Н.А. Соловьева и В.М. Жирмунский. Изучение параллелей, содержащихся в произведениях В. Скотта и народном поэтическом творчестве – у Б.Г. Реизова, В.С. Барсковой, Л.В. Севрюгиной. Между тем, неизменно признается историческая и фольклорная составляющая творчества В. Скотта. С 21 года до 27 лет он собирает баллады на приграничных территориях, а 10 лет спустя, после знакомства с такими учеными-медиевистами как Эллис, Ритсон, Гебер, и изучения средневековой литературы, издает «Песни границы...». В краткой биографии В. Скотта Ф.Т. Пэлгрэйв пишет: «Эта книга ознаменовала переломный момент в жизни В. Скотта». Начиная со времени ее создания, литературный труд становится главным делом его жизни [2, 21].

«Органическая преемственная связь» [4, 95] В. Скотта с англо-шотландской границей, ее историей и обычаями, его увлечение антиквариатом и этнографией выделяет «Песни...» среди произведений других романтиков. И хотя сборник был одним из многих, существовавших в



конце XVIII – начале XIX столетия, и не получил такой широкой известности, как «Поэмы Оссиана» или – позднее – собрание баллад Фрэнсиса Дж. Чайлда, это не умаляет его значения в качестве решающего шага В. Скотта к созданию исторической атмосферы и местного колорита его будущих романов.

Спустя 27 лет после первого издания «Песен...» в 1802–1803 годах В. Скотт добавляет «Вводные замечания...», суммировавшие его богатый творческий опыт осмысления проблем балладной традиции и современности. Используя «Вводные замечания...» как своеобразный поэтический манифест, он знакомит читателей с предметом своих исследований, организуя свое высказывание как краткий, но всеобъемлющий вводный курс в теорию баллады. Участие в процессе всеобщего коллекционирования старинных песен обуславливает и сложившееся об этом процессе мнение, сравнение своих взглядов и деятельности с действиями других людей. В этой ситуации Вальтер Скотт занимает активную позицию. Ему не чужд просветительский энтузиазм. В своем поэтическом манифесте он обращается одновременно к широкому кругу читателей (а такое обращение имеет смысл только при большой популярности сборника), так и, подспудно, к профессионалам – собирателям балладной поэзии, которым, косвенным образом, на примере наиболее выдающихся изданий и произведений, демонстрирует свой вариант оценки различного отношения к «ремеслу».

С точки зрения организации материала «Вводные замечания...» можно разделить на три части. В первой В. Скотт рассказывает о зарождении поэтического языка и поэзии, о первых поэтах. Во второй речь идет о бардах-сочинителях и певцах баллад. В третьей – о сборниках баллад и их составителях. Таким образом, во «Вводных замечаниях...» соблюдается своеобразная хронология, намечаются принципы исторического подхода к проблематике. Вальтер Скотт разъясняет роль поэзии, опираясь на историю, особенности географического положения, общественной жизни и языка. Все эти сведения объединяются в личном взгляде В. Скотта на проблему. Его индивидуальность заставляет ощутить литературное предисловие как нечто противоположное линейно разворачивающемуся изложению сведений. Оставаясь как бы над текстом, она становится смысловым ориентиром, который воспринимается как литературное кредо автора.

В тексте «Вводных замечаний...» можно выделить группу высказываний, раскрывающих оценочное отношение В. Скотта к менестрелям и поэзии в ее исторической протяженности. Если предельно обобщить эти мысли, избегая нюансов оценки в каждой конкретной ситуации, мы получим следующие положительные характеристики:

Балладная поэзия: 1) опирается на традиции; 2) тесно связана с музыкой; 3) неизбежно национальна и индивидуальна; 4) отражает историю;

5) является следствием активной, полной событий жизни; 6) чужда всякой искусственности.

Менестрель: 1) избегает подражания и имитации; 2) обладает необходимым набором профессиональных качеств; 3) его мастерство сочетается с высокой целью.

Отрицательные характеристики в самом обобщенном виде сводятся к следующему:

Балладная поэзия: 1) в начале ее существования мало внимания уделяется стилю; 2) слишком проста; 3) допускает изменение языка баллады вследствие перехода текста, сочиненного для знати, к простонародью.

Менестрель: 1) использует стилистически неоправданные повторы, общие места в балладах, переделывает одни и те же сюжеты; 2) допускает разнообразные ошибки при исполнении баллад (количество ошибок увеличивается пропорционально сложности баллады и числу повторений); 3) модернизирует, пересочиняет баллады, допускает свои поправки и прочтения.

О необходимости бережного отношения к первоисточникам В. Скотт пишет уже как автор с большим опытом в области поэзии и народных песен, как антиквар, осознанно подходящий к своей деятельности. Он указывает читателям на ошибки, подстерегающие ценителей и собирателей народной поэзии, вне зависимости от конкретного занятия и взглядов. В. Скотт приводит большое количество случаев, когда люди, так или иначе имевшие дело с народной поэзией, уклонялись от здравого смысла, лишая будущие поколения возможности насладиться сокровищами старины. Например, Джозеф Ритсон выступил как образец педантичного коллекционера, вносящего в свои сборники наименее качественные версии баллад при возможности выбора из нескольких. Джон Пинкертон изменил сюжетную линию баллады, чтобы дописать ее продолжение, и так далее. В то же время В. Скотт оправдывает Томаса Перси, так как последний использовал свой поэтический талант и «облагородил» баллады «Памятников старинной английской поэзии», чтобы привлечь внимание читателей к жанру. В третьей части «Замечаний...», говоря о принципах составления сборников народных песен, В. Скотт уже не может дать беспристрастной черно-белой оценки, так как теряет позицию сколько-нибудь отстраненного наблюдателя.

Согласно комментариям В. Скотта, содержащимся в сборнике «Песни шотландской границы», большинство баллад воссоздано с использованием нескольких неполных версий. Таким образом, перед В. Скоттом встает проблема правомерности вмешательства в первоисточник. В языке, используемом В. Скоттом во «Вводных замечаниях...», заметно выделяются две области, к которым относятся наиболее часто используемые понятия. 1) «История, древность» и 2) «литература, поэзия». Возможно, это

является отражением поиска компромисса – точки равновесия между образом действия преданного истине историка и ищущего прекрасное поэта.

Фундаментом такого равновесия в жизни и на бумаге могла бы выступить баллада как целостность, движущаяся во времени. Ведь для ее полноценного существования нужны взаимодополняющие элементы: тот, кто поет, и тот, кто слушает. С одной стороны – текст, с другой – знание, дающее возможность воспринять его реальность. Это совместная деятельность – сочинение. Без восприятия и понимания второй стороны баллада перестанет жить и передаваться во времени.

Версии баллад, доступные собирателям фольклора, часто, по ряду причин, фрагментарны. В своем сборнике В. Скотт воссоздает с помощью комментариев историческое, фоновое знание, необходимое для восприятия баллады. Но полный художественный текст – вторая составляющая, нужная, чтобы баллада звучала. Возможно, у Вальтера Скотта понятие «верность оригиналу» расширилось, приближаясь по значению к верности исторической действительности, так как в своем сборнике он все же предпочел художественный, составной текст отрывочным версиям. Сейчас мы не можем точно сказать, какие задачи ставил перед собой В. Скотт, когда писал «Вводные замечания...» к «Песням шотландской границы». Но можно сказать, чего он достиг. Во «Вводных замечаниях...», ставших, по словам автора, литературным предисловием к сборнику, В. Скотт не только обозначил роль и место книги и своих воззрений в современной ему культуре. Он поднял проблему взаимодействия человека и произведения во времени и предложил свой вариант ее решения [1, 1–14].

- 
1. The Poetical Works of Sir Walter Scott; First Series, Containing Minstrelsy of the Scottish Border, Sir Tristrem, and Dramatic Pieces. – Paris: Baudry's European Library, 1838. P. 1–14.
  2. The Poetical Works of Sir Walter Scott, Baronet, with a Biographical and Critical Memoir by Francis Turner Palgrave, Late Fellow of Exeter College, Oxford. – Macmillan and Co., Limited. St. Martin's street, London. P. IX – XLIII.
  3. Барскова В.С. Шотландская народная легенда в балладах В.Скотта // «Филологические науки». – М., 1977. № 2. С. 32.
  4. История всемирной литературы в восьми томах. – М.: Наука, 1989. Т. 6. С. 95–100.
  5. История зарубежной литературы XIX века: Под редакцией Н.А. Соловьевой. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – 559 с.
  6. Найдъши В.М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. – М.: Гардарики, 2002. – 554 с.

ВЕЧНО УМИРАЮЩАЯ КЛАССИКА  
(Статья вторая)

Конец 80-х – 90-е годы XVIII столетия не только в Германии, но, пожалуй, в Германии более чем в других европейских странах наблюдался крах просветительского сознания. Разочарование в возможности высокой общественной значимости человека для немцев было особенно трагично на фоне той действительности, которая царила в «Священной Римской империи германской нации». Поиски выхода из кризиса порождают новые философские и эстетические системы, важнейшей из которых становится романтизм. Однако классицистическое мировоззрение, как и прежде, не исчезает из арсенала европейской культуры, преобразуясь в одно из интереснейших явлений рубежа XVIII–XIX веков – веймарскую классику. Осознав и осмыслив новые явления в жизни общества и в мироощущении человека, веймарская классика предлагает иной, отличный от романтического, принцип освоения действительности и отношения к ней.

Проблема общественной роли человека, ушедшая у романтиков на второй план, а чаще и вовсе игнорируемая ими, с новой силой поднимается Шиллером и Гёте. Концепция общества и человека детально проработана Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании человека», где он дал исчерпывающую картину состояния государства и места человека в нем в современную ему эпоху. Однако за шесть лет до выхода в свет «Писем...» в своем единственном романе «Духовидец» Шиллер показывает пагубность того пути развития общественных отношений, по которому шло большинство стран Европы.

Разделяя общепросветительскую идею о том, что общественные отношения определяются людьми в них вступающими, Шиллер сосредоточивается на мысли о важности нравственного критерия, которым руководствуется человек. Материалом для романа послужили события современной писателю истории: предреволюционные годы в европейских странах характеризовались повышенным интересом к мистическому, иррациональному, многочисленными тайными обществами самой разной направленности – от модных «спиритических сеансов» до непосредственного воздействия на влиятельных лиц и политику государств. Силу воздейст-

---

\* Предыдущую статью см.: Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – М., 2002. С. 122–124.

вия тайных обществ на жизнь страны Шиллер знал не понаслышке – он (как и Гёте) прошел через увлечение масонством, правда (в отличие от Гёте), членом масонской ложи так и не стал. Немалую роль в организации тайных обществ играл орден иезуитов, стоявший за спиной многих масонских и иллюминатских лож. Очень часто, жонглируя высокими понятиями и идеями Просвещения, они опутывали своими сетями наивных мечтателей и идеалистов. Подобную ситуацию выводит Шиллер в романе «Духовидец».

Еще в период работы над романом (напомним, за шесть лет до появления философского обоснования проблемы в «Письмах об эстетическом воспитании человека») Шиллер отметил в письме Каролине фон Бейльвиц два момента, важные для понимания не только романа «Духовидец», но и концепции веймарской классики в целом. Во-первых, он говорит о том, что действия человека, когда он совершает их в единении с другими, приобретают особую силу и значение («Человек, когда он действует в единении с другими, всегда существо значительное, какими бы мелкими ни казались индивидуумы и детали»), особенно учитывая то, что «каждая отдельная развивающая свою силу человеческая душа больше, чем самое большое человеческое общество, если рассматривать его как целое»<sup>1</sup>. Таким образом, для Шиллера сообщество «развивающих свою силу душ» несомненно является одной из самых значительных сил в общественном развитии. Тогда нравственная направленность как отдельной личности, так и сообщества таких личностей становится во главу угла. Изобразив в романе общество «Буцентавр», в котором «под видом благородного и разумного свободомыслия проповедовалась самая необузданная распущенность мыслей и нравов», Шиллер констатирует царящую в обществе профанацию идей Просвещения, подмену высоких устремлений броской фразой и преследование преступных целей. Выводя образы входивших в такие общества духовных лиц, которых «самый сан обязывает к умеренности», автор заявляет, что их вольность мыслей и нравов «потому и принимает столь широкий размах, что она не знает никакой узды, и ее не отпускает нимб святости, ослепляющий непосвященных», поэтому-то такие духовные лица «проповедуя предосудительную философию и соответствующие ей нравы, позорили не только свой сан, но и все человечество»<sup>2</sup>. Не представляя в романе программу этого тайного общества, Шиллер сосредоточивается на одном, важнейшем, по его мнению, аспекте его деятельности – пагубном разрушении личности человека и порабощении его воли. Уже на первой странице романа Шиллер дает оценку этой деятельности: «Читатель будет изумлен дерзостью, с которой злодейство способно преследовать поставленную им цель, он поразится, сколь необычные средства изыскиваются для достижения этой цели»<sup>3</sup>. Таким образом, по мнению Шиллера, лишь человек является ведущей силой в раз-

витии общества, а направление этого развития определяется нравственным уровнем философии, проповедуемой человеком.

Идеальный тип человеческих отношений и способ создания идеального государства Шиллер теоретически обоснует в 1794 году в «Письмах об эстетическом воспитании человека»: «Всякое улучшение в политической сфере должно исходить из облагорожения характера... Ради этой цели нужно найти орудие, которого у государства нет, и открыть для этого источники, которые сохранили бы при всей политической испорченности, свою чистоту и прозрачность... Это орудие – искусство, эти источники открываются в его бессмертных образцах»<sup>4</sup>. А Гёте в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» художественно изобразит возможный путь организации новых продуктивных позитивных отношений как между людьми, так и по отношению к государству. Действующее в романе общество Башни внешне во многом схоже с обществом «Буцентавр»: та же таинственность, то же незаметное, но целенаправленное воздействие на героя, дублируется во многом и состав общества – это также духовные (аббат) и государственные (Ярно) лица. Однако принципиально иная цель этого общества – осуществить разумный идеал общественного и индивидуального, «быть полезным для всех», научить человека обретать «все добродетели гражданина». В уста Лотарио Гёте вложил ту позитивную программу, которая, по его мнению, способна привести к улучшению общества и человека: «...не будем вести заурядную жизнь; будем вместе деятельны на достойный лад! Трудно вообразить, что может образованный человек сделать для себя и для других, коль скоро не власти ради почувствует потребность опекать многих, побудит их вовремя делать то, что они сами рады бы сделать, и поведет их к целям, которые они чаще всего ясно видят перед собой...»<sup>5</sup> Причем, если за таинственной деятельностью общества «Буцентавр» у Шиллера просматривается разрушительное начало (разрушается личность героя, деятельность общества направлена на разрушение отношений между разными государствами), то за деятельностью общества Башни стоит понимание некой цельности жизни, всеобщих законов бытия. Как заметил Шиллер позже (в 1796 году), общество Башни – это «скрыто действующий высший разум, силы, исходящие из башни..., не нарушая свободного движения природы, следуют за Мейстером и направляют его издали к цели, о которой он и не подозревает...»<sup>6</sup> Но еще во время работы над «Духовидцем» Шиллер также отдавал должное идее целого. В том же письме Каролине фон Бейльвиц он писал: «Мне кажется, все дело именно в том, чтобы при таком обзоре целого относить к нему каждую деталь и каждое отдельное явление как его часть, или, что то же самое, видеть философским умом. ... Кто не наделен таким глазом или не упражнял его, того будут отталкивать мелкие пороки, и прекрасное целое упадет для него»<sup>7</sup>.

Вторая мысль, высказанная в письме Каролине фон Бейльвиц, заключается в том, что всякое «государство – создание случая, а человек – необходимое существо, да и чем вообще велико и почтенно государство, как не силами своих индивидуумов?»<sup>8</sup> Общепросветительская идея воспитания человека приобретает в этом письме новое звучание: не общество, по Шиллеру, определяет развитие человека, так как оно «только действие человеческой силы, только творение мысли, человек же сам источник силы и творец мысли»<sup>9</sup>. Человек со всем комплексом проблем, вставших перед ним в эту переходную эпоху, с его разочарованием в общественных идеалах и обостренным ощущением собственной индивидуальности выводится Шиллером на первый план. Уже в романе «Духовидец» заявлен новый тип героя. Этот герой появляется в эпоху, когда герой-штюрмер осознает бесплодность своих порывов. «Думается мне, что отрочество нашего духа окончилось, так же как медовый месяц нашей дружбы, – писал Шиллер своему другу Губеру за два года до начала работы над «Духовидцем». – Пусть же теперь соединятся наши уже зрелые сердца для того, чтобы меньше мечтать и больше чувствовать, меньше прожектерствовать и тем плодотворнее *действовать*. Энтузиазм и идеалы... страшно низко пали в моих глазах»<sup>10</sup>. Именно таким предстает перед нами главный герой романа. Он «бежал светской суеты и, хотя ему было только тридцать пять лет, не поддавался никаким соблазнам этого рода наслаждений», «был расположен к серьезному раздумью и мечтательной грусти», «погруженный в мир своих вымыслов, он часто казался чужим в мире действительном», не был слабовольным, но мог «легко поддаться чьей-либо власти», «мог с одинаковым мужеством бороться с каким-нибудь укоренившимся пред-  
рассудком и умереть за то, во что верил сам», «честолюбие никогда не пробуждалось в нем, и страсти его были направлены в иную сторону». Главное же, что отмечает в нем автор, это то, что «из-за небрежного воспитания и слишком ранней службы в армии он не стал духовно зрелым человеком», а почерпнутые им впоследствии знания «только усилили путаницу в его понятиях, которые не имели под собой твердой почвы». Религия тоже не была опорой в мировоззрении принца, так как он «исповедовал протестантизм скорее по традиции, чем по убеждению» и «не пытался проникнуть в сущность религии»<sup>11</sup>. В письме Кернеру Шиллер объяснял, что образ действий принца «должен вытекать не из его философии, а из его *неуверенного* положения между этой философией и культивированными им прежде чувствами, из недостаточности этого рассудочного знания и из происходящей отсюда беспомощности его существа. (...) Его философия ... не имеет цельности, ей не хватает последовательности, и это делает его несчастным, и от этого несчастья он пытается бежать, приблизившись к *обыкновенным* людям»<sup>12</sup>. Неуверенность бывшего штюрмера, лишенного новых оснований жизни, становится главной причиной того, что он не может противостоять разрушительной силе общества «Буцен-

тавр». Шиллер последовательно показывает «историю заблуждений человеческой души». Ни победа рассудка в разрушении козней сицилианца, ни осознание «убожества и нищеты собственных знаний», ни попытка восполнить эти знания не помогли принцу обрести уверенность, лишь внесли в его ум сомнения. Поэтому так легко он стал жертвой иезуитского заговора. Центральным моментом этой «истории заблуждений» становится философский разговор с бароном фон О\*\*\*, в котором принц пытается осмыслить происходящее с ним. Принц не столько отказывается от своих прежних идеалов, сколько сетует о невозможности их воплощения, о их призрачности. «О, сделайте так, – говорит он, – чтобы я мог осязать этот призрак, и я с охотой заключу его в жаркие объятия!» Противопоставляя «вечные идеалы» «искусственным», но сиюминутным наслаждениям, принц делает выбор в пользу последних, так как не имеет достаточно сил и энергии на то, чтобы «сеять ростки для будущего, служить высокому и вечному идеалу». Такое решение дается ему нелегко («...я тоже не сразу смог отвыкнуть от воображаемого богатства, не сразу сумел освободить свою душу, основы своей морали, из-под власти чарующей мечты, с которой так тесно было сплетено все, что жило во мне до сих пор»), поэтому он пытается насильно освободить свою душу от прежних идеалов («Я хотел *пасть*, чтобы уничтожить все силы, питавшие источник моих страданий»). Принц провозглашает стремление к обыкновенной жизни для того, чтобы забыть о страданиях души, и этим губит главное в себе (вспомним слова Лотарио, обращенные к Вильгельму Мейстеру: «... не будем вести заурядную жизнь»). Сам Шиллер в упоминавшемся выше письме Г. Кёрнеру говорит о своем стремлении показать в романе, что «нравственное поведение определяется только большей или меньшей энергией». Принц слаб именно потому, что у него нет положительной философии, которая могла бы питать его энергию и позволила бы не только не пасть низко его энтузиазму и идеалам, а, напротив, дала бы возможность «сохранять то же направление и ту же скорость» его энтузиазму.

Поиск Шиллером и Гёте такой философии привели их к идее эстетического воспитания человека, теоретически воплощенной Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании человека», а художественно – Гёте в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера». Исходное положение принца и Вильгельма весьма схожи: оба живут идеалами, оторванными от действительности, оба проходят путь ошибок и заблуждений, разочаровываются в мечте. Однако Вильгельм на этом пути обретает твердую веру в возможность практической деятельности на благо общества, всякое его заблуждение стало уроком, принесшим свой результат, не случайно в наставлении Вильгельм прочитал, что «настоящий ученик научается извлекать неизвестное из известного и тем приближается к мастерству»<sup>13</sup>. Принц не имел той нравственной энергии, которая поддерживала Виль-



гельма в его учении, поэтому не сумел извлечь уроков из своих заблуждений, но у него и не было таких учителей, как аббат, Лотарио и Ярно.

Таким образом, роман «Духовидец», незаслуженно отодвинутый исследователями на периферию творчества Шиллера, оказывается важным и закономерным этапом в формировании философии и эстетики Веймарской классики. Он в отдельных моментах предвосхитил также и философскую подоплеку «Годов учения Вильгельма Мейстера». К сожалению, и современников и более поздних читателей «Духовидца» привлекала прежде всего занимательность сюжета, необычное в ткани романа. Роман породил даже особый подвид жанра готического романа – романы о тайных обществах («Geheimbundroman»). Большое влияние оказал он и на развитие готического романа в России<sup>14</sup>. Однако сам Шиллер, по-видимому, ставил совершенно иные задачи, в письме Г. Кёрнеру он оговаривается о том, что ему «пришлось (выделено мной. – Л. Ш.) отправлять его по частям раньше, чем успел созреть ... интерес к целому» и что иначе «разговор (философский разговор принца с бароном. – Л. Ш.), конечно, был бы дольше подчинен этому целому». Во всяком случае, роман, несомненно является замечательным примером нового воплощения классицистического мировоззрения в новых исторических условиях.

<sup>1</sup> Шиллер Ф. Письмо Каролине фон Бейльвиц от 27 ноября 1788 года // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 1956. Т. 7. С. 181.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Духовидец. // Там же. – М., 1956. Т. 3. С. 595.

<sup>3</sup> Там же. С. 535.

<sup>4</sup> Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Там же. – М., 1956. Т. 6. С. 274–275.

<sup>5</sup> Гёте И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10-ти т. – М., 1978. Т. 7. С. 502.

<sup>6</sup> Шиллер Ф. Письмо Вольфгангу фон Гёте от 8 июля 1796 года // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 1956. Т. 7. С. 412.

<sup>7</sup> Шиллер Ф. Письмо Каролине фон Бейльвиц. С. 181.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Шиллер Ф. Письмо Ф. Губеру от 5 октября 1785 года // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 1956. Т. 7. С. 92.

<sup>11</sup> Шиллер Ф. Духовидец. С. 536.

<sup>12</sup> Шиллер Ф. Письмо Г. Кёрнеру от 9 марта 1789 года // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 1956. Т. 7. С. 202.

<sup>13</sup> Гёте И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера. С. 408.

<sup>14</sup> См. об этом: Вацуро В.Э. Готический роман в России. – М., 2002.

## ТЕМА СЕМЬИ В РОМАНЕ КЛАРИНА «LA REGENTA»

Роман Леопольдо Аласа «La Regenta», который был напечатан в 1884–1885 годах, является важнейшим итогом раздумий талантливого художника слова, остро пережившего события конца XIX века. Важно отметить, что талантливый ученый не стал подписываться своим настоящим именем, а выбрал себе псевдоним «Кларин», что обозначает «рожок». Это позволило писателю быть более откровенным в своем творчестве.

В 1875 году Кларин впервые опубликовал критические статьи в мадридской газете «Эль Солфео», которые сразу привлекли внимание читателей. Именно деятельность литературного критика прославила Леопольдо Аласа. На протяжении многих лет он печатал на страницах периодических изданий свои произведения, сыгравшие выдающуюся роль в литературной жизни Испании. Статьи Кларина отличала прежде всего тщательно продуманная и осознанная концепция литературного процесса. Объявляя вслед за известным французским философом И. Тэнном критику своеобразной наукой, он вместе с тем считал, что этого определения недостаточно, ибо критик должен выявить не только соответствие изображенного художником натуре, как того требовал И. Тэн, но и эстетические средства, которые сделали это возможным. Именно в этом смысле Кларин называл критику и наукой, и эстетикой. Он превратил критическую статью или очерк в произведение искусства. Форма его произведений чрезвычайно разнообразна, как и их стиль – то иронический, то патетический, то острополюемический, но всегда страстный и в то же время задушевно-доверительный (разнообразие стилей сохраняется в его романе). Недаром свои очерки он часто называл *raliques* (беседы), а позднее, в 1893 году, даже выпустил отдельным изданием под этим названием. Можно сказать, что в *raliques* формируются черты эссе, которое станет излюбленным жанром Унамуно, Асорина и других писателей «Поколения 1898 года», высоко ценивших Кларина как своего непосредственного предшественника.

В 80-е годы XIX века в Европе и в Испании возникла полемика о путях развития литературы. Кларин в своих статьях раскрыл свою позицию по данному вопросу. Он осветил свой взгляд на развернувшуюся в прессе полемику о путях дальнейшего развития испанской литературы. Спор сосредоточился преимущественно на оценке эстетической концепции натурализма и ее практического воплощения в романах основоположника на-

турализма – французского писателя Э. Золя. Во Франции натурализм явился определенным этапом в развитии искусства. Его теория возникла на основе философской концепции позитивизма и в тесной связи с успехами экспериментальной естественнонаучной мысли XIX века – эволюционной теории Ч. Дарвина и опытах в медицине К. Бернара. Основным положением эстетики натурализма является детерминизм в понимании характера человека: для Э. Золя и его сторонников человек – это продукт определенных условий материального бытия, среди которых французский писатель, вслед за И. Тэнном, выделяет три основных элемента: «расу» (преимущественно наследственность как фактор формирования личности), «среду» (различные условия существования человека, прежде всего социальные), «момент» (совокупность социально-исторических и политических условий современности). Из этого вытекало определение задачи литературы как научного эксперимента, то есть правдивого, точного и всестороннего описания действительности. С этим связано и требование копирования, доходящее до детализации; отказ от каких бы то ни было «запретных» для литературы тем; строгой объективности, «безличности» искусства; обращения к «рядовому», «негероическому» герою. Отсюда же недоверие к воображению как одному из ведущих и основных инструментов писателя и его творчества. Э. Золя на примере одной семьи – Ругон-Маккары – раскрыл перечисленные положения. С самого начала натуралистическая эстетика породила весьма противоречивые толкования. Для Э. Золя эта концепция означала прежде всего требование ничем не прикрытой правды в искусстве, социальное исследование человека; материалистическое, противостоящее модным в то время спиритуализму и религии, объяснению его поведения в частной и общественной жизни; беспощадное обличение социальных язв современного ему общества. Но в эстетике натурализма объективно таилась и опасность совершенно иной трактовки. Отвергая воображение, некоторые последователи Э. Золя отрицали и необходимость активного отбора фактов действительности, и философско-художественное их осмысление. Среди факторов, определяющих личность персонажа, предпочтение отдавалось наследственности, а естественнонаучный подход к изучению человека и общества сводился к переносу на социальные явления биологических закономерностей, в частности борьба за существование и естественный отбор.

Это определило национальные различия в восприятии натурализма за пределами Франции, в частности в Испании. Хотя уже с конца 70-х годов XIX века в испанской печати возник спор вокруг натурализма, а в 1881 году великий испанский писатель Бенито Перес Гальдос впервые использовал натуралистическую технику в своих романах, тем не менее важнейшим фактором литературно-общественной жизни Испании эта полемика стала лишь после того, как зимой 1882–1883 годов писательница и критик Э. Пардо Басан опубликовала серию статей под названием «Живо-

трепещущий вопрос» (позже была выпущена книга под таким же заголовком). Данные произведения получили огромный отклик как среди читателей, так и среди испанских писателей. В 1883 году к отдельному изданию книги Э. Пардо Басан «Животрепещущий вопрос» Кларин написал предисловие, в котором он высоко оценил французский натурализм. Но в отличие от Э. Пардо Басан, воспринявшей у натуралистов «научный» метод художественного исследования жизни, Кларин был покори́н великим искусством Э. Золя изображать жизнь во всей ее социальной наготе. Учеба у Э. Золя шла именно у этого направления, свидетельство тому – роман «La Regenta», ведь то, что критик в полемическом задоре в своих статьях выдвинул на первый план, в романе превратилось в особую художественную концепцию. Модифицируя понимание предшественников субъективным подходом, Кларин в своем творчестве предстает и как критик натурализма, и как его последователь. В самом знаменитом романе Кларина – «La Regenta» – одна из самых «больных» точек испанского общества XIX века – семья. О противоречиях внутри семьи, о влиянии церкви на семью и на жизнь отдельного человека, о конфликте долга и чувства и о несоответствии общественного мнения и внутреннего уклада – рассказано в этом произведении. Испания – экскатолическая страна, где образование и воспитание отдано монастырям и семинариям, где обсуждать общепризнанные догмы запрещено, поэтому сама тема семьи не имела право быть выдвинутой в центр общественного и художественного мира. Появление произведения Кларина вызвало эффект разорвавшейся бомбы. И неудивительно, что сразу после публикации романа по распоряжению епископа Овьедо книга была изъята из школьных и университетских библиотек.

Лепольдо Алас тщательно изучил нравы родного города Овьедо. На основании собственных наблюдений он создал вымышленный город Ветуста (Ветуста – латинское название Овьедо). Его задачей было не создание большой панорамы жизни города, как это сделал Бенито Перес Гальдос, а правдивый рассказ об одной испанской семье. И в качестве главных героев Кларин выбрал типичных обывателей. Сама тема семьи, отношений между супругами была под негласным запретом в Испании. Типичными для испанской литературы того времени были сюжеты, описывающие соперничество между мужчинами за девушку-невесту или за вдову. После брака женщина сразу превращалась в добродетельную хозяйку и не имела право рассказывать о своей личной жизни, поэтому образ жены рисовали схематично, а романы кончались свадьбой или смертью одного из героев, или разлукой влюбленных. Только два романа в период 1800–1890-х годов – «La Regenta» Кларина и «Родовая усадьба Ульора» («Los Pazos de Ulloa», 1886) Э. Пардо Басан – поднимают тему семейной жизни. Следует отметить, что оба автора были литературными критиками и оппонентами в споре о теории натурализма.

Испанские литературоведы называют роман «La Regenta» революционным<sup>1</sup>. И этому есть ряд доказательств. Во-первых, Кларин рисует типичную семью из средних классов. Он вводит второстепенных персонажей, которых волнуют одни и те же проблемы, что и главных героев, тем самым автор подчеркивает «обычность» описанных ситуаций. Одновременно он показывает или проигрывает каждый раз новый вариант одного и того же сюжета, одного и того же образа. Во-вторых, Кларин сознательно вводит тему Церкви через образ священника дона Фермина де Пас, ставшего любовником главной героини. Он рисует не старичка, не смирившегося со своей участью человека, не фанатика, не аскета, как это было принято в испанской литературе XIX века, а красивого молодого честолюбивого человека. Не случайно дон Фермин имеет успех у женщин. Этого человека в душе мало волнуют церковные обязанности, которые он исполняет безукоризненно четко. Это приводит к повышению по службе священника де Пас и осуществлению его честолюбивых планов. Дон Фермин большую часть времени живет в собственном внутреннем мире. Уважение в обществе и жизнь в Ветусте он рассматривает как средство достижения всех своих желаний. В романе дается противопоставление: дон Фермин де Пас и дон Кайетано. Последний описан как «поборник христианской веры». Но к началу романа дон Кайетано уже в преклонном возрасте, и многие называют его стариком, которого сломили вышестоящие церковные чиновники. С помощью данного образа Кларин показывает, что испанской Церкви не нужны инициативные личности, а только исполнительные «автоматы». Такая трактовка образа священника резко отличается от принятой в XIX веке в Испании.

Если сравнивать с романом Э. Пардо Басан, то увидим своеобразие произведения Кларина. В «Родовой усадьбе Ульора» главный герой, от лица которого рассказывается вся история, священник Хулиан Альварес. С его приезда начинается роман. Именно глазами священника показаны все события произведения. Хулиан Альварес – типичный представитель своего времени: он хорошо образован, потому что недавно окончил семинарию. Главный герой показан как человек, искренне стремившийся изменить окружающий мир, и в этом ему помогает религия. Сам Хулиан признается, что у него достаточно традиционные взгляды для священника. Он мечтает о счастливой семье, которая вверена его заботам и молитвам. Хулиан много размышляет о своем долге пастыря. Он думает о женщине только как о прихожанке. Совсем другой тип рисует Кларин. При сопоставлении выявляется, что дон Фермин де Пас более жизненен, более человечен. Он ищет в жизни счастье, которое находит в любви к женщине. Интересно отметить, что связь дона Фермина де Пас с Анной Осорес в романе описана как настоящая семья, основанная на любви и согласии.

Эти две основные темы, на которых Кларин сосредоточил свое внимание и которые он освещает по-новому, выдвигая на первое место свое

собственное видение проблемы семьи. В романе «La Regenta» жители Ветусты употребляют слово «семья» в двух значениях: 1. Брак, который благословляет Церковь. 2. Союз двух людей, которых благословляет Любовь. В сознании жителей Ветусты эти две формы семьи существуют параллельно и чаще всего не пересекаются. Анна Осорес – главная героиня романа – заметно выделяется среди жителей города Ветуста. С детства она была мечтательницей. Анна росла без матери, поэтому она мечтала о собственных детях, которые займут важное место в ее жизни. Но это так и осталось несбывшейся мечтой. В раннем детстве Анна потеряла мать, и девочка росла в доме отца. Все время о ней заботилась няня. Главный принцип воспитания последней – привить подопечной строгие нормы морали.

Однажды Анна поехала кататься на лодке с мальчиком 12 лет. Дети заплыли далеко и не знали, как вернуться домой. Они были вынуждены провести ночь на реке, тесно прижавшись друг к другу внутри лодки, чтобы не замерзнуть. Все закончилось благополучно. Но няня постоянно напоминала Анне про этот неблагоприятный поступок, и у девочки выработался комплекс вины перед окружающими, потому что она себя считала порочной. В этом эпизоде Кларин показывает, что воспитание детей, доверенное неграмотным людям, приводит ко многим негативным последствиям и иногда к разочарованию в жизни. Все девочки проходят через этот этап, но к 8–10 годам их матери рассказывают о собственной жизни и о своем опыте, который сводится к следующей формуле: «Замуж надо выходить, чтобы получить свободу и общественный статус, а не по Любви»<sup>2</sup>. Взрослые женщины объясняют дочерям, что сразу после свадьбы они могут и даже должны выбрать себе любовника по своему вкусу, если хотят познать радости Любви. Конечно, есть и другой вариант: можно стать «монахиней». Это значит, что молодая девушка посвящает себя детям и хозяйству, а не личной жизни. Но и такие женщины не рассчитывают на любовь мужа. Кларин подчеркивает, что именно такие «монахини» создают общественное мнение. Именно их и надо опасаться, а лучше поддерживать с ними приятельские отношения. Все эти неписанные законы испанского провинциального общества объясняют матери своим дочкам. Именно так понимают жители Ветусты значение «семья как брак».

Анна же росла без матери, и никто с ней не говорил на эту тему. Единственным учителем девочки был ее отец. Он ее научил читать, писать, а также счету и математике. Благодаря отцу, у Анны появилось новое увлечение – чтение книг, которые развили у нее фантазию и воображение. Она – единственная женщина в Ветусте, которая мечтала обрести в браке Любовь, растить в мире и согласии с мужем детей. Анна искала в религии защиту от своего одиночества и затворничества, потому что девочку редко выпускали из дома. Ее страстные молитвы напоминали несостоявшиеся разговоры с матерью, поэтому она часто посещала Церковь.

После смерти своего отца молодая женщина видела только два варианта своей будущей жизни: выйти замуж или стать «старой девой». Анна, как наблюдательный человек, на примере своих теток убедилась, что жизнь незамужней женщины в испанском провинциальном городе страшнее неудачного брака.

Кларин не случайно в своем романе рисует образы незамужних женщин. Это тоже было его новаторством. До романа «La Regenta» создавалось впечатление, что *все* испанские женщины выходят замуж, а некоторые и несколько раз. Кларин в своем произведении только поделился с читателями своими наблюдениями и размышлениями, но не стал конкретизировать их. По ним становится ясно, почему испанские женщины так стремились выйти замуж. Следует еще раз обратить внимание, что тетки Анны живут в доме своего брата. Последний выделяет сестрам небольшую сумму и никогда не интересуется их жизнью. Да и воспитание единственной дочери он им не доверяет, потому что ему в голову не приходит мысль об этом. Вся семья собирается только во время обеда, когда все чинно рассаживаются за столом. И вся трапеза протекает в обезличенно-формальной обстановке. Потом все разбредаются по своим делам.

Отец Анны занят только судьбой собственной дочери, которой он оставляет все свое богатство. А про остальных родственников он иногда забывает, поэтому его сестры постоянно нуждаются в деньгах. Практически у них нет никаких прав, а есть только обязанности: они должны соблюдать все условности света, все догмы Церкви. Они даже не имеют право вмешиваться в общественную жизнь города. Все их существование сводится к постоянному пребыванию в доме брата, где они не имеют права вмешиваться в воспитание племянницы. Ведь у них нет средств, чтобы выехать за пределы поместья или нанять себе собственный дом. Такая жизнь в Вегусте громко называется «родная семья». По этим причинам Анна сочувствует участи теток. И к ее сочувствию примешивается жалость. В раннем детстве она грезилась об идеальной семье, в которой не только родители, но и все родственники любят друг друга. Она искренне верила в незыблемость своей мечты о счастливой родительской семье. Но все оказалось ложью. И разочарованная Анна ищет другой выход. Роль незамужней женщины ей не подходит.

Интересно отметить, что в романе «La Regenta» предлагается несколько вариантов развития сюжета. По одному из них Анна Осорес становится монахиней и все богатства ее семьи достаются Церкви. Но религиозный пыл главной героини после смерти отца несколько остыл. Ей пришлось заниматься финансами и думать не только о себе, но и о своих родственницах. Если бы она приняла постриг, то их участь была бы еще печальней: они стали бы побирушками. С другой стороны, Анна не хотела отказываться и от плотской любви. И еще она понимает, что роль незамужней женщины ей не подходит.

Брак с бывшим судьей доном Виктором Кинтанар становится выходом для Анны. Для нее это возможность изменить свою жизнь. Дон Виктор Кинтанар имеет репутацию человека честного и учливого. К моменту помолвки он уже закончил свою общественную жизнь. И Анна надеялась, что они будут посвящать много времени друг другу. Ничто ее не смущало. Да и разницу в 25 лет Анна воспринимала как надежду на исполнение собственной мечты, ведь ее муж был опытным и зрелым мужчиной. По ее мнению, человек, старше ее, поможет ей создать счастливую семью.

После свадьбы Анна меняется. Сначала она узнает о своем бесплодии. Все ее надежды на счастливое материнство рушатся. Потом она узнает, что мужа интересует не жена, а только ее деньги. Хотя дон Виктор Кинтанар никогда не изменяет Анне с другой женщиной, но он ее не любит. Все в городе знают его всепоглощающую страсть – это охота, которой он отдается как любовнице. Дон Виктор спокойно оставляет свою молодую жену надолго одну. Так Анна на собственном горьком опыте узнает смысл значения «семья как брак». Искренние желания девушки оказались иллюзиями, которые жизнь беспощадно разбивает. Здесь присутствует определенная цепочка испытаний, которая приводит главную героиню к подлинному счастью. Анне только остается исследовать значение «семья как любовь». Она занялась поисками человека, способного открыть ей этот мир. Но для всех жителей Ветусты Анна Осорес – аристократка, красавица, утонченная женщина с безукоризненной репутацией. Не случайно ее называют в гостиную «женой Регента», а не по имени и фамилии. Присматриваясь к своим знакомым, Анна замечает, что мужчины Ветусты похожи на ее мужа. А многие из них даже его опаснее, потому что они специально губят репутацию своих любовниц. Проанализировав ситуацию, Анна пытается заставить своего мужа полюбить себя, создать семью не для общественного мнения. Дон Виктор, воспитанный обществом Ветусты, не понимает намерений жены. Он ей прямо советует завести любовника и оставить его в покое. По этой причине Анна начинает презирать мужа. Особенно она ненавидит охоту и все, что с ней связано.

Разочаровавшись в окружающем мире, молодая женщина убегает в казино. Там она встречает Альваро Месиа, певца, который недавно приехал в провинцию с гастролями. «Он становится для нее лучом среди непроглядного мрака»<sup>3</sup>. Анна воспринимает его «как потерпевший кораблекрушение, который видит приближающееся судно»<sup>4</sup>. Отношение Альваро к молодой женщине напоминает роман Родольфа Буланже и Эммы Бовари из одноименного романа Г. Флобера. Оба они относятся к женщине как к очередной победе, которую надо завоевать по всем правилам искусства соблазна, чтобы получить заслуженный трофей. И делают они это очень виртуозно. А потом спокойно бросают своих любовниц. Увлечение Анны Альваро Месией – это увлечение красивой внешностью и красивыми словами. И она это со временем осознает. Когда после внезапного отъезда



певца горечь потери стихла, Анна понимает, что ее чувства не были затронуты. Она даже благодарна Альваро за то, что он после бурного романа ее бросил. Но лишь спустя много времени Анна начинает понимать второе значение слова «семья» – союз двух людей, которых благословляет Любовь. В ее жизни наметились перемены. В это время она начинает обращать внимание на своего исповедника – дона Фермина де Пас. Он кажется ей самым достойным человеком, с которым она сможет открыть новый для себя мир.

Повествование романа начинается в то время, когда дон Фермин де Пас занимает должность каноника–проповедника центрального Собора Ветусты. «Это человек большой силы как физической, так и интеллектуальной»<sup>5</sup>. В романе постоянно подчеркивается, что «дон Фермин де Пас – самый могущественный священник в Ветусте»<sup>6</sup>. Свой пост он получил в 35 лет за созданные им научные труды, а также благодаря своему непреклонному решению добиться положения в обществе. Этим дон Фермин де Пас хотел заставить всех забыть свое бедное происхождение, ибо он родился в крестьянской семье. Его успешная карьера была результатом огромного честолюбия и постоянного, «механического», беспрекословного выполнения порученных ему заданий. Многие в городе тайно завидовали Фермину, но он не обращал внимание на чужие интриги и никогда не принимал в них участие. В романе рассказывается о детстве и юности главного героя. И все время подчеркивается его одиночество. Мать его была женщиной с железной волей. Она воодушевляла своего сына, и в его успехах видела своеобразную месть за свое низкое происхождение. Уже с самого детства Фермин научился тщательно исполнять то, что ему поручали, и так, как от него это требовали. Но никогда никого он не пускал в свой воображаемый мир. У него сложились понятия о семье и счастье, напоминающие мечты Анны Осорес.

Принятие обета безбрачия не означало для Фермина отказ от детских идеалов. Он рассматривал его скорее как защиту от значения «семья как брак», а также от женщин типа вдовы Обдулия. Такие матроны не могут пройти мимо мужчин, они обязательно должны их завоевать, даже если перед ними священники или верные мужья типа дона Виктора Кинтонар. Вдова Обдулия – вульгарная женщина из высшего общества. Слова и суждения она заимствует не из книг, а из разговоров между собой своих любовников. Дон Фермин де Пас испытывает к таким женщинам одновременно презрение и жалость, ведь для них полностью закрыты ворота царства Любви.

Кларин заставляет своего героя, как и Анну в случае с Альваро Месией, осознать, что для счастья ему нужна не только внешне красивая, но и умная женщина. По этим причинам автор вводит образ служанки Тересины. Это молодая красивая женщина предана своему хозяину – дону Фермину. Она готова исполнить любое его приказание и довольствуется

только ночными ласками. Фермин де Пас уважает Тересину за то, что она довольна своим местом и никогда не сплетничает о личной жизни хозяина. Дона Фермина в Ветусте называли праведником за его образ жизни. Он постоянно угождал начальству тем, что никогда ничего не требовал, и на него не было жалоб, поэтому церковные власти сами способствовали его продвижению. И в свои 35 лет дон Фермин де Пас был самым могущественным и самым справедливым священником в Ветусте.

Первое сближение Анны и Фермина состоялось, когда ларый священник дон Гайетана рекомендует де Паса в качестве нового исповедника. Вначале молодые люди не обращали друг на друга никакого внимания. Позже Фермин стал уделять Анне больше внимания, хотя та его не замечала. После разрыва с Альваро Месией именно исповедь дала молодой женщине возможность разобраться в собственных чувствах. Беседы с Фермином открыли для нее новый мир, который затрагивал не только ее чувства, но и интеллект. Это привело к более частым встречам. Незаметно молодые люди стали очень часто встречаться. Со временем они обнаружили, что подходят друг другу и даже мечтают об одном и том же. Их взгляды на счастье были очень похожими. И они с большим увлечением принялись реализовывать свои юношеские мечты. Ведь каждый из них еще не испытал чувства Любви. Они сами говорили, что наконец создали семью, где им обоим хорошо, где все любят друг друга. Это было самое счастливое время в жизни Анны и Фермина.

Кларин дает возможность главным героям осуществить свои мечты. Для него главное – показать, как человек сам может сделать себя счастливым. Не важно, что весь город восстает против Анны и Фермина, вынуждая их порвать отношения. Важно, что главные герои создали, пусть на короткое время, свою семью и были очень счастливы. И это могло бы длиться всю жизнь.

---

<sup>1</sup> «La Regenta» de Leopoldo Alas. – Madrid, 1988; *Bobes Naves, María del Carmen. Teoría general de la novela: Semiología de la «La Regenta».* – Madrid, 1985. P. 40–60; *Tintoré, María José. «La Regenta» de Clarín y la crítica de su tiempo.* – Barcelona, 1987. P. 20–26.

<sup>2</sup> *Alas, Leopoldo (Clarín). La Regenta.* – La Habana, 1976. P. 48.

<sup>3</sup> *Alas, Leopoldo (Clarín). La Regenta.* – La Habana, 1976. P. 68.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 71.

<sup>5</sup> *Alas, Leopoldo (Clarín). La Regenta.* – La Habana, 1976. P. 4.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 11, 15, 55, 75, 79.

РОМАН ГЮТЕРСЛО «ТАНЦУЮЩАЯ ДУРА»  
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Альберт Парис Гютерсло (настоящее имя Альберт Конрад Китрайбер) – одна из самых колоритных фигур австрийской духовной жизни XX века. Он занимал особое место, являясь на протяжении своего долгого жизненного пути (1887–1973) активным участником не только историко-литературного, но и историко-культурного процесса в стране. Это воздействие исходило как от многообразной литературно-художественной деятельности Гютерсло, так и от суверенности, определенности его личности. Щедро наделенный эстетическими дарованиями, он работал в разных областях.

А. Гютерсло начал свой путь писателя тогда, когда понятие «модерн» вошло в употребление как сознательное противопоставление наступающей новой эпохи всей предшествующей истории развития как обозначения принципиального изменения человеческого способа мышления и бытия. По мысли духовных учителей и провозвестников модерна (Германа Бара, Генриха Харта, Ойгена Вольфа) новому человеку необходимо было порвать с предрассудками античности. Под античностью понимался не конкретный исторический промежуток времени, связанный с эпохой греко-римского развития, а вся история человечества до конца XIX века. Путь от античности к модерну, утверждали они, ведет не от животного к нравственному, а от животного к духовному и техническому. Человек, живущий в эпоху господства техники, призван быть властителем мира, его центром и точкой отсчета. Этот человек (*homo intelligens*, *homo faber*) должен пройти процесс эмансипации и отбросить ненужные подпорки, «костыли» – авторитет, религию, государство (закон). Человек эпохи модерна – повелитель техники; он не только владеет миром, но и создает его, а потому он свободен от Бога. Таким образом, процесс полной эмансипации человека превращается в процесс абсолютной субъективации человека<sup>1</sup>.

Положения, развивавшиеся теоретиками модерна, не были ни совершенно новыми, ни оригинальными. Они подхватили и активно развивали выводы из теоретических естественно-научных взглядов и философских построений, витавших в воздухе европейской цивилизации начиная с эпохи Возрождения. Решающую роль в процессе эмансипации от всего сыграл Ницше, отчеканивший эти идеи в блестящие афоризмы, клеймившие

обывателя, «человека на подпорках». При таком подходе не мир сам по себе, а его превращаемость путем человеческой деятельности стала предметом исследования. Это обусловило две стороны во взаимоотношениях человека с миром. Во-первых, мир в представлении человека модерна стал открытым и незащищенным от любых посягательств; во-вторых, он предстал для познающего и действующего в нем субъекта как пространство для реализации бесконечных возможностей. Однако феномен возможности имеет самый широкий спектр воздействия. С одной стороны, можно было говорить о способности человека изменить окружающую среду, о расширении сферы его познания, с другой стороны, бытие стало все более непонятным самому человеку из-за действия тех структур, которые он создал (бюрократическое государство, общество).

Какова же роль искусства в эпоху модерна? Модернистское искусство, как любое другое, имело дело с миром, с действительностью. Оно отражало, как точно определяет современный исследователь, не мир вещей, а «состояние, в котором находятся человек и бытие, оно представляет действительность в той степени, в какой эта действительность характеризует отношение «я» и мира в целом»<sup>2</sup>. Модернистский художник видит себя в первую очередь человеком, создающим искусство (*homo artifex*). Свободный от всякой ориентации на действительность, он создает свой собственный мир. Монтаж, коллаж, ассоциативность становятся основными принципами организации эстетического мира художника модерна; при этом ассоциативный принцип призван не объединять разрозненное в единое целое, а показать изображаемое как нечто диффузное, открытое, как «чистую возможность». Разрыв логических ассоциаций, логики действия, смысла причинности, абсурдность изображаемого подчеркивают, что законы реального мира здесь не действуют.

В искусстве модернизм стал методом, вскормившим все значительные художественные направления XX века: эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм. В немецкоязычной литературе и искусстве единственным мощным движением первой трети века стал экспрессионизм, вобравший в себя все указанные выше течения. Он достиг апогея своего влияния в «экспрессионистическое» десятилетие (1911–1921) и оставил глубокий след в европейской культуре, в ее поэзии и романе, драматургии и живописи. Одним из первопроходцев нового художественного мышления и чувствования стал Альберт Парис Гютерсло.

В возрасте 22 лет Гютерсло пишет свой первый роман «Танцующая дура». В центре его история Рут Херценштайн, дочери берлинского банкира. Воспитанная в сытой и сонной атмосфере буржуазной семьи, она тоскует по большому миру и тяготеет к своим настоящим, так и уготованным для нее будущим – выйти замуж за солидного человека и вести такую же бесцветную жизнь, как и ее родители. Ее поддерживает старший брат Роланд. От него Рут слышит «крамольные» речи, осуждающие авто-

ритет государства и родителей. Однако и сама Рут не столь беспомощна, как может показаться на первый взгляд. В трудной для нее ситуации она всегда прибегает к лжи. Именно так она избавляется от своего жениха и от своего брата, порывает с семьей и переезжает в Вену, где выдает себя за танцовщицу. Ее окружают мужчины, которых она влюбляет в себя, но не отдается им. Оставшись без финансовой поддержки, она получает в незнакомом городе ангажемент в варьете, где с нетерпением ожидают выступления необыкновенной танцовщицы. Рут, никогда не умевшая танцевать, убеждает не только других, но и самую себя, что она сможет поразить всех искусством танца, если будет звучать вдохновляющая ее музыка. Однако композитор отказывается писать для нее, дебют отложен. Последняя сцена показывает Рут на карнавале, где она наталкивается на одетого в маску Пьеро слепого. Рут охватывает желание еще раз испытать силу своих чар, и она заставляет слепого поверить в то, что она принимает его за зрячего. Под воздействием ее слов слепой уверяет, что видит ее. Чужая ложь приводит ее в бешенство, и она, мстя всем мужчинам, которые никогда не дотронулись до нее, издевается над слепым, доводя его до гибели.

Роман «Танцующая дура», созданный совсем молодым человеком, – Гютерсло было тогда двадцать два года – рассказывает о проблемах молодежи. Он и был предназначен для молодежи. Автор свой в среде, которую он описывает, его волнуют проблемы, которые будоражат и его героев. Рассуждения персонажей воспроизводят идеи властителей дум молодежи той эпохи: антиавторитарные высказывания в духе Ф. Ницше, Эдипов комплекс и нарциссизм из психоанализа З. Фрейда, рассуждения о женщине в стиле О. Вейнингера. На страницах романа мелькают имена К. Моне, Э. Мане, О. Родена, Р.М. Рильке, П. Сезанна, О. Кокошки. Как это принято в молодежной среде, с одинаковой запальчивостью и увлеченностью высказываются диаметрально противоположные взгляды. Автор никак их не комментирует, он просто представляет широкую палитру расхожих мнений, царивших тогда среди художественной молодежи. Его задача – дать каждому персонажу возможность как можно подробнее изложить свои взгляды.

Обсуждаемые в романе темы типичны для литературы «экспрессионистического десятилетия». Это провозглашение свободы личности и протест против всех авторитетов: государства, семьи, морали, религии; это самое радикальное и интенсивное выражение своего «я». Основной формой проявления как протеста, так и индивидуальности в романе выступают любовь и сексуальное влечение. Именно они движут всеми поступками героев, определяют радиус их действия. Гютерсло демонстрирует полный набор чувств, замешанных на эротике: романтическую влюбленность в Рут Феликса Эдельбауэра (Моисея), драматическую любовь к ней Тонио Фаустинера, любовную одержимость ею Парацельса

Вельзера, сексуальное влечение Роланда к матери и его тайная жажда инцеста с сестрой Рут, намек на лесбийские отношения Рут с Мальвой, гомозротическую связь Ливлянда с мальчиком Элиасом. Каждый из персонажей выступает с монологом на отведенную ему тему; как традиционные, так и маргинальные виды эротического влечения изображаются с одинаковой серьезностью и равным пафосом. Какие-либо комментарии или тем более моральная оценка мыслей и действий героев отсутствуют. Как можно понять, молодой автор во многом идентифицирует себя со своими героями. На всем повествовании лежит печать скандальной, вызывающей свободы, задиристое желание дать «пощечину общественному вкусу», эпатировать «почтеннейшую публику».

Смутить покой буржуа, вывести его из состояния равновесия, поколебать своими эскападами его истовую веру в незыблемость основ бытия и морали, просто ошарашить и «попугать» обывателя – все это, бесспорно, входило в кодекс поведения молодых бунтарей и отразилось в книге Гютерсло. Однако самый смысл мятежных высказываний персонажей, ниспровергающих все установленные нормы и авторитеты, имел и другую направленность. Для экспрессионистов было важным пробиться к первоосновам, первоэлементам бытия, прорваться к внутренней сути предмета и вскрыть его корни. Поэтому любое явление, любые нормы и традиции должны были в глазах молодых пройти проверку и доказать свою состоятельность или несостоятельность перед их критическим чувством и разумом. На этом пути, как показывает и роман Гютерсло, не обошлось без экзальтированных преувеличений, драматизации самых обычных, с точки зрения здравого смысла, явлений. Роланд, брат Рут, обуреваем сложным комплексом чувств к актрисе Мальве, к своей матери и к самой Рут. Он подвергает суровому экзамену на принадлежность к новому поколению самого себя, свои предпочтения, вкусы и пристрастия. Обычный житейский эпизод – Роланд видит через неплотно прикрытую дверь обнаженную сестру – дает повод для многостраничного внутреннего монолога, в котором литератор Роланд во всеоружии своей осведомленности в новейшей философии и психологии рассуждает о взаимоотношении полов, об инцесте, о материнстве. Он, считавший себя свободным от всех предрассудков, не посмел войти к сестре как молодой мужчина к красивой женщине. Его ужасает собственная ложь: за письменным столом он стоит «по ту сторону добра и зла», однако в действительности не имеет мужества порвать с предрассудками и традициями старого мира.

Демонстративный отказ писателя занять какую-то позицию по отношению к своим персонажам, к выражаемым ими позициям, рассматривается современной критикой как недостаток профессионального опыта, мастерства молодого писателя. Можно согласиться с тем, что для автора более важны идеи, чем персонажи; для него важнее, что говорится, чем персонажи<sup>3</sup>. Данным обстоятельством объясняется и отсутствие индиви-

дуализации языка героев. Однако нельзя не отметить, что уже в первом произведении Гютерсло в общих чертах реализовал принцип, впоследствии ставший основополагающим для его творчества вообще, – представить свое повествование как «роман возможностей», показать изображаемую ситуацию как открытую, допускающую многозначное толкование. В этой связи спорным представляется тезис о том, что в «Танцующей дуре» показана «молодежь без идеалов»<sup>4</sup>. Действительно, молодые бунтари, выступая против освященных государством традиций и норм, нередко впадают в крайности, готовы защищать в качестве возможных любые, в том числе и самые сомнительные варианты. Однако у них есть идеалы, на которые они равняются. Цель их жизни – «экспрессионистическая эманация» (Г. Бенн); их образец – свободная, раскрепощенная личность, какой она выростала перед внутренним взором молодых поэтов и художников, вдохновленных Ницше. Фигурой, постоянно маячившей за их поступками и изречениями, был этот мыслитель, его жизнь. Как и он, они стремились «раздирать словами внутреннюю сущность, выразить себя в неудержимом порыве, формулировать, ослеплять, сверкать, искриться, игнорируя любую опасность, не обращая внимания на последствия...»<sup>5</sup>

Первое произведение Гютерсло таило в зародыше многие идеи, темы, мотивы, которые оказались плодотворными для его последующего эпического творчества. Одним из таких «прострельных» мотивов является эрос. Исходя из античной философии он полагал, что любовный и познавательный интересы – две стороны одного целого. Эта мысль пройдет красной нитью через все творчество писателя, и его первый роман уже несет на себе следы данной концепции, ибо эрос для героев Гютерсло – способ постижения мира и самих себя. В «Танцующей дуре» любовь, эрос составляют сущность жизни молодых героев. Для Рут это единственный путь выразить себя, для Феликса и Тонио это путь к обретению высшего смысла, для Ливлянда его увлечение нечто вроде новой религии.

«Танцующая дура» обнаруживает еще одну черту, которая затем будет присуща всем его последующим романам, – в книге самостоятельное место занимает тема лжи. В романе лгут все персонажи, но подлинным мастером лжи выступает Рут. Рут постоянно вращается в артистической среде музыкантов, литераторов, художников; они рисуют картины, пишут стихи, сочиняют музыку. Сама же Рут виртуозно владеет способностью лгать, и ее дар сродни художественным талантам людей, окружающих ее. Она лжет самозабвенно, точно повинаясь какой-то силе, заставляя других верить ее выдумкам. Рут не какая-то заурядная лгунья – она гений лжи. Любое ее измышление есть своего рода художественное произведение, созданное по всем меркам высокого искусства. Оно обладает достоверностью, безупречной формой, выполнено рукой мастера, добротное, чисто, изящно. У Рут есть и название для своего «творческого» процесса. Построить здание лжи означает для нее провести по воздуху кратчайшую

линию, подобную той, что соединяет две отдаленные географические точки. В своем воображении она рисует другого человека, приписывает этому вымышленному лицу свою волю, свои только предполагаемые способности. Этому «другому» она придает собственные черты, заставляет сконструированный ею механизм думать за нее и воспринимает как свои собственные результаты действия этого автомата-двойника.

Артистическая ложь Рут обнаруживает близкое сходство с искусством, однако искусство, внушающее человеку «сон золотой», никогда не принимает, как известно, свои творения за действительность. Ложь Рут посягнула на единоличное владение истиной и разбилась при столкновении с реальной жизнью. Ее собственная жизнь, построенная на постоянной лжи, отражает самую большую тайную ложь ее существования: она, известная соблазнительница, пробуждающая в мужчинах самые смелые эротические мысли о ее прошлом и настоящем, в действительности невинная девушка. Лишь в финальной сцене, в момент аффекта, она признается самой себе, что смерть несчастного слепца, утонувшего по ее вине в городском канале, была мезьей «Моисею, Фаустинеру, Коринту, Вельзеру. Ах, всем мужчинам, которые никогда не коснулись ее» (с. 528)\*. Ложь в романе Гютерсло присутствует как некая пародийная модель искусства, как альтернативный вариант.

Структура романа, его язык содержит в себе многие стороны, указывающие на его прямое родство с литературой модерна в целом и экспрессионизма в частности. В построении книги ясно ощущается то «расшатывание» логики действия, причинности и взаимосвязи, которые присущи новому роману. Кажется, что автор вовсе не озабочен тем, чтобы дать обоснованное, законченное объяснение поступкам своих героев, продумать мотивированность их действий, имеющих решающее значение для развития сюжета. Автора мало беспокоит сюжетная организация многостраничных монологов его персонажей. Он без всяких объяснений вводит размышления своих героев, представленные в форме внутренних монологов. Гютерсло не создает яркие характеры, он делает фигуры романа носителями важнейших идей, волновавших молодых, рупором «экспрессионистического десятилетия». Поэтому язык героев не индивидуализирован, их монологи буквально напичканы психологическими, философскими, литературными идеями. Повествование не отличается однородностью, оно как бы смонтировано из множества стилистически разнородных частей. Подобный монтаж воспринимается достаточно органично за счет единой интонации, объединяющей все повествование. Эта чисто экспрессионистическая интонация, взволнованная, прерывистая, захлебывающаяся от избытка эмоций и чувств. Она возникает за счет употребления автором коротких предложений, объединенных сочинительной связью. С по-

---

\* Цит. по: Gütersloh A.P. Die tanzende Törlin. – München: Müller, 1913.



мощью такого членения автор передает и накал чувств, и неожиданное прозрение. Ф. Турнер удачно назвал основным признаком стиля Гютерсло «членение предложений, задыхающееся от нехватки воздуха»<sup>6</sup>. Действительно, создается впечатление, что и автору, и персонажам, именно в данный момент, здесь и сейчас, необходимо сообщить что-то необыкновенно важное, что переполняет их душу, заставляя их говорить, прибегая к любым сравнениям и метафорам, лишь бы все это помогало донести их боль, их разрывающую сердце страсть, ненависть и любовь. То, что они должны донести – конфликт с «отцами», открытие своего «я», поразившую их мысль, взгляд, встречу – все переживается в первый раз и потому чрезвычайно интенсивно.

---

<sup>1</sup> См.: *Petersen J.H.* Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung. – Stuttgart: Metzler, 1991. S. 7; 10; 15.

<sup>2</sup> *Ibid.* S. 25.

<sup>3</sup> *Thurner F.* Albert Paris Gütersloh: Studien zu seinem Romanwerk. – Bern: Lang, 1970. S. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.* S. 32.

<sup>5</sup> *Benn G.* Einleitung // Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts: Von den Wegbereitern bis zum Dada. – München: Deutscher Taschenbuch, 1963. S. 10.

<sup>6</sup> *Thurner F.* Op. cit. S. 16.

### «Группа 47» – взгляд из XXI века

Осенью этого года исполнится 55 лет со дня основания «группы 47», крупнейшего и самого значительного писательского объединения в истории литературы ФРГ, которое на протяжении двух десятилетий, начиная с 1947-го по 1967-й годы, решительно и эффективно определяло развитие западногерманской литературы. С исторической точки зрения 55 лет – срок небольшой. Однако, учитывая темпы литературного развития в XX веке, срок вполне достаточный для того, чтобы забыть о существовании этой группы и отдать ее на растерзание дотошным диссертантам. Но странное дело, прекратив свое существование (неофициально – в 1967 г., официально – в 1977 г.), «группа 47» продолжала незримо присутствовать в литературной жизни ФРГ, вызывая и по сей день интерес не только у германистов, но и у писателей и даже у широкой публики. Правда, интерес этот носит временами несколько скандальный оттенок. Начиная с 1970-х годов, не прекращаются попытки заново переписать историю «группы 47», разрушить «легенду» этого необычного писательского объединения, усомниться в гражданской и политической благонадежности ее авторов и вообще умалить ее заслуги в становлении литературы ФРГ.

На волне леворадикального движения 1968 года ряд молодых литературоведов (Х.Д. Шэфер, К. Прюмм, Ф. Раддац, Х. Денклер, О. Бест) попытались обвинить авторов «группы 47» в приверженности идеям национал-социализма. Однако кампания эта быстро захлебнулась, вызвав взрыв общественного возмущения. Какое-то время теми же авторами поднимался вопрос об ответственности «группы 47» за печальную судьбу литературы немецких эмигрантов в ФРГ, однако и эта кампания не принесла желаемого результата. К концу 1990-х годов «группу 47» обвинили в самом тяжком немецком грехе – в антисемитизме. Многочисленные статьи, выступления, памфлеты Клауса Бриглеба, несмотря на вздорность и бездоказательность его доводов (здесь мы имеем дело с проявлением редкой болезни – филологической паранойи), вызвали такой резонанс, что дискуссия по этому поводу не затихает в ФРГ и сегодня.

Общую картину литературных баталий дополняют различные исследования, авторы которых пытаются пролить свет на отдельные стороны жизнедеятельности «группы 47». В 1995 году выходит книга под названием «Нужна ли нам новая “группа 47”?», в которой 55 писателей и крити-

ков отвечают на поставленный вопрос. В 1998 году писатель Герман Киндер опубликовал эссе «Миф “группы 47”», где попытался, исходя из личного опыта, доказать, что это объединение не так уж много и значило в литературном процессе ФРГ. В 1999 году выходит сборник «Инвентаризация. Исследования о «группе 47», составленные по принципу «ударим по “группе 47”, чем можем». Удар был мощный, но, построенный в большинстве случаев на передергивании фактов и вольном их толковании, особого энтузиазма у германистов, не говоря уже о широкой публике, не вызвал. К этой литературе следует добавить фундированное издание в 1997 году писем Г.В. Рихтера, основателя «группы 47», и книги составительницы и комментатора этих писем Сабины Кофалла «“Социальный смысл”» Ганса Вернера Рихтера. К корреспонденции руководителя “группы 47”». Оба эти издания существенно расширили наше представление как о «группе 47», так и о Г.В. Рихтере – человеке и писателе.

Возникает естественный вопрос: отчего такой повышенный интерес к «группе 47»? Чем вызваны многочисленные обвинения группы во всех смертных грехах, что стоит за различными сенсационными «разоблачениями»? Складывается такое впечатление, что «группа 47» и сегодня является «живее всех живых», и авторы этого славного литературного объединения могли бы, вслед за кинорежиссером Розой фон Праунхаймом, заявить: «Наши трупы еще живут». Они живут хотя бы потому, что после распада «группы 47» современная немецкая литература, за исключением немногих живущих авторов группы, ничем кроме презрительных высказываний в адрес «литературного старья» себя не проявила. И виной тому не отсутствие талантов, а отсутствие какого-либо интереса ко всему, что происходит в мире и в собственной стране. Новое поколение авторов в массе своей видит свою цель не в «духовном руководстве» нации (как понимали свое назначение, например, Гуго фон Гофмансталь или Томас Манн, а вслед за ними и авторы «группы 47»), а в написании книг как таковых, безотносительно их принадлежности к окружающей действительности.

В ходе дискуссии об антисемитизме «группы 47» выявилась одна любопытная деталь, которая, на мой взгляд, очень точно охарактеризовала значимость «группы 47» для немецкой литературы второй половины XX века. В 2002 году вышел роман Мартина Вальзера, одного из виднейших представителей второго поколения авторов «группы 47», «Смерть одного критика». Прототипом главного героя романа послужил Марсель Райх-Раницкий – крупнейший литературный критик Германии, неперемный участник почти всех заседаний «группы 47». Исходя из того, что М. Райх-Раницкий по национальности польский еврей, некоторые рецензенты усмотрели в романе М. Вальзера наличие антисемитских интенций. Я не собираюсь вдаваться в подробности этой дискуссии, равно как и анализировать данный роман М. Вальзера. На мой взгляд, это не самое удач-

ное произведение маститого автора. Суть проблемы заключается в другом. Ряд критиков заметил, что вопрос этот интересует только представителей старшего поколения. Творческая молодежь осталась совершенно равнодушной к проблеме антисемитизма в литературе (как, впрочем, и в повседневной действительности ФРГ), что подвигло редакцию газеты «Вельт» провести опрос среди молодых и не очень молодых авторов на предмет выяснения причин подобной холодности к актуальным вопросам времени. Результат был более чем обескураживающим. Подавляющее большинство опрошенных авторов заявило, что это «не их дебаты»<sup>1</sup>.

Тильман Краузе, редактор литературного отдела газеты «Вельт», справедливо полагая, что одним из основных отличий немецкой литературы, начиная со времен Лессинга, было осознание себя «частью общественной действительности», с которой она, литература, находилась в состоянии «постоянной полемики», вынужден был констатировать, что последними, кто исповедовал этот принцип, были авторы «группы 47»: «Во всяком случае, начиная с 1970 года, ни один писатель и ни одна группа не заявили о своих притязаниях на «духовное руководство» нацией. Однако старики не хотят от этого отказываться. И по сей день ветераны «группы 47» продолжают исполнять этот свой долг»<sup>2</sup>. Действительно, наиболее заметные проблемы времени, волновавшие общественность ФРГ в 80–90-е годы XX века, нашли отражение именно в литературе ветеранов «группы 47», а не молодых авторов. Достаточно вспомнить крупнейшее событие в истории Германии последнего времени – воссоединение обеих частей страны. В творчестве молодых авторов это событие практически не нашло никакого отражения. Зато романы М. Вальзера «Защита детства» и Г. Грасса «Широкое поле» (вообще-то немецкое название романа «Ein weites Feld» лучше было бы перевести, учитывая отрицательное отношение писателя к поспешному воссоединению, как «Все еще впереди» или «То ли еще будет») вызвали общенациональную дискуссию небывалого размаха. В итоге Краузе приходит к неутешительному выводу: «До тех пор, пока молодежь не сформулирует ничего боеспособно собственного, старики не только останутся победителями. Они даже возьмут с собой в могилу то мастерство, которое поддерживало в Германии вот уже 250 лет литературную жизнь»<sup>3</sup>.

Краузе не так уж далек от истины. Современная немецкая литература – это литература «сытой демократии». Она никуда не зовет, она ни с кем не спорит, ее ничто не интересует кроме ее собственной данности. Это литература «внутренней эмиграции» нового посева, эмиграции из истории, но не по нужде, а просто так, из любви к искусству. Герои произведений молодых авторов предпочитают обретаться за пределами Германии, и если возвращаются на родину, то при виде отвратительной политической и социальной действительности сразу же начинают возделывать свой «Сад в северной части города», как это происходит в одноименном рома-

не Михаэля Клеберга – наиболее рафинированного и чрезвычайно высокомерного представителя новой литературы ФРГ. Именно он в ответ на сетования Краузе по поводу неблагоприятного состояния немецкой литературы заявил: «Мое поколение создает самую лучшую немецкую литературу»<sup>4</sup>. Правда, тут же он вынужден добавить, что ее создателям «до смешного трудно» найти издательство, которое решилось бы опубликовать эту литературу<sup>5</sup>. И далее: «Лучшие авторы моего поколения, такие как Бригитта Кронауэр, Ханс-Ульрих Трайхель, Ральф Ротман, Роберт Менассе, Барбара Хонигман, Томас Лер, Инго Шульце, Марсель Байер, Хельмут Крауссер, Максим Биллер или Ульрих Вёлк... работают свыше десяти и более лет, не слишком поддаваясь эмоциям и целенаправленно над тем, чтобы реабилитировать литературу, которая во времена, когда мнениями командовало поколение подручных зенитчиков из «группы 47», потеряла возможность достичь мирового уровня (исключая великих индивидуалистов Грасса, Бёлля, Йонзона или Арно Шмидта) и которая в техническом и повествовательном смысле дошла до ручки благодаря литературным порождениям поколения революционеров 1968 года. Камень за камнем выстраивают они литературные произведения, в которых на более высоком уровне говорится о современной Германии и об ее истории, о силе и бессилии, об эротике и любви, о фантастических и реальных мирах»<sup>6</sup>.

Как бы ни был велик список имен, представленных Клебергом в качестве гарантов новой литературы, приходится вместе с Т. Краузе констатировать, что «лишенный какого-либо влияния» М. Вальзер пользуется у немецкого читателя большим успехом, чем все авторы поколения Клеберга вместе взятые<sup>7</sup>. С этим вынуждены, сжав зубы, согласиться и молодые авторы. Максим Биллер, прославившийся не столько своими литературными достижениями, сколько резкостью оценок, касающихся всех и вся, заметил: «Больше не существует никакой «группы 47», есть только ее тень, которую она отбрасывает, тень содержательного, но и социального свойства, и именно поэтому сегодня очень тяжело пробиться другой литературе»<sup>8</sup>. Об этом, кстати сказать, красноречиво говорит и тот факт, что почти никто из представленных Клебергом авторов не пользуется вниманием иностранных издательств. Их литература провинциальна по своей сути, и проблемы, питающие эти произведения, имеют характер (если вообще таковой имеют) сугубо локальный, не выходящий за пределы отдельного региона Германии.

Понятно, что не все молодые авторы исповедуют принципы М. Клеберга. Более того, некоторые из них, осознавая сложности литературного творчества, вновь высказываются за создание некоего органа, напоминающего собой «группу 47». О востребованности новой «группы 47» особенно четко высказался Маттиас Политицки – один из немногих молодых авторов, кто не чурается литературных и политических дискуссий. В ин-

тервью газете «Вельт» он заявил: «Я считаю достойным сожаления тот факт, что у нас сегодня нет такого форума, каким была раньше «группа 47». Такой форум нужен молодым авторам для того, чтобы выработать совместный критерий новой эстетики»<sup>9</sup>. Последнее обстоятельство вызывает у молодых авторов, пожалуй, самое большое негодование, чем, собственно, и вызваны их нападки на «группу 47» и презрительные отзывы о художественной значимости творческого потенциала этого писательского объединения. Литературная молодежь недовольна тем, что критики не обращают на них внимания, что у них нет собственного печатного органа, где они могли бы обсуждать свои творческие проблемы. И тут выясняется, что лучшего примера, чем «группа 47», им не найти. Отсюда вынужденное признание М. Клеберга: «Страстный интерес, с которым немецкая литературная критика в первые годы республики обсуждала и отмечала каждое новое произведение авторов своего поколения, именно этот интерес к текстам был тем фактором, который приносил их авторам известность, следствием чего было признание их права быть услышанными в качестве полноправного участника общественного диалога»<sup>10</sup>. Хотел того Клеберг или нет, но он обрисовал структуру «группы 47», опустив, конечно, творческие успехи ее авторов. Такого он не мог себе позволить.

Во все времена, в любом литературном регионе смена поколений происходила в режиме отчаянного поношения предшественников и не менее отчаянного прославления нарождающейся литературы. «Группа 47» не была исключением, ее авторы прошли тот же путь. Но каждое такое противостояние имело в своей основе огромные социальные и политические предпосылки. В случае с «группой 47» именно так и обстояло: «Все они, от Андерша до Хухеля и от Бахман до Бёлля, наставляли республику, критикуя ее и конфликтуя с ней до тех пор, пока она не достигла зрелости либеральной демократии»<sup>11</sup>.

В нашем случае, учитывая несомненное стагнационное состояние экономических и политических явлений в Германии, можно с уверенностью сказать, что перспективы для большой и значимой литературы в этой стране очень сомнительны. По крайней мере, ближайшая перспектива не сулит ничего ободряющего. И это будет продолжаться до тех пор, пока нарождающейся литературе не надоест любоваться собственным отражением или внешние обстоятельства не принудят ее отказаться от этого занятия. Следует согласиться с Гюнтером Хофманом, редактором литературного отдела еженедельника «Цайт», который заявил: «Республика, в которой представители интеллектуальной элиты не спорят друг с другом, теряет свои либеральные черты»<sup>12</sup>. Это обвинение целиком и полностью относится к литературной молодежи Германии.

На фоне благостной тишины в литературных делах лишь сейчас начинает проясняться истинная значимость «группы 47», лишь сейчас мы начинаем все больше убеждаться в том, что «группа 47» явление не

столько литературное, сколько общественно-политическое, где литература оказалась наиболее приемлемым или, говоря словами Бертольта Брехта, «наиболее удобным способом постижения действительности».

---

<sup>1</sup> Krause T. Lernen aus der Affäre // «Die Welt». – Hamburg. 08.06.2002.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> C.G. Schreiben zwischen den Zeiten: Michael Kleeberg in der Literaturwerkstatt // «Die Welt». 21.04.2001.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Kleeberg M. Gespenster und Wiedergänger. Die jüngeren Schriftsteller überlassen das Debattieren den älteren und schreiben lieber Bücher // «Die Welt». 11.06.2002.

<sup>7</sup> Krause T. Das Schweigen der Lämmer. Gute Schriftsteller müssen beides können: Debatten führen und Meisterwerke produzieren – eine Antwort auf Michael Kleeberg // «Die Welt». 12.06.2002.

<sup>8</sup> Brauchen wir eine neue Gruppe 47? 55 Fragebogen zur deutschen Literatur. Eingesammelt von Joachim Leser und Georg Guntermann. – Bonn, 1995. S. 34.

<sup>9</sup> Nicht alles Deutsche ist schwer verdaulich. Matthias Polityzki: Wir brauchen ein Forum für den Aufbruch der deutschen Literatur // «Die Welt». 30.12.1998.

<sup>10</sup> Kleeberg M. Op.cit.

<sup>11</sup> Hofmann G. Von allen kritischen Geistern verlassen // «Die Zeit». – Hamburg. 31.10.1997.

<sup>12</sup> Ibid.

С.М. Сороко  
Полоцкий государственный  
университет, Новополоцк

## МЕЖДУ РОССИЕЙ И ПОЛЬШЕЙ БЫЛА БЕЛАРУСЬ

*(по страницам официальных белорусских изданий начала XX века)*

Первая мировая война 1914–1918 годов выявила глубокие противоречия между интересами европейских государств, советская история справедливо именовала её империалистической. Противоречия существовали не только внешние, были и внутренние, не менее важные. Следствием внутренних противоречий стали революции в России (1917), в Германии (1918). В Первой мировой войне государства – участники разделов Польши 1772, 1793, 1795 годов – Россия, Германия и Австро-Венгрия находились в противоборствующих военных блоках. Национальные интересы поляков не совпадали с российскими и австрийскими политическими устремлениями. Когда 11 ноября 1918 года было подписано перемирие германского правительства со странами Антанты на западном фронте, Польша вздохнула свободно и приступила к возрождению государства – II Речи Посполитой. Современный польский историк Ян Жарын отмечает: «Для Польши этот день стал первым днем вновь обретенной независимости»<sup>1</sup>.

Восхищает романтизм польского национального духа, самоотверженность и упорство поляков в более чем столетней борьбе за свободу. Но можно ли «реанимировать» прошлое?.. Любой тоталитарной политике присуще негативное явление: подчинить народ государственной власти, навязать силой отдельной личности официальную систему ценностей. В это время в сознании людей, особенно у представителей национальных меньшинств, возникает иная тенденция – восстановить прошлое, которое, по их мнению, было лучше. Масштабы исторического прошлого настолько велики, что в зависимости от желания в нем можно найти и белые, и



черные страницы жизни народа. Может ли возрождение, как политическая установка на восстановление прежнего единства народа, приводить к негативным последствиям? На этот вопрос попытаюсь ответить, опираясь на публикации белорусских изданий начала XX века. Это будет не русская и не польская позиция, а белорусская – не противоположная, а находящаяся между ними.

Русско-японская война 1904–1905 годов способствовала дестабилизации общественно-политической ситуации в Российской империи. Внутренний политический кризис привел к революции 1905–1907 годов. Дарованные манифестом 17 октября 1905 года гражданские свободы на началах действительной неприкосновенности личности, свободы совести, слова, собраний и союзов позволили народу открыто заявлять и отстаивать свои права. Если до октября 1905 года в Северо-Западном крае (Беларусь, Литва) журналистика в основном была русскоязычной, то теперь она стала многоязычной. Языковые запреты на издания были сняты. Кажется, что российское правительство официально узаконило чаяния многонационального населения империи. Тем не менее, в Северо-Западном крае усиливаются антирусские настроения из-за невыносимых условий жизни людей. 29 декабря 1905 года газета «Витебский голос» пишет: «Второй год Россия переживает ужасный декабрь. В прошлом году наши граждане гибли тысячами, делая последние усилия, чтобы отстоять Порт-Артур. Ныне они гибли тысячами в братоубийственной войне, отстаивая гражданскую свободу»<sup>2</sup>. Никаких патриотических чувств и поддержки официальной внешней и внутренней политики царизма. Что происходит в Российской империи?.. Анализируя белорусские издания этого времени, кажется, что этого не понимают ни народ, ни политическая элита. Единственное, что проявляется ярко – культурный декаданс. Газета «Витебский голос» в рубрике «Отзывы и мнения печати» обсуждает статью «Одичание»<sup>3</sup>. «Заволновалась Россия. «Дальше так жить нельзя», – пронеслась мысль, отзывавшись в сердцах миллионов. И вот посыпались со всех сторон советы, как спасти отечество. Революционные, социалистические партии, таившиеся в конспирации, звали к полному переустройству жизни, какое не осуществлено еще нигде, даже в значительно опередивших нас по культуре странах. Земские и городские деятели видели спасение в конституции. Бюрократия топталась на месте и предлагала лишь кое-какие частичные починки законов. Люди заговорили на разных языках. Началось вавилонское столпотворение. Тем временем в 20-ти губерниях появился голод, в 26-ти крестьянские волнения... Промышленность замерла. Торговля пала. Наука, искусство, всякая просветительская, культурная работа остановились. Стачки и забастовки добывали остатки благосостояния. Огрубели совесть, нравы. Помутился ум. Мы верными шагами идем к одичанию, к потере последних остатков понятий о праве и правде»<sup>4</sup>.

Свободу каждый понимал по-своему. Изменение системы ценностей нарушило равновесие между личными и общественными интересами в сознании людей. Общественные интересы утратили форму, личные и национальные интересы стали приоритетными. Мнений в обществе появилось слишком много, как официальных, так и неофициальных. Причины и следствия сплелись в единый клубок неразрешимых противоречий, когда следствие легко можно выдать за причину для разворачивания политических игр. Люди заговорили на разных языках в прямом (литовцы, латыши, украинцы, белорусы, евреи и др.) и переносном (возникли разные партии) смыслах. Они перестали понимать друг друга. Это не только кризис власти, а полная разобщенность в духовной, в материальной сферах жизни людей. Все, что накипело *внутри*, вышло *наружу*.

Дестабилизированную общественно-экономическую ситуацию в обществе первая двухалфавитная белорусская газета «*Nasza Dola*» / «Наша доля» (г. Вильно, редактор И. Тукеркес) оценивала так: «Темная сила туманит людям глаза, поэтому они как звери кидаются брат на брата...»<sup>5</sup> Редакция газеты считала, что «народная свобода – наибольший враг людей, обуреваемых темными силами». «И вот они натравливают один народ на другой, христиан на жидов, русских на поляков, татар на армян. Целыми десятками тысяч печатают листки, в которых стараются увлечь людей, и листки эти рассылают среди темного народа, и слушают, что народ скажет...» Белорусы искали причины дестабилизации не в «образе врага», как шовинисты. Абстрактная «темная сила» – свидетельство нейтральной позиции, толерантности к позиции иных народов. Если упадок внутренней культуры ведет к деградации личности, то разобраться в причинах «одичания» общества в целом – проблематично. Особенно, когда общество не имеет единых ценностных критериев и ориентиров.

Витебские газеты в 1906 году опубликовали много писем читателей, которые пронизаны одной идеей: поиск правды! В это время телеграфные агентства сообщают о демонстрациях, бунтах, беспорядках. Террористические акты будоражат мир. Национальные движения стали вынужденной мерой для сплочения людей. В 1907 году историк Алексей Сапунов в «Витебских губернских ведомостях» пишет: «Было у нас, белорусов, золотое время, славное прошлое; каково же будет наше будущее... Вся сила – в единении. Объединение белорусов крайне необходимо и не терпит отлагательства: сплотились поляки, сплотились литовцы и латыши, сплотились евреи»<sup>6</sup>. Идет поиск основ для единства, повсеместный рост национального самосознания, как ответная реакция на лицемерие и насилие в политике, в общественной жизни, во взаимоотношениях между людьми. Насилие – это и есть та «темная сила», которая витает в воздухе. Она везде: в военных действиях при решении международных конфликтов, в реакционных действиях правительства в результате кризисной ситуации в обществе, в подавлении индивидуальных прав личности под лицемерным

лозунгом свободы. Эта же «темная сила», закрываясь в межличностные отношения, виновна в невыносимых условиях жизни простых людей. Уважаемой в обществе была сила, справедливость находилась у нее в подчинении. Политические призывы к единству оказались провокационными. Вот оборотная сторона идеи славянского единства и патриотизма (сплетение причин и следствий): «Беспощадная травля всего русского и русских на нашей западной окраине не прошла бесследно для русских жителей... Маленькие огоньки русского патриотизма, зажженные нестерпимой травлей всего русского, за два года революции успели превратиться уже в костры»<sup>7</sup>. Крайний национализм, ненависть к русским возникли не сами по себе, а как реакция на официальную силовую политику центра.

Для жизни простых людей страшнее самих революций оказываются их последствия. 1908–1913 – это годы, предшествующие Первой мировой войне. Одну природу – антигуманную – имеют причины внутренней дестабилизации и внешних государственных конфликтов. В поисках лучшей жизни население Северо-Западного края стихийно стремится на запад. Витебский губернатор Гершау-Флотов в 1909 году сообщал: «В последнее время в Витебской губернии наблюдается значительное движение сельскохозяйственных рабочих в Германию на заработки по объявлению германской пограничной конторы по найму рабочих в г. Катковицах... Поставлю в известность... требуется заграничный паспорт... ждут горькие разочарования»<sup>8</sup>. Не только западное материальное благополучие привлекало людей. Белорусская газета «Северо-Западная жизнь» (Вильно, редактор Л. Солоневич) в 1911 году тактично рассказывала «одичавшим» читателям о ценностях польской культуры в статье «Польская культура в Северо-Западном крае» (перевод с польского). Понятие «культура» здесь соответствует понятиям «красоты, добра, прогресса и вообще улучшение условий жизни»<sup>9</sup>. Приведенные в публикации исторические факты свидетельствовали, что насаждение культурных ценностей «сверху» литовцы и белорусы воспринимали враждебно. Информация не содержала антиправительственной пропаганды, но сопоставление и выводы читатели могли сделать сами.

В 1913 году польские националисты понятие «культура» расширили. К «красоте, добру, прогрессу» добавился... милитаризм. «Вечерняя газета» (Вильно, редактор Ф. Хотенько) опубликовала к пятидесятилетней годовщине восстания 1863 года статью «В Польше. 1863 г.»<sup>10</sup>. Здесь сделаны выводы из уроков истории: «Вожди восстания переоценили свои силы. Они рассчитывали, что за ними пойдут массы – миллионы, а в действительности к ним примкнули сотни тысяч. В 1863 году мужик относился не только равнодушно, но чаще всего враждебно к тем, кто сражался за его свободу. Он ловил повстанцев и передавал их в московские руки... Для того, чтобы победить, надо еще обладать «милитарной культурой». Национальная культура не полна, если она только литературная, экономиче-

ская и социальная и в ней нет элементов, обеспечивающих создание национального войска. Ныне этот труд польского народа почти закончен»<sup>11</sup>. Акцент сделан на создании национальной армии, на желании свободолобного народа победить в борьбе с российскими шовинистами. Тема вооружения актуальна, когда идет обострение международных отношений.

«Витебский вестник» уделял много внимания в 1912 году событиям Балканской войны, в 1913 году «Сербо-греко-болгарской» войне, как ее тогда именовало официальное издание. Настал 1914-й год. «Горят леса в губерниях Лифляндской, Курляндской, Псковской, Эстляндской, Новгородской и нашей Витебской»<sup>12</sup>. Причины возгорания непонятны, они могут быть естественными, природное терпение не беспредельно. Человек плохо относится к Природе! Статья «Забастовки и забастовщики»<sup>13</sup> свидетельствует о растущем недовольстве рабочих официальными действиями властей внутри империи: Баку, Лодзь, Петербург и т. д. Война! «Англо-франко-германская», «Австро-черногорская», «Японо-германская», «Англо-индийская», «Австро-Сербская»<sup>14</sup>. В чрезвычайной ситуации правительство обращается к народу. «Витебск. 18 июля. Единение правительства и народа»: «Дошел слух, что Австро-Венгрия обидела нашу младшую сестренку – Сербию... Все домашние споры, счеты и раздоры исчезли, как бы по мановению волшебного жезла... В один голос раздалось грозное восклицание: Руки прочь!»<sup>15</sup> Николай II – «император и самодержавец всероссийский, Царь Польский, Великий князь Финляндский и пр. пр.» – официально объявил: «Мы повелели привести армию и флот на военное положение... Союзная Австрии Германия внезапно объявила России войну»<sup>16</sup>. В это время неофициально, как «подводное течение», продолжалась «война» иная, не знающая официально признанных территориальных границ империй. Ее вели интернационалисты (космополиты) общеевропейского социал-демократического движения. Немецкая газета «Berliner Tageblatt» сообщала, что «социал-демократические комитеты Германии при содействии некоторых представителей германской буржуазии дали миллион рублей в русские социал-демократические комитеты на организацию забастовок. Но забастовки не удались, так как средства не были использованы надлежащим образом»<sup>17</sup>. Прагматическое мышление позволяет различать «что?» и «кому?» может быть выгодно. Только не надо спешить с определением «образа врага». Не все так просто: у немецкого и у русского пролетариата были единые задачи, цели, идеалы. Ни один народ не хочет войны, он всегда поставлен перед фактом ее «внезапного» начала. Части соединяются в целое на основе внутреннего единства (содержания), гарантом сохранности становится внешняя гармония (форма). Нет единства – распадается целое. Процесс стихийный, но конечный. Только без нравственных основ – гуманного отношения к другой личности – не удастся противостоять разрушительной стихии.

В годы Первой мировой войны не могли быть решены, только углублялись национальные, социальные противоречия «в низах» Российской империи. Об этом свидетельствуют публикации официальных изданий. Статья «Россия для инородцев»<sup>18</sup> раскрывает суть дилеммы, стоящей перед политическими партиями: какой быть России? Русским национальным государством или космополитической амальгамой народностей? В 1914 году литовские национальные комитеты однозначно разошлись во взглядах на будущее с польскими националистами. «Литовское национальное возрождение довольно недружелюбно было встречено старинными братьями литовцев – поляками»<sup>19</sup>, они назвали его «манией». В свою очередь, литовцы, анализируя уроки исторического прошлого, сделали вывод, что когда-то Литва «впала в заблуждение, соединившись с Польшей... польская анархия, заразившая Литву, потянула ее к гибели в конце XVIII столетия». Поляки смотрят на Литву, как на свою провинцию, «добиваются освобождения Польши и присоединения к ней Литвы». Интересы братских народов стали противоположными. Единения правительства и народа Первая мировая война не принесла, насилие порождает насилие. Оккупация германскими войсками польских, литовских, украинских, белорусских земель внесла свои коррективы в развитие внутренних противоречий, но не устранила их. Революция 1917 года и провозглашенная вслед за ней диктатура – закономерный итог европейского социал-демократического и коммунистического движений, результат внешней и внутренней политики Российской империи.

В 1918 году газета «Витебское церковно-общественное слово» – орган духовенства и мирян Полоцкой епархии – писала: «России в прежнем географическом смысле не стало»<sup>20</sup>. По мнению духовенства, она вернулась в прошлое, «приняла лик XVI века». Газета ведет духовную пропаганду славянского единства, цитирует слова В. Соловьева, славянофилов А. Хомякова, К. Аксакова. В редакционном коллективе священнослужители Н. Богородский, Н. Махаев во главе с протоиреем С. Артоблевским. «...Русская народность и православие – это одни и те же психологические звенья», – настаивало духовенство на страницах издания. Так и было когда-то в историческом прошлом, но время-то идет не останавливаясь. К XX веку история Беларуси уже знала тяготы и впитала в себя духовное наследие не только православия, но и католицизма, иезуитов, униатства, лютеранства, кальвинизма и т. д. Сегодня, в XXI веке, уважая православных верующих, надо не забывать и о том, что православие – это еще не весь русский народ и не только русский народ. В чем православные священнослужители, по моему мнению, были абсолютно правы, так в том, что национальная индивидуальность с общечеловеческими ценностями соотносятся как личность в обществе. Прогресс в общественной жизни возможен только благодаря индивидуальным особенностям отдельных личностей. «...Подавите личность, уничтожьте ее особенности, нивели-

руйте вся и все в обществе, и вы приведете это общество к застою и гибели»<sup>21</sup>. «Цель всех народов – принести дар мировой культуре в смысле высоко развитой национальной души»<sup>22</sup>. Так трактовала идею самопожертвования в 1919 году ежедневная политическая, экономическая и литературная газета «Беларусь» (Минск). В это время в ее редакции работал белорусский национальный поэт Янка Купала. Белорусская учительская интеллигенция не противилась ассимиляции белорусов в русском этносе. Естественно, возмущались националисты, причем, разноликие. Но почему не противилась? В этом был смысл их самопожертвования. За «духовной жертвой» последовал... Брестский мир.

«Граница прошла как раз посередине этнографической Беларуси», – писала в 1919 году «Беларуская думка» (г. Вильно, редактор-издатель И. Войтехович, с мая 1919 года – У. Знамяровский.) В редакции работали М. Гарецкий, Янучонак, С. Барывой, Т. Глеба, А. Барский, Ю. Олелькович и др. Разорванная на части белорусская земля выглядела плачевно: «К православной Московщине присоединили чисто православную Беларусь, а рядом с католической Польшей оставили западную часть Беларуси, где значительный процент белорусов-католиков... Создав Республику Беларусь, Витебщину отлучили, несмотря на протесты поветовых рад, по заказу Москвы, в один вечер... Делегаты съезда первый раз услышали от докладчика за десять минут до голосования, что возможно отлучение от Беларуси»<sup>23</sup>. Польша, которой покровительствовала Антанта, подхватила идею возрождения польской государственности. Белорусы объявили республику, но (как наивные дети!) насторожились: их не признают. Растут международные политические спекуляции вокруг пограничных территорий. Паны «зарятся на всю Беларусь... Но и они, как те коммунисты, не уверены, что так произойдет наверняка, и соглашаются только на Западную Беларусь. Это панский минимум». Когда раздел Беларуси находился во второй фазе, большевики ждали, что Варшава его утвердит. Но для II Речи Посполитой нужен был этот край в качестве собственной провинции. Имперские амбиции мешали признать независимость Белорусской республики. «Беларуская думка» писала, что мировые державы торгуют белорусским народом, предвидела, что «этот наш раздел... очень уж заболит братскому польскому народу! За тех панов! И нам заболит...»

В это время в Вильно официальным властям не требовались международные разрешения для возрождения колонизации. Статья ««Хозяев» везут»<sup>24</sup> информировала читателей «Беларуской думки», что вся высшая администрация на железнодорожные вокзалы «присылается из Варшавы». Виленская милиция снова переименована в полицию, туда приглашают на работу только поляков<sup>25</sup>. Белорусская интеллигенция арестована, опечатана белорусская библиотека, нет доступа к архивам и книгам. Полиция требует заменить все русские на польские буквы в белорусской типографии<sup>26</sup>. В это время белорусские издания освещают старую (тоже возро-

денную) проблему несовместимости интересов польских землевладельцев и малоимущих белорусских крестьян, информируют о моральном и экономическом насилии, как негативном отношении поляков к белорусам<sup>27</sup>. Публикация «Еще мечь и кара» свидетельствует о появлении антисемитизма у католического мещанства. «...Значительная часть большевистского высшего чиновничества были жида... Вместе с ненавистью к большевизму явился страшный антисемитизм... В каждом встреченном жиде видят большевика»<sup>28</sup>. Позиция белорусов: «Пусть же слова о правах и защите всех жителей нашего края станут заповедью», «война имеет характер не классовый, а национальный»<sup>29</sup>. Но интернационализм и толерантность белорусов не идут на пользу им самим.

При Юзефе Пилсудском создана Белорусская армия. Ее задача: «Во имя идеалов Беларуси решительно оборонять свою Батьковщину от врагов Беларуси, будут ли это московские большевики, или это московские империалисты»<sup>30</sup>. Понятно, что неважно: большевики или империалисты, главное: враг – Москва. Но это был чужой враг, враг официальной силовой польской политики, только не народа. У белорусов сформировалось свое представление о свободе: «Белорусский народ уже понял, что только тогда он будет жить по-человечески, когда он сам, а не чужаки будут хозяевами на родной земле, залитой его кровью и потом»<sup>31</sup>. Белорусская Социал-демократическая партия выступила с декларацией: «Польская Власть, которая пришла в наш край вслед за польскими войсками, освободившими его от московского господства, хочет... присоединить земли Белорусской Народной Республики к Польше»<sup>32</sup>. Ну и что?.. Подобные заявления «слабых» не интересовали «сильных», мол, это ваши собственные проблемы. А силу деградировавшая личность может отождествлять с вандализмом. «Зоологическим шовинизмом» назвали белорусские журналисты позицию польских националистов, выступавших на страницах газеты «Dziennik Wilenski». Это издание побило рекорды «нетолерантности, человеконенавистничества и расширения нехристианских тенденций»<sup>33</sup> в то время, когда в борьбе с большевизмом польские «солдаты несли освобождение» полякам, литовцам, белорусам, латышам, эстонцам – всем народам «бывшего Великого Княжества Литовского, так называемого Надбалтского края»<sup>34</sup>.

Простая истина, что нельзя другим людям *свободу* навязать *силой*, агрессору недоступна. Проблема не в плохих или хороших нациях, верованиях, идеях. У *свободы* индивидуальная природа. Свои специфические особенности есть у отдельных личностей, есть у народов. И как трудно судить по одному представителю (личности) обо всей нации, так же сложно оценивать национальную индивидуальность, амбивалентную по своей природе, поскольку это уже не достояние одного народа, а достижение определенного общечеловеческого уровня развития. Уровень может падать, регрессируют в целом гуманитарные ценности, когда нацио-

нальные противоречия – следствие взаимного непонимания – достигают апогея. В периоды обострения международных отношений происходит своеобразное испытание сформированных духовных ценностей.

Беларусь была между Россией и Польшей. Не только географически. После революций в России и Германии Польша стала стратегическим объектом и субъектом международной политики, «заслонкой» от большевизма для Европы. «Победы ее над бандами большевиков объясняются только техническим перевесом, за который Польша должна благодарить Францию»<sup>35</sup>, так тогда считали. Российская идея «федерации славянской» потерпела крах. Германия, проиграв империалистическую войну (совместно с российской монархией), по Версальскому мирному договору была признана виновной и понесла ответственность – лишена колоний. Империи, действительно, разваливаются изнутри. Родина научного коммунизма вынуждена была занять нейтральную позицию. Кстати, историческое прошлое белорусского и немецкого народов тоже переплеталось, они тоже имели единые духовные корни. Но белорусская земля каждый раз, когда возникали межгосударственные конфликты, превращалась в сознании политиков в «безликий» пограничный регион: население смешанное, народ доведен до отчаяния войной, нуждой, безвластием. Конечно, такой «регион» в 1919 году реально мог стать либо польской, либо германской, либо русской территорией – сильного государства. (СССР еще не было.)

Западные страны считали, что Беларусь – это спорные земли: «Бело-Россия» или «БелоПольша»<sup>36</sup>. Восточный вопрос трактовался так: «Польша может и должна взять в свои руки управление восточной политикой, должна стать посредником, вокруг которого могли бы сначала сгруппироваться бывшие российские земли, которые лежат между Балтийским и Черным морями, при желании, и ЧехоСловакия, Юго-Славия и южные соседи»<sup>37</sup>. Белорусская политика становилась настолько важной для Польши, что «если бы ее совсем не было, то ее нужно было бы создать», как прецедент. В том случае, считала в 1919 году газета «Беларусь» и А. Данилевич, если разделение Беларуси на «русскую» и «польскую» произойдет официально, то события неминуемо будут разворачиваться по закономерному плану:

1. Польша расширит свои границы Гродненщиной и Виленщиной, где живет миллион православных!..

2. Православные белорусы станут занозой в польском организме...

3. Появится повод для России вмешиваться в дела Польши во имя защиты интересов одноверцев «братоў-беларусаў»...

4. Белорусы никогда не согласятся с разделом их края. Они будут бороться вместе с русскими над присоединением Беларуси к Москве...

5. Католики-белорусы из восточной Польши первыми попадут под московское влияние и станут авангардом России в ее стремлении на Запад...



Именно так развивались дальнейшие исторические события на белорусских землях вплоть до 1939 года, пока обе части Беларуси не воссоединились. Западная Беларусь – католическая, названная «восточной Польшей» – была авангардом единения, вошла в состав СССР (атеистического!). Прогноз белорусской интеллигенции 1919 года – это не уникальное предвидение, а выводы из уроков прошлого – истории Беларуси в составе могущественных империй. Что соединяло белорусов в единое целое? Уникальный дух.

Последние годы второй Речи Посполитой – это рост недовольства народа, рабочих и крестьянских движений, перешедших к радикальным формам политической борьбы, обострение национальных противоречий, вплоть до терроризма и репрессий<sup>38</sup>. В чем причины неудавшегося возрождения? Почему политика свободолюбивого польского народа в конце 1930-х годов стала напоминать абсолютизм российского самодержавия? Современная история Польши поясняет: «Правящий лагерь хотел, чтобы в сознании граждан *государство* стало высшей ценностью, ибо в период разделов важнейшим был *народ* и его неудовлетворенные из-за отсутствия независимости запросы. Апрельская конституция... стремилась привязать ко второй Речи Посполитой представителей других национальностей, которым трудно было найти свое место в национальной традиции поляков»<sup>39</sup>. Система ценностей в официальной политике властей оказалась перевернутой: государство – высшая ценность для народа. Народ – высшая ценность для государства. И только так. Противопоставление интересов народа и государства – это лицемерие и политическая пропаганда. Она ведет к раздвоенности общественного сознания, к существованию двух правд: официальной и неофициальной. Уместно здесь вспомнить также слова революционера Кастуся Калиновского (1863): «Не народ для правительства, а правительство для народа». Это справедливо для абсолютно любой государственной системы. Иначе, какой смысл в существовании правительства и государства? Правомерно говорить о противостоянии интересов «верхов» и «низов», власти и народа, что приводит в конечном итоге к революционной ситуации в обществе.

Национальное возрождение, понимаемое как восстановление территориальных государственных границ Речи Посполитой во главе с господствующим польским народом, в начале XX века на белорусских землях сопровождалось насилием. Формы насилия могут быть разными: физическое, национальное, моральное, материальное и др. Абсолютная «реанимация» прошлого для людей имеет такую же противоестественную природу как попытка вернуть «во чрево матери» повзрослевшее «дитя». Каждый народ развивается, обогащая с течением времени свою индивидуальность, и не только внешнюю, но и внутреннюю. В этом отличие, это ценность. Единство – это не подчинение силовым путем. Именно подав-

ление индивидуальности приводит к деградации личности, к застою и к гибели общество, государство, понимаемые как единый народ.

- <sup>1</sup> Ян Жарын. Вторая Речь Посполитая // История Польши. С древнейших времен до наших дней. Под редакцией А. Сухени-Грабовской и Э. Цезары Круля. – Варшава: Научное изд-во ПВН, 1995. С. 225.
- <sup>2</sup> Витебский Голос. 1905. № 1.
- <sup>3</sup> «Витебский голос» указывает, что статья была опубликована в московской газете «Новости дня» в декабре 1905г.
- <sup>4</sup> Одиначаніе // Витебскій Голос. 1905. №я 2.
- <sup>5</sup> Państw // Nasza Dola. 1906. № 2. Здесь и далее перевод мой – С.С.
- <sup>6</sup> А. Сапунов. Белоруссия и Белорусы // Витебскія Губернскія Ведомости. 1907. № 2.
- <sup>7</sup> Рост патриотизма // Витебскія Губернскія Ведомости. 1907. № 2.
- <sup>8</sup> Витебскія Губернскія Ведомости. 1909. № 138.
- <sup>9</sup> Польская культура в Северо-Западном крае // Северо-Западная жизнь. 1911. № 170.
- <sup>10</sup> Редакция ссылается на галицкое издание «Słowo Polskie», приводит цитаты профессора С. Грабского.
- <sup>11</sup> В Польше. 1863 // Вечерняя газета. 1913. № 123.
- <sup>12</sup> Витебскій Вестник. 1914. № 5.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> См.: Витебскій Вестник. 1914. № 227 и др.
- <sup>15</sup> Единеніе правительства и народа // Витебскій Вестник. 1914. № 162.
- <sup>16</sup> Витебскій Вестник. 1914. № 165.
- <sup>17</sup> Витебскій Вестник. 1914. № 271.
- <sup>18</sup> Северо-Западная жизнь. 1914. № 10.
- <sup>19</sup> Речь литовца Габриса на Лондонской конференціи // Северо-Западная жизнь. 1914. № 77.
- <sup>20</sup> Патриарх, как символ и носитель национального единства // Витебское Церковно-Общественное Слово. 1918. № 1–2 (объединенный).
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> Вольны. Родная мова // Беларусь. 1919. № 16. Здесь и далее.
- <sup>23</sup> Падзел Беларусі // Беларуская думка. 1919. № 2. Здесь и далее.
- <sup>24</sup> Янучок. «Гаспадароў» вязуць // Беларуская думка. 1919. № 3.
- <sup>25</sup> Паліцыя, а не міліцыя // Беларуская думка. 1919. № 3.
- <sup>26</sup> См. Беларуская думка. 1919. № 10, 12 и др.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Яшчэ помста і кара // Беларуская думка. 1919. № 2.
- <sup>29</sup> Голас вучыцеля // Беларуская думка. 1919. № 4.
- <sup>30</sup> Беларуская армія // Беларусь. 1919. № 19.
- <sup>31</sup> Янучок. «Гаспадароў» вязуць // Беларуская думка. 1919. № 3.
- <sup>32</sup> Дэкларацыя Беларускай Сацыял Дэмакратычнай Партыі // Беларусь. 1919. № 24.
- <sup>33</sup> З польскіх газет // Беларуская думка. 1919. № 7.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> А. Данілевіч. Усходняе пытанне і Беларусь // Беларусь. 1919. № 20.
- <sup>36</sup> «Беларасія» і «Белапольшча» // Беларусь. 1919. № 28.
- <sup>37</sup> А. Данілевіч. Усходняе пытанне і Беларусь // Беларусь. 1919. № 20.
- <sup>38</sup> См.: Ян Жарын. Вторая Речь Посполитая // История Польши. С древнейших времен до наших дней. Под редакцией А. Сухени-Грабовской и Э. Цезары Круля. – Варшава: Научное изд-во ПВН, 1995. С. 254–258.
- <sup>39</sup> Там же. С. 250. Выделено в первоисточнике.

## ИСТОРИЯ ПОЛОЦКОЙ МИЛИЦИИ (1917–1924)

История милиции занимает одну из исторических ниш и является неотъемлемой частью истории Беларуси. Органы охраны правопорядка всегда были затребованы государством и обществом. Именно они в сложные периоды истории служили охраной гражданского порядка и безопасности внутри государства, в то время как армия охраняла внешние рубежи. На протяжении истории существовали разные виды общественных и государственных органов охраны правопорядка. Однако наиболее известными из них на сегодняшний момент являются полиция и милиция. Исторически сложилось, что и тот и другой вид имели место в нашей истории. Полиция существовала в Российской империи с начала XIX века до марта 1917 года, а милиция была создана после Февральской революции и продолжает существовать до настоящего времени.

Количество полицейских органов за время их существования в Российской империи постепенно расширялось, а структура совершенствовалась. Аппарат полиции был наделён довольно большими полномочиями, а Министерство внутренних дел являлось одним из ведущих в стране и подчинялось непосредственно императору. В Полоцке также существовало городское и уездное отделения полиции. Во главе городской полиции был полицмейстер, ему подчинялись околоточные надзиратели, а им, в свою очередь, городовые. Уездную полицию, которая была целиком конная, возглавлял исправник. Во время Февральской революции полицейские органы в Полоцке не смогли организовать организованного сопротивления, и были разоружены [3, ф. 1164, оп. 5, д. 16, л. 47-48]. Временное правительство, признавая принципы демократизма, ликвидировало Штаб отдельного корпуса жандармов, Департамент полиции и Главное управление по делам печати [1, с. 23]. Вместо полицейских органов Временное правительство образовало новый орган охраны общественного порядка и безопасности – народную милицию.

Следует отметить довольно слабую ступень разработки вопроса об истории милиции в историографии. В советские времена предпринимались попытки исследований общесоюзного масштаба, но они несли в себе погрешности, характерные для исторических исследований советской эпохи. Как пример можно привести издание «Советская милиция: история

и современность (1917–1987)». Милиция Беларуси в нём отведено всего несколько страниц. В то же время, такие издания как «Кароткі нарыс гісторыі міліцыі Беларусі (1917–1927)» были весьма редки. Милиция Временного правительства в работах советского периода неизменно рассматривалась только с отрицательных позиций. В 1990-е годы в странах СНГ появились попытки переосмыслить историю милиции, но этот процесс идет медленно, и новые исследования появляются сравнительно редко. Среди работ по истории милиции Беларуси, которые появились в 1990-х годах, можно отметить «Историю милиции Беларуси (1917–1994)». В книге история милиции уже значительно переосмыслена в сравнении с советскими авторами, ощущается ясное стремление к объективности. Полоцкая милиция, как в советское время, так и в 1990-е годы не являлась объектом отдельного изучения. Таким образом, для воспроизведения её истории особенно ценным источником выступают материалы Государственного архива Витебской области и Зонального государственного архива в г. Полоцке.

Следует отметить существенную особенность в истории полоцкой милиции, которая связана с её территориальным расположением и административным подчинением. Дело в том, что Полотчина, как и вся Витебская губерния, до 1924 года находилась в составе РСФСР и подчинялась непосредственно Главному управлению милиции РСФСР. Таким образом, организационное развитие полоцкой милиции значительно отличалось от развития милиции БССР, хотя все основные положения и постановления исходили от одного центра – ВЦИК. С учётом этой особенности связано определение временных рамок – с 1917-го по 1924 год, когда в милицию БССР вошла милиция Витебской и Могилёвской губерний.

При образовании народной милиции Временное правительство стремилось использовать весь опыт, методы действия охраны правопорядка, которые накапливались в период существования полицейских органов, лучшая часть из которых по замыслам Временного правительства и должна была быть перенята милицией. Этим объясняется тот факт, что в организованную 10 марта 1917 года полоцкую народную милицию первоначально перешли бывшие служащие царской полиции, а на должность начальника полоцкой уездной народной милиции Земское собрание выбрало бывшего помощника полоцкого исправника [2, ф. 7, оп. 1, д. 14, л. 311–312, 342]. Деятельность полоцкой уездной милиции регулировалась «Временным положением о милиции», которое было издано временным правительством 17 апреля 1917 года [5, с. 143]. Согласно «Временному положению» милиция образовывалась на смену внешней полиции и являлась исполнительным органом государственной власти на местах, находилась в непосредственном распоряжении земских и городских общественных управлений. В сфере деятельности полоцкой милиции находился весь уезд с городами, посадами, местечками и селениями. Город

имел свою отдельную милицию, начальник которой подчинялся начальнику уездной милиции. Уездная и городская милиция состояла из начальника милиции, его помощников, старших и младших милиционеров. Основной функцией народной милиции являлось сохранение общественной безопасности и защита всех и каждого от насилия, обид и самоуправства [2, ф. 7, оп. 1, д. 14, л. 373].

В сравнении с царской полицией, милиция Временного правительства имела ограниченные полномочия – не занималась политическим розыском, надзором за деятельностью партий, цензурой, что обуславливало её упрощённую организационную структуру. Общее руководство милицией в масштабе всей страны осуществлял министр внутренних дел. В Витебской губернии, как и в других, вводилась должность правительственного инспектора милиции, который находился в подчинении губернского комиссара (чиновника Временного правительства, сменившего губернатора). Непосредственное руководство милицией в уезде и городе осуществлялось уездными земскими и городскими управлениями.

Полоцкая народная милиция не оказала сопротивления революционным настроенным солдатам и матросам, и в конце октября 1917 года была распущена. Вместо неё была организована новая милиция в соответствии с постановлением НКВД РСФСР от 28 октября 1917 года «О рабочей милиции» [3, ф. 1164, оп. 5, д. 16, л. 61]. Вся новообразованная милиция на территории Беларуси (кроме оккупированных кайзеровскими войсками территорий) подчинялась исполнительному комитету Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов Западной области и фронта (Облисполкомзапу).

Согласно мирному договору между Советским государством и Германией, который был подписан в марте 1918 года, демаркационная линия прошла как раз на территории Полоцкого уезда. Полоцк и 6 из 14 волостей уезда оказались под контролем немецкой оккупационной администрации [7, с. 78]. На не оккупированной территории продолжался процесс формирования милиции. На данном этапе она представляла собой вооружённые отряды рабочих и солдат. Во второй половине мая 1918 года в Дретуни, где находились эвакуированные из Полоцка советские органы власти, начала деятельность милиция, которая была образована на принципах, утверждённых Коллегией НКВД 16 мая 1918 года [1, с. 31]. Согласно им милиция существовала как постоянный штат лиц, которые исполняют определённые функции. Организация милиции осуществлялась независимо от Красной Армии, и их функции были строго разграничены. 5 июня 1918 года НКВД подготовил проект положения «Об организации народной рабоче-крестьянской советской охраны (милиции)» [9]. Основой для его подготовки послужило «Временное положение о милиции», изданное Временным правительством.

21 августа 1918 года СНК рассмотрел проект о советской милиции и обязал НКВД по соглашению с НКЮ переработать проект положения в инструкцию. 12 октября 1918 года инструкция «О организации советской рабоче-крестьянской милиции» была утверждена [1, с. 32]. Она точно обозначала задачи, компетенцию и структуру органов советской милиции как в центре, так и на местах, определяла место милиции в системе органов государства. Милиция являлась исполнительным органом власти на местах, который находился в «двойном» подчинении – в непосредственной зависимости от местных Советов и НКВД. Милиция разделялась на городскую и уездную, которые делились на участки. Городская милиция подчинялась уездной. Уездная милиция находилась в непосредственном подчинении милицейского подотдела отдела управления. Определялось и количество милиции по уезду и городу: в уезде 1 милиционер на 5 тыс. жителей, в городе 1 милиционер на 1 тыс. жителей [4, с. 92]. В полоцкой милиции в связи с немецкой оккупацией данная реорганизация стала проводиться только с 3 октября 1918 года, когда был образован милицейский подотдел при отделе управления исполкома [2, ф. 7, оп. 1, д. 1, л. 59]. Основными направлениями деятельности милиции в этот период выступали борьба с саботажем и преступностью, помощь военному командованию, контроль за решением земельного вопроса.

После отступления немецких войск, во второй половине ноября 1918 года в Полоцк из Дретуни переместился штаб милиции [6, с. 325]. Милиционерам приходилось работать в сложных условиях, которые были вызваны последствиями военных действий и немецкой оккупацией: была разрушена инфраструктура уезда, необычайное развитие получила преступность. Частично рост преступности объяснялся тем, что Полоцк являлся крупным железнодорожным узлом. Сложной была ситуация с материальным и финансовым обеспечением деятельности милиции. Сами милицейские кадры были довольно далеки от профессионализма, так как основная их часть набиралась преимущественно из крестьян.

В начале декабря 1918 года была проведена частичная территориальная реорганизация полоцкой милиции. В итоге город был разбит на 2 участка, уезд – на 4 участка (района) [3, ф. 220, оп. 2, д. 1, л. 28; д. 3, л. 4–5]. В декабре 1918 года при полоцкой милиции насчитывалось приблизительно 200 человек\*. Кроме своих прямых обязанностей

---

\* Следует отличать штатный состав милиции, состав по списку и наличный состав. Штатный состав – количество милиционеров, которое определялось витебской губернской милицией исходя из размеров площади уезда, количества населения, проживающего на его территории. Списочный состав – служащие, которые значатся при милиции и находятся на довольствии. В наличный же состав не входили милиционеры, направленные в командировку, заболевшие и т. п. Таким образом, к примеру, штатный состав мог быть 150 человек, в это же время списочный – 147, а налицо – 140 человек. Приводимые далее данные по численности служащих полоцкой милиции отражают её состав по спискам.

милиция проводила агитационно-разъяснительные кампании о вреде лесонарушений и самогоноварения, вела регистрацию населения, исполняла распоряжения военного командования, поручения различных учреждений. Однако процесс организационного оформления полоцкой милиции был прерван советско-польской войной. Полоцкий уезд в апреле 1919 года был объявлен прифронтовой полосой, а милиция была переведена на военное положение. Вместе с жителями города и уезда она на протяжении лета 1919 года активно работала на строительстве укреплений, занималась ремонтом и строительством дорог, переправ и мостов.

В результате наступления польских войск в августе – начале сентября 1919 года была оккупирована почти вся левобережная часть Полоцкого уезда (7 волостей) и южная часть Полоцка [7, с. 83]. Служащим милиции приходилось работать на два фронта: охранять порядок в городе и уезде, и вместе с красноармейскими частями отражать атаки поляков. В условиях постоянной опасности, в которой оказалась жизнь милиционера, осенью 1920 года стала повышаться степень ротации кадров. В результате необычайной перегруженности понижалась общая эффективность работы милиционеров, что препятствовало борьбе с ростом преступности. Такая ситуация образовала угрозу развала тыла, охрана которого как раз и входила в обязанности милиции. В таких условиях полоцкий городской ревком в августе 1920 года был вынужден просить военное командование о снятии городской милиции с фронта, так как «город разрушен, имущество разворывається, участились повальные грабежи и убийства» [4, с. 96].

Начало 1920 года характеризуется переходом милиции в масштабе РСФСР на военизированное положение. Для принятия таких мер имелось несколько причин. Во-первых, в условиях войны (как гражданской, так и советско-польской) милиция как вооружённая сила принимала самое непосредственное участие в военных действиях. Необходимо было реорганизовать её на основах Красной Армии, чтобы приблизить к виду регулярных частей, а не вооружённого ополчения, которым она фактически являлась. Во-вторых, введением военизации достигалась цель укрепления дисциплины, которая по причине непрофессионализма большинства милиционеров была слабой. В первую очередь меры по военизации (милитаризации) милиции реализовывались через набор в неё красноармейцев из действующей армии. Осуществлялось это с формулировкой: «В целях пополнения рабоче-крестьянской охраны (милиции) надлежащими кадрами служащих» [8, с. 57; 3, ф. 220, оп. 2, д. 9, л. 46].

10 июня 1920 года было утверждено Положение о милиции. Оно обобщало опыт строительства милиции, предусматривало её организацию по принципу Красной Армии и сведение вооружённых сил милиции в воинские части. В июле–октябре 1920 года полоцкая милиция стала составлять одну роту, которая подразделялась на взводы по количеству районов. Взводы состояли из отделений с командами связистов, разведчиков, сани-

таров, телефонистов. Было организовано военное обучение милиционеров, вводилась строевая дисциплина. Место полочкой милиции в структуре милиции Витебской губернии стало выглядеть следующим образом: 6-я рота (полоцкая уездная милиция) – 2-й батальон (Полоцкая, Лепельская, Оршанская и Себежская уездные милиции) – 2-я запасная отдельная Витебская милицейская бригада [3, ф. 220, оп. 2, д. 10, л. 86]. Начальник полочкой милиции возглавлял батальон, штаб которого находился в Полоцке. В этот период при полочкой милиции числилось около 115 человек.

Необходимость сведения милиции в воинские единицы в связи с окончанием войны с Польшей постепенно отпала и в июле 1921 года она была отменена, однако процесс военизации на этом не закончился. После отмены военизированной организации полоцкая милиция снова вернулась к структуре, предусмотренной Положением о милиции. Кроме военизации оно предусматривало реорганизацию милиции, которая заключалась в новом районировании. Новые районы в полочкой милиции создавались в расчёте один район на 50 тыс. жителей и один милиционер на 3–4 тыс. жителей [3, ф. 61, оп. 1, д. 26, л. 121]. Таким образом, Полоцкий уезд разбивался на три района, каждый район делился на четыре участка.

К 1919–1920 годам относится начало тесного сотрудничества органов милиции и ВЧК. В первой половине 1919 года её уездные отделения были слиты с уездными управлениями милиции. Организационной формой объединения милиции и ВЧК стали политические бюро при уездных начальниках милиции. При полочкой милиции политбюро было организовано 31 марта 1920 года [3, ф. 220, оп. 2, д. 9, л. 4]. В задачи политбюро входила борьба с особенно тяжкими преступлениями, саботажем, выступлениями против советской власти, спекуляцией, надзор за политической ситуацией в уезде. В 1920 году была организована промышленная милиция. Её обязанностью была борьба с разворовыванием государственной собственности, дезорганизацией промышленности и хозяйства страны, противозаконным использованием в личных интересах национализированных средств производства, запасов сырья. Организовывалась промышленная милиция в виде подотдела полочкой милиции, создавая, таким образом, особое её подразделение. Однако существование такого подразделения вызывало несогласованность в управлении общей (уездно-городской) милицией. Поэтому, в апреле 1921 года структуры полочкой промышленной милиции, как и по всей РСФСР были ликвидированы [3, ф. 220, оп. 2, д. 13, л. 56].

После окончания советско-польской войны совершенствование структуры полочкой милиции проходило в сложных социально-политических условиях. Сказывались последствия войн, во время которых территория уезда дважды становилась театром военных действий, а его западная часть дважды находилась под оккупацией. Отсюда сильнейший упадок народного хозяйства уезда. Ещё более усугубило ситуацию проведение



продразвёрстки. Всё это провоцировало увеличение недовольства населения, рост преступности и бандитизма. К тому же после заключения Рижского мира граница между Польшей и РСФСР прошла в непосредственной близости от Полоцка. В связи с приграничным положением Полоцкого уезда рост преступности здесь был значительно больше, чем во внутренних губерниях РСФСР.

После перехода к новой экономической политике значительно увеличились виды преступлений, связанные с покушениями на экономическую и финансовую основы государства. Таким образом, учитывая вышеуказанные обстоятельства, военизация полоцкой милиции была продолжена. Для большей её эффективности с августа 1921 года по февраль 1922 года все местные органы милиции были переданы под командование уездного военного комиссара [2, ф. 7, оп. 1, д. 68, л. 389]. В рамках кампании по военизации милиции выделяется организация сверхштатных милицейских полурот. Они были созданы в сентябре 1921 года для борьбы с бандитизмом, охраны заготовительных контор и других зданий оперативного характера. Состояли милицейские полуроты исключительно из красноармейцев и подчинялись в операционных отношениях командиру соответствующего боевого участка, а в административных – местному управлению милиции. Первоначально в Полоцком уезде находилось 3 полуроты – 15-я, 16-я, 17-я, (в общегубернской нумерации) по 85 человек в каждой [2, ф. 7, оп. 1, д. 104, л. 90]. С конца октября 1921 года по июнь 1922 года в результате реорганизации осталась только одна полурота под № 4 в составе 90 человек [3, ф. 220, оп. 1, д. 88, л. 134]. На этот момент численный состав полоцкой милиции был около 135 человек.

В августе 1922 года вместо полурот при полоцкой милиции был создан особый резерв. Он являлся ударным ядром милиции и использовался в основном в продовольственной кампании и просуществовал до конца 1922 года [3, ф. 220, оп. 1, д. 91, л. 42]. Борьба с бандитизмом по Витебской губернии имела значительные успехи: в начале 1922 года уже не отмечалось организованных бандитских групп. Однако надо отметить, что милиции отводилась функция борьбы с мелким бандитизмом, в то время как крупными бандитскими группами занимались органы ЧК и регулярная армия. Среди других направлений деятельности полоцкой милиции в этот период можно выделить борьбу с конокрадствами, воровством, разбоями, хищениями собственности, контрабандой, поджогами и лесонарушениями. В период с 1921-го по 1924-й год продолжалась кампания по ликвидации самогоноварения, которое в годы нэпа приняло большие масштабы [3, ф. 220, оп. 2, д. 18, л. 66]. В это же время на милицию была возложена обязанность борьбы с проституцией. Полоцкая милиция помогала финансовым органам в сборе налогов, участвовала в комиссии по борьбе с дезертирством, оказывала содействие местным органам в проведении топливной кампании, а также

комитету труда, следила за появлением иностранной литературы, за правилами дорожного движения, несла постовую службу, охраняла склады, уездные кассы.

В то же время продолжалось совершенствование организационной структуры. В апреле–мае 1921 года при Полоцкой милиции был образован политсекретариат, который был связующим звеном между местными партийными органами, органами Главполитпросвета и милицией [8, с. 91]. Основной целью деятельности политсекретариата была ликвидация неграмотности среди милиционеров. В итоге к ноябрю 1922 года все милиционеры Полоцкой милиции были более-менее грамотными. В число обязанностей политсекретариата входил так же анализ отношений населения к милиции, милиционеров к командному составу, удовлетворённости милиционеров условиями службы, материальным обеспечением. Он проводил подсчёт милицейских штатов по национальному, партийному критерию, по отношению к воинской повинности, давал рекомендации о проведении чисток среди милиционеров. С переходом финансирования милиции на средства местных бюджетов возникла проблема с финансовым обеспечением деятельности политсекретариатов. Поэтому 27 июля 1923 года Оргбюро ЦК РКП(б) приняло постановление «О ликвидации политсекретариатов милиции» [8, с. 92]. С этого времени работа по политическому и культурному воспитанию служащих милиции возлагалась на соответствующие губкомы партии, губполитпросветы.

В октябре 1921 года в целях непосредственного учёта населения милицией, Витебский губисполком передал все адресные столы губернии в её полное административное и хозяйственное подчинение [2, ф. 7, оп. 1, д. 23, л. 256]. А в 1922 году было утверждено новое «Положение о рабоче-крестьянской милиции». Согласно ему при управлении Полоцкой милиции с августа 1922 года организовывались следующие отделы: общая канцелярия, административно-строевое отделение, отделение уголовного розыска, материальное отделение [3, ф. 220, оп. 1, д. 50, л. 197]. На территории РСФСР в 1923 году проходила ликвидация районов милиции, вместо которых выдвигался институт волостной милиции [4, с. 97]. Однако Полоцкую милицию данная реорганизация не затронула, потому что в это время шла подготовка к вхождению Витебской и Могилёвской губерний в состав БССР, в которой существовало прежнее административное деление и ликвидации районов не осуществлялось.

На 1923 год приходится последняя волна организационных изменений. К Полоцкому уезду был присоединён Дрисенский уезд. Дрисенская милиция вошла в Полоцкую милицию 4-м и 5-м районами [3, ф. 220, оп. 1, д. 128, л. 102–103]. Кроме того, произошло укрупнение Полоцкого уезда за счёт двух волостей Городокского уезда. В 1923 году было осуществлено выделение городской милиции из уездной, что восстановило ситуацию, которая существовала до 1920 года [3, ф. 220, оп. 2, д. 19, л. 453]. В этом

же году арестные дома были переданы из распоряжения милиции в подчинение Главумзака и его органов.

На протяжении 1921–1924 годов наблюдалось неуклонное сокращение служащих полоцкой милиции: с 605 человек в октябре 1921 года до 150 в январе 1924 года. В то же время до 1923 года имела место тенденция хронической нехватки милиционеров до штатного уровня. Уменьшение количества служащих объясняется как организационными изменениями, так и разного рода факторами – чистками личного состава, тяжёлым материальным и финансовым положением. По социальному составу в полоцкой милиции в период с 1921-го по 1924 год, как и в предыдущий период, преобладали выходцы из крестьянства [2, ф. 7, оп. 1, д. 199, л. 314]. По национальному же составу среди полоцких милиционеров преобладали русские, что несло на себе отпечаток кампании по военизации милиции, во время которой милиция комплектовалась исключительно красноармейцами.

В подчинение милиции БССР полоцкая милиция вступила 20 марта 1924 года. До этого момента полоцкой милиции пришлось пройти нелёгкий путь оформления, в течение которого она претерпела ряд преобразований. В их процессе совершенствовалась структура милиции, уточнялись её функции и задачи. Такая тенденция способствовала росту профессионализма милиционеров, повышению роли и места милиции в структуре исполнительной власти уезда.

- 
1. Вишневский А.Ф., Ильинский Н.И., Сороковик И.А. История милиции Беларуси (1917–1994 гг.): Учебник. – Мн.: Академия милиции МВД РБ, 1995. – 208 с.
  2. Государственный архив Витебской области.
  3. Зональный государственный архив в г. Полоцке.
  4. Кароткі нарыс гісторыі міліцыі Беларусі (1917-1927) / Склад. Крэйн І., Власаў В., Потэс В.; Пад аг. рэд. і прамовай А. Сташэўскага. 1-е выд. – Мн.: в.а., 1927. – 228 с.: іл., партр.
  5. Міліцыя // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. Т. 5. М – Пуд / Беларус. Энцыкл.; Рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) і інш.; Маст. Э.Э. Жакевіч. – Мн.: БелЭн, 1999. С. 143.
  6. Памяць: Гіст.-дакум. хроніка Полацка / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) і інш.; Маст. Э.Э. Жакевіч. – Мн.: БелЭн, 2002. – 912 с.: іл.
  7. Памяць: Гіст.-дакум. хроніка Полацкага р-на. / Рэдкал. І.Б. Каросцік і інш.; Гал. рэд. У.І. Лемяшонак; Уклад. С.С. Чарняўская; Маст. Э.Э. Жакевіч – Мн.: Выш. шк., 1999. – 700 с.: іл.
  8. Советская милиция: история и современность (1917-1987 гг.). – М.: Юрид. лит., 1987. – 336 с.: ил., портр.
  9. Министерство внутренних дел России – [http://www.mvdinform.ru/index.php?section=chrono\\_t&row=6](http://www.mvdinform.ru/index.php?section=chrono_t&row=6)

## КНИГОИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В БССР (1920-е – НАЧАЛО 1930-х ГОДОВ)

Общественно-политические преобразования в жизни общества после Октябрьской революции в корне изменили характер книгоиздательского дела. В условиях отсутствия телевидения, ограниченного числа радиоточек с печатью не могло сравниться ни одно другое средство идеологического влияния на массы. Поэтому первоочередной задачей для новой власти стало создание такой системы, которая бы позволила сосредоточить в своих руках весь процесс книгоиздательства. Первым шагом была национализация всех книжных магазинов и типографий. Затем, желая вытеснить альтернативную прессу и издательства экономически, правительство издало декрет о введении государственной монополии как на объявления, так и на классиков отечественной и зарубежной литературы, а также на все учебники. Таким образом, всё сконцентрировалось в руках Государственного издательства РСФСР и его отделах на местах.

В январе 1921 года в Минске начал действовать Белорусский отдел Государственного издательства РСФСР (позднее Государственное издательство Беларуси) [1]. Специфика его работы заключалась в том, что до 1924 года территория БССР включала в себя только шесть уездов Минской губернии, поэтому наладить нормальную книгоиздательскую деятельность в этот период было фактически невозможно. План утверждался только на периодические издания, а выпуск брошюр и книг осуществлялся исключительно по заказам ЦБ КП(б)Б, Наркоматов и ведомств республики и Госиздата РСФСР. Продукция состояла в основном из газет, листовок, плакатов, которые выпускались огромными тиражами. В первую очередь обслуживались партийно-политические кампании (ликвидация неграмотности, посевные, борьба с голодом и эпидемиями и т. д.), издавались материалы партийных конференций, съездов.

С развёртыванием политики белорусизации главной задачей Народного комитета просвещения БССР (Наркомпрос) и его органов стало издание учебников, детской, научно-популярной и политической литературы на белорусском языке, что было довольно сложно, потому что не хватало средств, бумаги, шрифтов. Кроме этого, типографии были заняты выпуском газет и заказами со стороны Госиздата РСФСР. Решение этого вопроса взяло на себя кооперативное издательство «Адраджэнне», которое за 1922 год издало 15 книг на белорусском языке общим тиражом 111 750

экземпляров (в то время как Госиздат БССР только две белорусскоязычные книги) и стало в этом отношении почти монополистом [2]. Оно сгруппировало вокруг себя всех белорусских авторов, так что остальным издательствам приходилось издавать малоодоходные русские книги или популярную литературу, переведённую на белорусский язык. Продукцией «Адраджэння» была преимущественно художественная, педагогическая, научная литература, в том числе первые послевоенные сборники Я. Купалы («Спадчына»), Я. Коласа («Водгулле»), Д. Бядули («Пад родным небам»), поэма М. Чарота «Босыя на вогнішчы»; а также переиздание произведений Ф. Багушевича [3].

С 1924 года в связи с расширением территории БССР, работа Белгосиздательства заметно активизировалась. Вместо брошюр и листовок, стали издавать больше монографий, учебников, художественных произведений. Так, с 1924 по 1927 годы Белгосиздательством было выпущено книг общим тиражом 2 899 000 экземпляров, большую часть из них составляла белорусскоязычная литература [4]. Были изданы учебники по грамматике белорусского языка, истории БССР, истории белорусской литературы, географии, алгебры, физики, геометрии, биологии и др. Это дало возможность частично удовлетворить потребности в учебной литературе. Значительное место в издательских планах занимала политическая и массовая крестьянская литература. Белгосиздательство выпускало специальную серию «Крестьянская библиотека». Количество книг составляло примерно 8% от общего количества. Эта литература представляла собой небольшие брошюры, которые содержали разнообразную информацию о сельском хозяйстве. В 1927 году начали издавать новую серию крестьянской театральной литературы «Крестьянский театр» [5]. Массовую рабочую литературу выпускали Белгосиздательство и ЦСПСБ на белорусском, еврейском и русском языках. Среди общественно-политической литературы центральное место занимала историческая книга. Начали появляться книги по всеобщей истории, истории партии и революционного движения. Именно в 1920-е годы активно начинается разработка истории Беларуси. Публиковались исследования Ф. Турука, А. Смолича, М. Довнар-Запольского, В. Пичеты и др. В интересах подготовки национальных военных кадров печатались белорусские буквари, учебники, словари... В 1927 году был издан «Белорусский военный словарь», который насчитывал около десяти тысяч слов [6].

В 1927 году основными издательствами, около которых должна была развиваться вся книгоиздательская деятельность, согласно с постановлением секретариата ЦККП(б)Б были признаны Белгосиздательство, Инбелкульт и редакционно-издательский отдел ЦСПСБ. Задачей Инбелкульта был выпуск научной литературы подготовленной вузами республики. Были изданы такие работы, как «Четырехсотлетие белорусского книгопечатания, 1525–1925 гг.» (1926), «Белорусская этнография в исследованиях

и материалах» (кн. 1–5, 1926–28), «Работы и материалы по истории и археологии Беларуси» (кн. 1–3, 1926–27), «Материалы к изучению флоры и фауны Беларуси» (т. 1–2, 1927–28) и т. д. [7].

Редакционно-издательский отдел ЦСПСБ должен был обеспечивать профсоюзные организации необходимой литературой, исходя из их потребностей. Отдел выпускал литературу по вопросам профсоюзного движения на русском, белорусском, еврейском языках, а также журнал «Профдвижение Беларуси» [8].

До 1928 года редакционно-издательские планы Белорусского Государственного издательства составлялись только на один год, а в качестве основного показателя для нового плана служил учет опыта минувшего года. Это, с одной стороны, было гарантией от затоваривания, но с другой не позволяло обеспечить в необходимой степени потребность республики в печатной продукции. Поэтому с 1928 года эта практика была пересмотрена, и редакционно-издательские планы Белгосиздательства начали составляться на пять лет [9]. Они состояли из нескольких отделов: политического, общего, сельскохозяйственного, военного, театрального, художественного, учебного и др. В редакционно-издательском плане (1928–1929) впервые была запланирована краеведческая литература. Это было вызвано тем, что Наркомпрос ввёл обязательный курс по краеведению во всех высших учебных заведениях. В этом плане нашла отражение и официальная правительственная политика по отношению к церкви. Значительно увеличилось количество антирелигиозной литературы [10]. Пересматривались программы и учебники для усиления антирелигиозного и интернационального начала. К 1929 году выпуск книг, издаваемых Белгосиздательством, по сравнению с 1924–25 гг. возрос больше чем в два раза.

К началу 1930-х годов характер книгоиздательской деятельности изменился. Это было связано с процессами в обществе в этот период, а именно кампания по уничтожению белорусской интеллигенции, обвинение её в «контрреволюционности», «националдемократизме» и фабрикации дела «Союз освобождения Беларуси». Руководство Белгосиздательства было обвинено в том, что оно до 1930 года целенаправленно собирало вокруг себя преимущественно контрреволюционные авторские кадры. Так, редакционно-издательские планы на 1930 год, составленные этим «правооппортунистским руководством Белгосиздательства», по мнению КП(б) не соответствовали реалиям времени. В вину руководству Белгосиздательства было поставлено так же то, что оно почти не уделяло внимания выпуску марксистско-ленинской литературы. [11]. Обвиняли в том, что в выпускаемых книгах велась открытая пропаганда нацдемовщины, прищеповской земельной политики (в отдельных учебниках в течение пяти лет пропагандировалась хуторская политика), или, как например, в учебнике географии А. Смолича приводилась, с точки зрения партийной верхушки крамольная версия о том, что Беларусь была окку-

пирована не только Польшей, но и РСФСР. После смены руководства Белгосиздательства были пересмотрены все редакционно-издательские планы, на 60% обновлён авторский состав, на 70% – редакционно-технический аппарат. Значительно увеличилось количество политической литературы. Так, с 1934-го по 1937 год было издано 158 названий общим тиражом 3 247 тыс. экз.

Необходимо отметить, что значительные перемены в книгоиздательской политике БССР, никак не повлияли на количество самих изданий на белорусском языке, удельный вес которых по-прежнему увеличивался. Такая демонстративность в проведении национальной политики противопоставлялась режиму Ю. Пилсудского в Западной Беларуси и создавала тем самым благоприятную почву для тяги населения к БССР. На протяжении 1928–1938 годов общий тираж изданной в республике литературы увеличился с 2,2 млн. до 14,7 млн. экземпляров, из них на белорусском языке – с 1,8 млн. до 12,3 млн. [12]. На белорусском языке выходили произведения классиков русской и мировой литературы, книги русских советских писателей, а также писателей из союзных республик. Основное внимание во всех изданиях обращалось на идеологическую направленность. Печатная продукция должна была отвечать тем подходам, которые диктовались партийно-государственными органами. Согласно с ними, культура должна быть «социалистической по содержанию и национальной по форме». Всё сводилось в первую очередь к идейной направленности, к оправданию советской действительности, а затем и к её восхвалению. Всё находилось под сильным контролем партийных, государственных и карательных структур. Такая же ситуация наблюдалась и в отношении к средствам массовой информации, которые были полностью подчинены партийно-государственному контролю. В результате целенаправленной деятельности издательств с конца 1920–1930 годов начала издаваться книжная продукция новая по форме и содержанию, рассчитанная на нового советского читателя.

1. Волк А.А., Ракович А.И. Книгоиздательское дело в Беларуси. – Мн.: БГУ, 1977. С. 35.
2. Национальный Архив Республики Беларусь (НАРБ). Ф. 42. Оп. 1. Д. 318. Л. 102.
3. «Адраджэнне» (літаратурна-навуковы веснік Інстытуту Беларускай культуры), сш. 1. – Мн., 1922. С. 304.
4. НАРБ. Ф. 42. Оп. 1. Д. 318. Л. 21.
5. НАРБ. Ф. 17. Оп. 1. Д. 27(б). Л. 6.
6. Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. – Мн., 1996. С. 215.
7. Энциклапедыя гісторыі Беларусі. У 6-ці т. Т. 3. – Мн., 1996. С. 491.
8. НАРБ. Ф. 17. Оп. 1. Д. 8. Л. 50.
9. НАРБ. Ф. 17. Оп. 1. Д. 5. Л. 12.
10. Там же. Л. 13.
11. НАРБ. Ф. 4. Оп. 3. Д. 38. Л. 1004.
12. Нарысы гісторыі Беларусі: У 2-х ч. / М.П. Касцюк, І.М. Ігнатенка і інш. – Мн., 1995. С. 180–182.

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОЭТИКИ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ 1920–1990-х ГОДОВ

Искусство Беларуси 1920–1980-х годов развивалось как неотъемлемая часть многонациональной культуры СССР, в русле тех же тенденций и по тем же идейным направлениям, которые были свойственны творческим процессам происходившим в России. Тем не менее, культура и искусство Беларуси не утратили национального характера.

Главным центром белорусской живописной школы довоенного времени стал Витебск. Уже в конце 1918 года здесь было создано Народное художественное училище, которое к 1921 году получило статус Художественно-практического института. На короткий промежуток времени он становится местом активного формирования новых художественных тенденций, отличительной чертой которых стало чувство особого оптимизма, вызванного кардинальными переменами в общественной жизни. Достаточно назвать в качестве ведущих педагогов экспрессиониста М. Шагала, супрематиста К. Малевича и реалиста Ю. Пэна.

Необходимо отметить, что в эти первые послереволюционные годы наблюдается необычайная полистиличность изобразительного творчества. Основные тенденции и мотивы в искусстве тех лет основываются на необыкновенном духовном подъёме, небывалом ощущении праздника новой жизни. Именно взрыв художественной фантазии в социальной жизни 1918–1922-х годов создал неповторимую ситуацию, которая способствовала рождению множества перемен, в том числе и в сфере искусства. «Революцию осуществляют в моменты особого подъёма и напряжения всех человеческих способностей, сознание, воля, страсть, фантазия десятков миллионов, подхлестываемая самой острой борьбой классов. (...) Революция – праздник угнетённых и эксплуатируемых. Никогда масса народа не способна выступать таким активным творцом новых общественных порядков, как во время революции. (...) Мы окажемся изменниками и предателями революции, если мы не используем этой праздничной энергии масс и их революционного энтузиазма для беспощадной и беззаветной борьбы за прямой и решительный путь» [1, 20]. Эти слова Ленина наиболее точно характеризуют общее социальное настроение послереволюционного времени. Естественно, что мотив праздника и особая праздничность революционных побед явилась первым идеологическим законом, способным удерживать «массы», тем самым отвлекая их сознание от



неустроенности жизни, общей разрухи, голода, тех сугубо драматических и трагических аспектов, которые были повседневной реальностью и являлись следствием разрушения старого мира перед построением нового – «царства коммунизма» (М. Шагал «Война дворцам», 1919; Б. Кустодиев «Большевик», 1920).

Именно в 1910-е годы на удивительном взлете образно-философского мышления, художниками была создана новая типология, так сказать «неевклидова геометрия» изобразительного искусства, построенная исключительно на ассоциативных началах. Эту принципиально новую образно-стилевую систему в искусстве принято называть термином «авангард» [2, 3]. Было бы неправильным считать, что только революционный подъём стал толчком к рождению авангарда. На его смысловую структуру «более характерно влияние теорий термодинамики и энергетики, нашедших отражение в исследованиях В. Оствальда (1853–1932) и А. Богданова (1873–1928)» [3, 110]. Большое воздействие оказало и общее развитие научно-технического прогресса, различные новые философские течения со свойственной им эклектичностью, плюрализмом, отрицанием рационального, общим движением к субъективному идеализму и нигилизму. Основные положения эстетики модернизма в мировом искусстве первой половины XX века берут начало в теоретических трудах А. Баумгартена [4, 29]. Искусство модернизма начинает использовать новые эстетические категории, в основе которых лежит своеобразная, совсем не похожая на традиционную иерархию ценностей: «модернизм создаёт собственную чётко очерченную традицию внутри новой европейской истории искусства (...) корни которой находятся в других, более старых эстетических традициях» [5, 8]. Усиливаются процессы, связанные с отказом от традиционных форм и стилей в искусстве.

В развитии модернизма обычно выделяют два этапа – первый с начала XX века до 1918 года, и второй (1918–1945), который носит название высокий авангард. Среди множества тенденций и течений в искусстве модернизма можно выделить кубизм, футуризм, абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм и множество их вариаций. «С хронологическим началом XX столетия приблизительно совпадает начало целой серии переворотов в стилистике пластических искусств» [6, 6]. Многообразие стилистических поисков в искусстве способствовало выявлению творческой индивидуальности как отдельных художников, так и формированию мощных интернациональных художественных течений. Параллельное развитие западного модернизма и русского авангарда до конца 1920-х годов было, несомненно, плодотворным и давшим мировому искусству множество открытий. Решительные меры по подчинению культуры и искусства, обладающих огромным влиянием на массы, задачам партийной идеологии, были предприняты в Советском Союзе уже в начале 1930-х годов. Под лозунгом борьбы с вредной для развития искусства

групповщиной прекращена деятельность множество творческих союзов. Ассоциация Художников Революционной России (АХРР), являющаяся сторонником реалистических традиций, при идеологической поддержке Сталина – утверждает новое искусство, которое отныне и навсегда должно быть «национальным» по форме и «социалистическим» по содержанию. Данный исторический этап стал временем рождения нового официального метода советского искусства – «социалистического реализма». Вновь сформированному искусству и всей культуре в целом приписывалось изображать действительность в натуралистическом, жизнеподобном виде. Только так искусство могло быть проводником коммунистических идей. Основные категории метода социалистического реализма строились на понятиях «партийность» (полное подчинение искусства руководящим идеям) и «народность» (искусство должно быть максимально доступно массам).

Идеологическое давление на систему образования и художественную среду стало возрастать уже в первой половине 1920-х годов. Практически за год (1923 год) произошла реорганизация Витебского художественно-практического института в художественный техникум, педагогические должности в котором заняли вновь прибывшие преподаватели-реалисты академического направления. Вторая половина 1930-х годов стала временем массовых репрессий деятелей культуры и искусства. Художники на долгие годы потеряли свободу самовыражения, характерную для творчества конца 1910–1920-х годов. Основой тоталитарного искусства являлся процесс рождения различных мифов, которые создавали ореол непогрешимости идеологического строя. Мифы всегда были свойственны политическим и идеологическим системам, но мифотворчество XX столетия – особенное явление. Тоталитарное искусство было свойственно не только художественной культуре СССР. Примерно в середине 1930-х годов стилистика искусства Третьего рейха и социалистического реализма сближаются, благодаря равенству идеологических мифов. (Параллели можно найти и в искусстве Италии этих же лет.) [7]

Следует отметить отдельные черты присущие белорусскому варианту социалистического реализма: «бутафорская народность, лакированный этнографизм, подслащённый на военной теме плюс идеализация советского строя жизни» [8, 8]. (К. Космачёв «Незабываемое», 1962; И. Фетисов «Строительница», 1958; М. Моносзон «Встреча танкистов в Западной Белоруссии», 1940). Необходимо отметить, что социалистический реализм не мог прогрессивно развиваться от мировой культуры и являлся лишь проводником партийных идей. Особенно характерно в этом отношении советское искусство 1930-х годов. Рассматривать западное искусство как полностью свободное от политических влияний было бы так же неправильным. Его развитие полностью зависело от владельцев крупных галерей, музеев, коллекционеров, которые, не без помощи государст-

ва, поддерживали абстрактное направление. «При финансировании со стороны американского правительства и ЦРУ, в Европе организовывались выставки нефигуративного искусства, а социалистический реализм стал синонимом несвободного художественного творчества». [9, 204–205] Таким же способом СССР объявило абстрактное искусство США «декадентским», «индивидуалистическим» и «антигуманным» [10, 647]. По существу художественная культура отразила противостояние двух полюсов политического мира. Разница была лишь в идеологической поддержке. Искусство социалистического реализма явилось отражением идеологических задач партии, а официальное западное искусство было подчинено идеологии «существовавшей в виде особой группы, в чьих руках музеи, галереи, газеты» [11, 7], которые так же проводили официальную государственную линию. Следовательно, искусство модернизма имело государственную поддержку, и выступало как удачная антитеза коммунистическому искусству. Несмотря на «железный занавес» как на Западе, так и в СССР реализм и абстракция продолжали развиваться в форме андерграунда. Во время «политической оттепели» (конец 1950-х годов) появилась вторая волна авангардного искусства, после 1910–1920-х годов. Но белорусское искусство пропускает этот период; настоящим всплеском авангарда можно считать только конец 1980-х – 1990-е годы.

Конец 1950-х – начало 1960-х годов принесли значительное обновление политической и социальной жизни СССР. В развитии советского изобразительного искусства наступил новый этап. Процессы, происходившие в конце 1950-х и 1960-х годах, в целом достаточно исследованы белорусским искусствознанием, выявлены основные тенденции и характер их эволюции. Вместе с тем, историческая перспектива позволяет в настоящее время точнее определить персональную роль и значение творчества отдельных мастеров в общем русле развития белорусской живописи. Одной из наиболее важных составляющих художественных процессов происходивших в республике в первой половине 1960-х годов стало приобщение белорусских живописцев к начинающему оформляться в советском изобразительном искусстве новому направлению, получившему впоследствии название «суровый стиль». В качестве главных свойств его поэтики критика определила монументальность, лаконизм, экспрессию. Значительно усилилась драматическая насыщенность образно-пластического строя полотен.

Это проявилось в резкой активизации цвета, рисунка, композиции, отражая более активное преломление художником реальности, большую эмоциональность и субъективность творчества. Существенно изменивший творческую манеру уже сложившихся художников – Е. Зайцева, В. Цвирко, К. Космачёва, И. Стасевича, этот стиль в полную силу проявляет себя в творчестве широкого круга молодых живописцев, среди которых следу-

ет выделить – М. Данцига, М. Савицкого, В. Стельмашонка, П. Гавриленко, Э. Куфко и др.

Анализ нового стиля со стороны формы позволяет выделить наиболее характерные его особенности. Это укрупнение живописного мазка, широкое использование шпателя и мастихина и как следствие этого широкая, «рубленая» лепка формы плоскостями, пастозность живописного слоя, обобщенность и даже некоторая огрубленность силуэтов. Цветовое решение, подчиняясь новым задачам, становится также обобщенно-лаконичным, обретая свойство условности и экспрессии. В работе над колоритом задача живописного повторения действительности уступает место решению проблемы выражения эмоциональной атмосферы контекста, открывая дорогу поискам символических возможностей колорита. По существу, станковое искусство вступило на путь освоения приемов и методов монументальной живописи. В области содержания новизна подхода выразилась в отказе от пассивной повествовательности, стремлении изобразить героев в действии, в конфликтной ситуации. На первый план выдвигается проблема субъективной трактовки героя и его окружения, выражающей авторскую позицию. Сам термин «суровый стиль» был введен в практику советского искусствознания А.А. Каменским [12, 217] и в конце 1960-х годов окончательно вошел в общепринятую искусствоведческую терминологию.

В начале 1970-х годов в развитии белорусской станковой живописи начинается новый период, характеризующийся богатством различных тенденций. Не углубляясь в дискуссию об их точном названии, с определенной степенью условности их можно обозначить следующим образом: а) «лирико-интеллектуальная» или «поэтическая» тенденция. Большое значение в ней приобретает иносказательное, метафорическое выражение жизни. Образ становится своего рода поэтической формулой, приобретает значение художественного олицетворения, аллегории, символа; б) «декоративная» тенденция, для которой было характерно относительно самостоятельное использование цвета и колорита, а иногда и утрирование цветовой выразительности, обособление её от предметной реальности. Декоративность станкового полотна выражается в орнаментальной упорядоченности форм. Она приближает его к произведениям декоративного искусства, в частности к народному творчеству. Художники 1970-х годов доказали высшую ценность не манеры, а мироощущения. И оно масштабно, несмотря на превалирование камерных мотивов. В психологическом плане оно адекватно общественным настроениям того времени. Художники пытаются связать искусство с национальной почвой, с глубинными пластами психологии народа, фольклором (появление декоративной тенденции). Данная тенденция была реакцией на вновь образовавшиеся застойные явления в жизни общества 1970-х годов. «Для многих это был путь к сохранению себя как личности, попытка найти способ достойного

существования в атмосфере застоя, которая становилась всё более характерной для советской действительности» [13, 36].

Для искусства 1980-х годов актуальной становится проблема поиска новой стилистики, которая является производной меняющегося далеко не в лучшую сторону современного мира. Тем не менее, в произведениях художников тревога и внутреннее напряжение часто мирно соседствуют с умиротворённостью и беззаботной созерцательностью. Рост метафоричности в художественном произведении и нередко ведёт к полному отказу от фигуративного искусства обращению к формальным экспериментам в области композиции и цвета. Период «застоя» был достаточно драматичен для белорусского изобразительного искусства. Негативное отношение художников к событиям действительности, заставило их реализовывать свои переживания в сфере социально-нейтральных пластических образов. Одним из путей преодоления жизненной фальши стало обращение к художественным ценностям народного искусства. В живописи эта тенденция воплотилась в лирических полотнах В. Сумарева, в поэтичных декоративных натюрмортах С. Катковой, в которых отчётливо прочитываются национальные народные традиции, пейзажах Б. Казакова. В конце 1980-х годов происходит перестройка художественного пространства. Растёт влияние постмодернизма несмотря на различие творческих позиций художников, станковое искусство становится более полистиличным. Благодаря «перестройке» происходит переоценка художественных ценностей на территории бывшего СССР. Идёт процесс легализации андерграунда; наряду с официальным Союзом художников, в конце 1980-х годов появляются самостоятельные творческие объединения («Квадрат», «Форма», «Галіна», «Бло», «Немига-17», «4-63», «Плюралізм»). Прорывом существующей идеологии выставочной деятельности явилась выставка нетрадиционного искусства «Панорама» (1989) – ставшая значительным явлением в культурной среде республики. В динамичном художественном процессе обозначается сосуществование академизма, абстракционизма, соц-арта, концептуализма и некоторых других художественных направлений. Представители отечественных постмодернистских течений в целом более остро, чем представители других направлений, подчеркивают свою принадлежность к европейским культурным истокам.

Отличительной чертой художественного процесса 1980-х годов явилось снижение интереса к традиционной тематике и обращение к поискам в области формы и колорита. Колорит становится ведущим средством и главной темой современной живописи. Ассоциативная форма мышления заменяет натурно-реалистическую. Накопившиеся жизненные противоречия привели к возрастанию в поэтике полотна значения метафоры, аллегории, символа и знака. Современное произведение следует толковать как своеобразный текст, который необыкновенно «многомерен, где одни и те же элементы могут быть увидены с разных сторон, соответственно, по-

разному истолкованы. (...) Текст существует за счёт стягивания вокруг себя, вокруг своего “ядра” смысловой ткани» [14, 59]. Возросшее влияние мировой культуры приводит к увлечению художников западной философией, психологией и так далее. Многомерный современный мир становится источником образных решений. Осмысление живописцами действительности происходит при помощи синтеза художественных практик, основанных на реалистическом мировосприятии. «Искусство – это ни полный отказ, ни полное согласие с тем, что существует в мире. Но оно одновременно и отказ, и согласие, вот почему оно может быть лишь мучительной, бесконечно длящейся борьбой. Художник терзается этой раздвоенностью, не в силах отринуть реальность, и, однако, навсегда приговорённый опротестовывать её во всём, что есть в ней извечно незавершённого» [15, 371–372]. Художники ищут темы в окружающей действительности, появляются ранее запрещённые темы – религиозная, мифологическая, эротическая, сюжеты, посвящённые жертвам сталинских репрессий.

Начало 1990-х годов характерно коренными изменениями в социальной и политической жизни общества. В 1991 году происходит распад СССР. Начинается качественно новый этап существования государства. Общие изменения коснулись культуры и искусства в целом. Белорусские художники получают возможность выезжать за границу и устраивать свои персональные выставки. Рассматривая белорусское искусство данного периода следует отметить влияние на него творческой практики ряда мастеров постмодернизма (С. Дали, Т. Юккер, С. Гудмэн, О. Флэк, Р. Эстес, Э. Уорхолл и др.). Термин «постмодернизм» был введён в 1969 году американским архитектором Ч. Джэнксом. Постмодернизм продемонстрировал возможность использования различных культурных традиций. Выступая против традиционализма и нормативности, различных канонов, он стремится к универсальности художественного опыта. Таким образом, постмодернизм соединяет категорическое отрицание ценностей модернизма с их активной переработкой. «Постмодернизм – это отказ от модернизма: когда прошлое невозможно уничтожить, поскольку его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [16, 89]. Среди авторов концепций постмодернизма следует выделить Ж. Бодрийара, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Дерриду, М. Сера, Р. Барта и других. Анализируя труды теоретиков постмодернизма становится понятно, что сам термин имеет множество определений. «Мы понимаем о чём речь, и это уже не мало» [17, 12]. Анализируя творчество постмодернистов необходимо отметить важность таких категорий, как ритм и пространственно-временные изменения.

При более детальном рассмотрении современное восприятие визуальных образов часто основывается на привычных представлениях. Холодная война противопоставления абстрактного западного искусства и

реализма, – особенно социалистического реализма, существовавшего за «железным занавесом», – так сильно повлияла на восприятие и оценку современного искусства, что на длительное время внесло свои коррективы в осознание перспектив искусства в целом. Применяя концепцию дихотомии, предложенную семиотиком Нельсоном Гудманом [18], и выражающуюся в терминах «репрезентативность» и «экспрессивность», можно более точно классифицировать современное белорусское искусство, избегая противостояния реализма и абстрактного искусства. Нельсон Гудман рассматривает искусство как определённую языковую систему, в которой реализм и абстракция, как понятия, отступают на второй план. Художники, которые ставят своей целью соединение традиций собственной культуры с мировым художественным процессом, выражают наиболее перспективную линию развития современного искусства. В этом плане интересным представляется творчество молодых белорусских художников Андрея Задорина и Руслана Вашкевича. В соответствии с концепцией, предложенной Н. Гудманом, стилистика их работ может быть определена как экспрессивный реализм (А. Задорин) и особая форма репрезентативности (Р. Вашкевич).

Удивительной способностью по-новому освещать очевидное обладает А. Задорин. Строя свою творческую концепцию в русле постмодернизма, он не избегает фигуративности. Чтобы достичь экспрессии, художник дополняет сочетания тёплых тонов цветовыми контрастами, образы персонажей сохраняют предметность и кажутся погружёнными в глубокую задумчивость. Современная философия, достижения психоанализа являются главным духовным субстратом, на котором выросло творчество мастера. Проблема частного человека, специфика подсознания, процесс его становления «в борьбе с внешним миром, в котором ему легко различать вещи лежащие вовне, (...) где от взгляда внутрь себя самого он испытывает головокружение, у него затуманивается взор» [19, 11] становятся главным моментом в образно-пластических системах автора. В картинах «Траурный митинг в Куропатах» (1993) и «Мой еврейский дедушка» (1995) автор обращается к актуальным для Беларуси темам, таким, как обнаружение мест массовых захоронений жертв сталинских репрессий и проблема скрытого антисемитизма.

Холсты Руслана Вашкевича решены в тонком, на грани монохрома колорите («Гутаперчивый мальчик», 1992; «Третий лишний», 1996; «Один на один», 1997). Автору не свойственно стремление к богатству живописного строя полотен, задачи цветовых поисков в них не ставятся. «Вашкевич тяготеет к концептуальной картине, которая имеет достаточно отдалённое отношение к концептуализму как течению в искусстве второй половины XX века. (...) Концептуальное обострение изобразительной ткани необходимо для достижения особой выразительности художественного образа, для активизации зрительского восприятия» [13, 50].

Творчество современных белорусских художников немислимо сегоднѧ внѧ сязвѧ с абшчѧмѧрѧвѧмѧ фѧлѧсѧфскѧмѧ, эстетѧческѧмѧ и пѧлитѧческѧмѧ течѧнѧямѧ. Інтѧнсѧвнѧй пѧцѧсс пѧтягѧвѧнѧ ѧх в інтѧрнѧцѧѧнѧльнѧе кѧльтѧрнѧе пѧстѧрѧнствѧ (пѧслѧ длѧтѧльнѧй ізѧляцѧі) дѧстѧтѧчнѧ плѧдѧтѧвѧрѧн. Імѧннѧ сѧйчѧс, в пѧстмѧдѧрнѧстѧкѧй сѧтуѧцѧі, бѧлѧрусскѧе хѧдѧжнѧкѧ всѧ бѧльшѧ стѧремѧтѧся нѧйтѧ своѧ нѧцѧѧнѧльнѧе своѧобрѧзѧе і отѧйтѧ от пѧрѧмѧгѧ кѧпѧрѧвѧнѧя зѧпѧднѧх кѧльтѧрнѧх мѧделѧй. Мѧжнѧ ѧднознѧчнѧо утѧврѧждѧть, чѧтѧ тѧндѧнцѧі бѧлѧрусскѧгѧ пѧстмѧдѧрнѧзмѧ нѧ ідѧнтѧчнѧ зѧпѧднѧм. Обѧсѧловлѧно ѧто і ѧсобеннѧстѧмѧ історѧческѧгѧ рѧзѧвѧтѧя, і тѧкѧм пѧнѧтѧем, кѧк сѧвѧнскѧй мѧнтѧлѧтѧет, ѧбрѧдѧлѧющѧм дѧя бѧлѧрусскѧй кѧльтѧрѧ. Несѧмнѧннѧ, бѧлѧрусскѧе хѧдѧжнѧкѧ нѧ стѧвѧт пѧрѧд сѧбѧй зѧдѧч пѧ рѧвѧлѧцѧѧѧннѧм ѧзмѧнѧенѧю мѧрѧ (в тѧ, чѧтѧ іскусствѧ спѧсѧт мѧр, мѧло кѧтѧ вѧрѧт, дѧжѧ сѧрѧдѧ хѧдѧжнѧкѧ) нѧ ім і мѧло сѧѧйствѧнѧ інѧдѧвѧдуѧлѧзм і нѧгѧлѧзм зѧпѧднѧгѧ ѧбрѧзѧцѧ. Імѧннѧ нѧлѧчѧе сѧвѧнскѧй мѧнтѧлѧнѧстѧ спѧсѧбѧствѧет пѧвѧвлѧенѧю в бѧлѧрусскѧй жѧвѧпѧсѧі тѧх тѧндѧнцѧй, кѧтѧрѧе хѧрѧктѧрѧзѧвѧютѧся эсхѧтѧлѧгѧческѧм вѧспѧрѧтѧем жѧзнѧ сѧврѧмѧннѧмѧ хѧдѧжнѧкѧмѧ, стѧремлѧенѧм укрѧплѧть чѧловѧческѧю дѧшѧ.

1. Ленин В.И. Полн. собр. соч. – М.: Знание, 1965. Т. 41. – 576 с.
2. Каменский А. Увидеть по-новому // «Искусство». 1989. № 3. С. 1–4.
3. Дуглас Ш. О новой системе в искусстве // Малевич К. Классический авангард. Витебск–2. Сборник материалов. – Витебск, 1998. С. 108–115.
4. Лѧн С., Шѧмѧкѧн М. От концептуѧлѧзмѧ к рѧцѧптуѧлѧзмѧ // ДІ. 1998. № 1–2. С. 28–30.
5. Хѧвѧрдсхѧлм Э. Малѧрнѧзм // «Кѧльтѧрѧ». 1993. № 2. С. 8.
6. Дѧмѧтрѧевѧ Н.А. Опѧты сѧмпѧзнѧнѧя. – М.: Искусствѧ, 1984. – 236 с.
7. Гѧломѧштѧк І.Ф. Тотѧлѧтарнѧе іскусствѧ. – М.: Гѧлѧрт, 1994. – 473 с.
8. Гѧмѧнѧюк Ю. Пѧстмѧлѧрнѧвы прѧрѧрѧі і пѧчѧщѧе дѧстѧнцѧіі ў бѧлѧрусскѧй лѧтѧрѧтурѧ нѧ прѧкѧнѧцѧі 1980-х – пѧчѧтѧкѧ 1990-х гѧдѧў // «Кѧльтѧрѧ». 1996. № 4. С. 8.
9. Serge Guilbaut. How New York stole the idea of Modern Art. – Chicago, 1983. – 450 p.
10. An Anthology of Changing ideas. – Oxford; Cambridge, 1992. – 370 p.
11. Зѧборѧв Б. Эскѧз пѧртѧрѧтѧ нѧ фѧнѧе вѧрѧмѧнѧ // Імѧ. 1997. № 7. С. 5–7.
12. Каменский А.А. Ромѧнтѧческѧй мѧнтѧж. – М.: Сѧветскѧй хѧдѧжнѧк, 1989. – 336 с.: с іл.
13. Modern art in Belarus / Y. Schunejka, O. Kovalenko, A. Morozov, O. Kopenkina. – Amsterdam: Peter Noldus, 2000. – 300 p.: с іл.
14. Карасев Л. Живой текст // «Вопросы философии». 2001. № 9. С. 54–70.
15. Камѧо А. Бѧнтѧющѧй чѧловѧк. Фѧлѧсѧфѧ. Пѧлѧтѧкѧ. Искусствѧ. Пѧрѧвѧд с фрѧнц. – М.: Пѧлѧтѧзѧдѧт, 1990. – 415 с.
16. Эко У. Зѧметкѧ нѧ пѧлѧх «Імѧнѧ рѧзы» // «Інѧстѧрѧннѧя лѧтѧрѧтурѧ». 1988. № 10. С. 88–104.
17. Карасев Л. Постмѧдѧрнѧзм і кѧльтѧрѧ // «Вѧпѧросѧ фѧлѧсѧфѧі». 1993. № 3. С. 10–15.
18. Goodman N. Sprache der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. – Frankfurt/M. – 497 s.
19. Опѧтегѧ-і-Гѧссѧт Х. Чѧтѧкѧкѧ фѧлѧсѧфѧі? – М.: Нѧукѧ, 1991. – 408 с.



## КЕРАМИКА КОВАЛЬЧУКОВ

Витебск, получивший в начале XX века мировую известность как центр авангардного искусства, на очередном рубеже столетий все отчетливее начинает обретать значение одного из ведущих центров современной белорусской керамики. И в этом нет преувеличения. В конце 1980-х годов к керамике обратился целый ряд выпускников художественно-графического факультета ВГУ: братья Павел и Андрей Новиченко, Игорь Воробьев, Михаил Бычковский, оживилась работа над художественной керамикой в Новолукомле, Новополоцке и Оболи. Но главным событием в истории становления современной художественной керамики на Витебщине стал приезд сюда в 1990 году семьи профессиональных керамистов Валерия и Людмилы Ковальчуков. Валерий Викторович Ковальчук (11.01.1955, г. Гомель). Окончил Абрамцевское художественно-промышленное училище им. В. Васнецова в 1976 году. Людмила Николаевна Ковальчук (14.09.1955, г. Ангарск). Окончила Абрамцевское художественно-промышленное училище им. В. Васнецова в 1976 году. И если каждый из них шел к поступлению в Абрамцевское училище своим путем, то из училища они вышли дружным творческим и семейным союзом молодых керамистов.

Движение к Витебску было очень непрямым. Сначала – Ачинск (1976–1978), где Валерий стал главным художником керамического завода, а Людмила – преподавателем художественной школы. Затем был г. Добруш (1979–1990), где практически с момента ввода в строй фарфорового завода стали трудиться молодые художники, открывая новую страницу в истории белорусского фарфора. Здесь были выполнены сервизы «Волна», «Алеся» и другие, с успехом внедренные в массовое производство. И только в первой половине 1990 года Валерий и Людмила с двумя детьми ступили на Витебскую землю.

Дальнейшую судьбу их на Витебщине определила встреча с генеральным директором объединения «Доломит» Владимиром Григорьевым. Он, познакомившись с их работами, предложил взяться за создание на заводе в поселке Руба участка керамики. И начался нелегкий процесс освоения местных глин, становления керамического производства и просто привыкания к местам, которые еще в конце XIX века так приглянулись Илье Репину, что он приобрел здесь имение Здравнево.

В 1993 году прошла первая персональная выставка работ из фарфора, выполненных уже на Витебщине, а в 1995 году – большая юбилейная выставка мастеров, посвященная их 40-летию. Вообще, география их выставочной деятельности весьма впечатляюща – выставки в Витебске, Минске, Паланге, Смоленске, Брянске, Москве, Самарканде, Франкфурте-на-Одере, Праге, Пловдиве, Полоцке и т. д. И каждая из них стала важным свидетельством стремления художников раздвинуть рамки традиционных представлений о керамике, ее рабочее поле, открыть новые темы, новые горизонты, углубить ее идейно-содержательные возможности.

Традиционное искусствознание в извечном стремлении к систематизации и упорядоченности в исследовании творческого процесса обосновывает этапы, периоды, рубежи, и это бывает продуктивным, но, как правило, в случае ретроспективного взгляда на протяженную творческую биографию. Если говорить о творческой эволюции Ковальчуков в самых общих чертах, то, очевидно, следует отметить заметное движение от прикладного к декоративно-прикладному, когда форма становится более ассоциативной и теряет узкоутилитарную определенность, растущую театрально-игровую компоненту, утвердившуюся нацеленность на эксперимент, стремление к освоению новых материалов и их новых сочетаний.

Высокая профессиональная зрелость и своеобразная парадоксальность художественного мышления подвигли их на довольно неожиданное в керамике воплощение портретных, архитектурных, пейзажных тем и мотивов и даже натюрмортов. Им присуще умение отбросить стереотипы «можно – нельзя» в подходе к теме, естественно, не задумываясь, осваивать в материале широкий круг явлений действительности, переплавлять их в художественные образы. Можно говорить об образной интерпретации пространства в их композициях, которое обретает метафорический смысл, начинает восприниматься как образ мира, как символ среды.

Работы Людмилы и Валерия являют собой достаточно уникальный в истории искусства пример длительного и равноправного совместного творчества, сотрудничества, в котором, как правило, у каждого своя специфическая художественная задача. Валерий в большей степени тяготеет к решению задач формообразования, любит лепить, работать на гончарном круге. Людмила наделена особым даром живописного освоения керамической поверхности и чаще выступает как мастер декоративной росписи. Достаточно сказать, что роспись по сырой эмали в традиционных приемах эпохи Ренессанса, возрождается в ее майоликах. Это разделение труда достаточно условно и многие произведения создаются в автономном режиме без соавторства. В композициях (иногда это можно назвать набором или сервизом) Ковальчуков, рождается некая особая взаимосвязь сюжетно-тематического и декоративного, причем, роль сюжета и изображения удивительным образом возрастает, не мешая общему декоративному звучанию ансамбля, где материал иногда диктует, иногда подсказыва-

ет, иногда сопротивляется. Верность керамике, постоянное изучение технологических особенностей материала и эксперимент, даже если не всегда удачный, но осмысленный и подкрепленный знанием, опытом и интуицией, открывают для авторов безграничные возможности дальнейшего поиска. Пример тому – соединение шамота с фарфором, майолики с фарфором, открытие ниточек связи на грани возможного в сочетании материалов и технологий.

На большой персональной выставке в мае 2002 года, где экспонировались произведения последних лет, мне довелось услышать обстоятельный рассказ художников о своих работах, и я считаю уместным воспроизвести его фрагменты.

**«Посвящение Н. Гусовскому».** Людмила: Тема охоты, всадника, белорусского костюма мне очень близка, что же касается конкретно этого сервиза, то здесь хотелось росписью объединить разные формы, потому что в одной теме есть очень много нюансов, мыслей о природе, об истории, впечатлений о людях, о животных, то есть о всем живом на земле, и все это хотелось объединить темой охоты на могучих зубров по мотивам поэмы Николая Гусовского. Стилевое единство достигается и за счет декоративного подхода к изображению людей и зверей на формах таким образом, чтобы формы и росписи читались в органичном единстве. На каждой форме все это композиционно по-разному решено. Тема одна, а формы все очень разные. Что касается колорита, то хотелось все сделать очень светлым, тонким и вместе с тем насыщенным, самое главное насыщенным. Для Беларуси характерна спокойная цветовая гамма, гармоничный сближенный колорит, но не вялый, не приглушенный.

**Валерий:** В композиции «Витебск» противопоставлены две группы форм. Одна символизирует патриархальный старый Витебск, терракотовый с элементами какой-то дымки, где присутствует дух старого города, с печными трубами, заросшего паутиной, и вторая, которая отражает другие, уже современные ритмы нашего города. Введены жанровые сцены – стол, натюрморт, такие противопоставления плоскости и наклепов, чтобы все это звучало, смотрелось. Хотелось создать образ города с богатым историческим прошлым расположенного на холмах. Не все из созданного представлено в экспозиции, было много вариантов, удачных и неудачных (формы не выразили идею), в экспозицию вошло четыре и тема несомненно будет развиваться дальше. Вообще есть задумка у которой в качестве рабочих выступают названия «Переулки города», «Лабиринты города» и т. д. Есть идея, что на поверхности новых форм будут еще портреты, портреты знакомых, друзей, тех, кого мы хорошо знаем, и вот на таких формах они впоследствии возникнут. В работе использованы две технологии. Две формы в терракоте с применением ангобы, – для передачи мотива патриархального старого Витебска, а две – белый шамот, гла-

зури, кракле, поддувка, кое-где росписью эмали добавлены – для выражения темы нового города.

«Лаки Страдивари». *Людмила*: Тема возникла из формы, потому что форма кунгана прочитывается как музыкальный инструмент и позволяет использовать сочетание формы и росписи. В этом сервисе использована потечная глазурь. Был замысел раскрыть через цвет и форму суть такого выражения, что плохую скрипку хорошим лаком не поправишь, а хорошую – плохим лаком испортишь. Формула лака мастера и форма, опосредованно ее выражающая. Идея, выраженная через сочетание цвета с формой, формы с цветом. Традиционно мы представляем лаки для дерева как бесцветные или золотистые, здесь же используется активный зеленый, исходя из задачи выражения эмоционального состояния. Здесь использованы оригинальные технологии, разные сочетания солей эмалей, подглазурная роспись, применение нескольких глазурей, напыление маленьких частиц золотого цвета. Их сначала незаметно, они на крышках, но они работают на уровне подсознания.

«Пленэр». *Валерий*: Идея очень проста. Бытие художника на пленэре. Много суеты, не всегда успеваешь заранее натянуть холст на подрамник. Но вот написаны этюды. Натюрморты и пейзажи. Но все еще в работе, в движении и рамка еще готовится. То есть хотелось выразить процесс творчества на пленэре. Важная составляющая – роспись. Иногда тема ведет к обновлению технологии. Оказывается, что роспись по эмали очень близка технике акварели по влажной бумаге, ничего нельзя поправлять, это объединяет акварель и роспись по эмали. Использована имитация фактуры холста, это усиливает ощущение внутренней связи со станковой живописью. Палитра хоть и напоминает акварельную, но сдержаннее. Чем больше опыта, тем легче точнее и глубже выразить тему.

«Тени мелиорации». *Валерий*: Сейчас стало совершенно очевидно, что мелиорация нанесла непоправимый урон белорусской природе. Очень многое загублено. Сам процесс мелиорирования напрямую связан с дренажными трубами, они и стали основой, базовыми формами композиции. Три шестигранных вертикальных формы. От них почти черные тени с силуэтами птиц, рыб и т. д. Роспись велась по готовой обожженной дренажной трубе, использованы ангоба, кристаллическая глазурь, кракле (глазурь с разрывами, имитирующая масляную живопись).

«Заморозки». *Валерий*: Птицы собираются улетать на юг. Образ строится на контрасте светлых и темно-коричневых тонов. Здесь встречаются два времени года, одно уходит, второе приходит. Осень уходит. Терракота и белый шамот (ручная накладка). Вторая композиция внешне очень напоминает первую, но птица уже улетела. Осень переходит в зиму.

«Осенний блюз». *Людмила*: Композиция выполнена в теплых тонах. Формы напоминают музыкальные инструменты, использовано кракле по терракоте и глазурованная эмалью поверхность. Накладывали осенние

листья и задували краской, потом расписывали, добивались выразительности в использовании природных форм.

**«Зимняя рыбалка».** *Валерий:* Идея композиции безусловно возникла на зимней рыбалке. Это цилиндр лунки во льду, плоские рыбки на снегу, и неповторимое волнующее ощущение подледного лова.

*Людмила:* «Шамот очень похож на поверхность скалы. В древних росписях на скалах изображались не только сцены охот и животные. Автор считал себя посредником и оставлял на работе изображение своих ладоней, рук.

**«Уроки конструктивизма».** *Валерий:* Времена и дух конструктивизма близки Витебску. Но работы К. Малевича, Татлина, Л. Лисицкого были в основном мало утилитарного характера. И захотелось найти пути совмещения конструктивизма и утилитарности в чайно-кофейном сервисе, передать атмосферу дерзкого новаторства в Витебске начала 1920-х годов. В композиции «Полоцкая земля» взяты за основу пластические возможности архитектурных форм – арка, колонна и т. д. В тему вошли архитектурные мотивы Полоцка, этюды истории, исторические фрагменты. Колорит определился умбристый, коричневатый, отражающий тему земли, передающий ощущение древности. В ряду мотивов росписей образы Ф. Скорины и Евфросиньи Полоцкой (в круге).

Как осуществляется сотрудничество?

*Людмила:* Нам иногда поработать отдельно даже интереснее. Создавать вещи только мной или только Валерием выполненные.

*Валерий:* А иногда делаем вещи в расчете на сотрудничество, на совместную работу, на сильные стороны каждого. Пример – работа «Пленэр», – я сделал форму, а Люда пишет пейзажи. У меня бы так акварельно не получилось.

*Людмила:* Свое творческое кредо сформулировать вот так, сходу трудно. Главное – это ощущение прекрасного, чувство радости от присутствия в этом мире и реализация этого в работе. Для меня эта выставка – признание в любви Витебску, мужчине, а у Валеры – женщине (надеюсь, мне). Многие говорят, что через работу преодолевают груз проблем жизни, плохое настроение и т. д. Мы по-настоящему можем работать только когда нам хорошо.

Каждый на земле оставляет свой след. А художникам керамистам сам бог велел использовать землю (а глина – это земля) чтобы изобразить (передать) небо. Вечность керамики порождает вечность тем, отражая бесконечность бытия, обретая философский смысл и вневременную ценность.

ПЕРЕВОДЫ О. МИНКИНА СТИХОТВОРЕНИЙ Э.А. ПО,  
КАК ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Нередко о литературных переводах говорят только по факту – есть. Однако сегодня появляются публикации (в специальных образовательных журналах – см.: «Родное слова» за 2000–2002 гг.), авторы которых обращаются к разноязычным переводам в поисках междисциплинарных связей (белорусская и русская литература, зарубежная и белорусская литература, мировая художественная культура и т. д.). Намечается тенденция рассмотрения литературного перевода, как фиксации определенных культурно-идеологических течений жизни как автора-переводчика, так и всей литературы другого языка.

Белорусская литература начинается с перевода – со скориновской Библии (традиционное начало европейских литератур). И с перевода европейской литературы начинается ее новый период развития в XX веке: примером могут служить переводы Леонилы Чернявской произведений Э. Ожешко, Р. Киплинга еще 1910–1920-е годы. А потом в соответствии с политическими тенденциями значительно увеличиваются переводы русской литературы и литературы «братских стран».

Конечно, надо обязательно дополнить этот перечень многочисленным рядом переводов, что обусловлены не географией и политикой, а культурно-образовательным процессом XX века: это переводы классических произведений Шекспира, Бёрнса, Гёте, Шиллера и др. в переводах Язэпа Семяжона, Василя Сёмухи и др. Также нельзя не подчеркнуть обусловленность литературного перевода деятельностью образовательных лингвистико-филологических учреждений: Виленская гимназия в начале XX века, литературно-лингвистическое отделение педагогического факультета БГУ в первой половине XX века, Минский лингвистический институт (затем – университет) во второй половине XX века.

Логика перевода имеет и национально-ориентированную идею. Для белорусской литературы – это переводы польской литературы прошлого и литературы на латыни, бытовавшей на наших землях. Традиция такого перевода начинается с XIX века: тут и произведение Н. Гусовского – в переводе Я. Семяжона, и А. Мицкевича – в переводе Б. Тарашкевича, и В. Сырокомли – в переводе Я. Лучины.

Конечно, перевод подчиняется и личностному вкусу и возможностям. Отсюда: Н. Матяш переводит франкоязычную прозу, а К. Шерман – испаноязычную.

Но современный литературный перевод имеет также особенности стилистического литературного развития. Сягодняшний литературный процесс захвачен стихией цитирования, пастиша, игрой с чужими текстами, аллюзиями и пародиями. Таким образом постмодернизм создает основания для более широкого развития литературного перевода. И, действительно, волна переводов захватила печатную литературу. В первую очередь, под нее попали журналы и еженедельники – от «Крыницы» до «ARCHE». Под рубриками «Он», «Для нас», «Слова» и др. переводится то, что было недоступно по цензурным соображениям и из-за личных возможностей и желаний бывших поколений писателей. Переводят художественную, философскую, политическую, мемуарную, историческую литературу. Размах современного литературного перевода напоминает библиотеку начинающего: он еще не выбрал своего пути, своей идеи развития, поэтому его цель заполнить «пробелы» образования. К тому же, современника «воодушевляет» всеобщее настроение неуверенности (если не сказать апокалипсиса), и путешествие по чужим текстам становится коллективной игрой вне реальности, или в пределах литературной «реальности». Национальная литература стремится найти себя постмодернистским путем взаимодействия текстов. В отечественном литературном процессе появляются интертексты. Например, С. Ковалев «реконструирует» и фольклорный текст – «Уставший дьявол», и средневековый «Тристан и Изольда», и классицистский «Триумф любви».

В таких обстоятельствах традиционные требования к значимости перевода, как соответствующего образа в иной языковой стихии, должны корректироваться. Тут может быть поставлена на первый план идея распространения литературного иноязычного образа в белорусских литературных произведениях. Толчок такому движению дает оригинальный перевод и личность переводчика, образ его творчества. Именно такое движение, кажется, было начато переводами Олега Минкина.

Переводы Минкина появились в 1990-е годы и были отмечены особым выбором философской, романтической, мифологической и иронически-метафорической тематики. Неслучайно авторы, которых выбирает поэт-переводчик, – Лесьмян, Стаф, Норвид, По. Определенная ориентация повлияла на поэтический стиль самого поэта Минкина и на то, что критика начала обозначать его творчество, как сказочную (С. Явар), мистическую (Т. Борисюк), метафизическую поэзию (И. Бобков) (1). Это было определенной эволюцией его поэзии. Авторский наивный романтизм первых сборников приобрел философско-мистические оттенки.

Так, выбирая одинокого лирика и метафизика Циприяна Камиля Норвида, переводчик отдает предпочтение «глубоко философскому содер-

жанию, формальному новаторству, стремлению к парадоксам, исторической параболе) – именно так характеризуется поэзия Норвида (2,87). Вместе с Норвидом и Олег Минкин становится поэтом парадокса, писателем переходного поэтически-повествовательного стиля. Параллельно с переводами Минкин создает собственную поэтическую серию парадоксальных образов, в которых знакомое выглядит по-новому: белорусская хата становится западней лирического героя, Музыка играет для серости, Спартака унижает раб и др. Символично и то, что у поэта появляются двойники – Кукабака, Хведар Ницка. Он обставляет себя другими поэтическими сущностями. Не обходится и без псевдонима (Ницка). Феномен поэтического псевдонима мало исследован. Известный критик В. Конан говорил о закреплении в псевдониме идеи пророчества и понимания своей пророческой роли в связи с авторами новой белорусской литературы Купалой, Коласом, Бядулей (3, 97). Сегодня же, наверное, мы наблюдаем создание поэтических масок, начиная с Лысагорского («Сказ про Лысую гору» Ведзьмака Лысагорского, 1988). А у маски — типичные, традиционные черты. Здесь не обойтись поэтому без прошлых текстов. Маска тем и отличается от портрета, что у нее может быть несколько обладателей. Так и поэтические образы поэта приобретают черты маски, или знакомых образов-знаков мировой литературы. Например, в стихотворении Олега Минкина «Несвижские портреты» среди национально, исторически знаковых художественных образов прошлого вдруг появляется оживший портрет женщины, и лирический герой уходит из реальности в бездну воспоминаний, чувств. Аллюзия с «Овальным портретом» Э.А. По возникает сразу: прошлое и портреты, оживающий портрет девушки, легенда о создании картины или о жизни, которую уничтожило творчество, или о любви, которая убила. А у Минкина читаем:

І доўга глядзеў я ў маўчанні маўклівым  
 У бездань вачэй прыцягальных і кліпівых,  
 І губы... знаёмыя прагныя губы –  
 Такія ж мяне сцалавалі да згубы! (4, 9)

– это о радзивилловских портретах (?!).

Интерес к творчеству Эдгара Аллана По пробудился в восточной Европе на рубеже XIX–XX веков, благодаря литературе модерна, ее фантазиям и символическим образам, отразившим настроение «конца света». Тут можно вспомнить и словака Владимира Роя, и сербку Исидору Секулич, и хорвата Антуна Густава Матоша, и поэтов «Молодой Польши». Минкин приходит к переводам По и после переводов поэзии «младопольской» Болеслава Лесьмяна и Леопольда Стафа, и в связи со всеобщим мироощущением, ощущением западни для человека:

Ранкам прагнуўся і бачу: чужое жытло,  
 Мухі пад столлю, у коміне вецер скавыча,  
 Ціснецца звонку мярцвянае ў шыбу святло. (5, 15)  
 (О. Минкин. Хата)



О стремлении к поэтическим образам минувшего говорит сам писатель, когда утверждает такие принципы собственного творчества: «всегда есть стремление к строгим формам», «меня интересует философия жизни», «я ближе к акмеизму, чем к футуризму и символизму», «я сторонник законченных сюжетов» (6, 6–7). Будто хочет отмежеваться от современников и утвердить себе место в прошлых принципах поэзии.

Сам автор считает перевод «Ворона» Э.А. По (в белорусском варианте – «Крумкач») своим лучшим переводом (7, 46). Поэтесса Галина Булько замечает по этому поводу: «Чудесное наше слово – крумкач! Непереводимое на далекие и, тем более, близкие языки! Романтизм стопятидесятилетней выдержки в разливе Минкина получился привлекательный, как драгоценный напиток. Но ... неоткаркованный. Магическое «Nevermore!» не нашло своего соответствия. Непереводимые слова есть, наверное, не только у белорусов» (8, 46). Слово это в переводе с английского звучит, как «больше никогда». Но Минкин оставляет рефрен по-английски, так же, как в русскоязычном переводе М. Зенкевича. Были попытки перевести это составное слово, как «больше никогда» (перевод В. Брюсова), «не вернуть» (перевод В. Бетак). Но тогда исчезает характерная для По звукопись, возможность рифмования. Сам По говорил о значимости именно окончания на долгое «о», как о наиболее выразительном (9, 166). Но не на «ор», а именно так происходит в белорусском варианте при рифмовании английского «Nevermore!» со словами «Линор», «дакор», «пяхор», «штор», «змор», «убор», «зор» и др. У рефренов По (и в словесных повторах) есть особенность: они создают неповторимую музыкальность стихотворений. Это придает поэзии По эмоциональную привлекательность, то, что сам поэт называл «тотальным эффектом» и что создает интонацию, главное средство выразительности музыки и поэзии: «Считая Красоту областью моей поэзии, я придаю исключительное значение интонации. Красота, в своем высшем отражении, трогает чужую душу до слез. А поэтому меланхолия — самая законная поэтическая интонация» (10, 165). И рифма на долгое «о» соответствует поэтическому миру По, где жизнь так близко от смерти, что превращается в удивительный («о!») неделимый мистический свет, она (рифма) придает стихотворению многозначность и таинственность. Тогда уже не сомневаешься, что это слово «произнесла» птица.

В белорусском произношении и авторской (переводчика) рифме слово «Nevermore!» стало созвучно латинскому «mor» (обычай, срок), в соседстве со словами на «ор», оно теперь создает другую интонацию. А переводчик еще и произносит словосочетание «крук пракрумкаў». Будто Минкин-поэт сомневается в возможности диалога с птицей. И превращается непереваемое слово в зловещее каркание-крумкаанне. Претензии к переводу слова «Nevermore!» возможны, и поэт Минкин мог, конечно, «накукубачить» (если говорить словами его поэзии), или создать новое

слово в традиции нового поколения поэтов рубежа XX–XXI веков. В языковом этикете времен По использовали французский, латинский языки. В современной белорусской литературе привычно использовать английский, польский языки и русские кальки, и нецензуршину. Но эти способы не соответствуют традициям перевода, да и стихии мистического мира По. Тут, наверное, могла бы прийти на помощь мертвая латынь (только без навязчивого повторения твердого «р»). Недаром же такой постмодернистский поэт, как Игорь Бобков для своего духовного, в традиционном теологическом смысле этого слова, поэтического сборника выбрал латинское название – «Solum rex». Звучание «Nevermore!» в оригинале дополнено рефреном «and nothing more» («и больше ничего»). Поэтому ответ ворона будто продолжает ритм стихотворения. Переводчик отказывается от рефрена «и больше ничего», но оставляет слово «Nevermore!». И рождается интонация – грозная, угрожающая.

Другой же рефрен По «at my chamber door» («возле дверей моей камеры (палаты)») переводчик делает главным в своем варианте – «Там, каля дзвярэй маіх (ля вакон маіх)». Таким образом делается видимой разница между поэтическими образами, пространством и временем их творчества. Минкин отказывается от рефрена «Он и больше ничего» и предлагает – «Там, каля дзвярэй маіх (ля вакон маіх)»: герой Минкина заснул и проснулся. Герой По остается между сном и реальностью, в особом поэтическом пространстве (палата созвучна и в английском варианте с «музыкальной камерной палатой»), где к нему, в его сне-реальности постучал необычный гость. Для По является важным замкнутое пространство лирического героя. Герой же Минкина находится в реальной спальне, где есть двери, окна, шторы, бюст. Мы, читатели, имеем поэзию цивилизации, где даже виртуальность фактографична и обыденна. То же самое, на наш взгляд, происходит и при переводе не менее популярного стихотворения Э.А. По «Улялюм». У Минкина получился образ поэтического пейзажа, а не диалог с самим собой или со своей душой (Психеей) в мистическую Ночь ночей (Хэлоуин).

Думается, ошибочно считать По – поэтом пейзажа. Это «ошибка» и переводчиков, и критиков происходит от очарованности умением автора описывать атмосферу своего инобытия. Но ведь другого бытия, не реального. И не настоящее озеро Обера, а такое, где живут феи (как в опере Обера), и не убежище Вири, а его (Уира) суровые живописные пейзажи реки Гудзон – грозные, прекрасные и ужасные одновременно. Все это – искусственное пространство. Нужно ли оставлять в литературном переводе неизвестные современнику имена или необходимо заменять их соответствующими символами? Минкин и тут традиционалист, поэтому, наверное, и попал в хрестоматию по зарубежной литературе:

Ах, якім чараваннем глухім  
Зноў сюды я заваблены ноччу,  
Каб пакутваць у змроку глухім —  
Каля возера Обэра ноччу  
У прыстанішчы Віра глухім? (11, 50)

Перемена времени влияет и на возможности восприятия поэзии. Это касается не только культурной и идеологической тенденции, но и физиологических возможностей человека. Э.А. По понимал зависимость памяти от размеров стихотворения и ограничивался малыми и средними размерами на то время: «...кратковременность прямо пропорциональна силе производимого впечатления (с той единственной оговоркой, что без определенного размера не может быть никакого впечатления вообще)» (12, 165). В белорусском минкинском переводе «Ворона» сохраняются обозначенные По сто восемь строк, в соответствии с оригиналом остается и размер стихотворения «Улялюм». Правильно ли это с точки зрения автора, как влияет такой размер на эмоциональное впечатление читателя, который привык сегодня к мозаичности, клиповости художественных образов, к еще более кратковременным впечатлениям. Поэты ощущают это, и уже мало кто из них пишет поэмы или венки сонетов. Недаром и переводят больше «Эльдорадо» Э.А. По (двадцать четыре строки), а не «Ворона». Правда, у «Эльдорадо» есть ещё одна привлекательная для белорусской литературы черта — образ всадника (некогда в гербе Великого княжества Литовского значился всадник).

Современность все же внесла свои коррективы в традиционный перевод Минкина. Образность его перевода получает новую жизнь. Встреча птицы-ворона и человека при мистических обстоятельствах продолжается в произведениях современной белорусской литературы. Перевод Минкина дает толчок новому распространению знака мировой литературы. «С легкой руки» По-Минкина в белорусской литературе рубежа столетий начали «летать» крумкачи-вороны. Как бы соответствуя словам самого По о национальной тематике литературы: «Не надо забывать, что дальний план усиливает впечатление от пейзажа. Так что, *ceteris paribus*, в строго литературном смысле заморская тематика более желательна» (13, 178).

Минкин выбирает именно «крумкача», а не «ворона» или «ворону». Выбор переводчика открыто пуристский (национально особенный). «Крумкач» более родственное название птицы (некалькированное с русского языка). Слово «ворон» («крумкач») имеет долгую историю символического использования в мировой литературе. Многозначность ворона включает и негативное, и положительное значения (14, 117–122). Ольга Бобкова в рассказе «Крумкач и Франка» использует древнюю библейскую символику птицы, связанную с путешествием Ноева ковчега: «Франка раз сто слышала эту историю и все сто раз думала о вороне. Его невозвращение, полет в никуда волновал ее... Она не думала о его смерти — ско-

рей о том безграничном пространстве, которое открылось ему и которое он нес на своих крыльях» (15, 14). В рассказе ворон, который так любил небо и город (Минск), не только сопровождает одинокую и недолгую жизнь девочки, но и становится участником и наблюдателем столичных событий начала минувшего столетия. Ворон Ольги Бобковой не только сохраняет историю девочки (аллюзия с По), но и города, народа. Родное слово «крумач» становится тождественным национальному символу.

В белорусской мифологии ворон соревнуется с муравьем, с кукушкой и проигрывает. Он и чужих птенцов высиживает, и всюду последний – в труде, жизни. Мифологический национальный образ ворона – образ страдательный, над которым иронизируют и которому сочувствуют. Но у приверженца белорусского фольклора, филолога по образованию, старейшего поэта Рыгора Бородулина рождается стихотворение о вороне под названием «Верность». Поэт стремится перевернуть ироничное восприятие черной птицы и придать ей черты вечности (или иного света, или немого свидетеля истории?):

...падаў ейны цень  
На лбы і троны,  
Седалам былі сукі і шпілі.  
Свой убор да пер'іны варона  
Ад часін паганскіх захавала.  
...Хто дурной варону называе,  
Беспрабудна ходзячы ў вар'ятах? (16, 138)

Метафоричность бородулинской символики вновь возвращает нас к стихотворению По-Минкина. В современной белорусской литературе появляется и философско-рефлексивное повествование о вороне. В рассказе «Ворона» Алесь Аркуш, наблюдая за полетом вороны (не философского голубя), размышляет о предопределенности жизни, об обязанностях и свободе (17, 11). Появляется и сказочно-фантастическое повествование, как в романе Анатоля Козлова «Минский ворон, Париж и привидение». В романе ворон (крумач) – свидетель существования девичьего привидения и его пробуждения (18). Ворона Аркуша летит «возле окон моих», крумач Козлова вздыхает и размышляет над судьбой девушки. И снова аллюзии на стихотворение По-Минкина.

Конечно, параллельно существует и традиционное национальное отношение к черной птице. Так, любитель животно-басенного сказа (чего только стоят его собаки!) Виктор Шнип в своей «ассоциативной инкрустации» строит напротив вороны многозначительный ряд метафорических определений с ироничным (традиционно фольклорным) оттенком: головешка – потухшая звезда – горделивая, как тщедушный мужик, – злодейка, укравшая сыр, – пьяница, которого выгнали из корчмы, – несчастная – безголосая (19). Сохраняется традиция своеобразной народно-поэтической игры с «братьями меньшими». Такая же ирония есть и у минкинских человекоптиц (образа собственной авторской поэзии),

которые тянут «па бруку крылаў ашмоцце», а потом летают в небе и не обижаются на земную участь, определенную «человекособаками» (20, 16). Поэт Минкин тоже сохраняет басенный принцип образности птицы. Последний имеет особенное распространение в социально ангажированной и социально обеспокоенной литературе XX века. Но на рубеже нового столетия социальный план уступает философско-рефлексивному. Постмодернистская литература «комментирует» знакомое, размышляет над традиционным, синтезирует стили, приемы. Поэтому, наверное, возникает интерес к мистическому романтизму По, где образы животных – искусственные, нереальные. Ворон, золотой жук, черный кот... Эдгара Аллана По – знаки другого мира, отображающие и жизнь, и смерть, и память, и сомнение.

Обращение к животному символу, знаку – тема и нашего столетия, экологического и морального «конца света». Тема, имеющая широкое распространение: в ней жили и живут и всеславский волк, и чёрный аист, и кони дикой охоты, и шнипавские собаки, и минкинские человекоптихи... Сегодня возникает интерес к животным образам мистического реализма, где знакомые животные образы становятся символами инобытия. То, что эта тема отражает некоторые сущностные черты минкинской поэзии говорит и стихотворение «поэта чувствования» Анатоля Сыса, посвященное Минкину «Звоны», где есть сравнение полесского мастера колоколов с птицей (не крумкачом ли?!):

Куды вядзе мяне дарога ?  
Каго спытаць пра гэты шлях?  
Хіба што званара старога,  
ён будзіць продакў нашых прах,  
ён атрасае гучным звонам  
расу ў краіне верасоў,  
і перад гэтым цуда-громам,  
капельюхі ляцяць далоў,  
капельюхі ляцяць далоў,  
калі званар, як птах магутны,  
нібыта крыллем, да званоў  
рукамі і душой прыкуты. (21, 45)

Белорусская литература начиналась с перевода Библии в XVI веке. В начале XXI века расширяется пространство духовно-мистических образов, а параллельно появляются новые переводы библейских текстов. Может, это знак окончания определенного этапа развития или стартовая «разминка» перед выходом на новый виток?

1. Алег Мінкін. Гутарка. Вершы. Успаміны. Крытыка // «Крыніца». 2001. № 5. С. 3–54.
2. Мікалай Хмяльніцкі. Нацыянальна-гістарычныя асаблівасці польскага рамантызму // «Родная мова». – Мн., 2001. 10/166, кастрычнік. С. 84–88.
3. Уладзімір Конан. Біблейскія архетыпы і хрысціянскія матывы ў беларускай літаратуры // «Крыніца». 2002. № 9–10. С. 91–99.

4. *Алег Мінкін*. Гутарка. Вершы. Успаміны. Крытыка // «Крыніца». 2001. № 5. С. 3–54.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же.
8. *Галіна Булыка*. Пас астрэроідаў // «Крыніца». 2001. № 5. С. 44–46.
9. *По Э.А.* Філасофія творчэства // «Всемирная литература». 2001. № 11. С. 163–179.
10. Там же.
11. Хрэстаматыя па літаратуры народаў свету. Дапаможнік. Укл. Л. Баршчэўскі. – Мн., 1992.
12. *По Э.А.* Філасофія творчэства // «Всемирная литература». 2001. № 11. С. 163–179.
13. Там же.
14. Словарь символов. Составитель Н.А. Истомина. – М., 2003.
15. *Вольга Бабкова*. Крумкач і Франка // «Наша Ніва». 2002. (48) 27 снежня. С. 13–17.
16. *Рыгор Барадулін*. Босая зорка. – Мн., 2000.
17. *Алесь Аркуш*. Варона // «Наша Ніва». 2000. (23) 5 чэрвеня. С. 11.
18. *Анатоль Казлоў*. Мінскі воран, Парыж і здань. Раман // «Маладосць». 2003. № 2.
19. *Віктар Шніп*. Паззія // «Літаратура і мастацтва». 1996. 6 верасня. С. 8.
20. *Алег Мінкін*. Балада пра чалавекаптаха // «Крыніца». 2001. 5 (65). С. 16–17.
21. *Анатоль Сяс. Сяс.* Вершы. – Мн., 2002.

Л.М. Власенко  
Белорусский государственный  
университет транспорта, Гомель

С.М. Струкова  
Полоцкий государственный  
университет, Новополоцк

### УСТАРЕВШИЕ НОМИНАЦИИ БЫТОВОЙ СФЕРЫ (Названия одежды)

Устаревшие лексические единицы служат своеобразным отражением культуры, традиций, быта белорусского народа, поэтому их изучение вызывает не только научный, но и культурно-исторический интерес. Многие устаревшие номинации бытовой сферы широко используются в произведениях белорусской художественной литературы. Среди них наиболее распространёнными являются названия прежних видов одежды.

*Андарак* 'суконная или полусуконная самотканая юбка из яркой полосатой или клетчатой ткани': Доўгі бабчын андарак цягнуўся краем па падлозе (Мележ, ТСБМ, I, 233), Сіні андарак ... з белымі поперак палосамі блішчыць па-святочнаму (Каваль, ТБСМ, I, 233). Лексема *андарак* в диахронии не может рассматриваться как родовое название. По мнению некоторых лингвистов, она никогда не называла полотняной юбки, а только суконную или полусуконную юбку в разноцветную клетку или полосу (1). Со временем, вероятно, из-за вытеснения самотканной ткани магазинной, в некоторых говорах Гродненщины лексема расширила свой семантический объём и стала обозначать магазинную юбку (2). Лексема *андарак* в белорусских говорах северо-западной Беларуси и её пограничья известна не только в значении 'домотканая юбка, вытканная из разноцветных ниток', но и со значением 'фасон такой юбки'. Последнее значение поясняется следующим описанием, взятым из диалектного словаря: если к суконной юбке пришивали полосу бархата и делали напуск, то её называли «андарак», «юбка пошита андараком» (СПЗБ, I, 80).

Употребление лексемы *андарак* не ограничено территорией северного Запада, она отмечается в могилёвских говорах (Бяльк., 53) и частично в говорах восточных районов Витебской области (3). Лексему *андарак* 'самотканая юбка' находим в записях Сержпутовского: Жанки поднимали андарáки да сарочки каб перайсці балота (Серж., 1911, Святы чалавек). Реализуется она с соответствующим значением в устойчивом выражении: Пазнаюць нашу дачку і ў андарачку (ШСППКС, 89). В современных бело-

русских говорах лексема *андарак* бытует в следующих фонетических вариантах (по данным «Дыялекталагічнага атласа беларускай мовы»): *андарак*, *андорак*, *ондорак*, *андрак*, *андэрак*, *андзірак*, *андърак*, *аднарак*. В языке старобелорусской письменности слово *андарак* и его уменьшительно-ласкательная форма *андарачак* имели иной фонетический облик: *индерак*, *индерочек* (МКГСБМ).

Слово *андарак* функционирует и в других языках: русском (смоленские, брянские говоры) – *андарák*; украинском (полесская зона) – *андарак*; польском (с XVI в.) – *inderak*, литовском – *andarókas*, *inderókas* (ЭСБМ, I, 112). Этимология этого слова до конца не определена. Русское и украинское *андарак* можно считать заимствованием из белорусского языка. Относительно белорусских форм Миклашич, Карский, Юргелевич высказывают мысль о тюркском происхождении. Согласно их мнению, источником слова послужило турецкое *antars* ‘короткая одежда, которую носили под кафтаном’, к этому слову возводят болгарское *антерия*, македонское *антерија*, сербскохорватское *антерија* и др., с ними связывают белорусский экзотизм *антэрыя* и украинский *антерев*. Но, по мнению авторов «Этымалагічнага слоўніка беларускай мовы» слово *андарак* нельзя вывести из тюркского языка по фонетическим и семантическим мотивам, более вероятной они считают версию Даля о немецком источнике слова: *Unterrock* (ЭСБМ, III, 113). Ее принимают Фасмер, Брукнер. Необходимо отметить, что существует также много вариантов объяснения конкретного пути немецкого слова в белорусский язык. Например, Кравчук считает, что источником была нижненемецкая форма (саксонская *onderrock*), которая проникла в белорусский язык через польское или болгарское посредничество (ЭСБМ, I, 113).

Примечательно, что в современных белорусских говорах для обозначения понятия ‘домотканая юбка из разноцветных ниток’ употребляются и другие наименования. Так, в южно-западных говорах такое значение свойственно словам *даматкан* (возле Пинска), *летнік* (южные районы Мозырщины, говоры которых граничат с украинскими) и *парцяк* (на территории между Бобруйском и Мозырем). Относительно последнего названия в материалах есть помета, что сделан он из «парц’яных» ниток. Номинация *саян* спорадически отмечается на Гомельщине, Витебщине и в восточных районах Могилёвской области. В северо-восточных говорах в значении ‘андарак’ отмечены: *саматканка* (спорадически на Могилёвщине и востоке Витебщины) и *панёва* (восточные районы Могилёвщины) (4).

*Жупан* ‘верхняя мужская одежда; кожух, покрытый цветным сукном’: Пшэбора зараз па парадку Скідае вопратку сваю, Наўперад зняў канфедэратку, Як сведку польскасці ў краю, А потым важна расшпіляе Зялены вышыты жупан (Колас, ТСБМ, 2, 259); Змардаваны, сумны, у жупане зяленым Круль драмаў, прылёгшы ў ботах на пярэне (Бажко, ТСБМ, 2, 259). В контексте переводов Я. Купалы с украинского языка со-



храняется устойчивое выражение *чырвоны жупаны*, которое помогает глубже познакомиться с историческим прошлым украинского народа, его борьбой против угнетателей (*чырвоны жупаны* – участники народного восстания против польского господства): Дзе падзелася казачтва, Чырвоны жупаны? («Тарасова ноч»). Слова *жупан* является компонентом устойчивого словосочетания социально-политического содержания с выраженным ироническим оттенком: Уцякали так паны, што пагублялі жупаны (5). Слово входит также в структуру фразеологизмов, которые характеризуют человека: Хто рад жупаном, а хто й лахманом (ТС, 2, 66), Убраўся ў жупан і думае, што пан (МРБСППФ, 49), Які пан, такі і жупан (МРБСППФ, 21), Вялікі пан: падраны (дзіравы жупан) (МРБСППФ, 7); Сярмяга – не знявага, а жупан – не вялікі пан (МРБСППФ, 7), Даў бог стан – дасць і жупан (МРБСППФ, 15).

Как устаревшая номинация слово *жупан* со значением ‘верхняя одежда из сукна, сзади в сборочку’ характерно южно-западным говорам Беларуси (СПЗГ, 2, 157). Здесь же отмечаются производные лексемы *жу́ница* ‘тоже, что и жупан’, *жу́на* ‘детская одежда’. Вот одно из толкований слова *жу́ница*, которое приводится в материалах диалектного словаря: Жупіца – чыстэ суконнэ світно з усамі, по-колісьному пошытэ (СПЗГ, 2, 157). В памятниках древнерусской письменности лексема *жупань* (*жюпань*) отражена со значением ‘князь или глава общины у южных славян’: Приде съ множествомъ воеводъ, и казньць, и жоупанъ (Срезн., I, 883). В старобелорусский период лексема *жупан* изменила свою семантику, с 1578 года в старобелорусских текстах она отмечается со значением ‘верхняя мужская одежда’: жупан акъсамитьный чарный, китайкою зеленою подшытый (ГС, 10, 56). Однокоренная лексема *жу́ница*, фиксируемая с 1538 года, имела в этот период значение ‘жилет, жилетка’: на пугвички на жупицу княжую бэлюю нашили даль 2 гроши (ГС, 10, 56).

Сравним употребление слова в других языках: русское, украинское *жупан* ‘верхняя мужская одежда’, польское *zupan* ‘тж’, верхнелужицкое, чешское, словацкое *župan*, сербскохорватское – *жу́пан*, болгарское *жупан* ‘тж’ (ЭСБМ, 3, 246).

В белорусском языке, как и в украинском, слово *жупан* является давним заимствованием из польского языка (Булыка, 115), в русский язык эта лексическая единица проникла через посредничество белорусского и украинского языка. Польское *zupan* восходит к итальянскому *giuponne* ‘крестьянский пиджак из грубого полотна’ < *giuppa* ‘кофта, душегрейка’ от арабского *džubbon* ‘сукно из шерсти’. *Жу́ница* также заимствована из польского языка, где *zupica* ‘жилетка’. Некоторые исследователи, в частности Глогер, связывают название одежды с названием старых ‘руководителей жупы’ – жупанов, што недостаточно аргументировано (ЭСБМ, т. 3, 246).

*Кабат* ‘корсет’, уменьшительное *кабацік*: Усе [дзяўчаты] ў стракатых андараках з хвандамі, рознакаляровых кабатах, якія так ёмка і зусім

па-новаму сцягвалі іх тулавы (Караткевіч, «Каласы пад сярпом тваім», т. 1, 203); 3 паўзмку выйшла Янька Кагут у беленькіх чаравічках і сінеькім кабаціку (там же, 2, 48). В контексте семантика лексемы *кабат* конкретизується благодаря употреблению препозиционных определений *розна-каляровы, сінеькі*. В белорусских говорах это слово бытует по сей день: на Витебщине – со значением ‘душегрейка’, ‘платище’, на Могилёвщине – ‘безрукавка, которая пришивается к юбке’, на Минщине – ‘одежда без рукавов, которую женщины носят поверх кофты’, на Полесье – ‘стародавняя короткая женская одежда из самотканого сукна, с большим вырезом на груди, который обшивался ленточками’, ‘женская безрукавка’ (Лексіка Палесся, 289). Со значением ‘женский камзол без рукавов, который носили крестьяне в западном крае’ зафиксирована эта лексема И. Горбачевским (177), в словаре И.И. Носовича (226) *кабат* – ‘корсет простолюдинок, к которому пришивалась юбка’.

Лексема *кабат* встречается в пословице белорусского народа: Бліжэй сарочка, чым кабат (6). В древнерусском языке *кабатъ* впервые приводится в Никоновом списке летописи 1428 года. В 1629 году оно засвидетельствовано в значении ‘царская одежда наподобие святительского саккоса с нарамниками или бармами на плечах, с дорогами по распашке и подоле’ (Срезн., 1, 1170). В памятниках старобелорусской письменности языковая единица *кабат* обозначала ‘верхнюю мужскую и женскую одежду, пошитую из дорогой ткани’: *кобаты два суконныи голубыи* (МКГСБМ). Эта лексическая единица известна не только восточнославянским языкам, но и другим славянским языкам: русское *кабат* ‘рабочая рубашка, куртка, кофта’ (в архангельских, вологодских говорах *кабат* – ‘широкая и длинная рабочая рубашка, которая надевалась крестьянами поверх кафтана’, в смоленских – ‘корсет простолюдинки, к которому присоединялась юбка’), украинское *кабат* ‘куртка, солдатский мундир’, польское *kabat* ‘кафтан, камзол’, чешское *kabat* ‘сюртук’, болгарское *кабага* ‘верхняя одежда’, сербскохорватское *käbag* ‘род женской верхней одежды’ (Преображ., 1, 278–279).

Первоисточником слова считается турецко-персидский термин *gaba* ‘кафтан’. В русский, белорусский и украинский языки слово *кабат* заимствовано из польского языка (Преображ., 1, 278–279). Согласно данным этимологического словаря А. Брукнера, чешское *кабат* ‘место заключения; колодки’ и польское *kabat* ‘верхняя одежда’, ‘место заключения; колодки’ проникли в русский язык в XVI веке. Можно считать, что и в старобелорусский язык лексема *кабат* проникла также в этот период, подтверждением чему служат письменные источники. В белорусском языке развитие семантики слова *кабат* (согласно лексикографическим источникам) происходило следующим образом: сначала оно обозначало ‘часть женского костюма, нечто вроде корсета’, затем – ‘безрукавку в образе корсета’, затем – ‘корсет’. Существование параллельно с лексемой

*кабат* синонима *корсет*, возможно, и привело к выпадению её из активного словарного состава языка. В современном белорусском литературном языке это слово относится к числу устаревших лексических единиц.

*Сярмяга* 'верхняя одежда из домотканого сукна': На нарах стаяў чалавек у доўгай палескай сярмязе цёмна-карычневага колеру (Пестрак, ТСБМ, 5, 451); Земскі, ціха гушкаючыся на крэсле, аглядаў сагнутую постаць Максіма ў мокрай сярмязе, гразкіх лапцях (Каваль, ТСБМ, 5, 451). В говорах юго-западной Беларусі уменьшительно-ласкательная форма *сярмяжка* (*сярмяшка*, *сермяшка*) употребляется в составе устойчивого выражения: Свая сярмяжка не цяжка (СПЗГ, 5, 71), что означает 'своя ноша не тяжела', слово *сярмяжка* понимают также в переносном значении 'все трудности, связанные с воспитанием своих детей, семьи'. Данный фразеологизм существует в таких вариантах, как: Свая сярмяжка не важка; Свая сярмяжка нікому не цяжка.

Лексема *сярмяга* – компонент уже иллюстрированного выше устойчивого словосочетания: сярмяга – не знявага, а жупан не вялікі пан. Со значением 'грубый суконный кафтан' лексема *сермзга* зафиксирована древнерусскими памятниками письменности: Не видахъ столку народа въ овчихъ шерстехъ, вси бо бяху въ сермягахъ (Срезн., т. 3, 339). Здесь же отмечается прилагательное *сермзжьныи* 'употребляющийся для сермяг': Сукно бэло сермяжное да два сукна свиточныхъ (там же, 339). Слово *сярмяга* 'верхняя одежда из грубого некрашенного полотна' функционировало и в старобелорусский период. Данная лексическая единица известна украинскому и польскому языкам: украинское *сермяга*, польское *siermięga* 'грубая ткань'.

Что касается этимологии слова, то она до конца не выяснена. Предполагали, что слово *сермяга* родственно с литовским *širmas* 'серый', латышским *širms* 'седой' 'šermō', связанными чередованием гласных с литовским *žarntiū*, *žermō* 'горностай, дикая кошка', древневерхненемецким *harto* 'горностай', средневерхненемецким *harme*, *harm* (Фасм., III, 609). Существуют и другие мнения. М. Фасмер считает, что нельзя говорить о происхождении слова из эрзя-мордовского *sirmaga* 'летний полотняный кафтан', вопреки Горгееву, Преображенскому, поскольку последнее скорее заимствование из русского языка (Фасм., III, 609). В современном белорусском языке слово *сярмяга* и его производные *сярмяжка*, (разг.) *сярмяжына*, *сярмяжнік* 'в дореволюционной России – сельский бедняк', *сярмяжніцкі* 'который имеет отношение к сермяге'; (перен.) 'бедняцкий, крестьянский' воспринимаются как историзмы.

Анализ отдельных устаревших номинаций, известных по художественной литературе, показывает, что они, обозначая утраченные этнографические реалии, могут сохраняться в некоторых говорах, как правило, в речи людей старшего поколения. О давности употребления таких лекси-

ческих единиц можно говорить на основании их фиксации древнерусскими и старобелорусскими памятниками письменности, наличия их в других славянских языках. Ценным языковым материалом при изучении устаревшей лексики являются фразеологические словосочетания, которые в силу своей определяющей тенденции к устойчивости, удерживают в своей структуре лексические элементы, которые уже выведены из словарного состава современного белорусского языка.

#### ПРИНЯТЫЕ УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

**Бяльк.** – *Бялькевіч І.К.* Краёвы слоўнік усходняй Магілёўшчыны. Мн., 1970; **МКГСБМ** – Матэрыялы картатэкі гістарычнага слоўніка беларускай мовы; **МРСШФ** – *Санько З.* Малы руска-беларускі слоўнік прыказах, прымавак і фразем. Мн., 1991; **Преображ.** – *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка: В 2-х т. Т. 2. М., 1959; **Срезн.** – *Срезневский И.И.* Словарь древнерусского языка: В 3-х т. Т. 3. М., 1989; **ТС** – Тураўскі слоўнік: У 5-ці т. Т. 2. Мн., 1982; Т. 10. Мн., 1990; **ТСБМ** – Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5-ці т. Мн., 1997–1984; **Фасм.** – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. Т. 3. Мн., 1971; **ЭСБМ** – Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. Т. 1. Мн., 1977; Т. 3. Мн., 1985; **ШСПІКС** – Шасцімоўны слоўнік прыказах, прымавак і крылатых слоў. Мн., 1993.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Гринблат М.* Белорусы. Очерки происхождения и этнической истории. – Мн., 1998. С. 229.
- <sup>2</sup> *Сячэйка С.* З жаночага гарнітура. Назвы спадніц у гаворках Гродзеншчыны // «Роднае слова». – Мн., 2000. № 4. С. 28.
- <sup>3</sup> *Арашонкава Г.У., Мурашка А.Р.* Некаторыя лексічныя асаблівасці беларускіх гаворак // Слова беларускае. 3 гісторыі лексікалогіі і лексікаграфіі. – Мн., 1994. С. 84.
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> Выражение зафиксировано в кн.: *Бурак Л.У.* Сучасная беларуская мова. – Мн., 1987. С. 264.
- <sup>6</sup> *Лябёдка Г.В.* Да пытання аб лексічных архаізмах у беларускай мове // Беларуская мова. № 5. – Мн., 1977. С. 67.

## БЕЛОРУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ СОЮЗ «ПОЛОЦКАЯ ВЕТЬ»: ИСТОРИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ

История общественного объединения «Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь» делится на два периода: с 1989-го по 1994 год – городское литобъединение «Полоцкая ветвь»; с ноября 1994 года – ОО БЛС «Полоцкая ветвь».

Литературное объединение (первоначально – группа поэтов) «Полоцкая ветвь» образовано 2 апреля 1989 года тремя полоцкими поэтами. (Идею создания этой организации поддержал известный белорусский прозаик и журналист Михаил Борейша). В последующие годы к «Полоцкой ветви» примкнуло еще 17 писателей.

С первых дней существования литобъединения его участники активно выступали в творческих встречах, на литературных вечерах и т. п., проводимых в учебных заведениях (средних и высших) и в производственных коллективах города. Немалая доля в этой деятельности отводилась контактам с аналогичными организациями. К примеру: с лепельским литобъединением «Выток» (см.: газ. «Ленінскі сцяг». № 44. 04.05.1991), с великолукским литобъединением «Слово» (см.: газ. «Великолукская правда». № 175. 16.09.1994), с литераторами Германии (см.: газ. «INFO-BODENSEE» (г. Фридрихсхафен) 30.10.1993).

Издание книг было неотъемлемой частью замысла создания «Полоцкой ветви». За шесть лет издано три коллективных сборника и восемь авторских книг стихов. Параллельно велась работа по включению произведений ветвевцев в литстраницы газет, в литературно-художественные журналы и др.

28.11.1992 – состоялось Учредительное собрание литературного объединения «Полоцкая ветвь», на котором утвержден Устав, избраны руководящие органы. Ровно через месяц на заседании Полоцкого горисполкома (присутствовали также трое участников литобъединения) «Полоцкая ветвь» зарегистрирована как городское общественное объединение (см.: «Новая газета». № 4. 12.01.1992). Но на этом расширение сферы влияния «Полоцкой ветви» не остановилось. 10 ноября 1993 года – в газете «Знамя юности» напечатано объявление, а 12 ноября в конференц-зале Национальной библиотеки состоялось организационное собрание Минского филиала литобъединения «Полоцкая ветвь», который 31.12.1993 прошел ре-

гистрацию в исполкоме Московского района города Минска. Председателем Минского филиала избран О. Зайцев, которого вскоре пригласили в редакцию журнала «Беларуская думка» для участия в дискуссии о современном состоянии общества, культуры и искусства. Результатом этого «круглого стола» явилась статья «Выйсце падкажа час» (см.: ж. «Беларуская думка». № 10. 1994). Затем были сформированы филиалы (отделения) «Полоцкой ветви» в Бресте, Борисове, Витебске, Гомеле, Гродно.

18–19 ноября 1994 года в Полоцке организован и проведен Учредительный съезд, участники которого, а их было 38 человек из пяти областей Беларуси, приняли решение об образовании общественного объединения Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь», утвердили его Устав и Программу, а также определили, что Правление и редакционно-издательские структуры литсоюза будут находиться в Полоцке, учитывая его историческую значимость как древней административной и литературной столицы белорусской земли. Председателем литсоюза избран А. Раткевич, заместителем – О. Зайцев. 22 февраля 1995 года Министерство юстиции РБ зарегистрировало ОО БЛС «Полоцкая ветвь» (см.: газ. «Советская Белоруссия». № 47. 02.03.1995 и др.). Основными направлениями деятельности Беллитсоюза являются: содействие совершенствованию и обогащению национальной культуры; поддержка творческого самовыражения писателей и роста их профессионализма; развитие взаимоотношений с другими творческими объединениями. Обобщая, можно сказать, что «Полоцкая ветвь» – школа литературного мастерства.

С момента создания литсоюза в нем состоят поэты, прозаики, драматурги, переводчики, литературоведы, публицисты: О. Бородач, С. Мороз, П. Семинский, П. Низковский, В. Рябинин, С. Разбоев, Э. Медведский, А. Левша, Н. Виленчик, А. Мазуренко и др. В том числе – кандидаты и доктора наук, заслуженные деятели культуры: А. Гугнин, В. Салеев, Ф. Конышев, Л. Толчилова, Т. Траханкина, И. Андреева, А. Власов и др. Руководящим органом литературного союза является Совет, в который входят председатели региональных отделений. Заседания Совета проводятся ежеквартально.

Печатный орган ОО БЛС «Полоцкая ветвь» – специализированная газета «Вестник культуры», в 2001 году преобразованная в учреждение «Редакция газеты «Вестник культуры», главным редактором которого стал О. Зайцев (поэт, прозаик, журналист). В 1996 году основана книжная серия Библиотека «Полоцкая ветвь», выпускающая первую книгу поэта. Вообще, до настоящего времени ОО БЛС «Полоцкая ветвь» издало более семидесяти книг стихотворений, прозы, публицистики и др. Вот некоторые из них:

«Октава». 1-й сб. Минского отд. Минск, 1994;

С. Мороз. «Если это любовь». Гомель, 1994;

- А. Раткевич. «Пятерица». Полоцк, 1994;  
 О. Бородач. «Прежде ненависти». Полоцк – Минск, 1995;  
 Н. Емельянов. «Кровное родство». Могилев, 1995;  
 П. Семинский. «Сказки далеких планет». Гродно, 1995;  
 А. Гугнин. «Пленник земных горизонтов». Новополоцк, 1996;  
 Г. Красуцкая. «Ультрамарины бал». Полоцк, 1996;  
 С. Разбоев. «Воспитанник Шао» (т. 1–2). Витебск, 1996;  
 Л. Михнович. «Впереди – дороги» (Библ. «ПВ»), 1996;  
 «Лиццебиение сердца». 1-й сб. Борисовского отд., г. Борисов, 1996;  
 «Лицо в окне». 1-й сб. Гомельского отд. Гомель, 1996;  
 П. Низковский. «Виват, проказники, виват!». Полоцк, 1997;  
 А. Левша. «Струна в тумане». г. Борисов, 1997;  
 Ю. Морозов, А. Ключников, А. Морозов. «Провинция души». Минск, 1997;  
 «Русло». 4-й сб. Полоцкого отд. Полоцк, 1997;  
 «Долгая-долгая ночь». Сборник прозы (10 авторов). 1997;  
 «Побеги». Сборник молодых поэтов. Минск – Полоцк, 1997;  
 «Здесь и сейчас». 1-й сб. Могилевского отд. Могилев, 1998;  
 О. Бородач. «Обретение пристанища» (Книга статей о поэзии). Минск, 1998;  
 А. Власов. «Парад планет». Гомель, 1998;  
 Н. Щербаков. «Струна невзгод» (Библ. «ПВ»), 1998;  
 О. Бородач. «Горше опыта». Минск, 1998;  
 Н. Юмашев. «Эхо далеких гор». Минск, 1998;  
 «Плесь Припяти». 1-й сб. Мозырского отд. Мозырь, 1999;  
 В. Старинский. «И сердце в сердце стучится». Новополоцк, 1999;  
 Е. Матвеев. «Душа слова молитвы ищет». Могилев, 1999;  
 А. Степанов. «Даль и неизвестность» (Библ. «ПВ»), 1999;  
 А. Новик. «Магаданский дневник». Бобруйск, 1999;  
 В. Рябинин. «Жизнь как жизнь» (Юмористические рассказы). Мозырь, 1999;  
 «Разлив». 5-й сб. Полоцкого отд. Полоцк, 2000;  
 Л. Волков. «Танец под дождем» (Рассказы). Полоцк, 2000;  
 Н. Полубинская. «На грани». Могилев, 2000;  
 О. Зайцев. «Наитие». Полоцк – Минск, 2001;  
 Н. Щербаков. «Трилогия судьбы». Брест, 2001;  
 Э. Медведский. «Странность странничества». Могилев, 2001;  
 В. Строкін. А. Герашенко. «Планета теней» (Фантастика). Витебск, 2001;  
 В. Яр. «Ты вечна, красота» (Хокку). Минск, 2001;  
 А. Раткевич. «Июль-однолюб» (Сонеты). Полоцк, 2001;  
 «Ветвь». 2-й сб. Гомельского отд. Гомель, 2001;  
 Г. Красуцкая. «Via dolorosa». Полоцк – Москва, 2002;  
 П. Низковский. «Осенний заезд» (Повесть). Полоцк, 2002;  
 А. Ивич. «Танго на подоконнике». Полоцк – Минск, 2002;  
 Т. Дорошко. «Сквозь сны и дали». Мозырь, 2003;  
 И. Куцевалов. «Пумпины сказки» (Рассказы). Ставрополь, 2003;  
 «Пространство свирели». 2-й сб. Борисовского отд. г. Борисов, 2003;  
 Т. Краснова-Гусаченко. «Посреди зимь». Минск, 2003;  
 «Полоцкий альбом». Стихи поэтов Полотчины. Санкт-Петербург, 2004 (в печати).

Многие члены Беллитсоюза являются сторонниками литературного направления катарсизм, провозглашенного в 1989 году (см.: газ. «Сцяг камунізму» (теперь – «Полоцкі веснік»), № 147. 16.09.1989). Через десять лет, в 2002 году, увидел свет 1-й том литературного альманаха «Катарсизм», в котором широко представлены как теоретические разработки, так и художественные произведения, написанные в русле названного направления. Сейчас готовится к изданию 2-й том альманаха.

Большая роль в литсоюзе придается организации и проведению творческих встреч, семинаров, конференций и т. п. Они проходят в разных городах Беларуси. За восемь лет существования ОО БЛС «Полоцкая ветвь» проведено 14 семинаров и конференций, в том числе:

1996 – семинар прозаиков в Полоцке «Сюжет, композиция и стиль прозаического произведения»;

1998 – республиканский семинар в Минске «Проблемы молодежной прозы в Беларуси»;

1999 – семинар поэтов в Витебске «Как слово наше отзовется»;

2000 – республиканская конференция в Полоцке «Катарсизм как знаковое литературное направление»;

2001 – творческий семинар в Витебске «Начало XXI века и проблемы стихосложения»;

– республиканский семинар в Мозыре «Русскоязычная проза на современном этапе»;

– вторая конференция в Полоцке «Катарсизм в ряду других литературных направлений»;

2002 – республиканский семинар поэтов в г. Борисове «Возрождение духовности в обществе с помощью поэтического слова»;

– семинар прозаиков в Гродно «Духовность и мораль в современной прозе».

Результаты проведения творческих мероприятий освещаются и обсуждаются в средствах массовой информации. Причем, наиболее предпочтительными считаются те публикации, в которых имеется критический анализ деятельности ветвевцев, что придает стимул для дальнейшей профессионализации творческого союза.

#### Основные публикации о деятельности ОО БЛС «Полоцкая ветвь»

«Советская Белоруссия». № 257–8. 26.11.1994. «Полоцкое – не значит белорусское?» С. 5.

«Брестский курьер». № 43. 02.11.1994. «Первый листок: «Полоцкая ветвь». С. 11.

«Знамя юности». № 205. 29.11.1994. *О. Бородач*. «У поэтов есть такой обычай». С. 3.

«Гомельская прауда». № 167. 03.12.1994. *С. Мороз*. «В Беларуси – новый союз писателей». С. 3.

«Гродненская правда». 18.02.1995. *Н. Огнев*. «Побеги будут и в Гродно».

«Знамя юности». № 44. 24.03.1995. *О. Зайцев*. «Доктор, у меня это?» С. 3.



- «Рэспубліка». № 64. 29.03.1995. *В. Янин*. «Полоцкая ветвь» начала расти». С. 3.
- «7 Дней». № 15. 15.04.1995. *Г. Скворчевская*. «Литература рождается из глубин народной души». С. 9.
- «Веснік Магілева». № 29. 20.07.1995. *О. Зайцев*. «Полоцкая ветвь» прорастет и у нас». С. 3.
- «Белорусская нива». № 125. 21.07.1995. *Н. Василевский*. «Чем порадует новорожденный». С. 4.
- «Рекламный вестник» (г. Бобруйск). № 2. 21.07.1995. *А. Раткевич*. «Новый литсоюз...». С. 4.
- «Беларуская маладзежная». № 28. 15.09.1995. *Т. Клыковская*. «Корни и бутоны «Полоцкой ветви». С. 6.
- «Беларускі універсітэт». № 15. 26.10.1995. *И. Василюшина*. «Творчасць нашых пісьменнікаў». С. 4.
- «Гомельская прада». № 151. 06.10.1995. *С. Мороз*. «Альманаху нужна помощь». С. 4.
- «Чырвоная змена». № 140. 14.11.1995. *Н. Васілеўскі*. Гадавіна «Полацкай галіны». С. 3.
- «Беларуская маладзежная». № 36. 17.11.1995. «Открытое письмо Президенту РБ». С. 3.
- «Новая газета». № 94. 24.11.1995. *Я. Мядель*. «Полоцкая ветвь» набирает силу». С. 2.
- «Здравый смысл». № 15. 02.12.1995. *Н. Дева*. «Незапланированный спор». С. 5.
- «Советская Белоруссия». № 20. 31.01.1996. *О. Иванов*. «Плоды «Полоцкой ветви». С. 5.
- «Наша жыцце». № 49. 26.06.1996. *Н. Василевский*. «Была бы веточка благой». С. 4.
- «Советская Белоруссия». № 139. 24.07.1996. *А. Аврутин*. «Белорусская литгазета на немецкие деньги». С. 5.
- «Витебский курьер». № 31. 26.07.1996. *А. Козик*. «Нет границ для настоящего энтузиазма».
- «INFO-Bodensee» (г. Фридрихсхафен) 13.11.1996. *Н. Walter*. «Literaturverbaende suchen Zusammenarbeit».
- «Гомельская прада». № 13214. 28.01.1997. *С. Мороз*. «Нужно ли это... кому?» С. 4.
- «Личность». № 18–19. 17.11.1997. «Поэты новой волны». С. 3.
- «Личность». № 20–21. 03.12.1997. *Н. Горячева*. (*Г. Рузова*). «Поэт в России больше, чем поэт». С. 1.
- «Зніч». № 11. 5–12.12.1997. *В. Гурин*. «Полоцкая ветвь». С. 2.
- «Віцебскі рабочы». 06.12.1997. *В. Шароглазова*. «В гостях у «Полоцкой ветви». С. 5.
- «Знамя юности». № 175. 09.12.1997. *О. Бородач*. «Классиков в литсоюзе нет. Пока?» С. 2.
- «Рэспубліка». № 24–25. 04.02.1998. *С. Славин*, *А. Аврутин*. «Три годовых кольца на срезе «Полоцкой ветви». С. 11.
- «Новая Борисовская газета». № 7. 12–18.02.1998. *Т. Братенкова*. «Взрывался зал аплодисментами». С. 2.
- «Адзінства». 27.03.1998. *Л. Брижевич*. «Виват, литературный Полоцк!». С. 6.

- «Личность». № 7–8. 1999. *Н. Ковынева*. «Новый Парнас: вопросы рождают вопросы». С. 8.
- «Гомельская прауда». № 139. 27.11.1999. *И. Терский*. «Литсоюз отметил юбилей». С. 2.
- «Чырвоная змена». № 103–104. 08.07.2000. *А. Мікалаеу*. «Катарсізм – раз!». С. 2.
- «Полацкі веснік». 15.08.2000. *М. Форау*. «Новы літаратурны накірунак». С. 2.
- «Віцебскі рабочы». № 143. 12.12.2000. *А. Нілов*. «За упокой» или «Во здравіе». С. 3.
- «Бабруйская крынічка». № 30. 02.08.2001. *П. Мороз*. «Полоцкая ветвь» в Бобруйске. С. 5.
- «Жыцце Палесся». № 130. 15.08.2001. *А. Садоха*. «Мозырскі меридіан літаратараў». С. 2.
- «Заря над Бугом». № 86. 06.11.2001. *С. Василюк*. «Очищение словом». С. 4.
- «Информ-плюс». № 47. 22.11.2001. *Н. Калюжная*. «Профессия – поэт». С. 1–3.
- «Маладзечанская газета». 06.04.2002. *В. Маркелау, Т. Мацевіч*. «Чортау тузін» «Полоцкой ветви». С. 6.
- «Центральная газета». 19.04.2002. *Е. Клименко*. «Поэзия – побег от действительности». С. 3.
- «Борисовские новости». № 17. 25.04–01.05.2002. *М. Павлов*. «Полоцкая ветвь» или околотературный сук». С. 5.
- «Советская Белоруссия». № 176. 17.07.2002. *Н. Огнев*. «Еще раз о лежачем камне». С. 5.
- «Аркуш» (г. Гродно) № 33. 14.08.2002. *П. Семинский*. «Семинар литераторов». С. 1.

Биографии некоторых членов литсоюза (напр., *О. Зайцева, А. Гугнина, О. Бородача, Э. Медведского* и др.) помещены в энциклопедиях: «Кто есть кто. Люди дела» (1999), «Деловой мир СНГ» (2001), «Деловой мир Беларуси» (т. 1–2). Информация о «Полоцкой ветви» помещена в Интернет-каталоге и доступна для просмотра по адресу:

<http://ngo.by.ru>

В планах Беллитсоюза – издание литературного журнала «Западная Двина», альманаха «Ковчег», антологий стихов, прозы и др.

Местонахождение Правления ОО БЛС «Полоцкая ветвь»:

ул. Гоголя, 15, г. Полоцк, Витебская обл.,

Республика Беларусь, 211400.

Тел./факс (0214) 43–77–21

Тел./факс (017) 245–23–61

E-mail: [Polotsk\\_Vetv@tut.by](mailto:Polotsk_Vetv@tut.by)

**И.И. Коневской (Ореус).** Мечты и думы. Стихотворения и проза. Составление, предисловие и комментарии Е.И. Нечепорука. – Томск: Изд-во «Водолей», 2000. – 640 с.

В конце 1980-х годов в прессе, критике и литературоведении появился термин «возвращенные имена». Тогда речь шла об именах поэтов, писателей, художников, деятелей отечественной культуры, которые долгое время находились под запретом цензуры и чье творчество в силу причин идеологического характера не было доступно широкому читателю и зрителю. Однако причины «забвения» художника могут быть разными, и далеко не всегда роковую роль в этом процессе играет официальная идеология государства; причиной «забвения», равно как и «воскрешения», могут стать и закономерности самого литературного и культурного развития.

Развившийся в последние два десятилетия интерес к поэзии русского символизма потребовал вспомнить еще одно забытое имя (настолько забытое, что обычный читатель-неспециалист, не смог бы обнаружить его даже в энциклопедическом словаре) – имя Ивана Ивановича Коневского (настоящая фамилия Ореус), родившегося в 1877 году, трагически погибшего в 1901 году в Эстонии в водах реки Ая и занимавшего важное место в истории русской символистской поэзии.

При жизни поэта вышел лишь один сборник его стихов и прозы – «Мечты и думы Ивана Коневского»<sup>1</sup>; затем, в 1904 году, уже после смерти юного поэта, В.Я. Брюсов, который чрезвычайно высоко ценил поэтическое дарование Коневского, осуществил издание второго сборника – «Стихи и проза»<sup>2</sup>. С тех пор в России оригинальные художественные произведения И.И. Коневского (Ореуса) не издавались вовсе<sup>3</sup>. В 1971 году в Мюнхене Д. Чижевский переиздал сборник 1904 года, но эта книга была недоступна для широкого российского читателя. Таким образом, без малого целый век стихотворения и проза И. Коневского не выходили в свет, а имя его было известно лишь литературоведам да немногим книголюбам. Тем значительнее роль публикации сборника *И.И. Коневской (Ореус). Мечты и думы. Стихотворения и проза*, осуществленной томским издательством «Водолей» в конце 2000 года.

Книгу, которая в силу небольшого тиража сразу же стала раритетом, в некоторой степени можно назвать юбилейным изданием (ровно 100 лет со дня выхода сборника «Мечты и думы Ивана Коневского»), но не только в этом ее значение. Это первое *прокомментированное* издание Коневского, содержащее под одной обложкой и стихотворения, и прозу, и все опубликованные ранее письма поэта. Составитель книги и автор предисловия и комментариев Е.И. Нечепорук проделал колоссальную работу, включив в сборник также воспоминания современников о

Коневском, заметки, отклики и критические отзывы о его творчестве (в том числе и такие значительные, как «Мудрое дитя» В.Я. Брюсова и «Ив. Коневской» Н.О. Лернера).

Вступительная статья, в которой Е.И. Нечепорук предлагает обзор основных тем творчества И.И. Коневского, призвана ввести читателя в мир лирики талантливого поэта-символиста. Кроме того, литературовед отмечает весьма характерное для философско-эстетической системы Коневского стремление «обрести единство человека и мира, субъекта и объекта, человека и природы, духа и материи, разума и души, сознательного и бессознательного»<sup>4</sup>, а также свойственный Коневскому порыв «воссоединения с миром в акте познания»<sup>5</sup>, что обуславливало интерес И. Коневского к романтической традиции. (Добавим, что именно Коневской одним из первых среди символистов установил «генетическую» связь русского символизма и раннего немецкого романтизма). Е.И. Нечепорук поднимает и еще одну не менее важную проблему – своеобразие восприятия образа И. Коневского другими поэтами рубежа XIX–XX веков. Талант Коневского, его широкая эрудиция, удивительные для столь молодого человека обобщения и прозрения и, конечно, ранняя и неожиданная гибель создавали предпосылки для мифологизации облика поэта (характерно, например, само название очерка В.Я. Брюсова о Коневском – «Мудрое дитя»), а его смерть воспринималась современниками как «симптом судьбы целого поколения»<sup>6</sup>. Наконец, статья Е.И. Нечепорука – одна из первых попыток в литературоведении осмыслить прозу Коневского.

Примечания к книге открываются списком источников, использованных при публикации; необходимо отметить, что этот список является одновременно и перечнем основной библиографии по творчеству Коневского, который, впрочем, может быть и расширен. Так, с нашей точки зрения, необходимо было бы упомянуть «Книгу раздумий», изданную в Санкт-Петербурге в 1899 году, в которой среди прочих были представлены и стихи Коневского.

К сожалению, при издании рецензируемой книги не удалось избежать и некоторых неточностей и курьезов. Так, например, Е.И. Нечепорук пишет, что сборник «включает в себя *все опубликованные* [курсив наш. – Д. Е.] произведения и письма поэта»<sup>7</sup>, однако остались неупомянутыми переводы Коневского, изданные в составленной Г.И. Ратгаузом в книге «Золотое перо»<sup>8</sup>. Допущены ошибки и в примечаниях: немецкий поэт-романтик Новалис назван Фридрихом *Леопольдом* фон Харденбергом<sup>9</sup>, тогда как настоящее имя Новалиса – *Георг Филипп* Фридрих фон Харденберг.

Тем не менее рецензируемое издание стало важным событием в отечественной культуре, так как «воскресило» для широкого круга читателей творчество замечательного русского поэта Ивана Коневского (Ореуса). В отечественном литературоведении имя Коневского появлялось преимущественно в связи с изучением переписки или некоторых аспектов творчества других поэтов-символистов, в первую очередь, В.Я. Брюсова и А.А. Блока<sup>10</sup>; нет ни одной монографии, посвященной творчеству Коневского, и его биография, его поэзия, изумительные критические и эстетические этюды, роль Коневского в истории русского символизма, равно как и «миф» о нем еще ждут своих исследователей. И возможно, переиздание стихов и прозы Коневского станет первым шагом к восполнению этого пробела в изучении русской культуры рубежа XIX–XX веков.

Тираж книги – 1000 экземпляров.

<sup>1</sup> Коневской И. Мечты и думы Ивана Коневского. – СПб., 1900.

<sup>2</sup> Коневской И. Стихи и проза. – М., 1904.

<sup>3</sup> Исключение составляют некоторые письма и переводы.

<sup>4</sup> Рецензируемое издание. С. 4.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 21.

<sup>7</sup> Там же. С. 562.

<sup>8</sup> Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах. 1812–1970. Сост., вступ. статья и сведения об авторах Г.И. Ратгауза. – М., 1974.

<sup>9</sup> Рецензируемое издание. С. 574.

<sup>10</sup> Таковы, в частности, самые значительные работы о Коневском: Лавров А.В. Переписка с И. Коневским (1898–1901). Вступ. статья А.В. Лаврова // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. – М., 1991; Мордерер В.Я. Блок и Иван Коневской // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. – М., 1987; Степанов Н.Л. Иван Коневской. Поэт мысли // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. – М., 1987.

Е.В. Давыдова

**Р.В. Гуревич.** «Струющийся Свет Божества» Мехтильды Магдебургской: проблемы жанра в средневековой мистической литературе. Часть I. Смоленск: СПГУ, 2000. – 212 с.

Исследование Риммы Вульфовны Гуревич заполняет весьма существенную для российского и белорусского литературоведения лауну в изучении средневековой немецкой литературы XIII века. Впервые предлагает комплексное рассмотрение самого яркого произведения немецкой мистической литературы – «Струющийся Свет Божества» Мехтильды Магдебургской, – автор книги дает не только объемный (многоаспектный и многоуровневый) анализ самого памятника, но и вносит заметный вклад в дальнейшую разработку принципиально важной для исторической поэтики проблемы жанрового структурирования средневековой литературы и поэтики самих средневековых жанров. Обращение к столь сложной проблематике становится действительным вкладом в науку лишь при условии высокой общефилологической и культурологической подготовки ученого и его способности к тщательному «просеиванию» всего массива отечественных и зарубежных исследований, относящихся как к общетеоретическим, так и к конкретно-историческим аспектам избранной темы. Р.В. Гуревич демонстрирует профессиональные навыки текстологического исследования, свободное владение средневерхнемецким языком (на котором сохранилось произведение) и другими средневековыми диалектами немецкого языка, почти исчерпывающую осведомленность в историографии вопроса, обширные знания по истории христианской философии, учениям «отцов церкви», христианских праведников и мистиков, идеологии и этике нищенствующих орденов, их взаимоотношениях с господствующей католической церковью и т. д. Но все это является не самоцелью, а лишь необходимым филологическим и культурологическим основанием для

постановки и решения важнейшего теоретического и практического вопроса, обозначенного в подзаголовке книги: «проблемы жанра в средневековой мистической литературе». Эта важнейшая проблема освещена почти исчерпывающе – как с точки зрения использования многочисленных наработок в этой области в немецкой германистике, так и с точки зрения отечественных работ по исторической поэтике, относящихся к проблематике средневековых жанров и специфике средневекового жанрового мышления, которое было весьма удалено от современных представлений о литературных жанрах. Особенно это касается памятников религиозной и религиозно-мистической литературы, авторы которых субъективно не ставили и не могли ставить перед собой никаких специфически литературных задач и литературность их произведений возникала объективно, так сказать, помимо воли самих авторов, которые могли искренне обидеться (или даже вознегодовать), если бы кому-либо пришло в голову назвать их творения литературными произведениями.

Р.В. Гуревич настойчиво, последовательно и с разных сторон рассматривает означенную проблему в шести главах своего исследования, хотя первые три главы как будто бы напрямую и не касаются проблем жанра и жанрового своеобразия произведения Мехтильды Магдебургской. Но по ходу изложения становится все более понятной продуманность плана и композиции, обоснованность и необходимость введения филологических и культурологических подробностей. В первой главе излагается история текста Мехтильды, нижненемецкий оригинал которого до сих пор не обнаружен и сохранились лишь более поздние переводы на верхненемецкий диалект и на латинский язык, а также целый ряд фрагментов различного объема. Обоснование выбора наиболее достоверного текста, аргументация степени его достоверности проведена тщательно, с учетом всех новейших наблюдений немецких текстологов. Здесь же представлен и общий фон развития немецкой мистической литературы XIII века, проанализированы социальные предпосылки расцвета женской мистики, а также обрисован необходимый общеевропейский фон развития традиций религиозно-мистической литературы до XIII века.

Вторая глава «Мехтильда Магдебургская и ее время» сводит воедино добытые по крупицам сведения о жизни и духовном становлении автора книги «Струющийся Свет Божества» в контексте XIII века, здесь выдвигаются вполне обоснованные гипотезы о своеобразии личности Мехтильды, ее незаурядных духовных качествах и исключительном даре словесного изображения, позволявшего ей с потрясающей убедительностью находить адекватную форму для описания мистических странствий своей души на свидания с Богом. В третьей главе ставится более широко проблема «личности средневекового автора» и – в ее рамках, – личности «автора средневекового мистического произведения». Параллельно с этим прорабатывается и вопрос о том, «почему немецкие мистики писали по-немецки?» Все эти три вводные главы являются не только компендиумом из наработок немецких германистов по рассматриваемым проблемам (а также отечественных специалистов по Средним векам, когда речь заходит о теоретических аспектах), но и обоснованием выбора Р.В. Гуревич в пользу той или иной концепции, а также – в ряде случаев – выражением **собственной позиции** по весьма существенным вопросам. Отсюда очевидно, что названные главы необходимы в

структуре книги, ибо на них отчасти базируется и последующий жанровый анализ «Струящегося Света Божества».

Четвертая глава, посвященная анализу специфики использования аллегории в книге «Струящийся Свет Божества», не случайно самая большая по объему. Категория аллегии является настолько универсальной в истории человеческой культуры и настолько важной для понимания религиозно-мистической литературы зрелого и позднего Средневековья, что без тщательной проработки ее вряд ли можно действительно глубоко понять специфику произведения Мехтильды. Представляется, что именно ключевая для Мехтильды проблематика аллегии разработана наиболее основательно и перспективно. Подробно разбирая функции и содержательное наполнение некоторых характерных аллегорических фигур, Р.В. Гуревич подводит к выводу, что аллегория, присущая средневековому мышлению как способ освоения мира, является основой поэтического мировидения и мироощущения Мехтильды, важнейшим фактором, формирующим ее образную систему. Черпая язык своего повествования из библейских символов и мотивов, Мехтильда дает собственное истолкование традиционных аллегорических структур. Более того, она живет мистической жизнью внутри своего аллегорического мира. В рамках аллегорического мировосприятия Мехтильда творит свой миф. Именно эта глава, где на конкретных примерах детально рассматривается, каким образом Мехтильде удастся «вливать новое вино в старые меха», создавая новые оттенки символично-аллегорических смыслов, не только совершенно вплотную подводит к пониманию специфики мироощущения и проблеме художественного своеобразия произведения Мехтильды Магдебургской, но и позволяет приблизиться к сущности жанрового своеобразия «Струящегося Света Божества».

Пятая глава посвящена дальнейшему исследованию жанрового своеобразия «Струящегося Света Божества». Р.В. Гуревич, опираясь на многие отечественные и зарубежные работы, приходит к выводу о том, что в произведении Мехтильды сказалось взаимодействие разнообразных традиций и пластов культуры: «ученая» латинская литература достаточно органично сливается с фольклорными пластами культуры и развитой уже литературой на средневековых немецких диалектах. Эта органичность имеет под собой, видимо, два ряда причин. Во-первых, на что справедливо указывает исследовательница, латинская письменная и ученая традиция доходила до Мехтильды в большинстве случаев в устной передаче на немецком языке, поскольку латинского языка – как утверждают практически все исследователи – Мехтильда знать не могла. Но самой важной причиной все же, видимо, являются ум и талант Мехтильды, исключительно интенсивно воспринимавшей и окружавшую ее действительность, и унаследованные традиции – в национально-фольклорных и письменно-литературных формах, но и в формах устных проповедей, исповедей, покаяний, бесед с духовными наставниками и – не в последнюю очередь – бесконечное осмысление и переосмысление самих библейских текстов, важнейшим из которых для нее была «Песнь песней царя Соломона», воспринятая глубоко интимно, хотя и сквозь призму многовековой христианской и христианско-мистической традиции ее истолкования.

Шестая глава посвящена комплексному анализу распространенного средневекового жанра видения применительно к специфике видений, записанных самими женщинами-мистиками или с их слов. Автор приходит к выводу, что проведенный анализ дает возможность принять в качестве доминанты книги

Мехтильды жанр видения (откровения). Если изъять из книги данный смысл, то она утратит и свою руководящую идею, которую столь упорно и последовательно отстаивала поэт-мистик Мехтильда: ее книга – боговдохновенное писание, авторство которого принадлежит Богу и ей самой. Однако не следует игнорировать и исторический смысл, содержащийся в книге. Исходя из него, «Струющийся Свет Божества» можно рассматривать как откровение исповедального характера, откровение-исповедь, понимая исповедь в данном случае как беседу Мехтильды с Богом. Такого рода произведения находятся в контексте своего времени и продолжают традицию, заложенную «Исповедью» Августина». В качестве следующей главы могла бы быть известная нам теперь по докторской диссертации глава «Эсхатологические видения Мехтильды Магдебургской», по своему объему приближающаяся к объему главы об аллегории. Здесь Р.В. Гуревич дает комплексный и весьма скрупулезный анализ видений Рая и Ада в произведении Мехтильды и в то же время – о ее творческом «своеволии», которое приводило к неповторимым художественным эффектам, усложнившим ее жизнь в XIII веке, но притягательным для нашей современности. Эти художественные эффекты многократно замечены и проанализированы автором в докторской диссертации и в сопутствовавших ей статьях. Автор подчеркивает также особую роль женской мистической литературы для освоения системы жанров средневековой литературы и понимания наиболее важных тенденций в средневековом литературном процессе. В качестве образца «женской мистики» – помимо произведения Мехтильды – наиболее часто цитируется аббатисса Хильдегард Бингенская, создававшая свои многочисленные произведения на латинском языке за 100 лет до Мехтильды. Таким образом монография Р.В. Гуревич представляет собой ценный вклад в современную российскую германистику и медиэвистику, заполняя уже почти «зияющую лауну» в исследованиях специфики немецкой мистической литературы XIII века. В то же время возникает перспектива продолжить успешно начатую работу по нескольким, на мой взгляд, существенным направлениям.

1. Представляется несколько преждевременным подчеркнутое выделение в огромном потоке средневековой религиозно-мистической литературы какого-то особого значения женщин-мистиков (или мистичек, как пишет Р.В. Гуревич), хотя это и весьма в духе стремительно входящих в моду гендерных исследований. Гендерные исследования, на наш взгляд, пока не выработали собственной научной методологии и даже убеждающей методики и пока, к сожалению, представляют собой произвольный набор случайных курьезов из области психологии и психо- и социолингвистики. Что же касается немецкой средневековой религиозно-мистической литературы, то здесь и без гендерной проблематики мы имеем огромное и еще почти не вспаханное поле для исследовательской работы. Разве все уже сделано в сфере выяснения личностного самосознания каждого средневекового автора и соотношения этого самосознания с индивидуальным художественным талантом, этим загадочным даром капризной природы? Как неоднократно указывает сама Р.В. Гуревич, в этих сферах еще далеко не все ясно. Станет ли яснее, если мы введем в исследование еще одну неизвестную величину?

2. При всей масштабности и глубине проделанной в диссертации работы «Струющийся Свет Божества» – именно в силу неординарности и талантливости его автора – предполагает (и даже требует) дальнейшего исследования. Упомяну лишь некоторые возможные направления:



1) «Струющийся Свет Божества» рассмотрен Р.В. Гуревич в основном в синхронном плане, то есть как цельный художественный текст, что с точки зрения раскрытия основной проблематики и достижения цели данного исследования совершенно правомерно и даже необходимо. Но есть и другой, – диахронный аспект исследования. Семь книг «Струющегося Света Божества» Мехтильда записывала более 30 лет, и с этой точки зрения, как отмечают наиболее авторитетные исследователи, ее текст представляет собой «редкий документ, в котором зафиксирован процесс развития и созревания личности» в XIII веке (Gisela Vollmann-Profe). От книги к книге изменяется и манера письма, и способы использования различных жанровых форм, и само мировидение автора.

2) Если действительно имела место мировоззренческая и художественная эволюция, и эта эволюция отчетливо зафиксирована в единственном произведении, создававшемся на протяжении всей творчески сознательной жизни (то есть исследование должно неизбежно перейти в плоскость раскрытия осознанных поисков Мехтильдой оптимальных жанровых форм и собственных изобразительных средств), то в таком случае особый интерес должна привлечь не только использованная Мехтильдой литературная традиция (этот аспект Р.В. Гуревич раскрыла безупречно), но и современная ей немецкая литература, – к примеру, такой ее знаменитый современник, как Конрад Вюрцбургский, один из самых плодовитых и авторитетных писателей второй половины XIII века, успешно работавший в самых различных жанрах. Переключки здесь неизбежно должны быть изучены. Перечень возникающих проблем можно продолжать и дальше. Но очевидно также, что этот перечень никак не умаляет глубины и важности проделанного Р.В. Гуревич исследования, которое – помимо своей непосредственно научной ценности – будет полезно всем преподавателям зарубежной литературы, а также германистам всех уровней.

Тираж книги – 300 экземпляров.

А.А. Гугнин

**В.И. Грешных.** Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с.

Исследование Владимира Ивановича Грешных представляет собой классический образец фундаментальной научной работы, обладающей двумя важными качествами: во-первых, это опора на научную традицию, позволившая ученому освоить и систематизировать огромный материал по теории и истории немецкого романтизма как в форме проникновенного анализа многочисленных текстов немецких писателей, так и в форме осмысления важнейших философских, культурологических и литературоведческих работ по романтизму, накопившихся за два столетия; во-вторых, это четко заявленная, композиционно и содержательно структурированная собственная позиция по весьма важным и до сих пор дискутируемым проблемам немецкого романтизма. После исследования В.И. Грешных целый ряд кардинальных вопросов просматривается гораздо отчетливее, и то, что в прежних работах иногда утверждалось недостаточно доказательно или гипотети-

чески, теперь можно считать либо фундаментально доказанным, либо окончательно отвергнуть как несостоятельную гипотезу.

Прежде всего необходимо отметить объем и масштаб проведенного исследования: от эпохи «Бури и натиска» до Генриха Гёте. Но если пятитомный труд Г.А. Корфа, посвященный, по сути, тому же периоду, носит название «Дух времени Гёте», то исследование В.И. Грешных можно было бы с полным правом назвать «Дух эпохи романтизма», и это смещение основного акцента неизбежно повлекло за собой новую оптику, которая особенно отчетливо проявляет себя именно при сравнении с классическим трудом Корфа. Дух времени Гёте, если его рассматривать с сугубо литературоведческих позиций, был пропитан жанровым самосознанием, это был его фундамент; не случайно Гёте создает произведения с такими характерными названиями, как «Новелла», «Баллада», «Сказка» и т. д., сопровождая подобные произведения теоретическими статьями: подводя итоги своего творчества в определенных жанрах, Гёте предлагал канонические тексты с названиями, претендующими на абсолют. Отсюда и неизбежно, что Корфу придется едва ли не главное внимание в своем труде уделять истории развития жанров. Жанровое сознание немецких романтиков весьма существенно отличилось от жанрового сознания Гёте. Но, пожалуй, впервые в отечественной германистике, принципиальный для жанрового сознания Йенских (но не только Йенских) романтиков принцип фрагмента анализируется с виртуозной тщательностью; В.И. Грешных исследует фрагмент как основополагающий жанр, в наибольшей степени отвечавший философскому и художественному способу мышления многих немецких романтиков, то есть как такой жанр, без которого йенский романтизм, может быть, вообще бы не состоялся. Столь подробного и убедительного анализа фрагмента как формы художественного мышления со всеми вытекающими отсюда последствиями я не встречал ни в отечественных, ни в зарубежных исследованиях. И отсюда простой вывод: неизбежно ущербной оказывается любая работа о немецком романтизме, оперирующая классическими, так сказать хрестоматийными представлениями о жанровом содержании, жанровой структуре и системе жанров. А таких работ в отечественном литературоведении было, к сожалению немало.

Аналитически систематизируя идеи и наблюдения многих своих предшественников (от ранних работ В.М. Жирмунского до опубликованных за последнее десятилетие книг А.В. Карельского, А.В. Михайлова, К.А. Ханмурзаева, Д.Л. Чаванидзе, Ф.П. Федорова, М.И. Бента и других отечественных и многих зарубежных германистов), В.И. Грешных на основе вдумчивой исследовательской работы с текстами немецких романтиков выдвигает и обосновывает собственное видение особого характера развития романтического духа в Германии, три его фазы: энтузиазм, карнавал и смятение. Разумеется, названия глав «Энтузиазм духа», «Карнавал духа» и «Смятение духа» являются своего рода метафорами, но эти метафоры не просто наглядные, образные и емкие, – в рамках рецензируемого труда они обретают четкие научные контуры и почти терминологическую конкретность. Одним из важнейших достижений исследования В.И. Грешных, на мой взгляд, является даже не столько то, что «энтузиазм», «карнавал» и «смятение» рассмотрены как три фазы (этапа) развития немецкого романтизма, сколько другое и гораздо более важное – все названные фазы «развития романтического духа в Германии» анализируются сразу в двух аспектах: во-первых, исторически, как следующие одна за

другой и сменяющие друг друга, и, во-вторых, – что и является самым важным – как в действительности сосуществовавшие, на практике развивавшиеся не только синхронно, но даже симультанно (то есть в рамках одного и того же произведения). Отдельные тонкие наблюдения на эту тему встречаются как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях, но столь фронтального и детализированного обоснования симультанности всех трех фаз развития немецкого романтизма я до сих пор не встречал.

На фоне вышеназванного научного открытия В.И. Грешных гораздо отчетливее просматриваются теперь и существенные недостатки целого ряда прежних исследований немецкого романтизма. Я укажу здесь лишь на некоторые из них, до сих пор проскальзывающие даже в отдельных диссертациях. В книге Н.Я. Берковского «Романтизм в Германии» (1973), до сих пор остающейся одним из самых ярких введений в мир немецкого романтизма, на самом деле возводится в апофеоз лишь одна его фаза, «энтузиазм духа», который приписывается одной лишь Йенской школе, после которой сразу же и бесповоротно наступает «упадок». Из этой концепции «расцвета и упадка», соотносимой прежде всего и почти исключительно с «энтузиазмом», в книге возникает не только масса фактических натяжек и неточностей, но и очевидных для всякого серьезного специалиста провалов, которые однако и до сих пор еще репродуцируются в отечественном литературоведении – прежде всего в силу суггестивной художественности стиля Н.Я. Берковского. Стиль книги В.И. Грешных тоже достаточно суггестивен, но фактических неточностей у него почти нет. Если перефразировать формулу Н.Я. Берковского «расцвет-упадок», то после исследования В.И. Грешных можно метафорически сказать, что немецкий романтизм постоянно нес в себе ростки «расцвета и упадка», но на протяжении более чем полувекового пути развития «расцвет» постоянно прорастал «упадком», а «упадок» столь же неожиданно оборачивался «расцветом». Эта диалектика реальной истории романтизма в Германии, на мой взгляд, отчетливее всего обнаруживается в более чем полувековом творчестве Л. Тика и – чуть в меньшей степени – у К. Brentano. Но именно эти два автора до сих пор являются камнем преткновения не только для многих отечественных, но и для многих зарубежных германистов. С завидным упорством у этих постоянно эволюционировавших и обновлявших свою поэтику писателей пытаются обнаружить «упадок» и придумывают примитивные или замысловатые объяснения этого «упадка». Инерция этого слишком широко распространенного взгляда на творчество Л. Тика и К. Brentano в книге В.И. Грешных, возможно, сказалась лишь в одном – этим крупнейшим авторам не посвящены отдельные главы или параграфы, хотя именно их творчество, по моему глубокому убеждению, наиболее ярко подтверждает одну из важнейших идей монографии: симультанное со-бытие на протяжении всего их творчества «энтузиазма», «карнавала» и «смятения». Но по крайней мере никаких атавизмов в конкретных оценках их творчества я не обнаружил.

Понятие (и фазу в истории немецкого романтизма), обозначаемое как «карнавал духа», В.И. Грешных разрабатывает, отталкиваясь от концепции М.М. Бахтина, адаптируя с учетом новейших исследований некоторые философские и культурологические идеи Бахтина применительно к немецкому романтизму. Основное в этой адаптации, на мой взгляд, состоит в том, что, уясняя различия средневеково-ренессансного и романтического «карнавалов», В.И. Грешных четко видит

специфику романтической карнавальности, которая уже не столько была формой самой жизни и реального мироощущения, сколько выражала свободу индивидуальной воли фантазирующего духа. Эмпирическая реальность физического мира становится для многих немецких романтиков настолько малосущественной, что они зачастую не утруждают себя даже имитацией внешнего правдоподобия, ибо настоящая сцена их произведений – мир духовный, где сосуществуют прошлое, настоящее и будущее, где неперменным условием действия является хотя бы частичное упразднение законов физического бытия, где действующими лицами становятся различные духовные проекции одной и той же личности, вступающие в конфликты в искусственно смоделированном мире сознания. Разумеется, вся художественная литература в той или иной мере является вымыслом, но все же очень важна сознательная творческая установка художника на правдоподобие или хотя бы на имитацию этого правдоподобия. Очень серьезной заслугой В.И. Грешных является как раз то, что он раскрывает механизм и функции немецкой романтической модели художественного мира и художественного пространства – от произведений, созданных еще в XVIII веке, до Гофмана, Эйхендорфа и Гейне. В этой части исследования возникают определенные переклички с известной монографией Федора Полиектовича Федорова «Романтический художественный мир: пространство и время» (Рига, 1988), но при всем сходстве отдельных суждений, книга Ф.П. Федорова представляется мне более традиционной, в конечном итоге выстроенной по принципу соотношения романтизма и реализма и подводящей к тому, что поздние романтики постепенно эволюционируют в сторону реализма. Но убедительный анализ логики фрагментарного мышления немецких романтиков, проведенный В.И. Грешных, позволяет взглянуть на эту уже традиционную для литературоведения проблему несколько иначе: анализ конкретных произведений показывает, что у немецких романтиков вплоть до Эйхендорфа и Гейне в одном произведении постоянно сталкивались две логики: фрагментарная (выстроенная по законам духовного мира) и причинно-следственная (относящаяся к миру физическому), и эти две логики не только вступали в активный диалог, но и противоречили друг другу, и в их противоречии для романтиков приоритетной оставалась логика фрагментарная, как в новелле Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» (1829) или даже у Гейне («Идеи. Книга Ле Гран», 1827. Никакого сближения с реализмом нет ни у Эйхендорфа, у которого, как пишет В.И. Грешных, «перед читателем разыгрывается интереснейший фарс, действующими персонажами которого являются духовные противоположности одного и того же человека», ни в «Идеях» Гейне, где, основными «героями» являются «идеи-понятия» и «идеи-персоны» и где, по существу, почти безраздельно господствует принцип романтического фрагмента и логика духовного мира демонстрирует свое превосходство над логикой мира физического, хотя духовный мир Гейне достаточно заметно отличается от духовного мира йенских романтиков.

Я акцентировал внимание на тех позициях и выводах исследования В.И. Грешных, которые представляются наиболее важными и новаторскими по глубине и оригинальности разработки важнейших проблем немецкого романтизма. К сожалению тираж этой этапной книги – всего 200 экземпляров.

А.А. Гугнин

А.А. Гугнин. Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. (Материалы Научного центра славяно-германских исследований. 2). – Москва – Новополюк, 2002. – 240 с.

Рецензируемая книга представляет собой сборник, в который А.А. Гугнин включил работы, написанные в период с 1970-го по 1999 год и заново подготовленные к печати в 2000–2002 годах. В основу построения данного сборника положен историко-контекстуальный принцип.

Несомненными достоинствами данной книги являются введение в исследование немецкого романтизма и бидермайера *регионального аспекта*, привлечение внимания к недостаточно изученным проблемам (проблеме бидермайера в литературе, спорам о понятии «швабская школа» и др.), а также то, что в ней прослеживаются связи немецкой романтической литературы с философией, живописью и музыкой.

Книга состоит из семи разделов. В первом рассматривается творчество трех крупнейших *прусских* романтиков: Людвиг Тика, Генриха Клейста и Э.Т.А. Гофмана. В статье, посвященной Людвигу Тику, автор уделяет особое внимание позднему творчеству немецкого романтика, прежде всего роману «Фантазус» и новелле «Жизнь льется через край», а также указывает на связь данных произведений как с предшествующей литературной традицией (Гёте, Шиллер) и др., так и с последующим развитием немецкой литературы (Гофман, Мейер). А.А. Гугнин отмечает разносторонний характер переводческой и издательской деятельности немецкого романтика. Не менее поучительной автор считает и историю переводов Тика в России, так как она позволяет по-новому осмыслить творчество писателя. В статье «Генрих фон Клейст, прозаик и драматург» А.А. Гугнин прослеживает связь творчества немецкого романтика и фактов его биографии, отмечает влияние на мировоззрение Клейста идей Канта, указывает на связь произведений Клейста с немецкой литературной традицией, прежде всего с Шиллером и Гёте, а также проводит весьма интересные параллели между Клейстом и Л. Толстым, Клейстом и Пушкиным, Клейстом и Мольером. Статья о Гофмане интересна прежде всего тем, что в ней автор показывает влияние музыки и живописи немецкого романтика на его литературные произведения и указывает на сюжетобразующую роль этих видов искусства в сопоставляемых сборниках «Фантазии в манере Калло» и «Серапионовы братья», отмечая преемственность последних. Кроме того, в статье прослеживается связь произведений Гофмана с предшествующей литературной традицией (прежде всего, с Боккаччо, Гёте и Виландом), а также с творчеством старшего современника Людвиг Тика. Особый интерес вызывает у автора проблема двойничества, позволяющая более глубоко осмыслить сам «принцип Серапиона». Автор также указывает на то огромное влияние, которое оказало творчество Гофмана на все последующее развитие литературы и искусства как в Западной Европе и Америке, так и в России, при этом большое внимание уделяется творчеству членов петроградского кружка «Серапионовы братья», уже само название которого весьма показательно.

Второй раздел посвящен швабской романтической школе и содержит три статьи, в первой из которых анализируется деятельность *Тюбингенского романтического кружка*, во второй – творчество Л. Уланда, а в третьей речь идет о самом понятии «швабская школа» в немецком романтизме и спорах вокруг него. Первая

из названных статей примечательна тем, что в ней автор не только рассматривает творчество стоявшего во главе кружка Л. Уланда, но и анализирует произведения менее известных, но, по мнению автора, талантливых и еще в значительной мере недооцененных Генриха Кёстлина и Юстинуса Кернера. Во второй статье отмечается влияние на поэзию Уланда творчества Шиллера и Гёте, указывается на жанровое многообразие, присущее творчеству швабского поэта-романтика, а также идет речь о развитии жанра литературной баллады и о появлении новых разновидностей данного жанра в творчестве Л. Уланда. В третьей статье анализируется история понятия «швабская школа» применительно к немецкому романтизму, указывается на неоднородность литературных явлений, объединяемых этим понятием. Особое внимание уделяется деятельности тюрингенского кружка, прежде всего творчеству Кернера и Уланда как двум вершинам развития данного кружка. В конце статьи делается вывод о необходимости изучения швабской литературной и культурной традиции в целом с учетом ее своеобразного отражения в произведениях каждого конкретного автора.

В третьем разделе собраны статьи, посвященные анализу творчества уроженца Дюссельдорфа Генриха Гейне. Анализируя «Книгу песен» в статье «Генрих Гейне и его поэзия», А.А. Гугнин отмечает музыкальный принцип организации как отдельных циклов, так и всего сборника в целом. Также в статье рассматриваются сборники «Новые стихотворения» и «Романсеро». Автор отмечает влияние на творчество Гейне произведений Л. Уланда и В. Мюллера, указывает на связь с йенским романтизмом и творчеством В. Ирвинга. В статьях «Эстетика Генриха Гейне» и «Проблемы изучения и издания Гейне» дается обзор критической и научной литературы (в том числе, зарубежной), посвященной жизни и творчеству Гейне, дается оценка современных работ, формулируются основные проблемы, стоящие перед исследователями творчества немецкого поэта. Статья «Генрих Гейне на пороге третьего тысячелетия» посвящена восприятию творчества Гейне в России. В ней дается критический обзор работ, посвященных биографии поэта, отмечается влияние Гейне на творчество Лермонтова, Блока, на стихи Козьмы Пруткова, приводится оценка поэзии Гейне Жуковским, не принимавшим многие особенности произведений Гейне, говорится о проявлении во взглядах немецкого поэта западноевропейского индивидуализма.

Четвертый раздел состоит всего из одной статьи, в которой рассматривается творчество Пауля Хейзе и деятельность *Мюнхенского кружка*, связанного с эпохой *бидермайера*, а также уточняется значение самого понятия «бидермайер».

Пятый раздел включает в себя статью, подводящую своеобразный итог всему, о чем говорилось в предшествующих разделах, и указывающую на связь романтизма не только с бидермайером, но и с модернизмом и авангардом. Причем, особое внимание уделяется проблеме мифа и мифотворчества в каждую из эпох, что позволяет по-новому осмыслить как литературу романтизма, так и литературу модернизма и авангарда.

Шестой раздел содержит статью, посвященную волшебным сказкам Клеменса Брентано, и перевод «Сказки о Хозяюшке».

Два последних раздела носят справочный характер. В них приводятся краткая библиография по немецкой литературе эпохи романтизма и бидермайера и перечень трудов, изданных Научным центром славяно-германских исследований

или при его содействии, что также представляется весьма полезным, особенно для молодых исследователей.

Таким образом, данная книга представляет несомненный интерес для всех, занимающихся изучением немецкой литературы XIX века, а также и исследованием немецко-русских литературных связей.

Тираж книги – 300 экземпляров.

А.Д. Жук. Москва

**А.А. Козин.** Баллады И.-В. Гёте «Рыбак» и «Лесной царь» в переводах русских поэтов XIX–XX веков. Учебное пособие. – М.: ООО «Фирма Блок», 2002. – 135 с.

Специфика жанра баллады, как народной, так и литературной, на протяжении многих десятилетий вызывает дискуссии у литературоведов, поэтому появление любого нового исследования, освещающего эту тему, вызывает неподдельный интерес. Несмотря на то, что монографическое исследование А.А. Козина «Баллады И.-В. Гёте «Рыбак» и «Лесной царь» в переводах русских поэтов XIX–XX веков» посвящено преимущественно интерпретации переводов на русский язык двух известнейших баллад Гёте, книга содержит главы, касающиеся как истории жанра баллады в литературе Европы в целом, так и его места в творческой эволюции Гёте. В связи с тем, что книга написана как *учебное пособие*, эти разделы необходимы с научной и методической точки зрения: «Краткий очерк формирования и развития западноевропейской баллады» отражает и дискуссии о происхождении баллады, и развитие балладных типов в литературе Европы, и выделяет основные признаки балладного жанра. Раздел «Жанр баллады и его место в творчестве И.-В. Гёте» позволяет автору показать тот творческий контекст, благодаря которому немецкий поэт обращается к жанру баллады. Рассмотрение же отдельных текстов в тесной связи с анализом философской и эстетической позиции Гёте дает возможность достичь глубины понимания и интерпретации текста.

Чрезвычайно интересной представляется и заключительная глава книги – «Рыбак» и «Лесной царь» Гёте в контексте русской литературной баллады XIX века». Сопоставление баллад А.С. Пушкина «Русалка», Д.В. Веневитинова «Домовой», А.Н. Апухтина «Ледяная дева», Л.А. Мея «Хозяин» и др. с фольклорными источниками и с балладами Гёте позволяет выделить как общие мотивы, так и специфику, характерную для русской литературной баллады.

Основной частью книги А.А. Козина является сопоставление переводов гётевских баллад «Рыбак» и «Лесной царь» на русский язык. Нам представляется чрезвычайно важным, что автор постоянно обращается к разным аспектам перевода: отражению в переводе философских воззрений Гёте (в первую очередь, концепции взаимоотношений человека и природы), передаче характерной для оригинала образности, стилистическим и ритмическим особенностям оригинального и переводных текстов. К сожалению, автор не ссылается на те переводческие принципы, которыми руководствовались русские переводчики при работе над гётев-

скими балладами, однако тонкий, точный и остроумный анализ позволяет автору выделить специфику каждого из переводов.

Любопытен метод, который использует автор книги при анализе русских переводов баллады «Рыбак». А.А. Козин выделяет в тексте гётевской баллады три ключевых эпизода (вспомним, еще Блок писал, что поэзия – это «покрывало, натянутое на острие слов»), но это те основные моменты, которые «характеризуют философскую позицию автора» – и именно переводы этих фрагментов, словно лакмусовая бумажка, демонстрируют читателю, насколько глубоко удалось переводчику передать смысл и образность оригинала. Весьма любопытен и анализ стилистических курьезов и неточностей, допущенных переводчиками; подчас ускользающие при первом прочтении, эти курьезы способны изменить не только образность, но и смысл оригинала. Тщательный сопоставительный анализ переводов баллад Гёте «Рыбак» и «Лесной царь» на русский язык будет, таким образом, интересен не только специалистам-литературоведам, но также студентам языковых вузов и начинающим переводчикам.

В заключение хотелось бы высказать некоторые замечания. Так, при сопоставлении переводов баллады Гёте «Лесной царь» А.А. Козин в качестве подстрочника использует «дословный перевод» М.И. Цветаевой. Это не совсем верно. Несмотря на то, что Цветаева тщательно исследует гётевский текст, указывая на те слова немецкого оригинала, которые с трудом адекватно могут быть переданы на русском языке<sup>\*</sup>, все же ее перевод хоть и близок к подстрочнику, но все же не лишен художественности и таковым не вполне может быть назван. Например, строки Гёте в первой строфе «*Er hat den Knaben wohl in dem Arm, / Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm*» Цветаева переводит так: «*Он крепко прижал к себе мальчика, ребенка у отца покойно, ребенка у отца тепло*». В переводе Цветаева употребляет безличную конструкцию, тогда как у Гёте использована активная конструкция: «Он [отец] надежно обхватывает его, он держит его в тепле (вариант: горячо прижимает к себе)». Активная конструкция усиливает драматизм событий: отец готов к борьбе за ребенка, что не противоречит общей концепции баллады, ведь, как справедливо отмечает А.А. Козин, Гёте не дает точного ответа, видит отец Лесного царя или нет. Нельзя согласиться и со всеми оценками «русских» переводов «Лесного царя», данных автором книги. Так, например, вряд ли стоит говорить о «точности» перевода Н.А. Скворцова, последняя строфа которого:

*С последним усильем\*\*  
Домчался к дворам, –  
Младенческий трутик  
Лишь встретили там, –*

не только не отражает оригинал, но звучит почти как пародия в духе тех многочисленных немецких пародий (например: «*Der Sohn ist am Leben, / Das Pferd ist tot*»), которые вызывала и вызывает концовка баллады Гёте.

Эти и другие возможные замечания не носят принципиального характера и отнюдь не умаляют достоинств книги А.А. Козина, которая, несомненно, должна не только вызвать интерес у литературоведов, но и может быть использована преподавателями языковых вузов на семинарах по проблемам художественного пере-

<sup>\*</sup> Цветаева М.И. Об искусстве. – М., 1991. С. 318–319.

<sup>\*\*</sup> Курсив наш. – Е.Д.



вода, а также в рамках спецкурсов, посвященных истории развития жанра баллады в европейских литературах и в России, а также творчеству Гёте.

Книга издана под грифом Московский педагогический университет. Тираж книги, к сожалению, нигде не обозначен.

Е.В. Давыдова

## ВОКРУГ «ВЕЛИКОГО НЕМЦА»

С.В. Тураев. Гёте и его современники. – М., ИМЛИ РАН, 2002. – 238 с.

В истории мировой литературы есть периоды, которые постоянно притягивают к себе внимание исследователей. Один из таких периодов – рубеж XVIII–XIX веков, «эпоха Гёте». С.В. Тураев посвятил ей более пятидесяти лет, и представленный сборник избранных трудов ученого является своеобразным итогом главного дела его жизни – изучения творчества И.В. Гёте. Книга составлена из статей разных лет, но все они связаны внутренней логикой, образуя целостный труд, не только освещающий многогранную личность Гёте, но и рисующий широкий контекст европейской литературы от периода «Бури и натиска» до начала 30-х годов XIX века.

Структура книги отражает многообразие проблем, связанных с «эпохой Гёте»: первая часть («И.В. Гёте») раскрывает важнейшие особенности миропонимания и эстетики «немецкого гения» на разных этапах его жизни («Гёте периода «Бури и натиска», «Кризис движения «Бури и натиска» и веймарский классицизм», «Преодоление метафизических концепций в литературе позднего просвещения (От «Племянника Рамо» Дидро к «Фаусту» Гёте)», «Фауст»), восприятие его творчества в культуре более поздних периодов («Фауст, Мефистофель и XX век», «Бальзак и Гёте»). Вторая часть рисует широчайший контекст европейской литературы рубежа XVIII–XIX веков. Автор соотносит творчество наиболее видных писателей этого времени с творчеством Гёте и с важнейшими событиями в немецкой и, шире, в европейской литературе («Шиллер в переводах В.А. Жуковского», «Байрон в движении времени», «Байрон, немецкие романтики и Гёте», «Гейне и Гёте», «Гейне о Фаусте и «Фауст» Гейне»).

В самостоятельный раздел автор вынес статьи, посвященный проблеме национального характера в литературе «эпохи Гёте», прослеживая формирование и развития этой проблемы в творчестве писателей «Бури и натиска» и романтиков. Этот раздел книги привлекает особое внимание не только тем, что в нем помещены не публиковавшиеся ранее работы, но и важностью темы для современных читателей. Проблема национального самосознания, пожалуй, за последние десятилетия снова выходит на первый план в культурах многих народов. Глобальные политические изменения, произошедшие в Европе после 1985 года, заставляют по-новому взглянуть на этот вопрос, и в первую очередь это касается немцев. Эйфория по поводу объединения двух Германий (1990) понемногу проходит, а проблемы, возникшие перед немцами, прожившими почти полсотни лет в разных системах с разными идеалами и общественными устремлениями, становятся первооче-

редными. Далеко не простые взаимоотношения немцев из бывших Западной и Восточной Германии, несомненно, отразились и в литературе. «Воздействие вне-литературных факторов оказывается настолько существенным для развития собственно литературы, что будущие германисты просто вынуждены будут... изучать проблему традиций литературы ГДР в литературе ФРГ...»<sup>1</sup> В этой ситуации обращение к проблеме национального характера в литературе рубежа XVIII–XIX веков, эпохи возрастания национального сознания в Германии, оказывается более чем своевременным и значимым.

С.В. Тураев рассматривает этот вопрос в развитии от эпохи «Бурь и натиска» к творчеству писателей-романтиков. Проанализировав причины формирования космополитического типа мышления у Шиллера, автор приходит к выводу, что «просветительская программа... полностью игнорировала национальный момент, патриотизм» (с. 195). Опираясь на статьи Гёте и Гердера, помещенные в коллективном сборнике «О немецкой манере и искусстве» (1773), С.В. Тураев особое внимание отводит драме Гёте «Гёц фон Берлихинген» и отклику Ленца «О «Гёце фон Берлихингене» (доклад, прочитанный в Страсбургском обществе в 1774 г.). Ленц утверждает «исключительность драмы Гёте, как явления общенационального» (с. 199), а образ Гёца фон Берлихингена, по его мнению, воспитывает в людях «прометееву искру». Здесь С.В. Тураев обнаруживает специфику штюмерского восприятия античности (образ Прометея), «явно противоречащего традиции античности в литературе французского классицизма» (с. 199).

Развитие темы автор прослеживает в дискуссии, развернувшейся в 1774–1775 годах по поводу романа Гёте «Страдания юного Вертера». Различные черты национального характера Гёте воплощает и в «заурядных членах немецкого общества» Шарлотте и Альберте, и в образе «распятого Прометея» (Ленц), «мученика мятежного» (Пушкин) Вертера. С.В. Тураев констатирует, что «по сути перед нами три варианта, три ипостаси немецкого национального характера, представленные образами Вертера, Шарлотты и Альберта. Более того, именно в совокупности и в единстве эти образы дают представление о богатстве этого характера, ни один из них в отдельности не исчерпывает его» (с. 202).

Особое место в статье занимает анализ расхождений в позициях Шиллера и Гердера, возникших в связи с полемикой вокруг статьи Шиллера «О стихотворениях Бюргера». С.В. Тураев выделяет несколько направлений в этих расхождениях: первое – в вопросе о национальном характере лирического героя поэзии. Для Шиллера поэзия должна создавать свой собственный идеальный мир и «понижить область действительности». Автор статьи утверждает, что «в таком контексте не может быть и речи о национальном характере лирического героя» (с. 209). Однако подобное утверждение кажется нам несколько категоричным. Несмотря на то, что в 1990-е годы Шиллер был очень увлечен теоретическими изысканиями в области эстетики Прекрасного и образцы античного искусства считал бесспорными и абсолютными, понимание Поэзии как идеализирующего искусства не отвергает момента выражения индивидуального (национального), воплощенного в действительности. Шиллер требует, чтобы поэзия «шла вперед в ногу с веком», а потребностью века в Германии было определение национального характера, поэтому «нравы, характер, всю мудрость своего времени должна она (поэзия. – Л.Ш.) собрать в своем зеркале... и силой идеализирующего искусства создать из самой современности образец для этой современности»<sup>2</sup> (курсив мой. – Л.Ш.). Такое опре-

деление задач поэзии никак не исключает проблем национального. Объясняя, что он понимает под словом «народ», Шиллер фактически констатирует то плачевное положение немецкой нации, свидетелем которого он был: «Теперь между избранным меньшинством нации и массой замечается громадное расстояние... тщетным поэтому было бы стремление произвольно определить в одном понятии то, что давно уже не представляет единства». Отсюда Шиллер выводит «труднейшую» задачу «народного поэта» «величием своего искусства заполнить огромное расстояние между ними... угодить придирчивому вкусу знатока, не становясь оттого недоступным для толпы, – не жертвуя ни малой долей достоинства искусства, приспособиться к детскому пониманию народа». Конечно, пытаясь уйти от «грязи действительности», Шиллер создавал абстрактные образы героев, однако при всей абстрактности они несут на себе «знаки национального характера». И с этим согласился автор статьи, напоминая читателю об образах Валленштейна, Жанны Д'Арк, Вильгельма Телля.

Тема формирования национального характера находит развитие в следующей статье раздела «К вопросу о национальном характере в литературе романтизма», где на примере творчества английских (Байрон), немецких (Кёрнер) и в большей мере французских (Ж. Де Сталь, Стендаль, Ш. Нодье, Мериме) романтиков С.В. Тураев показывает различные подходы к изображению национального характера. Исходя из интерпретации немецкими романтиками понятия «Bildung» как самовоспитания и саморазвития, автор выделяет специфические черты в изображении национального характера писателями романтической школы. Он констатирует то, что «национальное своеобразие, национальные черты романтического героя проявляются независимо от того, куда автор поместил своего героя» и в значительной мере по контрасту с «экзотической национальностью, до конца не расшифрованной, но неизбежно противостоящей национальному типу современного англичанина» (с. 213) (восточные поэмы Байрона). Автор подчеркивает неизбежную субъективность в изображении национального характера писателем-романтиком, так как «представление об этом характере определяется его идейной позицией» (с. 215). Остановившись подробно на романе Ж. де Сталь «Коринна или Италия» (1807) С.В. Тураев показывает, что в творчестве французских романтиков национальное тесно переплетается с социальным, в то же время «национальный характер очерчивается в некоем противопоставлении какому-то другому характеру» (с. 221).

Представив разные подходы писателей той поры к изображению национального характера, автор в последней статье раздела углубляется в отдельный аспект национального характера в литературе романтизма, а именно в трагический («Трагический аспект национального характера в литературе романтизма»). Констатируя, что проблемы трагического в эпоху романтизма «обретают иной смысл и другие масштабы в сравнении с предшествовавшими литературными эпохами», автор показывает, что романтический герой, как правило, жертва «роковых обстоятельств, жертва взаимопонимания, сложившегося в этом абсурдном мире». В результате «трагическое... может обрести обреченно-фаталистическую интонацию» (с. 224). На примере драмы Г. фон Клейста «Принц Фридрих фон Гомбургский» автор показывает, что «главное в пьесе не события военной истории Бранденбурга, и даже не боевые заслуги героя, а развитие его самосознания, размышление о вине и ответственности, о жизни и смерти, о страхе смерти и преодолении этого

страха, своего рода «хождение по мукам», во время которого испытывается на прочность прусский характер героя» (с. 233).

Книга «Гёте и его современники» вышла в канун 90-летия С.В. Тураева. На протяжении всей жизни не ослабевал интерес ученого к личности и творчеству Гёте, и работы, собранные в книге, охватывают значительный период его литературоведческой деятельности. Несмотря на то, что коллеги автора высказали сомнения в том, уместно ли переиздавать статьи, хранящие отпечаток «холодной войны» 60-х годов, автор счел необходимым включить их в сборник. К сожалению, в последнее время нередко приходится сталкиваться с ситуацией, когда ученые, преданно провозглашая в прежние годы верность тем или иным идейным позициям, теперь огульно охаивают все, созданное отечественным литературоведением в советский период. На этом фоне строчки примечания автора к статье о Шиллере, написанной в 1960-е годы («автор полностью разделяет взгляды, высказанные в этой статье, и по-прежнему считается с авторитетом В.Г. Белинского, А.М. Горького и Т. Манна» (с.122)), свидетельствуют об идейной последовательности автора.

Тираж книги – 300 экземпляров.

---

<sup>1</sup> Гугнин А.А. Основные этапы развития серболужицкой литературы в славяно-германском контексте. Научный доклад на соискание уч. степени доктора филол. наук. – М., 1998. С. 3.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. О стихотворениях Бюргера. Собр. соч.: В 7-ми т. Т. 6. – М., 1957. С. 609.

Л.П. Шаманская

### ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУССКАЯ, БЕЛОРУССКАЯ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ, СОВРЕМЕННОСТЬ, ВЗАИМОСВЯЗИ» (Новополоцк, 3–5 апреля 2003 г.)

Вторая международная литературоведческая конференция, организованная кафедрой мировой литературы и культурологии ПГУ привлекла в этом году 65 докладчиков из России (Москва, Петербург, Смоленск, Калининград) и Беларуси (Минск, Витебск, Полоцк, Новополоцк, Гомель, Брест). Работа проходила на трех пленарных заседаниях, где было заслушано 14 докладов, и по четырем секциям, сформированным в процессе подготовки конференции по проблемно-тематическим интересам участников. К сожалению, в данном отчете мы не сможем представить аннотированный обзор *всех докладов*, прочитанных на конференции, но этот недостаток компенсируется тем, что все поданные тексты будут опубликованы (часть из них помещена уже в настоящем сборнике).

На пленарные заседания были вынесены доклады известных ученых или же темы, которые представлялись важными – по тем или иным причинам – в рамках данной конференции. После церемонии открытия конференции в Актовом зале ПГУ непосредственная работа началась с докладов смоленских коллег-профессоров Г.Н. Ермоленко и Р.В. Гуревич – оба текста опубликованы в нашем сборнике. В качестве комментария к этим докладам можно отметить, что если Г.Н. Ермоленко с помощью вдумчивого прочтения достаточно популярных философских повестей Вольтера и своих обширных знаний историко-культурного контекста открывает новое в старом и тем самым демонстрирует вечную молодость классических текстов, то Р.В. Гуревич обращает внимание на совершенно не исследованный в отечественном литературоведении роман крупного австрийского писателя А.П. Гютерсло, сыгравшего в свое время весьма заметную роль в становлении экспрессионизма и затем надолго, хотя и незаслуженно, забытого. Алесь Аркуш, возглавляющий Товарищество Вольных Литераторов (ТВЛ)\*\*, поделился итогами своих разысканий о литературной жизни Полоцка 1920–1930-х годов. Доклад был встречен с большим интересом, поскольку почти половина участников конференции – впервые в Полоцке.

---

\* Отчет о первой конференции (2002) см.: Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятнадцатый. Отв. редактор А.А. Гугнин. – Москва – Новополоцк, 2002. С. 239–245. Там же сформулированы общие цели и задачи этой конференции, которую мы собираемся проводить ежегодно.

\*\* См.: Алесь Аркуш. Товарищество вольных литераторов: история, творческие достижения, библиография // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2002. С. 218–222.

После кофе-паузы пленарное заседание было продолжено в конференц-зале библиотеки ПГУ. Профессор Я.Л. Лапин (Витебск) сделал доклад «Симультанализм романа “Город и псы” М. Варгаса Льюиса». К сожалению, это был единственный доклад по латиноамериканским литературам на нашей конференции; естественно, что он привлек внимание аудитории. Профессор О.А. Судленкова (Минск) рассказала о современной английской литературе на тему Второй мировой войны, о тех трансформациях, которые претерпевает традиционно реалистическая тематика в эпоху постмодернизма. Приехавший из Петербурга Е.А. Зачевский в докладе «Группа 47»: взгляд из XXI века» подвел некоторые итоги современного состояния литературы и литературной критики в ФРГ, когда после периода ниспровержения «Группы 47», оказалось, что ничего более общественно-значимого, чем эта группа, литература ФРГ так и не сумела «родить». Во всяком случае именно так считает профессор Е.В. Зачевский – в настоящее время, безусловно, крупнейший знаток истории и творческих достижений «Группы 47» в России (и не только в России)\* (см статью в нашем сборнике).

4 апреля на пленарном заседании вниманию участников конференции были предложены следующие доклады: 1) Ю.С. Новоженская. Средневековый животный эпос во Франции: итоги и поэтика (см. статью); 2) А.А. Гугнин. Некоторые итоги истории немецкоязычных литератур в XX веке (историко-литературные и методологические аспекты); 3) С.В. Пешкун. Интертекстуальность как источник художественности в английском романе конца XX века (см. статью); 4) Е.В. Давыдова. Модели социумов в эпосе Толкиена «Властелин колец» (см. статью); 5) А.П. Нияковская. Специфіка фарміравання і асаблівасці асэнсавання нацыянальнай ідэі у творчасці Максіма Багдановіча; 6) Н.Б. Лысова. Пераклады А. Мінкіна вершаў Э.А. По як творы беларускай літаратуры (см. русскій пераход доклада в данном сборнике); 7) Л.П. Борщевский. Сучасны стан перакладаў немецкамоўнай лірыкі на беларускую мову. Все доклады были прослушаны с большим вниманием, по некоторым из них состоялись интересные дискуссии. Здесь же надо отметить, что кафедра готовит отдельный литературоведческий сборник на белорусском языке.

Как уже было упомянуто, основная масса докладов была заслушана на четырех секциях: 1) секция немецкоязычных литератур; 2) секция англоязычных литератур; 3) секция белорусской литературы; 4) секция сравнительного литературоведения.

На секции немецкоязычных литератур 3 апреля было прослушано четыре выступления. А.А. Козин (Москва) в докладе «Немецкая поэзия первой половины XVIII века и “Ленора” Бюргера» поделился своими новыми размышлениями в области генезиса жанра немецкой литературной баллады, исходя из мысли, что гениальное творение Бюргера не могло возникнуть вдруг и на пустом месте. Л.И. Прихожая (Калининград) прочитала весьма содержательный доклад о трансформации эпистолярного опыта Абеяра в «Гиперионе» Ф. Гёльдерлина (текст опубликован в данном сборнике). Л.И. Семченко (Новополоцк) поделилась даль-

\* См.: Зачевский Е.А. «Группа 47» и становление западно-германской литературы. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1989. – 152 с.; *Он же*. «Группа 47». 1947–1949 гг. Страницы истории литературы ФРГ. Т. 1. – СПб.: Изд-во «Нестор», 2001. – 286 с. Текст доклада Е.В. Зачевского см. в данном сборнике.

нейшими наблюдениями над «Разговорами немецких беженцев» Гёте<sup>1</sup>, рассмотрев идейно-содержательную значимость композиционной структуры этого любопытнейшего, но еще недостаточно изученного новеллистического цикла (см. статью в данном сборнике). Т.В. Говенько (Москва) представила доклад «Концептуально-методологические аспекты переписки А.Н. Веселовского и Р.А. Келлера», продолжив тем самым свою кропотливую работу над изданием, переводом и комментированием малоизученных страниц творческого наследия великого русского филолога А.Н. Веселовского<sup>2</sup>.



Фото из архива (март 2002 г.)

После заседания оргкомитета Научного общества германистов Беларуси и России

Слева направо: доцент А.А. Козин (Москва), профессор Р.В. Гуревич (Смоленск), ст. преподаватель Л.П. Шаманская (Москва), ст. преподаватель Е.Р. Давыдова (Москва), профессор Г.В. Синило (Минск), профессор А.А. Гугнин (Новополоцк)

<sup>1</sup> См.: Святохо (Семченко) Л.И. «Разговоры немецких беженцев» И.В. Гёте (К вопросу о формировании жанра новеллы в немецкой литературе) // Проблемы истории литературы. Выпуск тринадцатый. – М., 2001. С. 37–47; Семченко Л.И. Жанровые особенности новеллы И.В. Гёте «История Фердинанда и Оттилии» из цикла «Разговоры немецких беженцев» // Проблемы истории литературы. Выпуск пятнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2002. С. 31–39; Она же. Жанровые поиски Гёте в конце XVIII – начале XIX веков как результат осмысления Французской буржуазной революции // Вестник Полоцкого государственного университета. А. Гуманитарные науки. Т. 1. № 4. – Новополоцк, 2002. С. 66–74.

<sup>2</sup> См.: Говенько Т.В. Неизвестные страницы А.Н. Веселовского // Проблемы истории литературы. Выпуск пятнадцатый. С. 5–12.

4 апреля на первой секции были заслушаны доклады: 1) Л.П. Шаманская. Некоторые особенности романа Веймарской классики (см. статью «Вечно умирающая классика» в данном сборнике); 2) Д.П. Рысаков. Архетипическое в эстетике Франца Кафки; 3) А.А. Стрельникова. Утопические мотивы в произведениях Германа Броха 1930-х годов (см. статью); 4) И.Н. Проклов. Петер Хандке и «Группа 47»; 5) А.И. Ярошук. Роман Зигфрида Ленца «Краеведческий музей»; 6) Е.И. Чупракова. Роман воспитания: типологические модели (см. статью); 7) Т.М. Гордеенок. Проблема рока в немецкой романтической прозе; 8) Т.Н. Яловик. «Путевые тени» Ю. Кернера как универсальный романтический роман; 9) Н.И. Августинович. Идеино-художественные особенности романа В. Гауфа «Лихтенштейн». Необходимо отметить, что два доклада по немецкоязычным литературам не «уместились» в отведенное для секции время и были прочитаны в четвертой секции: 1) Ю.Л. Терещенко. Символика хронотопа в «Волшебной горе» Т. Манна (см. статью); 2) В.В. Мисник. Роман «Другая сторона» А. Кубина и магический реализм в литературе.

Германисты продолжали свою работу и 5 апреля, проведя Второе заседание Научного общества германистов Беларуси и России. Помимо оргвопросов здесь были заслушаны и обсуждены два доклада. Профессор Е.А. Зачевский (Петербург) подробно рассказал о своих архивных разысканиях в Германии и в России, сопутствовавших его работе над монографией о «Группе 47» и рассчитанной на несколько томов. Профессор Р.В. Гуревич (Смоленск) вела присутствовавших в лабораторию переводческого искусства, продемонстрировав на конкретных примерах проблемы и сложности перевода на русский язык средневерхнемецкого мистического текста XIII века: в настоящее время она переводит – по заказу общества германистов – «Струющийся свет Божества» Мехтильды Магдебургской. В ходе дальнейшего заседания были затронуты и проблемы современной немецкоязычной литературы.

А.А. Гугнин

Во второй секции обсуждались в основном проблемы англо-американской литературы XIX–XX веков. Т.А. Прудникова (ПГУ, Новополоцк) в докладе «Проблема человеческого счастья в творчестве Ч. Диккенса» обратилась к нравственно-эстетическим идеалам писателя, которые предопределили внутренний облик его любимых героев, выходцев из народной среды. «Скромная, честная, трудовая жизнь», – этот идеал Диккенса раскрыт в докладе на детальном анализе романа «Большие надежды», включая систему символов.

Н.В. Нестер (БГМУ, Минск) докладом «Аллегория на образ Дафны в поэзии Эзры Паунда и античная традиция» продолжила исследование античных мотивов в лирике поэта, с которым участники прошлогодней конференции в Полоцке имели возможность познакомиться на материале поэмы «Хью Селвин Моберли». Проследив мотив превращений в «Метаморфозах» Овидия и других памятниках античной литературы, Н.В. Нестер обратилась к семантической основе мифа о Дафне и причинах обращения к нему Э. Паунда в стихотворениях «Дерево», «Девушка» и др. (см. статью).

Г.Б. Слижикова (ПГУ, Новополоцк) в докладе «Потерянное поколение» в новеллистике У. Фолкнера» провела глубокий анализ нескольких новелл У. Фолкнера («Расселина», «Процветание», «Смертельный прыжок», «Нога»), в



которых, по ее мнению, тематика потерянного поколения нашла более яркое воплощение, чем в повести «Солдатская награда». Исследовательница пришла к выводу о том, что писатель, развивая тематику «потерянного поколения», представителем его не был. Сопоставив концепции личности в новеллах Фолкнера и произведениях Хемингуэя, Г.Б. Слижикова убедительно доказала, что собственно экзистенциальные проблемы, возникающие на войне и осмысляемые Фолкнером, сближают его с группой авторов, писавших о первой мировой войне, а решение этих проблем отграничивает его от них.

*О.Е. Маркова* (ИМЛИ, Москва) докладом «Интерпретация библейской истории в пьесе Чарльза Уильямса «Семя Адама» познакомила с редким для XX века жанром рождественской пьесы. Текст пьесы интерпретирован исследовательницей как масштабная аллегория, отражающая экуменистические воззрения автора. Предложив собственную интерпретацию этой аллегории, подкрепляемую мало известным материалом из эссеистики английского автора, О.Е. Маркова вписала пьесу в традицию христианской богословской мысли (см. статью).

*О.Н. Редина* (МГОУ, Москва) в докладе «Пейзажные мотивы в романах Олдоса Хаксли» обратилась к тем компонентам художественного мира писателя, которые остались вне поля зрения исследователей. На материале первого («Желтый Кром») и последнего («Остров») романов Хаксли раскрыта система пейзажных мотивов, играющая важную смыслообразующую роль (см. статью).

О.Н. Редина

В докладе Е. Николаевой (ПГУ, Новополоцк) был дан анализ предисловия Вальтера Скотта к сборнику «Песни шотландской границы». Молодая исследовательница подробно осветила как работу, сделанную самим английским романтиком по сбору фольклора, так и его предшественников, проанализировала творчество шотландских бардов (см. статью). В своем выступлении И. Егорова (КГУ, Калининград) подошла к проблеме жанра ранних литературных опытов Чарльза Диккенса – публицистических очерков-скетчей, написанных им под псевдонимом Боз. И. Егорова продемонстрировала художественные особенности этих литературных произведений, отметив объективную многозначность подходов при определении их жанровой принадлежности (см. статью). В докладе Н. Поваляевой (БГУ, Минск) была рассмотрена одна из центральных проблем современного литературоведения – проблема постмодернистской деконструкции. На примере творческой переработки романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» современным американским романистом Майклом Каннингемом Н. Поваляева показала, как в эпоху постмодернизма трансформируется и переосмысливается опыт предыдущих художественных направлений (см. статью).

Доклад Н. Шакеля (БГУ, Минск) был посвящен знаковому для творчества Ж.-К. Гюисманса роману «Наоборот». Опираясь на детальный анализ его композиции, Н. Шакель подчеркивает верность автора натуралистической концепции, несмотря на отсутствие в произведении некоторых ключевых для натурализма особенностей – строгой приближенности к реальности сюжета, детальности в описаниях. Исследователь отмечает также в связи с данными особенностями определенную эволюцию в творческих установках писателя и его сближение с символизмом и литературой потока сознания.

Д.А. Кондаков

Кожная навуковая канферэнцыя – гэта незвычайная з’ява, бо проста цудоўна, калі разам збіраюцца людзі, якім ёсць чым падзяліцца, што абмеркаваць. Нельга застацца абыхавым, калі бачыш судакрананне думак, поглядаў розных даследчыкаў па розных пытаннях, пасля чаго нараджаецца нешта новае. І гэты новы набытак ва ўсіх і ў кожнага свой – новая думка, новая інфармацыя – будзе натхніцелем для далейшай працы. Менавіта такой, насычанай думкамі, дыскусіямі, пачуццямі апантаных людзей, якія любяць літаратуру, мову, культуру, стала Другая міжнародная канферэнцыя «Руская, беларуская і сусветная літаратура: гісторыя, сучаснасць, узаемасувязі», выдатна арганізаваная пад кіраўніцтвам прафесара А.А. Гугніна.

У канферэнцыі прымалі ўдзел госці з Масквы, Санкт-Пецярбурга, Калінінграда, Смаленска, Мінска, Віцебска. Большая частка дакладаў была прысвечана абмеркаванню твораў сусветнай літаратуры, але сярод іх знайшло сваё месца і беларускае пісьменства.

Арганічным уступам да працы секцыі беларускай літаратуры быў выступ на пленарным паседжанні Алеся Аркуша пра літаратурнае жыццё Полаччыны ў 1920–1930-я гады. Даклад як бы сімвалічна пазначыў вытокі актыўнай літаратуразнаўчай дзейнасці на старажытнай зямлі Полацка, працягам якой з’явілася сучасная канферэнцыя.

Нягледзячы на адсутнасць некаторых заяўленых удзельнікаў, секцыя беларускай літаратуры працавала вельмі плённа. Выступленні былі разнастайныя па тэматыцы і па ракурсах прэзентацыі праблем.

Надаўнія ўгодкі з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа зноў нагадалі пра сябе выступамі наваполацкіх даследчыкаў, прысвечанымі класікам беларускай літаратуры. Доклады арганічна адзін аднаго дапаўнялі. В.М. Лухверчык прадставіў погляды Якуба Коласа ў сувязі з грамадска-педагагічным рухам мяжы стагоддзяў. Працягам педагагічнай тэмы быў выступ А.І. Зянько, які давёў слухачам прысутнасць у творчасці пісьменніка, а ў прыватнасці ў паэме «Новая зямля», усё выхаваўчых аспектаў народнай педагагікі. Т.Р. Багарадава прапанавала псіхалагічны і моўны аналіз аповесцей Якуба Коласа 1920–1930-х гадоў, у тым ліку і частак, выкрэсленых цензурай падчас першых публікацый твораў, што павялічвае вартасць і цікавасць дакладу.

Даследаванне лінгвістычнага боку спадчыны Янкі Купалы прадставіла С.М. Струкава, увага была засяроджана на наватворах паэта. Гэта выклікала пытанне аўдыторыі пра праэнтную колькасць згаданых лексічных адзінак у складзе лексікі сучаснай беларускай літаратурнай мовы. Выступоўца зазначыла, што вырашэнне гэтага актуальнага пытання з’яўляецца перспектывай і зробіцца магчымым з поўным выданнем слоўніка мовы беларускага песняра.

Знакамітай асобе пісьменства Беларусі – У. Караткевічу – прысвечаны даклады С.І. Красоўскага і С.М. Лясковіч. Калі першага даследчыка больш цікавіў ідэйны, светапоглядны бок паэзіі аўтара, то другога – як на лексічным узроўні, а менавіта ў колеравай лексіцы адбілася нацыянальнае светабачанне пісьменніка.

І.В. Саматой звярнулася да філасофіі ў лірыцы Яна Чыквіна – паэта, што ўваходзіць у польскую літаратурную супольнасць «Белая Вежа», мала вядомую шырокаму колу чытачоў, удзельнікі якой ствараюць беларускамоўныя творы.

Некаторыя пытанні сучаснай беларускай прозы прагучалі ў выкладзе В.Ю. Бароўкі і А.А. Паўлоўскай. Першая даследчыца звярнула ўвагу на ролю

этнаэстэтычнага кантэксту ў творах на гістарычную тэматыку, другая акрэсліла месца прыгодніцкіх элементаў у кампазіцыі твораў А. Федарэнкі, адзначыла наватарства аўтара.

У секцыі беларускай літаратуры былі прачытаны даклады, звязаныя з замежнай літаратурнай творчасцю. Арыгінальнасцю вызначылася даследаванне Д.С. Кандакова, дзе навукоўца вылучыў светапоглядныя паралелі паміж тэорыяй А. Арто і творамі Э. Іанеска. М.А. Шакеў у сваім выступе прааналізаваў асаблівасці пабудовы рамана Ж.-К. Гюісманса «Наадварот», што выклікала шэраг пытанняў наконт сувязі характару кампазіцыі і прыналежнасці твора да пэўнага літаратурнага напрамку.

Усе даклады былі цікавымі і мелі самабытны адбітак поглядаў даследчыкаў. Такім чынам, можна зазначыць, праца секцыі беларускай літаратуры была прадуктыўнай і, спадзяемся, стала яшчэ адным карысным зернем на глебе сучаснага літаратуразнаўства.

С.М. Лясовіч

В четвертой секции были прослушаны следующие доклады по тематике сравнительного литературоведения: 1) М.С. Яскевич (Минск, БГУ). Природа в творчестве Э.Т.А. Гофмана и Яна Баршевского; Н.М. Карбовская (Витебск, ВГУ). Дихотомия любви и творчества в романах «Доктор Фаустус» Т. Манна и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского; 3) В.А. Кузнецова (Витебск, ВГУ). Герой и героическое в поэмах ранних романтиков (Шеллинг и Веневитинов); 4) А.І. Ярашук (Смоленск, СПГУ). А.Т. Твардоўскі і беларуская літаратура; 5) І.Ф. Шыльчонак (Витебск, ВГУ). Письменническая канцэпцыя вобраза Кастуся Каліноўскага ў рамане Усевалада Крastoўскага «Крывавы пух». В этой же секции были прочитаны несколько докладов по русской литературе (о поэзии А. Ахматовой, И. Бродского и др.), а также доклады, не «поместившиеся» в других секциях.

После завершения работы секций в конференц-зале библиотеки ПГУ были заслушаны отчеты руководителей секций и подведены итоги конференции. Второй день работы завершился посещением органного концерта в Софийском соборе города Полоцка. Все участники выразили пожелание встретиться в Новополоцке в апреле 2004 года.

А.А. Гугнин

# ПРИЛОЖЕНИЕ

Сергей Малолеткин\*

## ГДЕ-ТО НА НЕБЕСАХ

Рассказ

*И сказал Господь сатане: вот, он в  
руке твоей, только душу его сбереги.  
(Иов 2:6)*

В дверь коротко позвонили.

Павел вздрогнул и судорожно выдохнул: Господи... Рука с пистолетом безвольно откинулась на подушку.

Звонок повторился. Такой же короткий и решительный. Так могла звонить только Она.

Павел сунул пистолет под подушку и, шатаясь, направился к двери.

– Привет. – Анна привсталала на цыпочки и поцеловала его в щеку. – Какой колючий... и холодный.

– Нет энергии.

– Ты или пишешь, или болеешь.

– Какими судьбами? – Павел покосился на часы. Был второй час ночи.

– Захотелось увидеть. Так почему-то одиноко, что не смогла удержаться...

– Да? Ну, проходи. – Павел посторонился. – Дочь с кем?

– Не волнуйся – у Ксюши. Куда можно пройти?

– Прходи на кухню.

---

\* О творчестве С. Малолеткина см.: Гугнин А.А. Стихи и проза Сергея Малолеткина // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва – Новополюк. 2002. С. 201–211. Там же и дополнительная библиография. Рассказ публикуется впервые.

– У тебя запой? – Анна, заметив стоящую под столом бутылку водки, примостилась на краю табуретки.

– Ты же видишь.

– Какой день?

– Не знаю. Что-то около недели.

Павел взял бутылку и сделал несколько судорожных глотков. Анна поморщилась.

– Почему не позвонил? Тебе нужно хорошо питаться, иначе опять попадешь в реанимацию.

– Все безнадежно.

– Ну что ты? Так не бывает... – Анна ласково коснулась щеки Павла.

– Я загнан в угол.

– Ну, ты же сам писал: «Жизнь загнала в угол, а в углу икона...»

– Я больше не вижу этой иконы. Только пустые углы. Пустые и холодные.

– Ты же знаешь, это временно. Пройдет какое-то время, и все изменится.

– Да, – кивнул Павел, – знаю. Но уже не верю. Я уже во многое не верю. Кстати, ты знаешь, что такое ад?

– Ну, сковородки там разные... – шутливо улыбнулась Анна.

– Ад – это когда Богу до тебя нет абсолютно никакого дела. Так вот, последние годы я живу в аду.

– Как странно, что я когда-то почти всерьез называла тебя папой. Сейчас не могу. Ты для этого слишком молод. Или я взрослая, – попыталась сменить тему разговора девушка.

– Нам обоим тогда нужно было как-то устоять. От меня ушла жена, у тебя не было родителей. Но мы ведь все-таки, несмотря ни на что, выстояли... Правда?

– Выстояли.

– В этом было много настоящего. Такого, чем можно по-настоящему гордиться. – Павел грустно улыбнулся. – Муж приезжает?

– Нет. Между нами все кончено. Вернее говоря, ничего и не было. Ты же сам прекрасно знаешь, что я любила и люблю другого человека...

– Не будем об этом...

– Хорошо. Ты только не грусти, все обойдется. – Анна пересела Павлу на колени, обвила руками шею. – Ты же сильный, я знаю. А у сильных, горе так горе, радость так радость. Ты же сам мне об этом говорил.

– Да, говорил, когда считал себя сильным.

– Ты и сейчас сильный, только тебя что-то очень угнетает. Я это чувствую.

– Ты права. Знаешь... – Павел прикрыл глаза ладонью. – У меня очень большая проблема. Очень. В таком состоянии, в котором я сейчас нахожусь, она способна меня убить.

– Что за проблема? – насторожилась Анна.

– Не знаю, как и сказать...

– Ну, не мучь меня.

– В общем... В общем, мне нужна женщина. В прямом смысле слова. Тело Анны на несколько мгновений застыло.

– Я знаю... мне не следовало тебе об этом говорить, но мне очень плохо... это единственное, что сейчас может привязать меня к жизни... если в этом вообще есть смысл... Нет, не слушай меня... Забудь!

– Тебе... Тебе, действительно, нужно привязаться к жизни?

– Да. Я не знаю другого способа, как это сделать.

– Я все поняла... – Тело Анны ожило, но уже другой пластикой: плавной и волнующей. Она поцеловала Павла в губы. Это был уже не просто дружеский поцелуй...

Руки его легли на груди девушки. Маленькие и упругие.

– Идем в комнату. – Анна решительно встала.

...Они были близки впервые, и поэтому какое-то время их тела не совсем понимали друг друга. Но вскоре Анна тихо застонала и закинула руки за голову. Волосы ее разметались по подушке. Стон ее становился все громче и громче и, наконец, перейдя в рыдание, оборвался на самой высокой ноте... Павел закрыл глаза и, глубоко вздохнув, замер, чувствуя, как жизнь возвращается в его умершее сердце. Он осторожно лег рядом с девушкой и благодарно уткнулся ей лицом в плечо. Только теперь он почувствовал необычный запах ее тела. Блондинки пахнут особенно привлекательно, вспомнилась где-то вычитанная фраза.

«Когда-то я думал, что человечество занято решением сверхзадач, а все на самом деле значительно проще... Сладострастный стон – вот и все, что по-настоящему имеет хоть какое-то значение...» – подумал Павел.

– Что это? – Руку Анны обжег холод металла.

– Так... – Павел приподнялся и поспешно сунул пистолет в тумбочку. Некоторое время они лежали молча.

– Я знала, что это когда-нибудь между нами произойдет. – Глаза Анны смотрели глубоко и тепло.

– Я не должен был этого делать... Я просто сошел с ума.

– Но тебе ведь стало лучше?

– Да.

– Вот. А как бы я без тебя жила?

– Обычно.

– Глупый... Не смей даже так думать! Это абсолютно невозможно.

– Тебе это просто кажется.

– Еще слово, и я обижусь! – девушка надула губы, как маленький ребенок.

Они вновь замолчали.

– Я часто вспоминаю, как впервые шел к тебе на родительское собрание, – первым нарушил молчание Павел. – Твоя школа стояла во дворе, в котором выросла моя дочь. Было удивительно, как Бог все устраивает в жизни: одну дочь отнял, другую дал... Сейчас я отказываюсь его понимать. Зачем ему понадобилось отнимать у меня и вторую? Ведь теперь я уже никогда не смогу назвать тебя дочерью...

– Ну и что? Мне так больше нравится. – Анна поцеловала его в губы. – У тебя давно не было женщины?

– Да. Для меня это слишком...

– Тебе нельзя жить одному. Приходи ко мне... Хотя бы просто так – в гости...

– Я больше никому не хочу портить жизнь.

– Мне бы ты не испортил. Я знаю, как тебе помочь. Я смогла бы с тобой жить. Я тебе и раньше об этом говорила.

– Ты же знаешь, мы не могли быть вместе.

– Мы могли уехать в другой город. Начать все заново.

– Я уже давно слишком болен для рывка.

– Тебе просто не хватает веры в себя.

– Признание, что я серьезный писатель, пришло слишком поздно. Моя душа была уже безнадежно больна.

– Ты написал замечательные книги. Они многим помогают выстоять в этой жизни.

– Они дались мне слишком дорого. Одиночество сломало меня.

– У тебя есть я. Моя дочь.

– Но меня-то самого на самом деле уже нет. Так – тень, все слабее и слабее цепляющаяся за жизнь.

– Ты болен, но мне кажется, не настолько...

– Я превратился в чудовище, разве ты только что в этом не убедилась? – Павел резко встал и отвернулся. Ему невыносимо больно было смотреть на голое тело девушки. – Мне нужно идти за спиртным. Больше часа я не продержусь.

Анна посмотрела на часы.

– Уже почти три.

– Я – в ночной магазин. Надеюсь, как-нибудь дотяну.

– Я помогу тебе дойти, – спокойно сказала девушка и тоже потянулась к одежде, – но только с одним условием.

– Каким?

– Ты отдашь мне пистолет.

– Пистолет? – Павел задумался. – Хорошо, можешь взять, ты же видела, где он.

...На улице было сыро, дул промозглый ветер. Они взялись за руки, и от этого невинного прикосновения им обоим стало значительно лучше.

У входа в магазин Павел остановился.

– Сходи, пожалуйста, ты – меня слишком многие знают в лицо. Не хочу показываться в таком виде.

– Что тебе взять?

– Бутылку водки.

– Тебе этого будет достаточно?

– Вполне. Теперь у меня хватит сил прервать запой.

– Хорошо, я пошла.

Через несколько минут Анна вернулась.

– Держи, – она протянула Павлу бутылку.

– Спасибо, я пошел.

– Обожди... Я тоже хочу выпить. Что-то тяжело на сердце.

Павел откупорил бутылку. Анна зажмурилась и сделала несколько маленьких глотков.

– Ты придешь? – лицо ее полыхнуло румянцем.

– Да... – Павел отвел взгляд.

– Я буду ждать.

– Хорошо.

Анна приподнялась и поцеловала его в губы.

– Теперь можешь идти.

– Пока.

Павел, размахивая бутылкой, побрел в темноту. Пройдя несколько шагов, он оглянулся. Анна стояла на месте и грустно смотрела ему вслед.

К горлу Павла подкатил комок горечи, глаза увлажнились. Он постоял некоторое время в раздумье, затем развернулся и зашагал обратно.

– Я тебя провожу. Да, провожу. Я, наверное, смогу... Только... Только не посчитай, что я сошел с ума... Я сердцем чувствую, что это необходимо сделать именно сейчас.

– Что сделать?

– Помолиться.

– Прямо сейчас и прямо здесь?

– Да, прямо сейчас и прямо здесь.

Анна на несколько мгновений вознесла глаза к небу, будто спрашивая у Всевышнего совета.

– Давай, – опустив глаза, еле слышно сказала она.

Павел взял девушку за руку. Закрыв глаза и склонил голову.

– Отец наш небесный... – Их голоса почти сразу слились в один.

Где-то на небесах двое вздрогнули и одновременно посмотрели друг на друга.

– Оставь его, – ненадолго задумавшись, повелел сатане Господь.



## УЛИЦА РЕВОЛЮЦИИ

Было такое: в пригородном поезде, глядя в окно, он вдруг не узнал доселе изученную местность. Что было с ним! Он вскочил и выбежал в тамбур, как будто в другом окне мог проститься с наваждением. Но здесь его ждал совсем не тот табачный запах, не тот, и люди показались ему сжатыми. Вдоль дороги – увидел он в окне – растут запыленные лопухи, каких не видел он со времен, когда все было устойчивым. Старые дома стоят в вишневых гущах. Прольется дождь – и почернеет земля, и из нее как будто заново выступит трава, а серые заборы потемнеют, засветятся умытые цветы, звонче поезда ударят в рельсы, в кустах согнутся притаившиеся люди.

Игнат родился в купеческом доме на улице Революции, в крыле, которое Советская власть оставила для его семьи. Это был бревенчатый дом, внутренние стены которого были тесаны и полированы, но в точках древооточцев. Яблони в саду разбрасывали плоды по крыше. А дуб во дворе стоял – вбивай в него железные костыли, ему все нипочем. Дед Игната, хвалясь своей силой, зимой крутил над головой ведра с водой, рискуя окатить себя. По вечерам они провожали взглядами проходящие мимо их дома поезда.

– Этот народ, сучонок, войну выиграл, – выговаривал дед, когда Игнат грозил кулаком пассажирам, и давал внуку такую затрещину, что к старости у того заслезились глаза.

Дед пах желтыми газетами, которыми обклеена была пристроенная к дому конурка, где он в уединении доживал свою жизнь. Люди его сорта, с сильными руками, слишком подавлены, слишком.

Другой его дед, бомбометатель, ранил влиятельного князя и вошел в школьные учебники.

Самая вкусная малина росла между двумя глухими заборами, со стороны его дома и со стороны соседей, врагов, еще со времен, когда Игнат был купчонком. Игнат отваживался рвать ее, залезая на забор. Бабушка

---

\* Статьи Д.П. Рысакова неоднократно печатались в наших сборниках. См. также: *Рысаков Д.П.* Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: феноменальная рецепция русского реалистического романа («Процесс» – «Преступление и наказание»). – М., 2002. – 92 с. Рассказ «Улица революции» публикуется впервые.

приказывала ему время от времени кричать свое имя, чтобы откровенно знать, что он не упал в смертельные кусты. Она заставляла его бояться цыган и лошадиных повозок. Когда рядом никого не было, Игнат поддевал ногой соседскую кошку и подбрасывал ее высоко вверх.

По материнской линии он имел птичью фамилию, по отцовской – лошадиную. В 2 года ему было 35. В тринадцать – двадцать один. В 24 – 17. Неизвестно, сколько ему сейчас, но на деле, я думаю, восемьдесят. Около того.

В короткий миг детства, до испытания высшей величины сил, он мечтал построить склады с неограниченным запасом подсолнечных семечек и воблы.

– Вот когда я разживусь, – подумывал он, переворачивая подушку на холодную сторону.

Его и сейчас с охотой приглашают (он строитель) на демонтажные работы, как прекрасного сокрушителя.

В сверкающие майские дни, женщины, по неисповедимости своей воли, отступались от себя и принадлежали ему, мерцающими тенями, да, и неслышно удалялись. Но он отрекся от дарованных без истинной щедрости их ласковых угодий, и уже смотрел вокруг лишь с невозможным терпением. Он предусматривал, что должна быть другая линейная страсть, которая принудит людей к новому тяготению – тяготению к легкости, летальности, если хотите. Должно существовать какое-то внешнее ограничение ликования жизни. Он чтит мнительность закона и мечтательность мстителей. Он даже засматривался на последних. Они действуют как-то мгновенно, не считаясь с внутренними потерями.

Его раздражало, когда кто-то касался его, и он не знал, куда впоследствии схоронить свое тело, чтобы чужие не добрались до него. Впрочем, в неживые предметы он всматривался всей силой глаз.

Первую половину жизни он прожил послушником, вторую отдавал, на основании униженного опыта, ожиданию, что проснется для самоубийственного опыта. Чтобы решиться на что-то, важно почувствовать себя недостойным.

«Я пока не достаю», – думал он. – «Всякое мое занятие истирается в пыль, в порошок. Никакое готовое изделие не останавливает меня. В раннем возрасте меня вытолкнули в училище, и теперь я связан с опорами, металлическими конструкциями, конфигурациями будущих интерьеров. Но я хочу вернуться к дереву, больше – к деревьям. Это благородный материал, на который можно положиться. Дерево истирается не настолько, оно, по крайней мере, переживает человека. У него кольца лет. Как у лю-

дей, в нем есть расходящаяся кругами память о годах. Если выполнить из него фигуру, напоминание о времени увеличится».

Бабушка Игната, человек хоть и несущественный, держала на себе многочисленное семейство. До глубокой старости в газетах добиралась до правды. Показывала ему соседский сарай и говорила неясным голосом: «Вот здесь я держала корову, ты еще не родился». И Игнат поворачивался к ней умиленный, потому что впервые была явственно упомянута его смерть. Она сквернословила. «И-бить-твою-мать», – приговаривала она с расстановкой, разрезая слова согласными. За забором развела крапиву, чтобы прохожие не прокрались во двор и не украли курей. Когда, в одежде из мешковины, те приседали в вонючих кустах, бабушка кричала так, что Игнат зажмурился, чтобы ничего не запомнить.

Она готовила Игнату на завтрак какао с булочками, намазанными маслом. Отправляла его воровать уголь из ближайшей котельной, отпускала все его малолетние проступки, казни насекомых, внезапное исчезновение. Действительно, если из восьми детей сохраняются жить только четверо, запасешься терпением. Младшие братья Игната были его детьми, племянники – старшими братьями, все перепутано, как в толстых книгах. Он ходил для маленьких детей за молоком в крепкие морозы за Борисоглебское озеро, ныне высохшее дотла, приносил трехлитровые банки, и долго не мог согнуть пальцы. Вечером топилась печь, к утру в прихожей ведро воды промерзло до дна. Бабушка приучала внуков мыть полы, и проверяла плитуса. Он считал ее своей родительницей, тем прекрасной, что о лжи молодости ее ничего не знаешь.

– *Бабуля, кого на свете больше – хороших людей или плохих?*

Она обдумывала, сгибая костлявую шею.

– *Хороших.*

Но Игнат пользовался ее минутным размышлением, как препятствием. Он был настроен против презумпции невиновности. В пять лет на лбу его собрались морщинки. Он чувствовал притворство взрослых, ерзал там, откуда уводили детей. Напрягал слух, когда переходили на шепот, и видел, как по пятницам на кухню вбегает дядя с грязными машинописными листами, обрезанными до букв, и всовывает их между кулей крупы. Всем известно, что от детей ничего не скроешь. Он не понимал одного: как можно жить без общей договоренности, когда все видно. Все видно, все налицо. Он знал смысл закона – за все нужно отвечать.

– Начать нужно с разделения людей, – убеждался он.

Зимой сорокового года он менял крышу. Сбрасывал вниз солому, присаживался на конек и смотрел на великолепие снегов. Топилась печь, внутри дома носились проснувшиеся мухи, напоминая о детстве. А здесь, на улице, на разбросанных поленьях были такие снеговые шапки – о-го-

го! в три раза больше самих поленьев. Несколько снежинок попало ему за шиворот, потому что он выгнул шею, прислушиваясь. Но сколько он не пытался, ничего услышать не мог, кроме шума крови в ушах – вот когда обнаруживается, что внутри все кровотоцит.

Из Польши шел кочевой цыган в дрянном кафтане. За ним волочилась мрачная лошадь. Он попросил у Игната немного соломы.

– Возьми, – сказал Игнат и вытер ладонью лицо, подернутое осенью.

Цыган расстелил по снегу огромный кнут и завернул в него целый стог, кое-где почерневший, взвалил на спину и пошел дальше, на восток.

– Эй, – слабо крикнул Игнат, но поленился прыгнуть.

На следующее утро, отгоняя мух, которые залепили лицо, Игнат представил себе лето. Он поместил себя туда и оттуда представил себе зиму. Но уже в этой зиме он не мог представить себе нового лета.

Следом за цыганом, заколов окна и надев городскую одежду, на восток ушел шинкарь. Проходя мимо избы Игната, он что-то прошелестел языком. Сокол на плече у Игната всполошился. Он гнушался города, никогда не падал на городских голубей.

Скоро в деревню пришли немцы. Они расстреляли председателя и изнасиловали кладовщицу Аню, назначив ее мужа Ивашко старостой. Игнат видел, как немцы вносят в деревню зеленые теннисные столы, и спрятался в погреб. Через две недели у Игната из носа вырос волос и зашекетал верхнюю губу.

Во вторник немцы вытащили Игната из погреба и повели его к глухой стене коровника. По дороге зрение его мучилось и натывало на шляпки гвоздей, торчащих в дощатых заборах. Подоспел полицай, сосед Ворносков, и, все поняв, кинулся к Игнату и рванул его за грудки. «Ты что здесь разгуливаешь, собака? Ну-ка домой!» – заорал он и дал ему в шею. Немцы, уже вырезавшие из теннисных столов зеленые гробы, безразлично смотрели, как один русский бежит, втянув голову, а другой швыряет в него камни и смеется подлым смехом.

В 1979 дом снесли, сад вырубил, из деревьев осталась береза, ветви которой Игнат с крыши сарая отпиливал для бабушки на Троицу и украшал мохнатыми извивающимися гусеницами.

Продвижение по миру Игнат производил уединенно, с помощью тщательно продуманных для себя противодействий. Только препоны, только порабощение, изматывающие заботы. Он бесконечно пересматривает свои сны, вспоминает запахи, шорохи скребущих жуков, любит любую встреченную вещь. Он не живет, он нежится. Его память свер-

стывает все в кашу. Сворачивает в преднамеренную путаницу вкуса и звука. Отроческое наслаждение, которое смакуешь созревшим.

Качество вещи Игнат определяет по ее плотности. Хорошая подогнанность, сытость, невыносимый груз ситцевых облаков, женских волос, спрессованные волокна древесины. Бруски тяжелого металла, — их взвешиваешь в руках. Он осознает пригодность только немногих слов из тех, что произносят люди.

Все кажется ему запоздалым, застрявшим. Все измято, когда долго комкаешь в голове. Многие сейчас скажут — он подвержен сомнамбулии. Мир задерживает его на каждом шагу. Но к этому предрасположен весь его народ, совершающий напрасные действия и неспособный выкручиваться.

— Наждачной бумагой я могу стереть в пыль закаленный шуруп. Дайте мне больше наждачной бумаги!

Такие представления у него о героизме. Разбитые руки, взгляд, выражающий готовность к упорным повторяющимся действиям, со смыслом текущим, вездесущим.

Как стук часов, как мерное движение самолета в небе.

Несколько десятков лет он приходил на могилу кирпичного фундамента. Однажды, ночью, выйдя с братом из столичного ресторана, он сам сел за руль и поехал за город. Брат впился зубами в губу, пока не миновали посты. Они подъехали к развалинам. Игнат измерил шагами пустырь и на некоторое время упал на землю вниз лицом.

А потом выкупил у государства землю, где стоял дом.

Он купил, конечно, свалку. Как на всех пепелищах, среди головешек валялись голые куклы и торчали спицы зонтиков. В подвале много воды. Чтобы выкачать ее, понадобится специальное оборудование. Игнат рассуждал так: «Похоже, здесь крысы. Как ни странно, фундамент сохранился неплохо, к нему можно будет привязаться, по крайней мере, в первое время. За эти деньги я мог бы приобрести готовый дом в солидном месте. Я влез в долги, лишь через пару лет у меня будет оставаться что-то на строительство. Но я уже вижу сквозь серый осенний воздух, сквозь строй деревьев вздернутые над землей стропила, пар из ртов плотников, слышу стучащие наперегонки топоры, чувствую запах рубленой сосны». И уныние покидало его.

Прошло еще десять лет, и он позвал своих родственников для помощи в переезде. Дом был почти отстроен. Ему и не думалось, что соберется столько кровников. Вдруг среди людей, снующих от грузовика к дому, он заметил своего дядю К., недавно умершего. Тот был без бороды, напротив, гладко выбрит, сосредоточен и печален, в пределах какой-то выбран-

ной, почти подвластной ему, мысли. Игнат следил, как он ладно и погруженно работает, и, возникая у него на глазах, препятствовал ему исчезнуть незаметно. Их первый разговор случился, когда Игнат провожал К. на поезд. Под фонарями вихрился снег. У станции Игнат предложил К. семечек, и они остановились у торговки. Игнат попросил два стакана высыпать ему в карман и спросил, почем семечки. Торговка сказала *по четыре тысячи*. Игнат возмутился, но в это время услышал шум далекого поезда и поспешил. Мелких денег у него не было, и он попросил у К. его бумажник. Из поезда высыпали люди. Перелистывая купюры, Игнат отвернулся от торговки к свету, но вдруг она выросла перед ним. Он отстранил ее, стремясь в полутьме различить купюры нужного достоинства, но она прочно отрезала его путь к поезду; что тут сказать, он шарахнулся от ее туловища в страшном мокром брезенте, однако К. уже увидеть не мог.

– Не беги за мертвецом, – оборонил какой-то прохожий.

**ИЗДАНИЯ  
НАУЧНОГО ЦЕНТРА  
СЛАВЯНО-ГЕРМАНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

**Серийные издания:**

Славяно-германские исследования	Славяно-германские исследования. Тома первый, второй. Ответственный редактор серии А.А. Гугнин. Коллективный труд историков, литературоведов, лингвистов и культурологов по широкому спектру славяно-германских взаимодействий – от Средних веков до наших дней. – М.: Индрик, 2000. – 656 с.
Доклады	<p><b>Научного центра славяно-германских исследований</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>А.В. Назаренко</i>. Русско-германские связи древнейшей поры (IX–XI вв.): состояние проблемы. – М., 1995. – 61 с.</li> <li>2. <i>А.А. Гугнин</i>. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления). – М., 1998. – 120 с.</li> <li>3. <i>Е.В. Давыдова</i>. Голубой цветок и русский символизм: творчество Новалиса в контексте русской литературы начала XX века. – М., 2001. – 76 с.</li> <li>4. <i>Ю.А. Гугнин</i>. Творчество Конрада Вюрцбургского в контексте немецкой литературы XIII века. – Москва – Новополоцк, 2003. – 56 с.</li> </ol>
Обзоры	<p><b>Научного центра славяно-германских исследований</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>А.А. Гугнин</i>. История серболоужицкой литературы: Краткий очерк с библиографией. – М., 1996. – 32 с.</li> </ol>
Справочники	<p><b>Научного центра славяно-германских исследований</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Л.П. Лаптева</i>. Российская сорабистика XIX–XX веков в очерках жизни и творчества ее представителей. Справочник. – М., 1997. – 132 с.</li> </ol>
Монографии	<p><b>Научного центра славяно-германских исследований</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>В.В. Тимохин</i>. Приемы композиции в средневековом героическом эпосе. Литература и фольклор. – М., 1998. – 155 с.</li> <li>2. <i>Л.П. Шаманская</i>. Жуковский и Шиллер. Поэтический перевод в контексте русской литературы. Монографическое исследование. – М., 2000. – 96 с.</li> <li>3. <i>Д.П. Рысаков</i>. Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: феноменальная рецепция русского реалистического романа ("Процесс" – "Преступление и наказание"). – М., 2002. – 92 с.</li> <li>4. <i>Ю.С. Райнеке (Виноградова)</i>. Исторический роман постмодернизма (Австрия, Великобритания, Германия, Россия). – М., 2002. – 112 с.</li> <li>5. <i>А.В. Ковылин</i>. Русская народная баллада: происхождение и развитие жанра. – М., 2002. – 180 с.</li> <li>6. <i>И.В. Гладков</i>. Проза Кристофа Хайна в контексте немецкой литературы последней четверти XX века. – Москва – Новополоцк, 2002. – 144 с.</li> </ol>

Труды	<b>Научного центра славяно-германских исследований</b> 1. <i>А.А. Гугнин</i> . Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней. – М., 1997. – 224 с.
Материалы	<b>Научного центра славяно-германских исследований</b> 1. <i>А.А. Гугнин</i> . Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. – Новополоцк – Москва, 2000. – 208 с. 2. <i>А.А. Гугнин</i> . Немецкая литература XIX века: от романтизма до бирдермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. – Новополоцк – Москва, 2002. – 240 с.

#### Внесерийные издания:

	1. <i>А.А. Гугнин</i> . Серболужицкая словесность в эпоху просвещения. Краткий обзор. – Новополоцк, 1994. – 32 с. 2. <i>А.А. Гугнин</i> . Серболужицкая литература в эпоху романтизма. Из серболужицкой поэзии. – Новополоцк, 1994. – 40 с.
	3. <i>А.А. Гугнин</i> . Верхнелужицкая литература в эпоху национального возрождения XIX века. Вводная глава. Новополоцк, 1995. – 54 с. 4. <i>А.А. Гугнин</i> . Библиография литературоведческих, литературно-критических публикаций и переводов. – Москва – Новополоцк, 1995. – 64 с. 5. Исландские саги. Перевод с древнеисландского языка, общая редакция и комментарии А.В. Циммерлинга. – М., 2000. – 642 с. 6. <i>А.А. Гугнин</i> . Серболужицкая литература XX века в славянско-германском контексте. Отв. редактор В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – 180 с.

#### Книги, изданные при содействии

##### Научного центра славяно-германских исследований

Ответственный редактор серии А.А. Гугнин	1. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск первый. – М., 1996. – 127 с. 2. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск второй. – М., 1997. – 136 с. 3. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск третий. – М., 1997. – 132 с. 4. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск четвертый. – М., 1998. – 136 с. 5. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. – 138 с. 6. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестой. – М., 1998. – 144 с. 7. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск седьмой. – М., 1999. – 144 с. 8. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восьмой. – М., 1999. – 168 с. 9. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск девятый. – М., 1999. – 165 с. 10. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск десятый. – М., 2000. – 183 с.
---------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



- |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <ol style="list-style-type: none"><li>11. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск одиннадцатый. – М., 2000. – 200 с.</li><li>12. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск двенадцатый. – М., 2000. – 200 с.</li><li>13. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск тринадцатый. – М., 2001. – 220 с.</li><li>14. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск четырнадцатый. – М., 2001. – 232 с.</li><li>15. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2002. – 264 с.</li><li>16. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2002. – 280 с.</li><li>17. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск семнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2003. – 380 с.</li></ol> |
|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

*Приобрести или заказать названные издания можно по адресу:*

*117334, Москва, Ленинский проспект, 32-А, корпус "В",*

*Институт славяноведения РАН, ком. 920.*

*Тел.: (8-107-095) 938-54-66*

*Гурьева Маргарита Васильевна.*

*Только за наличный расчет.*

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора.....	3
-------------------	---

### *ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ: ПОСТОЯНСТВО И ИЗМЕНЧИВОСТЬ*

Ю.С. Новоженская. Средневековый животный эпос во Франции: истоки и поэтика..	5
Е.Н. Тетерина. К вопросу о жанре «Потерянного рая» Джона Мильтона.....	11
Г.Н. Ермоленко. Особенности повествовательной структуры философской повести Вольтера.....	20
Е.Н. Чупракова. Роман воспитания: типологические модели.....	29
И.В. Егорова. Очерки или скетчи Боза? К проблеме определения жанра.....	37
Е.Б. Щемелева. Страшный жанр в русской литературе XIX века.....	43
Н. Боярская. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова в контексте жанра философского романа.....	47
О.Н. Пинчук. Пародия в скетчах Б. Виана на библейский сюжет.....	60

### *ФОРМА КАК СОДЕРЖАНИЕ*

Л.И. Семчёнок. Композиционное построение «Разговоров немецких беженцев» И.В. Гёте как способ раскрытия идейного замысла произведения.....	66
М.Э. Королёва. О некоторых принципах композиции и формах художественного мышления в романе Г. Грина «Суть дела».....	73
О.Н. Редина. Пейзажные мотивы в романах О. Хаксли.....	80
С.В. Пешкун. Интертекстуальность как источник художественности в английском романе конца XX века.....	86

### *ХРОНОТОП КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИНЦИП*

О.Ч. Гурло. Время историческое и время художественное в романе Ингеборг Бахман «Малина».....	92
А.В. Добряшкина. Творчество Грасса как игра со временем.....	102
Е.В. Давыдова. Модели социумов в эпопее Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец».....	107
Ю.Л. Терешенко. Символика хронотопа в «Волшебной горе» Томаса Манна.....	122

### *ПРИЧУДЛИВЫЕ МАСКИ ТРАДИЦИИ*

Н.В. Дешковец. Архетипы шута и чудака в романах Лоренса Стерна.....	128
Л.И. Прихожая. «Гиперион» Ф. Гёльдерлина: трансформация эпистолярного опыта Абеляра.....	134
Н.В. Нестер. Аллюзия на образ Дафны в поэзии Эзры Паунда и античная традиция.....	145
И.А. Строганова. «Наконец-то поэта, создателя миров, приютити!» (Е. Гуро: диалог со временем).....	149
О.Е. Маркова. Интерпретация библейской истории в пьесе Ч. Уильямса «Семя Адама».....	155
А.А. Стрельникова. Утопические мотивы в произведениях Г. Броча 1930-х годов....	163
Д.А. Кондаков. О влиянии теорий А. Арто на творчество Э. Ионеско.....	170

А.А. Никифоров. Иосиф Бродский и собеседники.....	176
Е.В. Царева. Ироническое переосмысление и деканонизация традиционных ценностей в романе Дж. Барнса «История мира в 10 1/2 главах».....	180
Н.С. Поваляева. Деконструкция текста «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф в романе Майкла Каннингема «Часы».....	187
Ю.Н. Гурьянова. «Мир меняется, но человеческая натура остается прежней» (К вопросу об университетской прозе Малькольма Брэдбери).....	195

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ: АНАЛИЗ ИЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ?**

А.А. Гугнин. Введение в анализ поэтического текста.....	200
Е.А. Леонова. Художественный мир Патрика Зюскинда (роман «Парфюмер»).....	228
Н.А. Ефимова. «Блуждающее сердце»: Некоторые наблюдения над пространственной организацией романа А. Платонова «Счастливая Москва».....	235

### **ЭКСКУРСЫ В ИСТОРИЮ ЛИТЕРАТУРЫ**

Е.С. Николаева. Проблематика «Вводных замечаний...» Вальтера Скотта к «Песням шотландской границы».....	246
Л.П. Шаманская. Вечно умирающая классика.....	251
Л.А. Спицына. Тема семьи в романе Кларина «La Regenta».....	257
Р.В. Гуревич. Роман Гютерсло «Танцующая дура» в контексте литературы начала XX века.....	266
Е.А. Зачевский. «Группа 47» – взгляд из XXI века.....	273

### **ИЗ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ**

С.М. Сороко. Между Россией и Польшей была Беларусь (по страницам официальных белорусских изданий начала XX века).....	279
Я.С. Педеялков. История полоцкой милиции (1917–1924).....	290
Е.В. Сумко. Книгоиздательская деятельность в БССР (1920-е – начало 1930-х годов).....	299
С.В. Медвецкий. Сравнительный анализ поэтики белорусской живописи в историческом контексте 1920–1990-х годов.....	303
Н.А. Гугнин. Керамика Ковальчуков.....	312
Н.Б. Лысова. Переводы О. Минкина стихотворений Э.А. По как произведения белорусской литературы.....	317
Л.М. Власенко, С.М. Струкова. Устаревшие номинации бытговой сферы (Названия одежды).....	326
Александр Раткевич. Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь»: история и библиография.....	332

### **КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ**

Н.П. Коневской (Ореус). Мечты и думы. Стихотворения и проза. Составление, предисловие и комментарии Е.И. Нечепорука. – Томск: Изд-во «Водолей». 2000. – 640 с. (Е.В. Давыдова).....	338
Р.В. Гуревич. «Струящийся свет божества» Мехтильды Магдебургской: проблемы жанра в средневековой мистической литературе. Часть I. – Смоленск: СПГУ, 2000. – 212 с. (А.А. Гугнин).....	340
В.И. Грешных. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с. (А.А. Гугнин).....	344

А.А. Гугнин. Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи. Переводы. – Новополоцк – Москва, 2002. – 240 с. (Материалы Научного центра славяно-германских исследований. 2) (А.Д. Жук).....	348
А.А. Козин. Баллады И.В. Гёте «Рыбак» и «Лесной царь» в переводах русских поэтов XIX–XX веков. Учебное пособие. – М.: 000 «Фирма Блок», 2002. – 135 с. (Е.В. Давыдова).....	350
С.В. Тураев. Гёте и его современники. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 238 с. (Л.П. Шаманская).....	352

#### НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Новополоцк: Вторая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (А.А. Гугнин, О.Н. Редина, Д.А. Кондаков, С.М. Лясович).....	356
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

##### ПИСАТЕЛИ СРЕДИ НАС

Сергей Малолеткин. Где-то на небесах. Рассказ.....	363
Дмитрий Рысаков. Улица революции.....	368
Издания научного центра славяно-германских исследований.....	374

*Научное издание*

**ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Сборник статей**

**Выпуск семнадцатый**

Ответственный редактор *А.А. Гугнин*

Технический редактор *З.М. Гугнина*

Корректор *З.М. Гугнина*

ИД № 01574 от 17 апреля 2000 г.

---

Подписано в печать 5.09.03. Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».

Объем 24,04 уч.-изд. л. Тираж 200 экз. Заказ № 5526.

Отпечатано с оригинал-макета заказчика в КПУП «Новополоцкая типография»,  
ул. Блохина, 26.

---

